مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 966 | الإثنين 02 مارس 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

من قاعات الدرس إلى خشبة المسرح..
تجارب إخراجية بالمعهد العالى للفنون المسرحية

١٥ عرضا مسرحيا بالمجان

ضمن عروض نوادي المسرح بالإسكندرية

لقاءات وورش متنوعة بثقافة الخارجة وباريس والفرافرة وبلاط

احتفالا بشهر رمضان

نظم فرع ثقافة الـوادي الجديد سلسلة من اللقاءات والمحاضرات التثقيفية والورش الفنية، ضمن برامج الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، وفي إطار أنشطة وزارة الثقافة احتفالا بشهر رمضان المبارك، وذلك بعدد من المواقع الثقافية بمراكز الخارجة وباريس والفرافرة وبلاط والقرى التابعة لها.

في بيت ثقافة بلاط عقدت محاضرة بعنوان «رمضان والتكافل الاجتماعي» قدمها أحمد سلامة، رئيس مجلس إدارة جمعية بلاط، وأكد خلالها أن شهر رمضان يمثل فرصة حقيقية لتعزيز قيم التكافل والتضامن الاجتماعي، من خلال الصدقات وإطعام الفقراء والمساكين، باعتبارها من أهم القيم الإنسانية التي تدعم تماسك المجتمع وتقوي روابطه.

ونفذ بيت ثقافة الراشدة محاضرة بعنوان «مظاهر الاحتفال بشهر رمضان»، تحدث خلالها هاني يوسف، مدير مدرسة الراشدة الإعدادية، عن أبرز مظاهر الاحتفاء بالشهر الكريم، ومنها ليلة الرؤية وصلاة التراويح وموائد الرحمن، إلى جانب تزيين المساجد والشوارع، مستعرضا قصة فانوس رمضان ودور المسحراتي في التراث الشعبي.

كما نظم قصر ثقافة الخارجة محاضرة بعنوان «فضائل شهر رمضان»، ألقاها الدكتور عمر عبد

الكريم، مدير منطقة الوعظ بالوادي، أوضح فيها مكانة الشهر الفضيل الذي أنزل فيه القرآن وفرض الصيام، وبه ليلة القدر التي تعد خيرا من ألف شهر.

وعقد القصر أيضا محاضرة بعنوان «تمكين الشباب ركيزة أساسية لتقدم المجتمعات وتحقيق التنمية» ضمن مبادرة «جيل واع.. وطن أقوى»، تحدث خلالها عبد الحفيظ عبد الشافي عن اهتمام الدولة المصرية بالشباب عبر برامج التدريب والتأهيل وإشراكهم في الأنشطة الفاعلة، مشيرا إلى أن تمكين الشباب يمثل عنصرًا حاسمًا في تحقيق النمو الاقتصادي والاستدامة.

وتواصلت الفعاليات بـإشراف إقليم وسط الصعيد الثقافي بإدارة جمال عبد الناصر، وفرع ثقافة الوادي الجديد برئاسة ابتسام عبد المريد، حيث قدمت مكتبة الطفل والشباب بباريس نـدوة للأطفال بعنوان «التغذية السليمة»، قدمها محمد جـبريـل مـن إدارة باريس التعليمية، وتناول خلالها أهمية الغذاء الصحي الغني بالفيتامينات والمعادن، مثل الخضروات والفواكه ومنتجات الألبان، مع التحذير من الوجبات السريعة والمشروبات الغازية.

وفي مركز شباب الفرافرة، نظمت مكتبة الطفل والشباب بالفرافرة محاضرة بعنوان «جهود الدولة لمكافحة الختان والزواج المبكر للأطفال»، تناول خلالها كل من عدنان حماد علي، مدير إدارة شباب الفرافرة، ونصر فتحي محمد، مدير مركز شباب الفرافرة، خطورة بعض العادات والتقاليد السلبية المتوارثة، ودور الدولة في مواجهتها عبر التوعية والتشريعات.

كما أعـد بيت ثقافة بـولاق ورشـة حكي عن «التسامح»، تحدث خلالها الشيخ محمود جعفر عن قيمة التسامح باعتبارها من أخلاق المسلم، وقدرته على العفو والصفح. ونفذ قصر ثقافة الطفل بالخارجة ورشة حكي بعنوان «استقبال شهر رمضان» قدمتها منال سيد، تناولت خلالها مظاهر فرحة الأطفال بقدوم الشهر الكريم.

وببيت ثقافة القصر أقيمت ورشـة فنون تشكيلية بعنوان «هلال رمضان»، بينما نفذ بيت ثقافة المعصرة مجلة حائط عن «شهر رمضان»، كما نظمت مكتبة الطفل والشباب ببغداد ورشة فنون تشكيلية عن استقبال شهر رمضان.

المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب

ينظم ٣ معارض فنية بالدورة العاشرة

أعلنت إدارة المهرجان المسرحي الـدولي لشباب الجنوب عن إقامة ثلاثة معارض فنية ضمن خطة الاحتفال بالدورة العاشرة» الدورة البرونزية« والتي تُقام تحت رعاية رئيس مجلس الوزراء الدكتور مصطفى مدبولي، في الفترة من ١ إلى ٦ أبريل المقبل لعام ٢٠٢٦بمحافظة قنا.

أبرز الفعاليات.. معرض التوثيق الفوتوغرافي

وقال الناقد الفني هيثم الهواري، رئيس اتحاد المسرحيين الأفارقة ومؤسس ورئيس المهرجان: » إن من أبـرز هذه الفعاليات بجورة المهرجان المقبلة، تنظيم معرض التوثيق الفوتوغرافي، والـذي يضم مجموعة من الصور التي ترصد وتوثق مسيرة المهرجان منذ انطلاقه وحتى دورته الحالية، بما يعكس تطور التجربة المسرحية ودورهـا في دعم شباب المسرحيين«.

وأضـاف »الـهـواري« تشمل الفعاليات معرض العرائس والأراجـوز، المرتبط بـورش صناعة الأراجـوز التي يحرص المهرجان على إقامتها منذ دوراته الأولى، في إطار الحفاظ على الفنون الشعبية والتراثية وإعادة تقديمها للأجيال الجديدة« . وتابع »الهواري« أن المهرجان ينظم أيضًا معرض منتجات

الحرف التراثية، والذي يُقام سنويًا على هامش الفعاليات، دعمًا للحرفيين وتشجيعًا للصناعات اليدوية الأصيلة، وربط الفن المسرحي بالهوية الثقافية والتراثية لمحافظات الصعيد.

الدورة العاشرة للمهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب تُقام برعاية وزارة الثقافة ووزارة الشباب والرياضة، مؤسسة مصر الخير، ومؤسسة إيزيس للاستشارات الهندسية، ومؤسسة هاي واي ترافيل، وتشهد تنوعًا كبيرًا في الفعاليات الفنية والثقافية المصاحبة للعروض المسرحية.

همت مصطفى

«رمضان مصري»

٤٥٦٠ فعالية ضمن برنامج شهر رمضان تعتمدها وزيرة الثقافة

د.جيهان زكي :برنامج شامل لكافة فئات المجتمع يحمل ملامح الهوية المصرية المتفردة والمميزة ويعكس ثراء التراث وتنوّع الإبداع المعاصر

اعتمدت الدكتورة جيهان زكي، وزيرة الثقافة، برنامج فعاليات وزارة الثقافة خلال شهر رمضان المبارك تحت عنوان «رمضان مصري»، والذي يضم أكثر من ٤٥٦٠ فعالية ثقافية وفنية متنوعة بالقاهرة والمحافظات

وأكدت وزيرة الثقافة أن برنامج رمضان هذا العام يحمل ملامح الهوية المصرية المتفردة والمميزة، ويعكس ثراء التراث وتنوع الإبداع المعاصر، مشيرة إلى حرص الوزارة على أن يكون البرنامج شاملًا لكل فئات المجتمع، ومعبّرًا عن روح الشهر الكريم وقيمه الإنسانية والثقافية، كما حرصنا على أن تقام الفعاليات والأنشطة في كافة أنحاء الجمهورية من خلال قصور وبيوت الثقافة.

وجاءت الفعاليات كالآتي:

٠ الهيئة العامة لقصور الثقافة

تنظم الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، برنامج «ليالي رمضان الثقافية والفنية» لعام ١٤٤٧هـ / ٢٠٢٦م، عبر سلسلة مكثفة من الفعاليات المتنوعة، احتفالًا بشهر رمضان المبارك في إطار برامج وزارة الثقافة المصرية؛ حيث تقدم الهيئة أكثر من ٦٧٩ فعالية ثقافية وفنية كبرى خلال شهر رمضان في ٨ مواقع مركزية بالقاهرة والأقاليم، إضافة إلى مئات الفعاليات المقدمة بالمواقع الثقافية التابعة للهيئة بجميع المحافظات على مدار الشهر الكريم.

- برنامج «راوي من بلدنا» والمقهى الثقافي

حيث يتضمن البرنامج «راوي من بلدنا» للسيرة الهلالية لفرقتي محمد عزت وعز الدين نصر الدين، تقديم الشاعر د. مسعود شومان، إلى جانب برنامج المقهى الثقافي الذي يضم أمسيات شعرية وفقرات فنية، ويتضمن ندوات عن الحائزين على جوائز الدولة ٢٠٢٥ وشهادات حول تجاربهم الإبداعية ومسيرة حياتهم، ويشارك بها د. مسعود شومان، ود. خالد أبو الليل، ود. خيري دومة، وأحمد الشهاوي، وفاطمة المعدول، ودعاء جمال، وأحمد ياسر فتحي، وإبراهيم أبو سمرة، وأحمد درويش.

- ورش الأطفال والموهوبين والمعارض

ويشمل البرنامج كذلك فقرات للموهوبين، وورش حكي وفنون للأطفال وذوي القدرات الخاصة، ومعارض حرفية.

- الأنشطة المجتمعية والدمج الثقافي

وتحتضن الحديقة الثقافية باقة متنوعة من الأنشطة التي تمزج بين الإبداع والمتعة والمعرفة، ويشمل البرنامج فقرات للموهوبين، إلى جانب ورش ومعارض مخصصة للجمعيات الثقافية وذوي القدرات الخاصة، تأكيدًا على دمج جميع فئات المجتمع في المشهد الثقافي. كما تتضمن الفعاليات برنامجًا متكاملًا من الورش الفنية والثقافية وورش الحكي الموجهة للطفل، بالإضافة إلى مسابقة ثقافية يومية للأطفال وتوزيع هدايا من مجلات «قطر الندى» على الفائزين، وتشهد كذلك معرض إصدارات الهيئة، ومعرضًا للحرف التراثية والتقليدية، ليشكل الحدث مساحة نابضة بالحياة تعكس روح رمضان وقيمه في أجواء من البهجة والتنوير.

- البرنامج الفني وورش الحرف بقصر روض الفرج

وتتواصل الأجواء الرمضانية بالقصر مع برنامج فني ثري، يتقدمه عرض السيرة الهلالية لفرقة الفنان فتحي سليمان، كما تتضمن الفعاليات معارض لنتاج الورش الحرفية والفنية، وورشًا للحرف اليدوية والفنية للشباب والعمال والقرية ورواد القصور المتخصصة والمرأة، فضلًا عن أنشطة أطلس المأثورات الشعبية، ويحظى الطفل بنصيب وافر من البرنامج عبر ورش فنية وثقافية مخصصة له.

- الفعاليات بالمناطق الجديدة الآمنة

وتمتد الفعاليات المركزية خارج القصور لتصل إلى مختلف المناطق، حيث تنظم لقاءات وعروضًا فنية وورشًا للأطفال في حدائق أكتوبر والمحروسة وأهالينا ومعًا، ضمن المشروع الثقافي بالمناطق الجديدة الآمنة «بديل العشوائيات»، كما تقدم الجمعيات الثقافية محاضرات وأمسيات شعرية حول مظاهر الاحتفال بشهر رمضان والفلكلور المصري المرتبط به، فيما تنفذ برامج المواهب في محافظات المنوفية والعريش والمحلة، وبرامج المرأة في القاهرة وبني سويف وأسوان والشرقية وغيرها، وتضيء السهرات الرمضانية ليالي القرية المصرية بعدد من المحافظات.

٠ المجلس الأعلى للثقافة

ينظم المجلس الأعلى للثقافة، بأمانة الدكتور أشرف العزازي، برنامجه الثقافي والفني لشهر رمضان المبارك لعام ١٤٤٧هـ / ٢٠٢٦م، تحت شعار «رمضان... نور وإبداع»، حتى الجمعة ٣٠ رمضان الموافق ٢٠ مارس ٢٠٢٦م، ويضم البرنامج نحو ٢٦٢ فعالية متنوعة، تشمل محاضرات وندوات حضورية وأونلاين، وأمسيات شعرية، ومعارض فنية، وعروضًا موسيقية ومسرحية، إلى جانب ورش وأنشطة مخصصة للأطفال، بما يلبي اهتمامات مختلف الفئات العمرية.

وتقدم الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية ١٨ فعالية تمتد حتى ٢٩ رمضان، تتنوع بين محاضرات حول العادات والتقاليد الرمضانية في عدد من الدول العربية، وندوات فكرية وأدبية، وأمسيات تراثية وثقافية.

- حفل افتتاح احتفالي لبرنامج «أهلًا رمضان"

يشهد يوم الجمعة ٩ رمضان الموافق ٢٧ فبراير ٢٠٢٦م

679فعالية متنوعة للهيئة العامة لقصور الثقافة في 8 مواقع مركزية

بالقاهرة والأقاليم ضمن برنامج «ليالي رمضان الثقافية والفنية»

حفل افتتاح برنامج «أهلًا رمضان» بـالمركز القومي لثقافة الطفل، ويتضمن استقبالًا استعراضيًا، إلى جانب عروض فنية وموسيقية وعروض السيرك القومي، في أجواء احتفالية تعكس روح الشهر الكريم وقيمه الإنسانية.

- ٢٤٠ فعالية للمركز القومي لثقافة الطفل

ويشارك المركز القومي لثقافة الطفل في البرنامج من خلال تنظيم ٢٤٠ فعالية ضمن برنامج «أهلًا رمضان»، خلال الفترة من ٢ إلى ٢٠ رمضان (٢٠ فبراير – ١٠ مارس ٢٠٢٦م).

وتقام الأنشطة في المسرح الروماني، والمسرح الصغير، والمسطح الأخضر، وأرض المعارض، وتشمل ورشًا فنية، وعروض عرائس، ومسابقات ثقافية، وألعابًا تراثية، وأنشطة دمج لذوي الهمم، إلى جانب معارض للكتب، بما يسهم في تنمية مهارات الأطفال وتعزيز ارتباطهم بالثقافة والفنون.

٠ قطاع صندوق التنمية الثقافية

ينظم قطاع صندوق التنمية الثقافية، برئاسة المعماري حمدي السطوحي، برنامجًا رمضانيًا متكاملًا يتضمن تنظيم ١١٦ فعالية فنية وثقافية وتعليمية متنوعة.

- تنوع فني ومعاصر

وعقب هذه اللقاءات الفنية البارزة، يقدم البرنامج طيفًا واسعًا من العروض التي تعكس ثراء المشهد الثقافي المصري، من بينها عروض فرقة التنورة التراثية والفنون الشعبية، والسيرة الهلالية، وعروض الأراجوز وخيال الظل، إضافة إلى حفلات موسيقية يشارك فيها عدد من الفنانين والفرق، من بينهم الفنان العالمي جوزيف توادروس، وفرقة صول، وفرقة دربوكا، وفرقة سلطنة، وفرقة فويس باند.

كما يتضمن البرنامج فعاليات فكرية وثقافية متنوعة، منها صالون "ذاكرة الوطن"، وندوة "الصورة تخلد المكان"، وندوة مؤسسة حواس للآثار والتراث، بما يفتح مساحات للحوار الثقافي وتبادل الرؤى بين المبدعين والجمهور.

- ورش فنية وتنمية المهارات

ويشمل البرنامج ٧١ جلسة من الورش الفنية والتدريبية في مجالات التمثيل والموسيقى والخط العربي والفنون التشكيلية وتنمية مهارات التواصل والإبداع، إلى جانب أنشطة موجهة للأطفال والعائلات مثل عروض الحكي الإبداعي "فرحة" و"مغامرة الأصدقاء"، بما يسهم في اكتشاف المواهب وصقل القدرات الفنية لدى مختلف الفئات العمرية، بما في ذلك الأطفال والشباب وذوو الهمم

٠ دار الأوبرا المصرية

كما تقيم دار الأوبرا المصرية، برئاسة الدكتور علاء عبد السلام، برنامجها الفني خلال شهر رمضان المعظم، والذي ينطلق مساء الخميس ٢٦ فبراير ويستمر حتى الإثنين ٩ مارس، على مسارحها: المكشوف، الصغير، معهد الموسيقى العربية، والجمهورية، ويجمع بين الأجواء الروحانية والطرب والعروض المتجددة والسهرات العربية والإسلامية التي تعكس الهوية الثقافية وتعبر عن التراث.

٠ قطاع المسرح

يتضمن برنامج قطاع المسرح برئاسة المخرج هشام عطوة، الاحتفال بذكرى نصر أكتوبر المجيد، وتكريم كوكبة من الفنانين وأبطال الجيش الذين ساهموا في هذا النصر، بالإضافة إلى تسليم جوائز مسابقة "أنا المصري" في موسمها الثامن.

كما يطلق القطاع فعاليات برنامج "هل هلالك" يوم السبت ١٠ رمضان الموافق ٢٨ فبراير، حيث تتضمن الاحتفالية أنشطة فنية وثقافية متنوعة، وتشهد تكريم مجموعة من أبطال نصر أكتوبر وكوكبة من الفنانين المشاركين في النصر، إلى جانب تسليم جوائز مسابقة "أنا المصري" في موسمها الثامن، بمصاحبة أوركسترا جورج قلته. ويشارك في فعاليات البرنامج نخبة من نجوم الطرب، منهم الفنان الكبير أحمد الكحلاوي، والفنان محمود التهامي، وعدد من الفرق الغنائية التي حققت نجاحًا كبيرًا في الفترة الماضية. كما يشارك عدد من فرق البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، بالإضافة إلى مشاركة البيت الفني للمسرح في أوبريت "الليلة الكبيرة" من إنتاج مسرح القاهرة للعرائس.

وتشمل الفعاليات ركنًا للأطفال يتضمن ورشًا فنية لتنمية المهارات الإبداعية للطفل، بإشراف الفنانة سها كحيل.

- البيت الفني للفنون الشعبية

يقدم البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، برئاسة الفنان تامر عبد المنعم، برنامجًا متميزًا خلال شهر رمضان عبر فعاليات "خيمة البالون الرمضانية"، ويتضمن البرنامج عروض السيرك القومي بالعجوزة يوميًا في الثامنة مساءً، بالإضافة إلى مسرحية فرقة تحت ١٨ بعنوان "مملكة السحر والأسرار"، وعروض للعرائس، وحفلات لشعبة الإنشاد الديني بالفرقة القومية للموسيقى الشعبية، وفرقة أنغام الشباب، كما تقدم الفرقة الغنائية الاستعراضية مسرحية "قالك إيه.. قالك آه".

وتشارك فرقة رضا، والفرقة القومية للفنون الشعبية، وفرقة أنغام الشباب، والفرقة القومية للموسيقى الشعبية في فعاليات برنامج "هل هلالك" بساحة الهناجر، كما يشارك البيت الفني للمسرح بعرض أوبريت "الليلة الكبيرة" لمسرح القاهرة للعرائس، إلى جانب عروض وورش فنية للأطفال بالحديقة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب ضمن فعاليات "ليالي رمضان" من ٩ حتى ٢٠ رمضان.

- مركز الهناجر للفنون

ويقدم مركز الهناجر للفنون، برئاسة الفنان شادي سرور، ملتقى الهناجر الشهري بعنوان "رمضان ومحبة الأوطان"، تقدمه الناقدة الأدبية الدكتورة ناهد عبد الحميد، مؤسس ومدير الملتقى، كما يستضيف المركز مجموعة من المعارض الفنية بقاعة آدم حنين، منها معرض للهيئة العامة لقصور الثقافة، ومعرض منح التفرغ للمجلس الأعلى للثقافة.

- البيت الفني للمسرح

كما يقدم البيت الفني للمسرح مجموعة من العروض المسرحية خلال شهر رمضان، من بينها: مسرحية "أهل الأمانة" على المسرح القومي إخراج أحمد إسماعيل، وأوبريت "الليلة الكبيرة" على مسرح البالون وساحة الهناجر، إلى جانب سهرة رمضانية بعنوان "فرحة رمضان" على مسرح القاهرة للعرائس إخراج شريف عزت، وبرنامج "ليالي رمضان" على مسرح الحديقة الدولية لكورال مسرح الشمس بقيادة أوركسترا محسن صادق.

- المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

ويشارك المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، برئاسة المخرج عادل حسان، بعدد من الفعاليات البارزة خلال شهر رمضان، منها: ليلة حكي وغناء بعنوان "عودة.. طرح الأرض" في ذكرى ميلاد الفنان الراحل عبد الغفار عودة، كتابة مسعود شومان وإخراج سامح مجاهد، وليلة حكي تقدمها الفنانة عزة موسى والمجموعة، وحفل غنائي للفرقة الموسيقية للمركز احتفالا بيوم الشهيد (٩ مارس) ضمن برنامج "هل هلالك"، إلى جانب ليلة إنشاد ديني يقدمها الفنان ماهر محمود إسماعيل، وحفل ختام للاحتفال باليوم المصري للفن الشعبي.

• الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم الهيئة المصرية العامة للكتاب، برئاسة الدكتور خالد أبو الليل، برنامجًا متكاملًا من الأنشطة والفعاليات الثقافية خلال شهر رمضان المبارك، يأتي في مقدمته تنظيم معرض فيصل الرمضاني خلال الأسبوع الثاني من الشهر الكريم، بمشاركة قطاعات وزارة الثقافة المصرية ودور النشر الخاصة، ويصاحبه برنامج ثقافي وفني وأنشطة موجهة للأطفال بالتعاون مع قطاعات الوزارة ووزارة الأوقاف، كما تشارك الهيئة بمعرض للكتاب على هامش الفعاليات التي تنظمها قطاعات وزارة الثقافة، وتعد برنامجًا ثقافيًا وفنيًا وأنشطة للطفل بمركز الشروق الثقافي بمدينة الشروق، إلى جانب تقديم خصومات على إصداراتها بفروعها بالقاهرة الكبرى والمحافظات طوال الشهر الكريم، فضلًا عن إقامة برنامج ثقافي متنوع بمركز الكتاب الدولي، بما يعزز دورها في نشر المعرفة ودعم الحركة الثقافية خلال رمضان.

• الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

تنظم الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، برئاسة الدكتور أسامة طلعت، برنامجا متكاملا للأنشطة والفعاليات الثقافية والفنية خلال شهر رمضان المبارك يتضمن باقة متنوعة من الندوات، والورش الفنية، والمعارض التي تستهدف كافة الفئات العمرية، مع تركيز خاص على تعزيز الهوية الوطنية والتراث المصري الأصيل.

قطاع المسرح يحتفل بذكرى العاشر من رمضان وتكريم كوكبة من الفنانين وأبطال الجيش وتسليم جوائز مسابقة «أنا المصري»

إطلاق مشروع صون وبناء القدرات لفن الأراجوز

بالتعاون مع اليونسكو

بحضور السيد روبرت باروا، القائم بأعمال مدير مكتب اليونسكو بالقاهرة، والمعماري حمدي Hamdy El Setouhy، رئيس صندوق التنمية الثقافية، والدكتورة نهلة إمام، مستشارة وزير الثقافة للتراث الثقافي غير المادي، أُطلق مشروع «صون التراث وبناء القدرات للتراث الثقافي غير المادي لفن الأراجوز للدمى اليدوية التقليدية في مصر»، وذلك في إطار التعاون والدعم المقدم من صندوق التراث الثقافي غير المادي باليونسكو التابع لاتفاقية صون التراث لعام ٢٠٠٣، بهدف تعزيز استدامة هذا الفن المسجل على قائمة الصون العاجل عام ٢٠١٨.

ويهدف المشروع، الممتد لعامين، إلى حماية وإحياء فن الأراجوز بوصفه ممارسة ثقافية حيّة، من خلال بناء القدرات، والتدريب العملي، ونقل الخبرات، والتوثيق الرقمي، وتعزيز المشاركة المجتمعية.

وجرى إطلاق المشروع خلال الاجتماع التنسيقي لأصحاب المصلحة، بمشاركة ممارسي الفن والحرفيين وممثلي المجتمع المدني، إلى جانب ممثلين عن وزارات وهيئات متعددة، من بينهم: الدكتور أسامة محمد علي، مدير مسرح العرائس؛ والأستاذة الدكتورة شيماء الصعيدي، مدير أطلس المأثورات؛ والدكتورة ولاء محمد، وكيل المعهد العالي للفنون الشعبية؛ والأستاذة مارينا، ممثلة مكتبات مصر العامة؛ والدكتورة نوران الجميعي، ممثلة المجلس القومي للمرأة؛ والأستاذة جيهان حنفي، رئيس الإدارة المركزية لتنمية النشء؛ والدكتورة حنان موسى، ممثلة الهيئة العامة لقصور الثقافة. وخلال الاجتماع استُعرضت أهداف المشروع وآليات التنفيذ وآليات اختيار المتدربين، بما يعزز التنسيق والتعاون بين الجهات المختلفة.

وأكد المعماري حمدي السطوحي أن المشروع يتجاوز الحفاظ على الأراجوز كعنصر فني أو تراثي، إذ يمثل تعزيزًا للهوية الثقافية، مشيرًا إلى أن تسجيل الأراجوز على قائمة الصون العاجل عام ٢٠١٨ شكّل خطوة مفصلية، لكنه كان بداية لمرحلة جديدة ترتكز على تحقيق الاستدامة الفعلية، وأوضح أن المشروع يقوم على ثلاثة محاور رئيسية تشمل الحصر الميداني للممارسين، والتوثيق الرقمي للعروض المهددة بالاندثار، ونقل الخبرة إلى جيل جديد من اللاعبين لضمان استمرار الفن حيًا وتفاعليًا. وأضاف أن المشروع يتضمن برنامجًا تدريبيًا مكثفًا يجمع بين ورش عملية للتعلم من الممارسين القدامى ودورات نظرية حول تاريخ الأراجوز وتقنيات الأداء والإدارة الثقافية، بهدف إعداد كوادر مؤهلة تضمن استمرارية هذا الفن.

من جانبه، أشار السيد روبرت باروا إلى أن استدامة التراث الثقافي غير المادي تعتمد على وضوح الرؤية والسياسات الداعمة، وقدرة المؤسسات على التوثيق وبناء المعرفة، مؤكدًا أن اهتمام اليونسكو ينطلق من الإنسان بوصفه محور التنمية المستدامة وحامل التراث، وأن الهدف لا يقتصر على حفظ التراث فحسب، بل ضمان انتقاله إلى الأجيال القادمة. كما شدّد على أهمية توسيع آفاق التعاون ليشمل أنشطةً تكميليةً بالتعاون مع مراكز الفئة الثانية التابعة لليونسكو في مجال التراث الثقافي غير المادي في دول آسيا، بما يضمن أن يكون المشروع محرّكًا لعددٍ من المبادرات الهادفة إلى صون التراث الثقافي غير المادي وتعزيز الصناعات الإبداعية.

وأكدت الدكتورة نهلة إمام أن إطلاق المشروع يمثل محطة جديدة في مسار العمل على التراث الثقافي غير المادي، مشيرة إلى أن اجتماع المتخصصين والممارسين وأصحاب المصلحة يعكس قدرة العمل الثقافي على بناء شراكات مستدامة عابرة للقطاعات. وأعربت عن تقديرها للجهود الدقيقة التي بذلها المعماري حمدي السطوحي في متابعة مراحل المشروع، مشيدة بالدور المحوري للدكتور نبيل بهجت منذ تسجيل الأراجوز وحتى تطوير مشروع الصون، مؤكدة أن الممارسين يمثلون الركيزة الأساسية لاستمرار هذا التراث.

وشهد اللقاء مشاركة فرقة «ومضة»، حيث قدمت عرضًا يربط بين التراث والممارسة المعاصرة، مؤكدين أهمية التدريب المباشر في إحياء الفنون التقليدية لدى الجمهور الجديد.

وفي كلمة أُلقيت نيابة عن الدكتور نبيل بهجت مؤسس فرقة ومضة، شدّد الفنان محمود السيد على أن التراث ممارسة حيّة تعبّر عن ذاكرة المجتمع، وأن حماية الأراجوز تبدأ بالحفاظ على الكنوز البشرية الحيّة ونقل المعرفة بالممارسة المباشرة لضمان استمرارية الفن وإعداد كوادر جديدة.

وفي ختام الفعالية، استُعرضت متطلبات وشروط الالتحاق بالبرنامج التدريبي تمهيدًا للإعلان عن فتح باب التقدم، على أن يبدأ النشاط التدريبي للعام الأول في شهر أبريل، ضمن مستهدفات المشروع لإعداد جيل جديد يحمل فن الأراجوز ويضمن استمراريته بوصفه جزءًا أصيلًا من الهوية الثقافية المصرية.

مهرجان بغداد الدولى للمسرح

يطلق استمارة المشاركة فى دورته السابعة

أعلن الدكتو جبار جودى، نقيب الفنانيين العراقيين مدير عام دائرة السينما والمسرح ورئيس مهرجان بغداد الدولى للمسرح عن فتح باب المشاركة الرسمى فى دورته السابعة، والتى من المقرر أن تُقام خلال الفترة من ١٠ إلى ١٨ أكتوبر ٢٠٢٦، ويأتى ذلك فى خطوة تُعزز مكانة بغداد العريقة كمنارة ثقافية وإبداعية، تقديم طلبات المشاركة عبر الموقع الرسمى للمهرجان.

وتتجه أنظار العالم المسرحى نحو العاصمة العراقية، التى تستعد لاستضافة واحد من أبرز التظاهرات الفنية فى المنطقة، ودعا رئيس المهرجان الفرق والمسرحيين والمخرجين من العراق والعالم العربى والدولى إلى تقديم طلبات مشاركتهم عبر الموقع الرسمى للمهرجان.

وهو http://baghdaditf.com

آخر موعد لاستقبال الطلبات.. منتصف شهر يوليو ٢٠٢٦

وأعلنت إدارة مهرجان بغداد الدولى للمسرح والصفحات الرسمية الخاصة به فى مواقع التواصل الاجتماعى، أنه سيكون آخر موعد لاستقبال الطلبات هو منتصف شهر يوليو ٢٠٢٦، مما يتيح فترة كافية لإعداد الملفات الفنية المتكاملة

وكشفت اللجنة العليا للمهرجان أن معايير الاختيار لهذه الدورة ستستند إلى خريطة العروض المميزة والمتنوعة التى عرضت امام الجمهور للسنتين الماضيتين.

وبهذه المناسبة، قال المتحدث الرسمى باسم المهرجان : نحن نعقد آمالاً كبيرة على هذه الدورة التى نريدها أن تكون احتفاءً جديدا بالإنسان وبهذا الفن السامق،بغداد، مدينة الشعر والفنون، تفتح ذراعيها مرة أخرى لكل الأصوات الإبداعية لكتابة فصل جديد من فصول ازدهارها المسرحي»

شروط المشاركة

وتشترط إدارة مهرجان بغداد الدولى للمسرح فى دورته السابعة للفرق الراغبة فى المشاركة، تحقيق الشروط التالية:

• أولوية الإنتاج.. يجب أن يكون العرض المسرحى المقدم قد أُنتج وعُرض للجمهور خلال السنتين الماضيتين

• مدة العرض.. ألا تقل مدة العرض المسرحى الكامل عن (٤٥) دقيقة.

• عدد أعضاء الوفد.. ألا يزيد عدد أعضاء الوفد المرافق للعرض (ممثلين، وفنيين، وإداريين) على (١٥) شخصًا، وتتحمل الفرقة تكاليف السفر والإقامة والتنقل لأى عدد إضافى، وذلك بعد التنسيق المسبق مع إدارة المهرجان.

• طبيعة العروض غير المقبولة.. لا تقبل إدارة المهرجان فى هذه الدورة المشاركة بعروض المونودراما أو عروض مسرح الأطفال الموجهة بشكل أساسى لجمهور هذه الفئة العمرية.

• استكمال بيانات الطلب.. يجب تعبئة جميع حقول ونماذج طلب المشاركة الإلكترونى بشكل كامل ودقيق، أى طلب ناقص البيانات يعتبر ملغيًا تلقائيًا.

• تسجيل العرض.. يرفق مع طلب المشاركة نسخة مسجلة كاملة للعرض بدقة عالية (HD) على الأقل، مع مراعاة جودة الصوت والصورة، ويفضل أن تكون التسجيلات من عرض حى أمام جمهور، ويمكن رفعها على منصة إلكترونية كـ Google(Drive أو Dropbox او youtube أو (vimeo) وإرفاق الرابط فى الطلب.

• حقوق النشر والملكية الفكرية.. يجب أن تكون الفرقة حاصلة على جميع الحقوق القانونية للعرض المقدم (نصًا، موسيقى، تصميمات.. إلخ)، وتتحمل مسئولية أى مخالفات متعلقة بحقوق الملكية الفكرية.

• اللغة والترجمة.. فى حال كان العرض بلغة غير العربية، يجب أن يكون مرفقًا بنص مترجم إلى اللغة العربية أو الإنجليزية، كما يفضل أن تكون النسخة المسجلة مزودة بترجمة (Subtitles) لإحدى هاتين اللغتين.

• البيانات الفنية.. يتوجب تقديم قائمة كاملة بالبيانات الفنية للعرض (مخرج، مؤلف، مصممين، ممثلين، إلخ) وصورة ملخصة (سينوبسيس) لا تتجاوز (٣٠٠) كلمة، مع (٥) صور عالية الجودة و(٣) مقاطع دعائية أو تصويرية من العرض.

• المواد الترويجية.. تلتزم الفرقة بتقديم جميع المواد الدعائية والبيانات الصحفية المطلوبة فى المواعيد المحددة من قبل إدارة المهرجان.

• الجدولة والالتزام.. فى حال القبول، تلتزم الفرقة بالمواعيد الرسمية التى تحددها إدارة المهرجان للوصول والمغادرة والبروفات والعرض، دون إمكانية إجراء تغييرات تستلزم أعباءً تنظيمية أو مالية إضافية.

• التغطية الإعلامية.. تمنح الفرقة الحق لإدارة المهرجان فى استخدام المواد المقدمة (مقاطع الفيديو، الصور، البيانات) لأغراض الترويج والتوثيق الإعلامى للدورة الحالية والمستقبلية.

• المسئولية.. إدارة المهرجان مسئولة عن توفير الإقامة والطعام والتنقل الداخلى داخل بغداد للوفد (ضمن الحد الأقصى المذكور)، بالإضافة إلى القاعة المجهزة فنيًا والبروفات الأساسية.

من الجدير بالذكر أن مهرجان بغداد الدولى للمسرح قد استعاد بريقه مؤخرًا ليصبح حدثًا ثقافيًا منتظَرًا على الخريطة الدولية، مساهمًا فى إعادة الحياة المسرحية فى المشهد الثقافى العراقى وجذب الانتباه العالمى إلى طاقاته الإبداعية المتجددة.

ويُقام المهرجان بتنظيم مشترك بين دائرة السينما والمسرح ونقابة الفنانين العراقيين برئاسة الدكتور جبار جودى، على خشبات مسارح بغداد المسرح الوطنى، مسرح الرشيد، ومسرح المنصور، ومسارح أهخرى

ويُعد هذا الحدث المسرحى العراقى، محطة ثقافية وفنية بارزة تجمع بين عروض مسرحية عالمية وعربية ومحلية وتفتح آفاقًا للحوار الفنى والتبادل الثقافى، فى قلب بغداد التى تواصل احتضان الإبداع رغم التحديات.

همت مصطفى

١٥ عرضا مسرحيا بالمجان بالإسكندرية

ضمن عروض نوادي المسرح

اختتمت بقصر ثقافة الأنفوشى، عروض نوادي المسرح لفرع ثقافة الإسكندرية، والتى تنظمها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، ضمن برامج وزارة الثقافة لدعم الشباب الموهوبين بالأقاليم، وبالتزامن مع الاحتفال بشهر رمضان المبارك.

تتضمن العروض خمسة عشر عرضا مسرحيا مجانيا تقدم بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة الفنان أحمد الشافعي، وبحضور لجنة التحكيم المكونة من المخرج يس الضوي، والناقدة الدكتورة أميرة كمال، ومهندسة الديكور نهاد السيد.

وشهد اليوم الافتتاحي تقديم عرضين، الأول بعنوان «عن الصديق والطريق والعنف»، لقصر ثقافة مصطفى كامل، عن نص «الدوامة» تأليف چان بول سارتر، إعداد وإخراج كريم طارق، يليه عرضا بعنوان «الرؤية الاخيرة»، لقصر ثقافة الأنفوشي، تأليف ياسر أحمد، وإخراج تامر عبد الوهاب.

ويوم ٢١ فبراير قدمت ثلاثة عروض؛ الأول بعنوان «بنت القمر» لبيت ثقافة بولكلي، تأليف محمد السوري، دراماتورج وإخراج أحمد أمين، والثاني بعنوان «مكان مع الجواميس» لبيت ثقافة القباري، عن نص «مكان مع الخنازير» تأليف أثول فوجارد، دراماتورج وإخراج أحمد بسيوني، أما العرض الثالث «رحلة السيد كروك» لبيت ثقافة أبو قير، دراماتورج محمد بهجت، وإخراج عزت مصطفى.

وفي يوم ٢٢ فبراير قدمت ثلاثة عروض، الأول بعنوان «ربما غدا» لقصر ثقافة الأنفوشي، عن نصوص (نهاية اللعبة - في انتظار جودو - شريط كراب الأخير)

لصمويل بيكيت، إعداد وإخراج أحمد حسام، يليه عرض «جريمة في جزيرة الماعز»، لقصر ثقافة الأنفوشي، تأليف أوجو بيتي، دراماتورج وإخراج يوسف أمين، ثم عرض بعنوان «اللغز» لقصر ثقافة مصطفى كامل، تأليف واخراج يوسف محمود.

أما فى يوم ٢٣ فبراير قدم عرضين لقصر ثقافة الأنفوشي، الأول بعنوان «مقتل كرامازوف» تأليف فيودور دوستويفسكي، دراماتورج وإخراج كريم دياب، يليه «نصف ساعة» تأليف أحمد الغندور ومصطفى الشرنوبي، وإخراج مصطفى الشرنوبي.

و فى يوم ٢٤ فبراير قدم عرض «العادلون» لقصر ثقافة الأنفوشي، تأليف ألبير كامو، دراماتورج وإخراج محمود صلاح، يليه «خبز بلون الرماد»، لقصر ثقافة مصطفى كامل، تأليف فاتن حسين ناجي، وإخراج أحمد جمال.

وفي يوم ٢٥ فبراير قدم «قبل أن تبرد القهوة» لقصر ثقافة الأنفوشي، تأليف أنس النيلي، وإخراج معتز عجمي، يليه «الدائنون» لقصر ثقافة الشاطبي، تأليف أوجست سترندبرج، وإخراج بيتر رضا.

وشهد اليوم الختامي ٢٦ فبراير تقديم عرض «هذا ما قالت»، لقصر ثقافة الأنفوشي، عن حلقة (يولوجي) من مسلسل بلاك ميرور، إعداد وإخراج أحمد كمال.

العروض إنتاج الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير، وإدارة النوادي برئاسة المخرج محمد الطايع، وتقدم بالتعاون مع إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي برئاسة محمد حمدي، وفرع ثقافة الإسكندرية بإدارة الفنانة د. منال يمني.

وتعد تجربة نوادي المسرح من أبرز المبادرات الفنية التي أطلقتها هيئة قصور الثقافة بهدف دعم المواهب الشابة واكتشاف القدرات المسرحية المتميزة بإمكانات بسيطة، مع إتاحة الفرصة للتفاعل المباشر مع الجمهور.

من قاعات الدرس إلى خشبة المسرح.. تجارب إخراجية في مشاريع الدراسات العليا بالمعهد العالى للفنون المسرحية

تعد مشاريع الدراسات العليا بالمعهد العالى للفنون المسرحية إحدى المحطات المهمة لاختبار قدرات الدارسين الفنية والفكرية. ومن خلالها يقدم والمخرجون والنقاد الشباب تجارب مسرحية تعكس قراءاتهم الخاصة للنصوص وقضايا المجتمع. وفى هذا التحقيق نرصد عددا من هذه المشاريع، ونتوقف عند ملامحها العامة واختلاف رؤاها الإخراجية. كما نحاول الاقتراب من طبيعة الأسئلة التى تطرحها هذه التجارب، ومدى تنوع أساليبها الفنية

رنا رأفت

الانتظار بوصفه قهرًا ومقاومة: رؤية إخراجية فى مسرحية «فى الانتظار»

يقول المخرج والفنان إيهاب محفوظ إن مشروعه فى الدراسات العليا تمثّل فى إخراج مسرحية «فى الانتظار»، تحت إشراف الدكتور أيمن الشيوى، وهى من تأليف عبد الله شاهر.

ينطلق العرض من فكرة الانتظار، لا بوصفه حالة زمنية عابرة، وإنما باعتباره وضعًا قهريًا مفروضًا على المرأة، ناتجًا عن حكم أخلاقى يفرضه المجتمع الذكورى. هذا الحكم لا يقوم على فهم حقيقى أو تعاطف إنسانى، بل يستند إلى نظرة سطحية، تختزل المرأة فى شكلها وتُصدر عليها أحكامًا من موقع الهيمنة.

ورغم ذلك، لا تظهر المرأة فى العرض بوصفها كيانًا مستسلمًا، بل كشخصية تحاول المقاومة والتمرد على واقعها المحاصر. انتظارها ليس انتظارًا سلبيًا، بل حالة مشحونة بالصراع الداخلى والرغبة فى الخلاص والسعى نحو التغيير.

إخراجيًا، انعكست هذه الرؤية من خلال بناء علاقات غير متوازنة على خشبة المسرح، تقوم على سيطرة طرف ومحاولات مقاومة من طرف آخر. وقد تجلّى ذلك عبر تفاصيل دقيقة مثل النظرات، والحركات الجسدية، واستخدام الصمت بوصفه عنصرًا دلاليًا، إلى جانب إيقاع بطىء ومقصود يعكس امتداد الصراع وطوله.

وعن تعامله مع النص المسرحى، يؤكد إيهاب محفوظ أنه التزم بروح النص وبنيته الأساسية، لكنه عمل إخراجيًا على تعميق ثنائية القهر والمقاومة. فجاءت المعالجات من خلال الأداء، وتشكيل الحركة، وتوظيف الفراغ المسرحى والصمت، مع الحرص على تقديم المرأة كشخصية فاعلة ومؤثرة، لا كضحية سلبية للأحداث.

أما عن أبرز التحديات، فيشير إلى أن التحدى الأكبر كان تقديم فكرة القهر الذكورى ومقاومة المرأة له دون الوقوع فى المباشرة أو الخطاب الشعارى، فكان الرهان على التفاصيل الصغيرة والأداء المكبوت، بحيث يُرى الصراع ويُحَسّ قبل أن يُقال، ليخرج العرض فى النهاية معبّرًا عن انتظارٍ مشحون بالرغبة فى التغيير.

«الفنار ١٠١»... صراع الحلم والظلمة

قال المخرج مينا لويز إن عرضه المسرحى «الفنار ١٠١» دراما تورج محمد علاء الدين، ديكور شريفة الفايلاكاوى، إضاءة وليد درويش الذى يقدّمه بوصفه مشروعه فى الدراسات العليا، انطلق من فكرة محورية تقوم على الصراع بين الإنسان الذى يمتلك الحلم والقدرة على التطلع إلى ما هو أبعد من واقعه، والإنسان الذى استسلم للظلمة الداخلية حتى غدت جزءًا من تكوينه النفسى والوجودى.

وأشار إلى أن هذا الصراع لم يُقدَّم بوصفه مواجهة مباشرة بين شخصيتين، بقدر ما هو تعبير عن عالمين متجاورين: عالم فقد الرغبة فى التغيير، وآخر لا يزال يقاوم بالخيال والطموح.

وأوضح لويز أن هذه الرؤية تُرجمت إخراجيًا عبر

بناء بصرى قائم على التباين الحاد، حيث جاء فضاء العرض كاملًا بالأبيض والأسود ليعكس حالة الجمود الداخلى للشخصية الغارقة فى الظلمة، فى مقابل ظهور الشخصية القادمة من الخارج – الحاملة للأحلام – باعتبارها العنصر الوحيد الملوَّن على الخشبة. وأكد أن هذا الاختيار لم يكن جماليًا فحسب، بل أداة درامية أسهمت فى تعميق العلاقات بين الشخصيات، إذ بدت كل مواجهة بينهما وكأنها صدام بين عالمين لا مجرد حوار عابر.

وفى السياق نفسه، أشار إلى أن الحركة المسرحية صُممت بما يخدم هذه الفكرة، حيث اتسمت حركة الشخصية الغارقة فى الظلمة بالمسار المحدود والدائرى، بينما جاءت حركة الشخصية الأخرى منطلقة ومتنوعة، فى إشارة إلى اتساع الفضاء أمام الحلم وضيقِه أمام الاستسلام.

وعن تعامله مع النص المسرحى، قال المخرج مينا لويز إنه تعامل مع النص بوصفه منطلقًا فكريًا وشعوريًا أكثر منه قالبًا جامدًا، مؤكدًا حرصه على الحفاظ على البنية الدرامية الأساسية وروح الصراع التى يحملها النص، مع إجراء معالجات إخراجية على مستوى الإيقاع والبناء البصرى، إلى جانب اختصار بعض التفاصيل الحوارية. وأوضح أن الهدف من ذلك كان تكثيف الحالة الشعورية وتسليط الضوء على الفكرة المحورية المرتبطة بالظلمة الداخلية وفقدان الحلم.

وأضاف أن تقديم العرض فى إطار مشروع أكاديمى ضمن متطلبات الدراسات العليا أتاح له قدرًا من الحرية فى إعادة قراءة النص من منظور إخراجى معاصر، مشيرًا إلى أن الاشتغال على الصورة المسرحية والرمز اللونى وتكوينات الممثلين فى الفراغ جاء بوصفه امتدادًا للنص لا خروجًا عليه، ومحاولة لقراءة ما بين السطور وتجسيدها بصريًا بدل الاكتفاء بالمعنى المباشر للكلمات.

وحول التحديات، أوضح لويز أن العرض واجه صعوبات فنية ومادية فى آن واحد. فعلى المستوى الفنى، تمثل التحدى الأكبر فى تقديم عالم مسرحى كامل بالأبيض والأسود دون الاستعانة بأى ألوان فى الإضاءة أو التكوين البصرى، وهو ما استلزم بحثًا طويلًا فى الخامات ودرجات الإضاءة وملمس الأزياء والديكور لتحقيق التباين عبر الظل والنور والتكوين. وأشار إلى أن هذا القيد تحوّل من عائق إلى دافع،

حيث أسهم فى تعميق الطابع التعبيرى للعرض، وجعل الصورة أكثر تجريدًا وارتباطًا بالحالة النفسية للشخصيات، وكأن الفراغ المسرحى ذاته يعكس عالمها الداخلى.

أما على المستوى المادى، فقال إن التحدى لم يكن فى تقليل عناصر العرض، بل فى القدرة على تنفيذ رؤية بصرية تعتمد على ديكورات كبيرة وتكوينات واضحة رغم غياب الدعم الإنتاجى المؤسسى، نظرًا لأن عروض الدراسات العليا لا تحظى بتمويل من المعهد. وأشار إلى أنه تحمّل، بالاشتراك مع مهندسة الديكور شريفة، التكلفة المادية من مواردهما الشخصية لتحقيق الشكل البصرى المنشود.

واختتم المخرج مينا لويز حديثه بالتأكيد على أن كل عنصر فى العرض جاء نابعًا من إيمان حقيقى بالمشروع الأكاديمى، وأن الضخامة لم تكن شكلية، بل موظفة دراميًا للتعبير عن الإحساس بالحصار والجمود داخل عالم الشخصية الغارقة فى الظلمة، فى مقابل حضور الشخصية الأخرى التى تجسد الحلم والطموح، لتتحول الصعوبات الإنتاجية إلى جزء أصيل من التجربة وبصمة جمالية نابعة من الإصرار قبل الإمكانات..

«العائلة».. رؤية إخراجية فى التضحية حين تنقلب على أصحابها

أشار المخرج أحمد عزت فهمى إلى أن اختياره لنص «عائلة توت» للكاتب أشتيفان أوركينى جاء انطلاقًا من إيمانه بقدرة النص على طرح سؤال إنسانى عميق حول معنى التضحية وحدودها، مؤكدًا أن المعالجة الدراماتورجية التى قدّمها مصطفى عابد أسهمت فى تكثيف الصراع وتركيز الرؤية دون الإخلال بجوهر الفكرة.

وقال إن العرض يرتكز على زيارة الميجور لمنزل عائلة الجندى «جيولا توت» خلال إجازته، وهى الزيارة التى تبدأ بشكل اعتيادى، ثم تتحول تدريجيًا إلى عامل قهر يفرض نظامًا جديدًا على حياة الأسرة، لافتًا إلى أن العائلة تقبل هذا التحول بدافع واحد هو إرضاء الميجور، على أمل أن ينعكس ذلك إيجابًا على مصير الابن الموجود على الجبهة فى حربٍ دائرة بين الجيش المجرى ومجموعات المقاومة.

وأضاف أن إظهار الابن على الجبهة كان خيارًا إخراجيًا مقصودًا، بهدف تعميق التعاطف الإنسانى

مع الأسرة، وتمهيد الصدمة الدرامية عند سماع خبر موته فى نهاية العرض، موضحًا أن هذه اللحظة تمثل نقطة التحول الحاسمة فى وعى الأب «لايوش توت»، الذى يدرك أن كل ما قُدِّم من تنازلات وتضحيات قد ذهب سدى.

وأوضح أن فعل الانتقام، المتمثل فى قتل الميجور بقطاع الورق المقوّى، لم يُقدَّم بوصفه فعل عنف مباشر، بل كرمز يجمع بين العبث والقسوة، ويؤكد انحياز العرض إلى الكوميديا السوداء بوصفها أداة لكشف المأساة لا لتخفيفها.

وأشار إلى أنه تعمّد الخروج من عباءة اللغة العربية الثقيلة، متجهًا إلى لغة أكثر بساطة وقربًا من الجمهور، بما يسمح بتواصل مباشر مع المتلقى، ويمنح العرض مرونة أكبر فى الانتقال بين التراجيديا

والسخرية.

وأكد أن من أبرز التحديات التى واجهت العمل كون أغلب الممثلين من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية، وتزامن البروفات مع فترة الامتحانات، إلا أن روح التعاون بين فريق العمل، باعتبارهم زملاء وأصدقاء، كانت دافعًا قويًا لإنجاز العرض فى صورته النهائية.

وأضاف أنه لجأ إلى تقليص عدد شخصيات النص الأصلى، مكتفيًا بالشخصيات الأساسية داخل المنزل (الأب، الأم، الابنة)، إلى جانب (الميجور، ساعى البريد)، مع حضور الابن «جيولا»، وذلك لخدمة التكثيف الدرامى وتوضيح الرؤية أمام لجنة التحكيم.

وختم المخرج حديثه بالتأكيد على أن عرض «العائلة» يسعى إلى طرح تساؤل جوهرى أمام المتفرج: متى تتحول التضحية من قيمة إنسانية نبيلة إلى سبب مباشر فى فقدان الذات؟ معتبرًا أن هذا السؤال هو جوهر التجربة المسرحية التى حاول تقديمها على خشبة المسرح .

الحقيقة بوصفها بناءً ذهنيًا.. قراءة إخراجية فى عرض اعترافات زوجية:

عن عرض اعترافات زوجية للكاتب إيريك إيمانويل شميت - إعداد محمد خلف - إخراج عبدالرحمن السبكى قال المخرج عبدالرحمن السبكى، إن العرض انطلق من فكرة محورية تقوم على مساءلة الحقيقة، بوصفها بناءً ذهنيًا قابلًا للتشكّل، لا يقينًا ثابتًا، موضحًا كيف تتحول العلاقات الإنسانية لا سيما القريبة والحميمة، إلى ساحة صراع بين ما نعرفه وما نختار أن نصدقه. وأوضح السبكى أن الرؤية الإخراجية اعتمدت على ترجمة هذه الفكرة عبر بناء مشاهد قائم على التدرّج النفسى لا الحدثى؛ إذ تتكشف العلاقات بين الشخصيات تدريجيًا من خلال الحوار والإيقاع والأداء، وليس عبر تطور تقليدى للصراع. وأشار إلى أنه لجأ إلى تكثيف المواجهات المباشرة وتفعيل الفضاء المسرحى بحيث يصبح المكان امتدادًا للحالة النفسية للشخصيات، بما يبرز هشاشة العلاقة وتوترها، مع توظيف الإضاءة والحركة لتأكيد التحولات الداخلية أكثر من التغيرات الخارجية. وأضاف المخرج أنه تعامل مع النص بوصفه مادة فكرية مفتوحة، فالتزم بروحه وأفكاره الأساسية، مع إجراء معالجات إخراجية على مستوى الإيقاع

وبناء المشاهد والتأكيد على بعض اللحظات الدلالية.

ولفت إلى أن الهدف لم يكن تغيير النص، بل إعادة قراءته من منظور إخراجى معاصر يخدم الرؤية العامة للعرض.

وأشار السبكى إلى أن هذه المعالجات جاءت بدافع تحويل النص من مجرد حوار فكرى إلى تجربة مسرحية حية تعتمد على الفعل الداخلى، وتمنح المتلقى مساحة للتأويل والمشاركة الذهنية، بما يتماشى مع طبيعة مشروع الدراسات العليا.

وحول التحديات، أوضح أن طبيعة النص القائم على الحوار الكثيف والصراع النفسى فرضت البحث عن حلول إخراجية - على مستوى السينوغرافيا والموسيقى والحركة - تمنع الرتابة وتحافظ على توتر العرض. كما أشار إلى وجود تحديات إنتاجية متعلقة بالإمكانات، ما دفعه إلى تبنّى اقتصاد فى السينوغرافيا والتركيز على الممثل بوصفه العنصر الأساسى فى بناء المعنى.

وختم المخرج حديثه بالتأكيد على أن هذه التحديات انعكست إيجابيًا على العرض، إذ أسهمت فى خلق رؤية إخراجية أكثر تفاعلًا وقربًا من الجمهور، وجعلت من الأداء والعلاقة بين الشخصيات المحرك الرئيسى للعرض.

«مش مهم» رحلة داخل العقل المضطرب بلغة المسرح التعبيرى

أشار المخرج مايكل رفلة إلى أن العرض المسرحى «مش مهم» ينطلق من تفكيك الحالة الذهنية لشخص واقع تحت تأثير المخدرات، حيث يصبح العقل مسرحًا للصراع، والذاكرة مجالًا مفتوحًا للهلوسة والتشظى، مؤكدًا أن النص لا يقدم حكاية تقليدية بقدر ما يغوص فى بنية نفسية مأزومة تتكشف تدريجيًا عبر الفعل المسرحى.

وقال رفلة إن بداية العرض جاءت مع تصاعد التوتر النفسى للبروفيسور، من خلال إشعاله للسجائر المخدرة، وهو ما يؤدى إلى تسارع غير طبيعى فى الأفكار والذكريات، لتتحول الخشبة إلى مساحة ذهنية تتداخل فيها الأزمنة والأصوات، وتظهر التصرفات القهرية مثل تمزيق أوراق التقويم، وفرك اليدين، والصعود المتكرر إلى الشباك، باعتبارها علامات مباشرة على فقدان السيطرة.

وأوضح أن العناصر السينوغرافية لم تُستخدم بوصفها

ديكورًا ثابتًا، بل كرموز نفسية فاعلة؛ فالكتب والمكتبة تعبر عن المعرفة المفقودة والهوس بالذاكرة، بينما تمثل رقعة الشطرنج حالة العقل المنقسم ومحاولات التخطيط الفاشلة، فى حين يعكس الهاتف حالة الاضطراب بين الرغبة فى التواصل والعجز عنه، أما الشباك فيجسد الصراع الحاد بين فكرة الانتحار وإمكانية النجاة.

وذكر المخرج أن شخصية بائع الكتب لا تُقدَّم بوصفها كيانًا واقعيًا خالصًا، بل كصوت داخلى أو تجسيد للوعى الكامن داخل البروفيسور، يظهر فى لحظة الذروة كمرشد وحكيم، بينما يأتى صوت الطفل باعتباره رمزًا للبراءة والضمير والذاكرة الطفولية، ومصدرًا للأمل وسط هذا الانهيار النفسى.

وأضاف رفلة أن المنهج التعبيرى كان الخيار الجمالى

والفكرى للعرض، حيث اعتمد على الحركة الجسدية المبالغ فيها، والمونولوجات الداخلية، وتداخل الأصوات الخارجية مع الهلوسات، وتشويه الإحساس بالزمن والمكان، مؤكدًا أن التكرار الحركى المقصود لبعض الأفعال يعكس دوران العقل داخل الحلقة المغلقة للألم والذنب.

وأشار إلى أن النهاية، التى تتجسد فى الموسيقى والرقص، لا تعنى الخلاص الكامل، بل تمثل حالة انفصال مؤقت عن الواقع وتحررًا لحظيًا من الألم، بينما اختفاء بائع الكتب فى الختام يوحى بانحسار الهلوسة أو استقرار نسبى للعقل، دون تقديم حلول جاهزة. وعن تعامله مع النص، قال مايكل رفلة:

«تعاملت مع بنية النص الأصلية من خلال معالجة تناسب الجمهور المستهدف، لأن أول قاعدة فى المسرح هى: اعرف وادرس جمهورك، ومن هنا جاء التعاون مع الصديق والزميل محمد ياسين، مؤلف النص، لإعادة صياغة بعض البنى الدرامية بما يخدم طرح المشكلة ويصل بوضوح إلى المتلقى».

وأكد رفلة أن الإبداع المسرحى لا ينفصل عن التحديات، موضحًا: «لا يوجد إبداع بلا تحديات، لكن الحلول الإخراجية ليست مجرد وسيلة لتجاوز العقبات، بل المتعة الحقيقية تكمن فى تناغم جميع أطراف العمل، من الفكرة الأولى وحتى لحظة استقبال الجمهور لها، والتحدى الأكبر دائمًا هو الانسجام مع هوية الجمهور وإثارة مشاعره تجاه القضية المطروحة».

ويُقدَّم العرض ضمن مشاريع الدراسات العليا، تحت إشراف الأستاذة الدكتورة سميرة محسن، تأليف: محمد ياسين، ديكور: آية، إضاءة: وليد درويش، دراما حركية: رحيل عماد، إعداد موسيقي: مايكل رفلة، ملابس: مايكل رفلة، تصميم بوستر: الأستاذة رانيا، مساعد إخراج: محمد البندارى، بطولة: إياد عيد، مارينا صبحى، إخراج: مايكل رفلة.

واختتم رفلة حديثه بالتأكيد على أن عرض «مش مهم» يمثل محاولة واعية لتوظيف المسرح التعبيرى فى كشف أعماق النفس البشرية، وطرح أسئلة الوعى والخلاص الداخلى فى مواجهة العزلة والاضطراب.

«التجربة» مواجهة صريحة مع الذات داخل العلاقات الإنسانية

قالت الفنانة مروج جمال إن عرض «التجربة»،

الذى قُدِّم تحت إشراف الأستاذ الدكتور سيد خاطر، ينطلق من فكرة محورية تقوم على مواجهة الإنسان لذاته داخل العلاقات الإنسانية، فى اللحظة التى يُجبر فيها على نزع الأقنعة ومساءلة اختياراته، موضحة أن السؤال الأساسى فى العرض ليس: ماذا حدث؟ بل: ماذا سنفعل الآن؟.

وأوضحت مروج جمال أن العرض يطرح رؤية ترى أن العلاقات لا تنهار بفعل حدث مفاجئ واحد، بل نتيجة تراكم الخوف والصمت وتأجيل قول الحقيقة، ليتحول هذا التفكك العاطفى إلى ما يشبه «تجربة وعي» تكشف المسكوت عنه داخل النفس البشرية. ومن هنا يصبح الصراع الرئيسى صراعًا داخليًا يسبق أى صدام خارجى، وتُطرح أسئلة وجودية تتعلق بالكذب والحب والماضى، مثل: هل نكذب بدافع الحماية أم بدافع الهروب؟ وهل يكفى الحب وحده للاستمرار دون مواجهة؟ وإلى أى مدى يتحكم الماضى فى اختياراتنا وسلوكنا فى الحاضر؟ وأشارت إلى أن هذه الفكرة تُرجمت إخراجيًا عبر تقديم العرض فى صورة لعبة مسرحية، يتورط فيها الجمهور تدريجيًا، فلا يظل مجرد متفرج محايد، بل يتحول إلى شريك فاعل ثم إلى بطل حقيقى داخل التجربة نفسها. وقد تحقق ذلك من خلال كسر الحاجز التقليدى بين الممثل والمتلقى منذ لحظة دخول القاعة، حيث يجد المتفرج نفسه جالسًا إلى طاولة داخل مطعم، بأجوائه وموسيقاه، وكأنه فى موقف حياتى عادى، قبل أن يكتشف تدريجيًا أنه أصبح جزءًا من الحدث.

وأضافت أن تصاعد العرض يؤدى إلى تلاشى الحدود بين الممثل والجمهور، لتتكرر الأسئلة نفسها داخل السياق الدرامى، وتتحول فى النهاية إلى مواجهة حاسمة مع الذات، وطرح سؤال الهوية: من أنا الآن؟ وهل هذا ما أردت أن أكونه؟ مؤكدة أن المتلقى يجد نفسه فى النهاية أمام مرآة تجبره على مواجهة ذاته، لا بوصفه مشاهدًا، بل بوصفه إنسانًا معنيًا بالتجربة.

وعن تعاملها مع النص المسرحى، قالت مروج جمال إن فكرة العرض كانت تشغلها بشكل كبير، وهو ما دفعها إلى التوجه إلى زميلها المؤلف محمد غنيم وطرح رغبتها فى تقديم عمل مسرحى يتناول هذا الموضوع، وقد تحمس للفكرة وبدأ فى كتابة النص، الذى أُنجز خلال فترة زمنية قصيرة نسبيًا لم تتجاوز نحو عشرين يومًا، موضحة أن تلك المرحلة شهدت اجتماعات مكثفة للوصول إلى رؤية مشتركة تخدم

العمل.

وأوضحت أن ظروفًا معينة أدت إلى توقف المشروع لمدة عامين، قبل أن تتاح الفرصة أخيرًا لخروجه إلى النور، مؤكدة أن عودة العمل جاءت برؤية أكثر نضجًا ووضوحًا. وأضافت أنه مع استئناف التجربة تواصلت مع مؤلف النص لإجراء بعض التعديلات، وقد رحّب بالفكرة، إلا أن انشغالاته حالت دون استكمال العمل سويًا، ما دفعها إلى إعادة كتابة العرض بنفسها.

وأكدت مروج جمال أن هذه المعالجات شملت إعادة النظر فى تكوين الشخصيات ووجهات نظرها، وبعض المواقف الدرامية، إلى جانب إضافة أبعاد جديدة ناتجة عن تطور الرؤية الإخراجية مع الزمن، مشيرة إلى أن الهدف لم يكن الابتعاد عن جوهر النص، بل تعميقه وتكثيف أسئلته الإنسانية. ويُقدَّم عرض «التجربة» تحت إشراف الأستاذ الدكتور سيد خاطر، بطولة: مروج جمال، محمد الأسمرانى، زياد وليد، تأليف: محمد غنيم، دراماتورجيا وتمثيل وإخراج: مروج جمال.

«الحادثة» مشروع دراسات عليا يعرّى الحب حين ينقلب إلى عنف

قالت المخرجة توئه عبد الفتاح إن عرضها المسرحى «الحادثة»، الذى قدّمته ضمن مشروعها فى الدراسات العليا، ينطلق من فكرة محورية تقوم على تشوّه مفهوم الحب، حين يتحوّل من علاقة إنسانية قائمة على المشاركة إلى امتلاك قهرى، ثم إلى عنف يُمارَس تحت غطاء زائف من التطهير.

وأشارت عبد الفتاح إلى أن اختيار المكان الواحد المغلق - الغرفة المعزولة - جاء بوصفه معادلًا بصريًا للحبس النفسى والعقلى الذى يعيشه «عاصم»، مؤكدة أن الحبس فى العرض لا يقتصر على منى جسديًا، بل يكشف أيضًا عن سجن داخلى يعيش فيه البطل نفسه، ناتج عن منظومة معقّدة من القهر والعنف العاطفى.

وأوضحت أن العلاقات بين الشخصيات بُنيت على ثنائيات درامية حادّة، أبرزها ثنائية المسيطر/الضحية فى علاقة عاصم ومنى، وثنائية الجلاد العاطفى/الضحية غير الواعية فى علاقة الأم بعاصم، معتبرة أن هذه الثنائيات تكشف آليات العنف الخفى داخل العلاقات الأسرية والحميمة.

وذكرت المخرجة أنها تعاملت مع النص الأصلى تعاملًا دراماتورجيًا واعيًا، جمع بين الالتزام بالخط الدرامى الأساسى لنص لينين الرملى-القائم على الحادثة والاختطاف والصراع النفسى وبين إعادة بناء الإيقاع والمشاهد بما يخدم رؤيتها الإخراجية، من دون الإخلال بروح النص أو أفكاره الجوهرية.

وأضافت أن العناصر الفنية لعبت دورًا أساسيًا فى تعميق المعنى، حيث أسهمت الإضاءة فى التعبير عن التحولات النفسية للشخصيات، وجاء الديكور والأزياء امتدادًا للحالة الداخلية، بينما دعمت الموسيقى التصويرية التوتر الشعورى العام للعرض، مؤكدة أن العمل قام على تكامل جماعى بين جميع عناصره.

واختتمت توئه عبد الفتاح حديثها بالتأكيد على أن عرض «الحادثة» يسعى إلى طرح تساؤل إنسانى وأخلاقى حول الحدود الفاصلة بين الحب والسلطة، وبين الحماية والعنف، مشيرة إلى أن المسرح - فى إطار مشروعها الأكاديمى - كان وسيلتها لكشف ما يُمارَس داخل العلاقات تحت مسميات بريئة بينما يخفى فى جوهره قهرًا عميقًا.

العرض التمثيل: فادى وهيب، إميلى خالد، شيماء رضا المرسى، أحمد عزت، الإضاءة: وليد درويش، الديكور والأزياء: شيماء رضا المرسى، الموسيقى التصويرية: إبراهيم عبد الناصر، المخرج المنفذ: زيكو الفخرانى، شكر خاص: عمر علاء، هبة حمدى.

«اعترافات زوجية» قراءة نقدية فى

إشكالية الهوية داخل العلاقة الزوجية

قال المخرج عماد علوانى إن مشروعه فى الدراسات العليا بقسم الدراما والنقد المسرحى انطلق من اشتغاله على مسرحية «اعترافات زوجية» للكاتب إيريك إيمانويل شميت، من زاوية إشكالية الهوية داخل العلاقة الزوجية، موضحًا أن المشروع قُدِّم تحت إشراف الأستاذ الدكتور حسام عطا، واعتمد على مستويين متكاملين: تنظيرى وتطبيقى تصوّرى.

وأوضح علوانى أنه على المستوى التنظيرى اعتمد على المنهج الهرمنيوطيقى فى قراءة النص، باعتباره نصًا قائمًا على الالتباس وتعدد المعانى وتأجيل الحقيقة، حيث لا تُمنح الحقيقة بشكل مباشر، بل تتشكل تدريجيًا داخل الحوار. وأضاف أن الحوار فى المسرحية يمثل المساحة الأساسية التى تتكون فيها الحقيقة، وتتحدد من خلالها علاقة كل طرف بذاته وبالآخر، وهو ما جعله مهتمًا بكيفية تشكّل المعنى داخل العلاقة الزوجية، لا بوصفه معنى ثابتًا، بل نتيجة مستمرة للتأويل والمواجهة والاعتراف.

وأشار إلى أنه، بالتوازى مع القراءة النقدية، عمل على بناء تصور لرؤية إخراجية افتراضية انطلقت من منهج فينومينولوجى نفسى، بهدف البحث فى كيفية تجسيد هذه الدلالات على خشبة المسرح. وطرح فى هذا السياق تساؤلات تتعلق بقدرة العرض المسرحى على نقل إحساس الارتباك والشك وفقدان اليقين الذى تعيشه الشخصيات، مؤكدًا أن الهدف لم يكن سرد الحكاية، بل تحويل الحوار والزمن والفضاء والأداء إلى تجربة شعورية يعيشها المتلقى.

وأكد علوانى أن العلاقة بين النص والرؤية الإخراجية داخل المشروع لم تكن علاقة فرض أو إسقاط، بل علاقة تأويل وتجسيد، حيث ساعدته القراءة النقدية على فهم منطق النص من الداخل، بينما انطلق التصور الإخراجى من هذا الفهم ليترجمه إلى تجربة مسرحية تحافظ على روح النص دون تحميله أفكارًا خارجة عنه. وأضاف: «بالنسبة لى، الإخراج هو فعل فهم قبل أن يكون فعل تنفيذ». وأوضح أن المشروع يعكس طبيعة الدراسة فى قسم الدراما والنقد المسرحى، التى تمنح الطالب حرية اختيار المسار النقدى أو الدراماتورجى وفق اهتمامه، وهو ما ينعكس بدوره على شكل التقييم والامتحان. وأشار إلى أنه اختار المسار النقدى، مع وعى كامل بأهمية الربط بين التحليل النظرى والتصور التطبيقى.

وأضاف عماد علوانى أنه اشتغل أيضًا داخل المشروع على مبحث التلقى، من خلال مقارنة عدد من الرؤى الإخراجية التى قُدمت لمسرحية «اعترافات زوجية» فى ثلاث قارات مختلفة: أوروبا، وآسيا، وأفريقيا.

واختار لهذه المقارنة عرضًا فرنسيًا بوصف فرنسا موطن الكاتب، وعرضًا إيرانيًا، وآخر مصريًا، بهدف فهم كيفية تلقى النص الواحد فى سياقات ثقافية واجتماعية متباينة، وكيف تعيد كل رؤية إخراجية تشكيل علاقة الجمهور بأسئلة النص.

وأشار إلى أن هذه المقارنة كشفت عن قدرة النص على العبور بين الثقافات، مع اختلاف زاوية التلقى من مجتمع إلى آخر؛ ففى التجربة الفرنسية برز البعد الفلسفى والعلاقة الفردية، بينما ركز العرض الإيرانى على البعد الأخلاقى وضغط الجماعة، فى حين اقترب العرض المصرى من الواقع اليومى وهشاشة العلاقات الزوجية فى سياق محلى مألوف. وأكد أن الاختلاف لم يكن فى النص ذاته، بل فى الرؤية الإخراجية وموقع المتلقى من العمل.

واختتم علوانى حديثه بالتأكيد على أن مشروعه كان محاولة لفهم المسرحية بوصفها تجربة إنسانية قبل أن تكون نصًا أو عرضًا، تجربة تطرح أسئلة مفتوحة حول الهوية والصدق والحقيقة داخل العلاقات الزوجية، مشددًا على أن وظيفة المسرح، فى رأيه، ليست تقديم إجابات جاهزة، بل فتح مساحات للتفكير وإعادة النظر

القراءة النقدية جسر الفهم الحقيقى بين النص والرؤية الإخراجية

قال الناقد طارق رجب، طالب الدراسات العليا بقسم الدراما والنقد، إن مشروعه البحثى حول العرض المسرحى «فى الانتظار» انطلق من مجموعة من المنطلقات النقدية التى شكّلت إطارًا تحليليًا مفتوحًا، فى مقدمتها التفكيك، والتناص، ومسرح ما بعد الدراما، مؤكدًا أن الإشكالية الأبرز التى واجهته تمثّلت فى الخلط الشائع بين المصطلح والمفهوم، خاصة حين يظن بعض المخرجين أنهم ينتمون إلى المنهج الواقعى بينما تكشف آليات العرض عن مقاربات مغايرة.

وأوضح رجب أن دراسته لمقرر «العبقرية والثقافة» مع الدكتورة رشا خيرى مثّلت نقطة تحول فى وعيه النقدى، إذ علّمته—كما قال—ألا ينحاز إلى منهج نقدى واحد بوصفه طريقًا وحيدًا للقراءة، بل أن يظل الناقد فى حالة جاهزية دائمة لتلقى العمل الفنى، واختيار الأدوات النقدية التى تتناسب مع طبيعته وتقوم بوظائف النقد الحقيقية.

وأشار إلى أن العلاقة بين النص والرؤية الإخراجية فى المشروع محل الدراسة كشفت عن شعور متكرر بوجود فجوة تفصل بين الطرفين، لا جسرًا يصل بينهما، مرجعًا ذلك إلى سيطرة الرؤية الأحادية أحيانًا، وضعف الاطلاع، وغياب الجاهزية على مستويات معرفية وجمالية متعددة.

وذكر رجب أن القراءة النقدية العميقة أسهمت بشكل مباشر فى تعميق فهمه للمشروع، موضحًا أنه تعلّم من دراسته للنقد على يد أساتذة قسم الدراما والنقد أن أى عمل فنى يكون جاهزًا بعناصره لأن يُقرأ من زوايا متعددة، وأن فنيته تجعله حمّال أوجه وقابلًا لتعدد المستويات التأويلية، شريطة أن يمتلك الناقد القدرة على استيعابه وتذوقه قبل الحكم عليه.

وأضاف أن هذه الخلفية النقدية دفعته، عند دراسته لنص «أنشودة البجعة» لتشيخوف، إلى البحث فى مفهوم التناص كما طرحته جوليا كريستيفا، بينما قادته دراسة مشروع «فى الانتظار»، بوصفه عرضًا معاصرًا، إلى تتبع علاقته بنص «رجل المصادفة» لياسمينا رضا، مشيرًا إلى تقاطع العملين فى البنية غير الأرسطية، وتعدد الذروات، وعلاقة هذا التعدد بمفاهيم المسرح النسوى.

هانى مهران: الكتابة ليست موهبة فحسب بل هى قواعد يجب تجربتها علميًا

يعد الكاتب والمخرج المسرحى هانى مهران واحدا من الأصوات التى تبلورت تجربتها عبر مسار طويل داخل فضاء المسرح، حيث جمع بين الكتابة والإخراج والتمثيل، إلى جانب اشتغاله بالشعر، بالإضافة لدراسته الأكاديمية بقسم الدراما والنقد المسرحى، والتى عززت ممارسته الفنية وعمقت وعيه الجمالى، فمنذ بداياته الأولى فى المسرح المدرسى، مرورا بتجارب متنوعة، وصولا إلى تقديم نصوصه على خشبة المعهد العالى للفنون المسرحية وغيرها من المنصات الثقافية، راكم مهران خبرة معرفية وعملية انعكست بوضوح على مشروعه الإبداعى. وتميز مشروعه بأسلوب فلسفى خاص، وتنوع بين المونودراما، ومسرح الطفل، ومسرح الكبار، والمسرح الشعرى والغنائى. حصل مهران على عدد من الجوائز منها جائزة أفضل أشعار من مهرجان نقابة المهن التمثيلية، وأخيرا حصل على المركز الثانى فى جائزة ساويرس الثقافية عن نصه المسرحى فلوماستر ماركة. وفى هذا الحوار، يفتح هانى مهران نافذة على تجربته ومسيرته الفنية، متوقفا عند رؤيته للكتابة والمسرح، ومحطات الاعتراف والجوائز، بوصفها عناصر ضمن رحلة أوسع فى البحث عن نص مسرحى قادر على الاستمرار وإحداث الأثر، وغيرها من الموضوعات المهمة.

حوار: روفيدة خليفة

جائزة ساويرس بمثابة ختم جودة للمؤلف.. والجوائز صك اعتراف بقيمة النص وتعزز ثقة المتلقى فيه

كيف ترى حصولك على المركز الثانى فى جائزة ساويرس للنص المسرحى كمحطة فى رحلتك مع الكتابة المسرحية، وإلى أى مدى ترى أن مثل هذه الجوائز تنصف النص المسرحى فعلًا أم تظل مجرد لحظة ضوء عابرة فى مسار الإبداع؟

بدأت رحلتى مع الكتابة منذ عام ٢٠٠٤، وطوال تلك السنوات كانت نصوصى تُقدم على خشبات المسرح المدرسى، ومسرح الهواة، والمسرح الكنسى، وصولًا إلى المعهد العالى للفنون المسرحية؛ حيث اعتمدها الطلاب والأساتذة فى مشاريع التخرج وفى مهرجانات كبرى مثل إبداع، وبحكم تخصصى فى كتابة الشعر الغنائى، اتجهت طبيعيًا نحو صياغة النصوص المسرحية الغنائية.

لفترة طويلة، كنت أتحفظ على فكرة المشاركة فى المسابقات، لكن نظرتى تغيرت حين أدركت أن الجوائز هى صك اعتراف يرفع من قيمة النص ويضع الكاتب فى مكانة مختلفة، فالحصول على جائزة بحجم ساويرس هو بمثابة ختم جودة أو شعار يؤكد أن هذا المؤلف معترفا به ويستحق التقدير، خاصة أنها اكتسبت ثقلًا كبيرًا فى الوسط الثقافى والمنافسة فيها ليست سهلة، لأنه يشارك فيها عدد كبير من المؤلفين، وتحقيق المركز الثانى فيها يعد محطة فارقة فى تاريخى؛ فهى لا تغير فقط من رؤية الوسط الفنى لى، بل تعزز ثقة المتلقى فى النص وأنه مهم، و تظل وسامًا يرافق النص والكاتب الفائز طوال رحلته، بغض النظر عما إذا قدم الكاتب أعمالًا أخرى لاحقًا أو أصدر كتبًا، يظل ذلك النص تحديدًا مرهونًا فى ذاكرة الجمهور والنقاد بلحظة تتويجه.

إن نظرة الناس تتغير للنص بمجرد معرفة أنه حائز على جائزة؛ حيث تمنحه هذه الصفة قيمة جمالية مسبقة، وعلى مدار السنوات، سيظل نص «فلوماستر ماركة»، يُعرف دائمًا بأنه النص الحاصل على جائزة ساويرس، وهذا ما يجعله يكتسب بريقًا استثنائيًا يفوق باقى كتاباتى فى عيون المتلقى، حتى وإن كنت أرى أنه قد لا يكون بالضرورة أفضل ما كتبت.

حدثنا عن نص فلوماستر ماركة الحاصل على الجائزة؟

تدور فى عالم خيالى موازٍ لعالم البشر، هو عالم الألوان، حيث تنقسم الألـوان إلى زاهية «فاتحة» تحكم المدينة وتتمتع بالحقوق، وألـوان قاتمة ومخططة تُقصى وتُنفى إلى جزيرة "المقلمة المنسية" وتُحرم من التعليم والعمل والزواج، ويولد اللون «أسود» داخل مدينة الألوان الزاهية من أبوين فاتحين، فيعد وجوده خرقًا للنظام، وتحاول الأم تعليمه سرًا، بينما يخضع الأب للتقاليد، لينتهى الأمر بنفيه. يهرب أسود، يتخذ اسـمًا مستعارًا، ويبدأ وعيه السياسى عبر الكتابة وتوزيع منشورات تدعو إلى المساواة وحرية الاختيار بين الألـوان، وتتقاطع رحلته مع شخصية «روز»، لينشأ حب محرم يوازى صراعًا مع سلطة الأمن الممثلة فى «المحقق البطيخى».

تتصاعد الأحداث نحو الدعوة إلى «يوم اتحاد الألوان»، فتسعى السلطة لإفشاله بالتهديد والتلفيق والضغط على الداعمين. فى النهاية ينقلب المخطط على المحقق نفسه، ويُكشف تزويره

وفساده، لتُعلن خطوبة أسود وروز بوصفها رمزًا لانتصار المساواة وتغيير القوانين، وتُبنى الحبكة بإطار مسرحى رمزى يبدأ بـ«يوم حساب الألوان» وتقنية الفلاش باك، حيث تقدم الشخصيات كأقلام ألوان، فى استعارة واضحة عن التمييز، الإقصاء، والحق فى الاختلاف.

حصولك على الجائزة.. هل يضعك أمام رهانات جديدة فى الكتابة، أم أنك تفضل الاستمرار فى المسار نفسه؟

تضع الجائزة على عاتقى مسئولية مضاعفة، لقد بدأت أنظر حتى إلى نصوصى القديمة بمنظور مختلف؛ تلك النصوص التى رسمتها لعدد من الأشخاص أو بمستوى تمثيلى محدد، صرت أخشى عليها من الظلم حين تُقرأ الآن، ويُقال إن كاتبها هو الفائز بساويرس.

الجائزة تفرض ضغطًا حتميًا، فالجميع بات ينظر إلىّ وإلى أعـمالى بعيون فاحصة، فهناك من سيطلب النص الفائز تحديدًا ليرى معايير التفوق فيه، ومنهم من سيقارنه بنصه الخاص فى سياق المنافسة، بينما ربما سيلجأ إليه الكتاب الجدد كنموذج استرشادى للمشاركة فى مسابقة فقراءة نص فائز أفضل عند البعض من قراءة نص عادى إذا كان يريد تعلم الكتابة ليعرف مميزاته، فسوف يكون هناك قارئ مختلف ربمـا يتحدى ويحاول البحث عن أفكار وطرق استرشاد مما يفرض علىّ أن يكون كل نص أكتبه بعد الآن قادرًا على مواجهة تلك النظرة الفاحصة والمنافسة.

حدثنا عن بداياتك مع المسرح والإبداع بشكل عام؟

بدأت علاقتى بالمسرح فى المرحلة الإعدادية من خلال المسرح المدرسى كممثل، ثم توقفت لفترة، قبل أن أكتشف فضاءً مسرحيا آخر عبر مراكز الشباب وبيوت الثقافة التى كانت تضم فرق تمثيل نشطة، ومن هنا بدأت رحلتى فى مسرح الهواة، حيث انطلقت بكتابة أغانى المسرحيات، ثم اتجهت إلى التمثيل، وبعدها عملت كمساعد مخرج، وتعلمت الإضاءة من حيث الفهم والتصميم والتنفيذ، ثم اشتغلت بالديكور، وصولًا إلى الكتابة المسرحية والشعر الغنائى للمسرح.

مع الوقت بدأت نصوصى تُطلب من قبل المخرجين، وتقدم فى مهرجانات مختلفة وتحصد جوائز، ما فتح الباب لطلب نصوص أخرى، ولاحقا، توجه اهتمامى إلى المونودراما بوصفها أحد أكثر الأشكال المسرحية ظلمًا وافتقارًا للاهتمام فى الوسط المسرحى، وأصدرت فى هذا الإطار كتابين هما «المنطقة ٢٣»، ويضم ١٤ نصًا مسرحيًا بالعامية، و«الناقذة»، ويحتوى على ستة نصوص مونودرامية بالفصحى، إلى جانب كتابتى لنصوص أخرى، ويصل عدد نصوصى المطبوعة فى المونودراما إلى نحو عشرين نصا، فضلا عن أعمال غير مطبوعة قدمت على خشبة المسرح ونالت جوائز فى محافل متعددة، سواء فى المعهد، أو مسرح الغرفة، أو مهرجان شرم الشيخ أو مهرجان إبداع بالأكاديمية. كما كتبت نصوصًا شعرية لمنتخب الأكاديمية أكثر من مرة، وقدمت عروضًا غنائية فى جهات مختلفة، إضافة إلى نصوص دُرست وكانت مشروعات تخرج فى المعهد أو الجامعة الأمريكية، مثل «فلوماستر ماركة» الذى سيدرس هذا العام، وقد أصدرت كتابًا يحمل نفس الاسم يضم أربعة نصوص بالعامية، وكتاب «مانويلا» ويحتوى على أربعة نصوص بالفصحى، إلى جانب نصوص أخرى تحت الطبع، فضلًا عن مشروع مسرح غنائى تحت الطبع.

أما فى الإخـراج فقد أخرجت نحو خمسة وعشرين عرضًا مسرحيًا، تنوعت بين نصوص من كتابتى قدمتها مع فرقتى الخاصة التى أسستها عام ٢٠٠٢ تحت اسم «فلسفة»، وأعـمال لكتاب كبار مثل لينين الرملى، ويوسف إدريس، ويسرى الجندى، وألفونس ساستر، وغيرهم من الأسماء التى أراهـا إضافة حقيقية للمسرح المصرى والعالمى، وقدمت نصوصهم كمخرج من خلال الإعداد أو الدراماتورج.

حصلت على جائزة الشعر من مهرجان نقابة المهن التمثيلية.. حدثنا عنها وما الذى تمثله لك هذه الجائزة؟

حصلت على جائزة أفضل أشعار من خلال مهرجان نقابة المهن التمثيلية، وكـان ذلك بالطبع أمـرا ممتعا وسعيدا بالنسبة لي؛ فأى جائزة تسعدنى، لكن ما يميز هذه الجوائز تحديدا هو أنها نابعة من رحم مهرجان مسرحى، فأنا أؤمن بهذا النوع من الجوائز؛ لأنك لا تشارك بأشعار فى مسابقة منفصلة، بل تكون جـزءا من كيان متكامل: نص، عرض، ممثلون، وإخراج، هذا هو السياق الذى أحب أن تأتى منه الجائزة، أن تكون مرتبطة بفعالية مسرحية حقيقية، والجائزة كانت عن عرض «قلت لك خلى بالك»، وهو الجزء الثانى من عرض «خلى بالك» الذى سبق أن كتبته، وتوليت أيضًا كتابة أشعاره المسرحية، وقد حصلنا قبل ذلك على المركز الأول ضمن المهرجان العربى بمعهد الفنون المسرحية.

أحب كتابة الأشعار المسرحية بشكل خاص، وسبق أن حصلت على جائزة فى المهرجان العربى، ثم جائزة مهرجان النقابة، كما رُشحت لجائزة الأشعار فى المهرجان القومى عن عرض «نيوزيس»، وإذا تحدثنا عن الشعر، فلا بد من الإشارة إلى المسرح الغنائى، وهو مجال أشارك من خلاله أيضًا فى مهرجان إبداع؛ إذ أعمل فى أغلب الأحيان مع منتخب أكاديمية الفنون على كتابة أشعار المسرح الغنائى، أو كتابة النص المسرحى كاملًا فى صيغة شعرية أى مسرحى شعرى.

كونك باحثًا ودارسًا للنقد.. كيف أفادتك أدواتك الأكاديمية فى ممارسة إبداعك سواء على المستوى النقدى أو الإخراجى أو الكتابى؟

- الدراسة الأكاديمية تجعلك تنظر إلى التفاصيل بشكل مختلف؛ فهى تمنحك مخزونا معرفيا وفكريا وثقافيا، وتجعلك أكثر وعيًا بتبرير اختياراتك الإبداعية، سواء على مستوى الإخراج أو الكتابة، ومن خلالها تبدأ فى كشف مواطن القوة ونقاط الضعف، لأنك تتعامل باستمرار مع تحليل النصوص، ودراسـة تجارب الكتاب ونصوصهم، سواء الأوروبيون أو المصريون، إلى جانب نصوص من مختلف دول العالم، وهذا الاحتكاك المعرفى يعرفك على خصائص النصوص ومميزاتها، ويمنحك فهما أعمق لعناصر البناء الدرامى، مثل الحبكة، وبناء الشخصية، وأهمية الحوار ووظيفته، وكيفية صياغته، وبمـرور الوقت تصبح نظرتك للأشياء أكثر وعيًا واتساعًا؛ فقد ينجز المبدع عمله اعتمادًا على الفطرة أو الخبرة، لكن الدراسة الأكاديمية تضيف إلى ذلك إطارًا من الفهم والتحليل الواعى، وهنا تأتى فكرة الوعى؛ فبعد الدراسة يصبح لديك إدراك بموقعك داخل المشهد الإبداعى، وتستطيع تقييم كتابتك أو عرضك المسرحى فى سياق العروض الأخرى، لأنك معتاد على تحليل العروض، وتـدرك بدقة عناصر القوة والضعف فى الإضاءة، والميزانسين، والملابس، وبقية مفردات العرض. كما أن دراسة السيميولوجيا تمنحك القدرة على النظر إلى العمل من الخارج، بوصفه منظومة علامات ودلالات، وهو ما ينعكس تلقائيا على التطبيق العملى؛ فعلى الأقل لا تقع فى أخطاء الهاوى، لأن ما تنفذه يكون قائما على معرفة مسبقة بما سيُقال عنه نقديا، هذا الوعى يساعد أيضا على التوظيف السليم لكل العناصر، ويمنحك قدرة على تقييم ذاتك وفنك قبل طرحه على الجمهور أو النقاد، وهو فى تقديرى أحد أهم مكاسب الدراسة الأكاديمية.

بين الشعر العامى والنص المسرحى، أيهما يشكل الوعاء الأصدق لتجربتك الإبداعية.. وهل يتسرب الشاعر داخل الكاتب أثناء الكتابة؟

لكل لون متعته الخاصة، سواء الشعر أو الكتابة المسرحية، لكن الأهم فى تجربتى الإبداعية هو كتابة النص المسرحى، لأنه يحمل رؤيتى وأطروحاتى وقضاياى وهمومى التى أسعى إلى التعبير عنها بحرية كاملة، أما الشعر المسرحى فله طبيعة مختلفة؛ فعلى الرغم من الوعى بالكلمة وبالدراما، فإنه غالبا ما يُكتب فى إطار رؤية إخراجية محددة، حيث تُطلب الأغانى فى مناطق بعينها تخدم تصوره الإخراجى، فى هذه الحالة لا يكون الشعر حرا بالكامل فى التعبير عن أفكارى ورؤيتى، لأنه بالأساس جزء من رؤية إخراجية أوسع، وكتابة الشعر المسرحى عملية حرفية دقيقة، تُنجز غالبا تحت ضغط الوقت ووفق مواعيد عرض محددة، كما تمر بمراحل لاحقة من تلحين وتوزيع وتوظيف إخراجى قد يعيد تشكيل المعنى والدلالة، لذلك أستطيع أن أقول إن النص المسرحى يعبر عنى بنسبة مئة فى المئة، بينما يظل الشعر المسرحى معبرًا عنى بنسبة أقل، ربما فى حدود ٦٠ إلى ٧٠ فى المئة، لأن الجزء المتبقى يكون بالضرورة محملًا برؤية المخرج.

اشتغالك الطويل على مسرح المونودراما يبدو واضحًا فى عدد كبير من نصوصك.. ما الذى يجذبك فى هذا الشكل المسرحى تحديدا؟ وهل تـراه أكثر قـدرة على التعبير عن الإنسان المعاصر؟

المونودراما تمثل بالنسبة لى مجالًا إبداعيًا شديد الخصوصية، وقد أوليتها اهتمامًا واضحًا، وهو ما انعكس فى إصدارى عددًا من الكتب فى هذا النوع، خاصة أنه من الأشكال المسرحية النادرة نسبيا فى المشهد، وأرى أن المونودراما تمتلك قدرة كبيرة على التعبير عن الإنسان المعاصر، لأن مساحتها الدرامية - بوصفها قائمة على ممثل واحد وحالة واحدة - فقماشة المونودراما أصبحت اليوم أكثر اتساعًا وواقعية من أى وقت مضى، ففكرة إنسان يعيش بمفرده داخل غرفة، أو يظل حبيس مكان واحد لأيام، بزمن درامى محدود، فقد أصبحت واقعية لأنها معيشة كثيرون، فالعزلة فى العصر الحديث أصبحت مرتبطة بالتكنولوجيا، وبالانغماس فى الهواتف الذكية، والإنترنت، والذكاء الاصطناعى، إلى جانب الضغوط النفسية المتزايدة، الإنسان المعاصر بات يميل إلى حبس أفكاره ومشاعره داخله أكثر من مشاركتها مع الآخرين، وهو ما تجعل المونودراما قادرة على كشفه بصدق وهو فى لحظة وحدة كاملة.

من هنا أصبحت المونودراما معبرة عن مشاعر الفرد فى أقصى حالاتها كثافة، وهو ما جعل فضاءها الدرامى أوسع فالحالة التى كانت تُعد غير منطقية فى الماضى - كأن يعيش شخص شهرًا كاملًا دون أن يسأل عنه أحد - أصبحت اليوم ممكنة، بل متكررة، وقد تمتد لسنوات دون تواصل حقيقى، هذا التحول الاجتماعى فتح آفاقًا جديدة وأفكارًا متعددة لهذا الشكل المسرحى، ورغم أن زمن عروض المونودراما غالبًا ما يكون أقصر من غيره، حيث تتراوح مدته بين خمس عشرة وثلاثين دقيقة، فإنها تُعد من أصعب الأشكال المسرحية صعوبة وثراءً فى آن واحد؛ لأن الكاتب يكون مقيدًا بممثل واحد وحالة واحدة، ومع ذلك عليه أن يخلق إيقاعًا دراميًا، وصراعًـا، وتطورًا فى الحدث، وتنوعا فى الرؤية والعناصر الإخراجية على الورق، ولهذا يلجأ كثير من كُتاب المونودراما إلى وسائل درامية مثل الأصـوات القادمة من الخارج، أو مخاطبة الـذات، أو كأنه يتحدث إلى نفسه، أى استدعاء شخصيات متعددة داخل الشخصية الواحدة، لتجنب الرتابة وليكن مختلفًا عن الحكى.

كيف أثـرت خبرتك كمخرج مسرحى فى بنية النص عند الكتابة؟ وهل تكتب وأنت ترى العرض على الخشبة أم تترك النص مفتوحًا لتأويل المخرج؟

هناك نصوص كتبتها وأنا مدرك منذ البداية أننى سأقوم بإخراجها، وهو ما جعلنى أحد من الوصف التفصيلى للديكور أو للحالة أو للمشهد، وأعـوض ذلك بالتركيز على الحوار مباشرة، لأن الرؤية الإخراجية كانت حاضرة فى ذهنى قبل الشروع فى الكتابة، وكنت أرى العرض متحققًا على الخشبة قبل أن أضع القلم على الـورق، وهذا أسهل بالنسبة لى، لكن، الأصعب هو أن تكتب فى المطلق، بعيدًا عن أى تصور إخراجى مسبق، حين تكون متيقنًا أن النص سيذهب إلى مخرج آخر، فمن الطبيعى ترك مساحة للرؤية، فمن من الطبيعى ألا يقدم أى مخرج النص كما هو حرفيًا؛ فلكل مخرج رؤيته الخاصة، وقد يضيف أو يحذف أو يسلط الضوء على منطقة دون أخرى، خاصة أن النص المسرحى غالبا ما يناقش أكثر من قضية فى آن واحـد، وتكون هذه القضايا متشابكة بطبيعتها، ومن هنا أرى أنه من الأفضل الكتابة بعيدا عن الإخراج.

أما عن استفادتى من الإخراج، فهى استفادة كبيرة؛ إذ منحنى وعيًا عمليًا بما يمكن تنفيذه على الخشبة وما يصعب تحقيقه،

لا أكتب من موقع المخرج

كى أمنحه فضاء التأويل

مسارحنا تعانى ضعف الإمكانيات أمام الثورة التقنية

وما يصلح أن يُوصف دراميًا دون أن يتحول إلى عبء إنتاجى أو بصرى، مثل اقتراح استخدام الدخان، أو تحديد لون معين للإضاءة، أو عزل الممثل فى بؤرة ضوئية لفصله زمانيًا ومكانيًا عن بقية المشهد.

وتبقى النقطة الأهم هى الإيقاع؛ فخبرتى كمخرج جعلتنى أكثر وعيًا بالإيقاع الزمنى للمشاهد، وبضرورة الحفاظ عليه حتى لا يقع العرض فى الرتابة أو الملل، وهذه مسألة إخراجية بالأساس، لكنها تنعكس مباشرة على الكتابة، وهو ما أعتبره أحد أهم مكاسب عملى كمخرج فى صياغة النص المسرحى.

كتبت وأخرجت وقدمت نصوصك فى سياقات إنتاجية مختلفة، من التجارب الحرة إلى المؤسسات الرسمية، كيف أثر اختلاف فضاءات الإنتاج فى جرأة النص وشكله الجمالى؟

من الطبيعى أن يتأثر النص المسرحى بالقيود المحيطة به، كما يتأثر العرض ذاته باختلاف جهة الإنتاج، فالتجربة مع فرقة حرة تختلف عن العمل مع فرقة هواة، أو فرقة خاصة، أو ضمن إطار مؤسسى كالمعهد أو الجامعة أو المهرجانات، فهذا التنوع فى فضاءات الإنتاج ينعكس بشكل مباشر على مساحة الرؤية المطروحة، وعلى طبيعة الأفكار وجرأتها، فعلى سبيل المثال، تميل نصوص المسرح الجامعى فى أغلبها إلى أن تكون نصوصا «مغلقة» نسبيا، التزاما بتقاليد المؤسسة الجامعية، حيث تقدم العلاقات الإنسانية وقصص الحب والاستعراضات ضمن حدود صارمة لا يمكن تجاوزها على خشبة مسرح الجامعة. فى المقابل، تتيح مسارح المعهد أو الفرق الحرة.

أما من حيث تأثير الإنتاج فى الشكل الجمالى للعرض، فالعلاقة هنا طردية بوضوح؛ إذ يمكن القول إن العرض المسرحى الناجح يتكون، إلى حد كبير، من التوازن بين الإنتاج والإبـداع فحين يمتلك المبدع نسبة معقولة من الرؤية والابتكار، ويدعم ذلك بإنتاج قوى، يخرج العرض متماسكا ومبهرًا وقادرا على الوصول إلى الجمهور. وعلى العكس، فإن امتلاك رؤية فكرية وإخراجية عالية دون إمكانات إنتاجية كافية يؤدى غالبًا إلى خروج العرض بصورة أقل من طموح صناعه. فالإنتاج عنصر حاسم فى جودة العرض على مستوى الملابس، والديكور، والإضـاءة، والاستعراض، وكل ما يتعلق بالشكل البصرى، كما تلعب جهة الإنتاج دورا مهمًا فى تحديد سقف الرقابة المفروضة على النص؛ فبعض المؤسسات تضع قيودا واضحة على مفردات بعينها أو على شخصيات وحـالات درامية لا يُسمح بتقديمها، ففى مسرح الجامعة، على سبيل المثال، تُحظر بعض الشخصيات أو الموضوعات تماما، وهو ما يؤدى إلى تفريغ النص من جانب كبير من أفكاره، فلو أردنا تقديم نص، مثل «طقوس الإشارات والتحولات» لسعد الله ونوس على خشبة مسرح الجامعة، فسنضطر إلى حذف جزء كبير منه، لا سيما ما يتعلق بتحولات الشخصيات وعلاقتها بالجسد والجنس، بسبب القيود الرقابية، بينما يمكن تقديم النص ذاته بقدر أكبر من الحرية فى مسرح المعهد، أو ضمن المهرجانات، أو مسارح الدولة.

كيف تنعكس تحولات الواقع الاجتماعى والسياسى على عالمك المسرحى.. وكيف تنظر إلى العلاقة بين النص المسرحى فى العموم والواقع السياسى؟ هل ترى أن الكاتب مطالب بالاشتباك المباشر مع الواقع أم بخلق عـوالم رمزية أكثر اتساعا؟

ليس مفترضًا أن يلتزم الكاتب بشىء معين فالكاتب حر، ويجب أن يكون بمثابة حزب خاص يمشى على قدميه؛ لا ينتمى إلى أى فكر أو جماعة أو حزب أو اتجاه سياسى أو أفراد، ولا يتبنى وجهة نظر بعينها، وهذا الاستقلال ضرورى لكى تتمكن شخصيات النص من حمل الهموم والقضايا المختلفة؛ فحتى لو تبنى الكاتب قضية ما، يجب أن تكون هناك شخصية أخرى تتبنى الأفكارًا أخرى مضادة، ويجب أن تُكتب هذه الشخصية بنفس الصدق الذى تُكتب به الشخصية الأولى، مع الإيمان بوجهة نظرها وصدقها حتى تكون مقنعة، بدلًا من تقديم شخصيات ساذجة لا تحمل فكرًا حقيقيًا كما يحدث أحيانًا ، فعلى الكاتب أن يظل محايدًا، وفى النهاية ينتصر لما تريده الدراما والحدوتة التى يقدمها، سواء بلم خيوط الصراع أو بتركها متشابكة.

أما بالنسبة للمخرج، فالأمر يختلف؛ إذ يجب على المخرج أن يتشابك مع واقعه، لا يصح تقديم نص قديم أو نص من دولة أخرى دون أن يتشابك مع الواقع الحالى (اجتماعيًا أو سياسيًا أو نفسيًا)، فما الدافع لإخراج نص من القرن الخامس عشر مثلًا، ما لم يكن يمس المتلقى الحالى أو يمس قضية أؤمن بها كمخرج؟ وبالنسبة لى أميل فى كتاباتى للقضايا الإنسانية العامة لا القضايا المخصصة، فنص فلوماستر ماركة يناقش قضية العنصرية بشكل عام؛ ولو قُدم فى أى دولة من العالم، سيتلاءم مع بيئتها لأنه يتحدث عن عنصرية اللون أو الجنس أو الدين بشكل شمولى، وكذلك نصوصى حول الحرية تتناول مفهوم الحرية والمفهوم العام للتعبير عن الرأى، لا حرية فى دولة أو حقبة زمنية محددة.

أحيانًا كنت أكتب نصوصًا مخصصة لواقع معين، لكن ذلك كان نابعًا من رؤيتى كمخرج لم يجد نصًا يناسب القضية التى يريد طرحها، فكنت أفصل نصًا إخراجيًا، وهذه ليست رؤيتى الأساسية كمؤلف، ولتأكيد فكرة العمومية فى نصوصى، ستجد أن البطل فى آخر ستة نصوص لى أو فى أغلب نصوصى يحمل اسم «آدم»؛ تعبيراً عن فكرة الإنسان بشكل عام، وليس الفرد الذى يعيش فى وطن ما، فسياق النص وفهمه وفلسفته يتجاوز آدم المصرى هو آدم الإنجليزى أو البرازيلى، لتتجاوز بذلك النصوص فكرة الحدود الجغرافية لتصل إلى العالمية.

تستند أغلب نصوصك إلى أفكار فلسفية وتجريدية، فهل تراهن على وعى المتلقى وقدرته على التأويل؟

غالبًا ما تحمل نصوصى صبغة فلسفية، ولعل هذا هو السبب فى تسمية فرقتى بفرقة فلسفة، ومن الطبيعى أن يختلف القراء والجمهور من فرد لآخر، لكن هل أراعى هذا الاختلاف أثناء الكتابة؟ الإجابة هى لا؛ فعندما أكتب النص، أكتبه كما تتطلبه الفكرة وتفرضه الدراما، أما عند التنفيذ كمخرج، فالأمر يختلف؛ إذ قد أقوم بحذف أجزاء أو إضافة أخرى، وهذا حدث بالفعل فى عدة عروض، وما أقوم بإضافته إخراجيًا لا أثبته فى النص عند طباعته أدبيًا؛

فرؤيتى الإخراجية تحتم على التشابك مع الجمهور، وأحيانًا أضطر للنزول لمستوى فكرى معين ليلائم الجمهور فى المكان الذى أعرض فيه، بينما يظل النص المكتوب محتفظًا بمستواه الفكرى والفلسفى لمن يقدم على قراءته؛ فلن يقدم على شراء كتاب مسرحى بالفصحى لكاتب غير معروف إلا من كان يمتلك مخزونًا ثقافيًا وفلسفيًا معينًا.

وعلى سبيل المثال،فى مسرحية فلوماستر ماركة، عندما قدمتها مع فرقة من الهواة بدلًا من المحترفين، قمت بحذف ٦٠٪ من النص الأصلى، وغيرت فى أفكار وشخصيات وأسلوب السرد لتتناسب مع طبيعة الفرقة والجمهور، رغم أن النص الذى شاركت به فى المسابقة كان مختلفًا وأشمل كثيراً.

مانويلا، ناقشت فى مسرحية مانويلا فكرة فلسفية وهى البناء الفكرى وتطوره لدى الجنين داخل رحم أمه، تكوينه الفكرى والأفكار التى تُعرض عليه، وكان اللوكيشن بالكامل هو الرحم، فتقديم هذا الطرح الرمزى المغلق كان سيصعب على الجمهور استيعابه، لذا قمت فى نهاية العرض المسرحى بإضافة مشهد لا يتجاوز ثلاث دقائق يترجم تلك الرمزية؛ حيث يصور ولادة الشخص، وتظهر الأم باسمها «مانويلا»، وتتضح علاقة الشخصيات ببعضها، وهو ما لم أكن أحتاجه فى النص المكتوب.

إنها تعكس فكرة الإنسان بشكل عام؛ منذ اللحظة الأولى التى توضع فيها الأفكار فى رأسه، والكيان الذى يُرسم له، والناس الذين يحددون له شكله، واسمه، وطريقه، وأحلامه، وهدفه. وهو (الجنين/الإنسان) يريد أن يتحرر من كل هذا، وكيف استطاع الإنسان أن يتحرر من ذلك على مدى التكوين العمرى، المسرحية تمر بأهم المحطات التى مرت بالإنسان؛ مثل فكرة وجود الرسل، وفكرة الطوفان الذى غير الأرض ونتج عنه أناس جدد نزلوا من السفينة لبدء حياة جديدة، كما تتناول فكرة الإنسان الذى بدأ يفكر فى أشياء أكبر من الخيال، وبدأ يتمرد على واقعه، ويتمرد على الأرض، والكون، وفكرة الإله؛ فهى تناقش كل هذه الأفكار.

كل ذلك يمر من خلال حبكة بسيطة عن شخص -لا يتذكر اسمه- وجد نفسه فى عالم هلامى، ويقومون بمنحه اسمًا

فيفرح بـه، ثم يكتشف لاحقًا ويقول: لا، أنتم فرضتم عليّ هذا الاسـم وأنـا أريـد تغييره، فيلتقى مجموعة من الشخصيات، كل شخص يضيف له معلومة ما، لكن ليس من حقه أن يخرج خارج هذا العالم فى هذا الوقت تحديدًا، لكن مع التطور والوقت، يُسمح له بالمرور واكتشاف شىء مختلف، فى البداية يكون مع مجموعات، حيث يتعامل مع مجموعات لا توجد فيها أفراد ولا تحمل أسماء، وبعد ذلك ينتقل إلى عالم آخر حيث يحمل كل فرد فيه اسمًا، ثم يبدأ بالتعامل مع الأفكار، ومع الدين، ومع الوعى، ثم يتعامل مع القتل والدم الذى يكتشفه، وعندها يدرك أنه أصبح إنسانا، مانويلا تحكى عن هذا، وكما قلت سابقًا: البطل هنا هو الجنين فى بطن أمه، ومانويلا هى الأم؛ وهذا هو السر الذى نكتشفه فى نهاية المسرحية.

من خلال تجاربك فى المسرح الغنائى الموجه للطفل، مثل «فندق بنسلفانيا» كيف تتعامل مع خصوصية هذا النوع المسرحى الـذى يجمع بين الغناء والـدرامـا والخيال، وما التحديات الجمالية والفكرية التى واجهتك فى مخاطبة وعى الطفل دون التفريط فى القيمة الفنية؟

تختلف الكتابة للطفل تمامًا عن الكتابة للكبار، حيث يجب مراعاة طرح أفكار معينة، وكذلك كيفية تقديمها إخراجيًا، وقد كتبت لمسرح الطفل سابقًا وإن لم أقم بإخراج تلك النصوص، فالكتابة لهذا النوع من المسرح تحمل أفكارًا ولغة حوار خاصة، أحيانًا تتطلب نوعًا من المباشرة، وفى أغلب الوقت نحتاج إلى بروزة الفكرة وتوضيحها بأكثر من شكل وطريقة، وذلك يختلف بحسب الفئة العمرية المستهدفة، فعلى سبيل المـثـال، مسرحية (فندق بنسلفانيا -الجزء الخامس) هى مسرحية غنائية للأطفال دون سن الرابعة عشرة، وقد اعتمدت فيها على رسم شخصيات كرتونية مبالغ فيها، تتسم بوضوح شديد سواء فى جانبها الطيب أو الشرير، والشكل وظهر ذلك جليًا فى الأوصاف والمكياج والملابس، مما يسهل على الطفل التعرف عليها والتفاعل معها، ومن المهم بالنسبة لى أن يتوحد الطفل مع بطل العرض، لذا كان البطل فى هذه المسرحية طفلًا مولودًا يشارك فى الأحداث، ويخوض تحديًا لفهم معنى تحمل المسئولية والثقة، حيث أنه لايفهم معنى المسئولية فيحاولون توضيحها له، لأنها كلمة كبيرة عليه، فيخوض تجربة ويمنحوه ثقة وكيف تُمنح هذه الثقة فى عالم الكبار، كل ذلك من خلال حبكة بسيطة تجعل الطفل يستمتع بالحدوتة ويضحك ويتعلم فى آن واحد.

أما مسرحية «مشاغبين ٢٣» (أو مدرسة المشاغبين الموسيقية) التى قُدمت فى مهرجان إبداع مع منتخب أكاديمية الفنون، فقد كانت تخاطب طـلاب المرحلة الثانوية، وتحديدًا الموهوبون منهم فى الغناء والموسيقى والرياضة، وقد ناقشت قضاياهم المعاصرة والتشابك مع الواقع، مثل تأثير الهواتف المحمولة، والألعاب الإلكترونية، وتحديات الذكاء الاصطناعى الذى قد يُستخدم فى الابتزاز أو افتعال المشكلات، كما ركزت على علاقتهم بالمعلمين، وكيف أن كلمة واحدة قد تدمر حياة طالب فى هذه السن أو تغير مستقبله تمامًا، فالمراهق فى هذه المرحلة يحمل أحلامًا وطموحات كبيرة تتأثر بكل ما يحيط به.

وختامًا، الكتابة للطفل تختلف كليًا عن الكتابة للكبار؛ لأنك تواجههم مباشرة، ويجب أن تتشابك قضايا المسرحية مع قضاياهم الخاصة، أما المسرح الغنائى للطفل فهو يمثل صعوبة بالغة؛ لأنك تكتب حـوارًا موزونًا وأغـانى بتيمات مختلفة يجب أن تتناسب مع طبيعة العمل، وهذا يمثل تحديًا كبيرًا خاصة عند دمج كل هذه العناصر الموجهة للطفل فى قالب غنائى.

«فلوماستر ماركة».. مسرحية تفكك شفرات العنصرية

ما الفكرة الرئيسية لنص الهروب من المـوت.. ميتافيرس.. وهل هناك انشغال بعلاقة الإنسان بالتكنولوجيا والمستقبل؟

تحمل مسرحيتى الهروب من الموت أو ميتافيرس أيضا فكرة فلسفية، حيث تتشابك مع الواقع وتطوره؛ تدور أحداث النص فى المستقبل البعيد، وتحديدًا بين عامى ٢٣٠٠ و٢٤٠٠ ميلادى، ومع التطور الطبى والتكنولوجى افترضت أن الإنسان تمكن من التحرر من حتمية الموت بفضل القلوب والعقول الصناعية التى تتيح له العودة للحياة مجددًا. ومن هذا المنطلق الفلسفى، تروى المسرحية قصة كاتب يرفض الاستسلام للفناء وهو أمر حتمى ويسعى للخلود، ولكن تضع القوانين حدًا للعودة من الموت بمرتين فقط، وتفرض فى المرة الثالثة استسلامًا نهائيًا للموت وذلك للحفاظ على توازن موارد الكوكب المحدودة، وهنا يتحد الكاتب نشر أعماله وقد صدقه صديقه العالم، والذى من خلال العلم والتكنولوجيا يمكنه أن يغير شكلهم أو بصمتهم الوراثية، حتى يستطيع الهروب من الموت وفى محاولته للهروب من منظمة الموت التى تلاحق الخارجين عن النظام باستخدام أجهزة متطورة ترصد الهالة الحرارية والبصمة الوراثية، يلجأ الكاتب لصديقه العالم الذى يستغل خبرته التقنية لتغيير ملامحه البيولوجية وهالته الحرارية، فى محاولة للتخفى والتحرر من قبضة النظام الذى يمنع العيش للأبد، وينشأ صراع شخصى وفلسفى عميق، يتغذى على شكوك الكاتب فى أن صديقه العالم يحب زوجته ويرغب فى التخلص منه، هذا التوجس يفتح الباب أمام تساؤل فلسفى حول الأولوية والأهمية ومن منهما يفيد البشرية أكثر؟ هل هو الكاتب بأطروحاته وفلسفته وقضاياه، التى تضيف خبرة للقارئ ليتفاعل مع تجارب لم يخضها، والذى يمتلك قوة الخيال ويضع البذور الأولى للاختراعات فى قصصه، ملهما العلماء بتخيلاته التى تتحول لاحقًا إلى حقائق.. أم هو العالم الذى يقدم فوائد مادية ملموسة؟

وهل ترى المسرح قادرا على مواكبة هذا التحول الرقمى؟

أمـا فيما يخص قـدرة المـسرح على مجاراة هـذا التطور، فتبرز فجوة تقنية واضحة؛ فبينما وصل المسرح العالمى إلى مستويات مذهلة من الإبهار باستخدام «الهولوجرام»، والمصاعد الهيدروليكية، والأرضيات المتحركة التى تجعل الخيال السينمائى واقعًا حيًا، لا تزال مسارحنا المحلية تعانى من ضعف الإمكانيات، نحن لا نـزال نعتمد على حلول مثل شاشات العرض، أو استخدام تقنيات «خيال الظل»

(السيليويت) وانعكاسات الإضاءة عبر «البروجكتور» لتصوير الأخيلة، وهى أدوات رغم شاعريتها، تظل بعيدة عن الثورة التقنية الشاسعة التى يشهدها المسرح فى الخارج.

بصفتك عضوا باتحاد كتاب مصر وفاعلًا فى المشهد الثقافى، كيف تقيم وضع النص المسرحى المصرى اليوم، وما الذى ينقصه ليستعيد حضوره؟

جاءت عضويتى فى اتحاد الكتاب للسبب ذاتـه، وهو فكرة المشاركة؛ فأنت بحاجة دائمة للتصديق على وجودك الأدبى من خلال مؤسسة رسمية، لكى يثق الناس فى منتجك الإبداعى، بغض النظر عن أدوار هذه المؤسسات أو أفكارها، سواء كنت عضوًا فى نادى الأدب، وبالتالى من الطبيعى أن يكون لديك إصدار واحد معترف به على الأقل، أما بالنسبة لاتحاد الكتاب، فلابد أن يكون لديك ثلاثة إصدارات معترف بها بمستوى معين، لكى تعترف بك الدولة ككاتب، أما واقع النص المسرحى وانتشاره لا أعلم كيف يمكن للنص المسرحى أن يفرض وجوده حاليًا؛ حيث أرى أن هناك أزمة كبيرة فى تقبل المسرح، فمثلا ساهمت تجربة مسرح مصر فى نشر ثقافة وجود المسرح بين الناس، رغم اختلافنا مع التجربة وما يُقدم فيها، إلا أنها أفادت فى تعريف الجمهور بأعمال مسرحية مختلفة عما اعتادوا عليها، إذا سألت أى شخص عن المسرح، فستنحصر إجابته فى بضع مسرحيات يشاهدها فى التلفاز كل عيد، مثل، شاهد ماشفش حاجة، وريا وسكينة، وسك على بناتك، والعيال كبرت، بالإضافة إلى بعض الأعمال المسرحية للفنان محمد صبحى، وفيما يخص دور الدولة والإنتاج المسرحى، فالدولة لا تنشر المسرح بشكل كبير عبر التلفاز، رغم أنه الوسيلة الأهم، لكنها مهتمة جدًا بالمسارح نفسها، فتنتج الدولة عروضًا ضخمة جدًا، سواء عبر مسرح الدولة، أو الثقافة الجماهيرية، أو مسرح الجامعة؛ حيث يتم إنتاج ما بين ٣٠٠ إلى ٥٠٠ عرض سنويًا، وهو رقم ضخم جدًا، أما فكرة نشر المسرح على مستوى الجمهور العادى، فهى مشكلة قائمة فى مصر؛ فالناس لا تقرأ، وغير مهتمة بالثقافة أو الفكر، وقد انحصر اهتمام الكثيرين فى دائرة الحياة العملية، العمل ثم العودة للمنزل، فلم يعد متاحًا للجميع ممارسة أى أنشطة فكرية أو ثقافية، أو حتى الذهاب للمسرح، وهذه هى الأزمة الحقيقية.

كيف ترى موقع جيلك من الكتاب المسرحيين داخل المشهد المصرى.. وهل تشعر بوجود حوار حقيقى بين الأجيال أم فجوة إبداعية؟

لا بد أن توجد فجوة بين الأجيال؛ فالجيل القديم غالبًا ما يرفض الاعتراف بالجيل الجديد إلا فى حالات نادرة، أو حين يتبنى أحد الرواد كاتبًا شابًا، ويعود هذا الصراع إلى شعور الجيل القديم بالمعاناة وعدم الحصول على الفرصة الكاملة للظهور، بالإضافة إلى قناعتهم بأن الكاتب ليس بعمره، مما يجعل المنافسة مستمرة، وتؤثر الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتغيرة باستمرار على نتاج الكتاب وتوجهاتهم.

لا يمكن الحكم على جيلنا الحالى أو تقييمه إلا بعد مرور فترة زمنية طويلة لنرى ما هى الأعمال التى ستصمد ولمن ، حتى ذلك لن تستطع الحكم عليه فهل نحكم على العمل من خلال نشره فى كتاب، أم من خلال عرضه فى مهرجانات؟ وما هى المهرجانات التى ستعتمدها، وهل مجرد المشاركة كافٍ للاعتراف بالكاتب أم لا بد من الحصول على جوائز؟فقد يفوز العرض بجوائز فى الإخراج والتمثيل والموسيقى والديكور، بينما يُستثنى نص المؤلف من الجوائز، فكيف نقيمه حينها ومن سيقيمه وله حق التقييم. لا أحد يستطيع الحكم على الأجيال وأفكارها فى الوقت الحالى، المعيار المتاح هو مدى معرفة الناس بالكاتب ومتابعتهم لنصوصه، بالإضافة إلى أنه على حسب ثقل الجوائز والمسابقات التى فاز بها، تختلف نظرة الوسط الثقافى للكاتب ويصبح كلامه أكثر قبولًا بناءً على نوع المهرجان وحجم الجائزة التى حصدها، فلم يعد النقد مقتصرًا على النقاد المتخصصين، بل أصبح الفنانون ينقدون بعضهم بعضًا، وغالبًا ما لا يُتقبل هذا النقد فنجد العملية متشابكة وتصعب عملية التقيم بشكل سليم لانه ليس هناك معايير والمعايير تختلف.

فى رأيك.. ما الدور الذى يجب أن تلعبه المؤسسات الثقافية فى دعم النص المسرحى، بعيدا عن فكرة الإنتاج السريع والموسمى؟

أرى أن المؤسسات يجب أن تعمل وفق اختصاصاتها، ولكن فيما يخص النص المسرحى، فمن الضرورى تنظيم مسابقات دورية تخصص لها مبالغ مالية محترمة تليق بالكاتب، وهناك شروط أجدها غريبة، مثل حرمان الفائز من المشاركة فى السنة التالية أو لمدة سنتين؛ فمن الممكن أن يمتلك الكاتب نصًا أفضل فى العام التالى، ومع ذلك أدرك أن الهدف هو إتاحة الفرصة للآخرين.

وإذا تساءلنا عما يجب أن تقدمه المؤسسات للنص المسرحى، فهى ليست مطالبة بذلك إلا إذا كانت متخصصة، فنماذج مثل مؤسسة ساويرس الثقافية تدعم النص بجوائز كبيرة، وهذا يؤثر إيجابًا فى الوسط الفنى، أما وزارة الثقافة فرغم تنظيمها لمسابقات فإن السؤال يبقى: هل هناك اهتمام حقيقى؟ وهل التعامل مع الفائز يختلف بعد حصوله على الجائزة؟ بالنسبة للمؤسسة، هل الجائزة هى البداية والنهاية أم هى خطوة لما بعدها؟ وتنفيذ النص ليس بالضرورة ان النص الفائز يمكن أن يقدم على الخشبة لأن المخرج لن يفرض عليه نص، وإذا فرضنا على البعض ذلك فسوف يقوم بالتغيير فى النص فتجد العرض ليس هو النص الفائز، الحقيقة أن النصوص الفائزة فى مسابقات الوزارة غالبًا ما لا تُقدم على مسارح الدولة، رغم أنها الجهة ذاتها التى اعترفت بجودة النص.

ولكن لا ينبغى تحميل المؤسسات المسؤولية، لكن هناك أفكارًا يمكن طرحها لخدمة النص المسرحى، منها تدريسه فى المراحل التعليمية المختلفة كل حسب الفئة العمرية، فأثناء دراستى فى الدراما والنقد وأثناء بحثى عن النصوص للتوسيع فى تحليلها أكتشف أن هناك نصوص ندرسها تُدرس فى المدارس نصوص المسرحيين المحليين مثل عبدالكريم برشيد فى مرحلة الثانوية العامة، فلماذا لا ندرس هنا نصوصًا ليوسف إدريس أو توفيق الحكيم فى الثانوى، أو لينين الرملى ويوسف السباعى فى الإعدادى، ونخصص مسرح الطفل للمرحلة الابتدائية؟ للأسف، نظام التعليم لدينا لا يزال يرفض المسرح، والثقافة نظام تسكين تكتفى بمشاريع محددة يطلبها المخرجون، وليست بالضرورة النصوص الأفضل، فالنصوص التى فازت فى مسابقتها لا تقدم معظمها على خشبة الدولة رغم أنها نفس الوزارة التى أجازت النص.

المشكلة ليست فى ندرة النصوص أو الكتاب بل فى الإنتاج والإخـراج الـذى يميل نحو الـرؤى المستهلكة أو الضعيفة ويستبعد النصوص الدسمة بحجة أن الجمهور لن يتقبله فلا بد أن تتيح الدولة تنوع فى المستويات والمهرجانات المركزية.

وأخيرًا، هناك عائق رقابى كبير وظالم يتمثل فى إلزام المخرج المستقل بالحصول على موافقات الورثة لتقديم نصوص كبار الكتاب سعد الدين وهبة أو لينين الرملى أو نجيب محفوظ؛ لأن هذه الفرق الحرة لا تهدف للربح وتعرض لأيام محدودة، وهذا الإجراء يجبر المخرجين على تقديم نصوص لصديق سوف يذهب معه للرقابة أو نص مستهلك أو كاتب جديد لمجرد سهولة تنفيذها رقابيا.

حاليا تقوم بتقديم ورشة للكتابة حدثنا عنها.

بالنسبة لورشة الكتابة التى أقدمها، فقد تابعت العديد من الورش على مدار سنوات، وأرى أن أغلبها لا يقدم شيئًا حقيقيًا لفكرة الكتابة، ولا يساعد المتلقى أو الراغب فى تعلم التأليف على التعلم فعليًا، المشكلة تكمن فى أنهم يروجون دائمًا لفكرة أن التأليف موهبة فقط ولا يمكن تعلمه، بينما الواقع يؤكد أن التأليف فن يُكتسب بالتعلم والممارسة والمخزون الفكرى.

لقد رصدت العيوب الموجودة فى معظم الورش، حيث يكتفون بالجانب النظرى الذى لا يفيد الـدارس كثيرًا، فضلًا عن أن عدد المحاضرات ووقت الورشة غالبًا ما يكون غير كافٍ، لذا، اعتمدت فى ورشتى منهجًا عكسيًا؛ أبدأ بتعليم الدارس كيف يستخدم مخزونه الثقافى، وأضع له الأساسيات التى تمكنه من كتابة جملتين حواريتين، ومن ثم مشهد كامل، فمن يستطيع كتابة حوار صغير، سيتمكن لاحقًا من كتابة مشهد، ومن يكتب المشاهد سيصل فى النهاية لكتابة مسرحية كاملة، لكن هذا الأمر يحتاج إلى تدريب مكثف وممارسة مستمرة؛ فالمشارك يأخذ الأساسيات التى تمنحه القدرة على كتابة أى مسرحية بحرفية مع مراعاة المتطلبات الفنية اللازمة، ثم يبدأ بتجربة ذلك عمليًا داخل الورشة ومع نفسه مـرارًا وتكرارًا، وبهذه الطريقة يكتسب الحرفة؛ فالكتابة ليست موهبة فحسب، بل هى قواعد وأصول يجب تجربتها عمليًا تحت إشراف متخصص يوجه الدارس، ويصحح له مساره، وفى النهاية، عندما يكتشف الشخص أنه يكتب بيده ويلمس النتيجة، يدرك حينها أنه أصبح قادرًا فعليًا على التأليف.

الجرة

تظهر سخافة الواقع وتناقضات البشر

جمال الفيشاوى

تحت رعاية فخامة الرئيس عبدالفتاح السيسى وفى إطار الموسم الرابع عشر لشباب الجامعات، وضمن منافسات مهرجان إبـداع فى مجال المـسرح الغنائى قدمت فرقة كلية الحقوق بجامعة المنوفية على مسرح وزارة الشباب والرياضة بالمهندسين العرض المسرحى الجرة تأليف لويجى بيراندياللو، إعداد عوض إبراهيم، وأشعار أحمد زيدان، ومن إخراج مى مراد وقد حصل العرض على المركز الأول فى مهرجان جامعة المنوفية للعروض المسرحية مناصفة مع كلية الطب والتى كانت مشاركة بعرض تأثير جانبى من تأليف محمد السورى وإخراج كريم مصطفى.

يعد لويجى بيراندياللو (١٨٦٧ - ١٩٣٦م) من أهم كتاب المـسرح فى إيطاليا فى القرن العشرين بدأ حياته روائيًا وكاتب قصة قصير، وقد قام بيراندياللو بكتابة قصة قصيرة أسماها الجرة نـشرت عـام ١٩٢٢م، لكنه قـام بإعادة كتابتها كمسرحية من فصل واحد، وتعتبر من أشهر أعماله التى تنتمى إلى مسرحيات ذات الفصل الواحد، وقد قام بيراندياللو بكتابة مسرحيات تنتمى إلى المسرح داخل مسرح مثل (ست شخصيات تبحث عن مؤلف، الليلة نرتجل) ويرى النقاد أن بيراندياللو جرَّب فى كتاباته أساليب عدة منها الرومانسية، الواقعية، التعبيرية، الرمزية.. إلخ، لكنه بقى مع اختلاف الأساليب والرؤى، مخلصًا لرسالته ككاتب ملتزم بقضايا إنسانية جوهرية، تمحورت حول الحب والصداقة والموت والحنين والانتظار والخيانة والأمل والبؤس والعزلة

تدور الفكرة الرئيسية لمسرحية الجرة حول الصراع وإظهار سخافة الواقع وتناقضات البشر بين صاحب الجرة وصاحب الأرض لالو (محمد مراد) الذى فكر فى مالة الذى دفعة فى شراء الجرة، والصانع لكازى (محمد بدر) الذى حاول إصلاح الجرة لكنه حُبس بداخلها.

تـدور الأحـداث حول جرة كبيرة اشتراها صاحب مزرعة ليخزن فيها زيت الزيتون الذى يقوم الفلاحين بعصره بعد جمع الزيتون من مزرعته، لكنة يكتشف أن هذه الجرة بها شرخ يؤدى إلى تسريب الزيت، فيتهم الفلاحين بأن أحدًا منهم هو من أحداث الشرخ بهذه الجرة ولابد ان يعترف أحدهم بأنه من قام بهذا الفعل فكلهم مدانون، لكن كلٍ فرد من الفلاحين يحاول تبرئة نفسه، ويقترح الطفل تشارلو (حاتم أسامة) الموجود بالمزرعة وهو ابن أحد الفلاحات أن يجلب صاحب المزرعة صانع جرات لإصلاح الشرخ حيث لديه معجون سحرى يسهم فى إصلاحها، واستشهدت إحدى الفلاحات بأنه سبق وقام هذا الصانع بإصلاح زير ماء كانت تملكه وبه شرخ، وبالفعل يأتى الصانع ويدعى لكازى لإصلاح هذه الجرة، لكنه يقرر أن يدخل بداخل الجرة ليسدها

من الـداخـل، لكنه بعد إصـلاح الجرة من الداخل لا يستطيع الخروج منها حيث فوهة الجرة ضيقة لا يمر من خلالها جسد هذا الرجل الذى انحصر تفكيره فى إصلاح الجرة؛ معتمدًا على خبراته السابقة فى إصلاح الجرات لكن هذه الجرة مختلفة عن الجرات السابقة حيث إنها متسعة من الوسط وفوهتها ضيقة، وتتوالى الأحداث إلى أن تكسر الجرة ويخرج منها لكازى ويحمله الفلاحون فرحين بخروجه، مع حزن لا لو الشديد لفقدانه الجرة وخسارة ماله الذى دفعه فيها.

صاغ معد نص العرض بشكل غنائى أكثر ما هو درامى، حيث اعتمد على حدث بسيط.

كان الديكور (محمد مهدي) عبارة عن منظر واحد وضع فى عمق المسرح يتكون من طابقين. الطابق السفلى على شكل عنبر تظهر منه فتحات تمثل شبابيك يمثل المعصرة، والطابق العلوى تصعد إلية بسلم يمين ويسار عمق المسرح يمثل مكتب لالو وكان يصعد إلية لالو ومساعده (يوسف الحاوي) ومحاميه (عبدالستار محمد) على اساس أنهم هم من خاصته وهم من يترددوا عليه فى مكتبه، أما باقى الممثلين كانوا يحومون حول هذا المنظر المسرحى، وكـان المستوى صفر فى مقدمة المـسرح يمثل مزرعة الزيتون التى كان يقطف منها الفلاحين ثمار الزيتون وخلفها ناحية اليمين قليلًا تقف الجرة التى هى العنوان وموضوع أحداث العرض المسرحى.

أما الملابس (خالد طلب) كانت تتناسب مع ملابس أوائل القرن العشرين والتى كان يرتديها الفلاحين فى الريف الإيطالى فى فترة كتابة لويجى براندياللو للمسرحية عام ١٩٩٢٢م، وكانت تعبر عن الحالة الاقتصادية للشخصيات، وحيث أن العرض يظهر الفلاحين بحالات مزاجية مختلفة، فمنهم من يعمل بشكل جدى، أو من يحب الآخر (بين رجل وامرأة) فنجد بعض من الفلاحين يرتدون ملابس بها درجة من درجات اللون الأحمر لتعبر عن الحب، وبعض منهم كان يرتدى ملابس ذات لون بنى داكـن ليمثل الصلابة والجدية فى العمل، ويرتدى البعض ملابس بها اللون الأخضر الذى يعبر عن التوازن النفسى والهدوء، كما نجد لالو صاحب العمل يرتدى فى خلال الأحداث جاكت أحمر ليعبر عن مدى الحقد والكراهية التى بداخلة تجاه الصانع عندما يُحشر داخل الجرة ولا يبالى بينما لالو يكاد يفقد عقلة لهدوء ذلك الصانع الذى حبس داخل الجرة، وكان المحامى يرتدى بلة كاملة ليعبر عن الوقار.

أما أشعار (أحمد زيـدان) فنجد أن العرض بدأ بشكل

الفلكلور حيث يظهر الفلاحين بعد الانتهاء من طقوس العمل فى المزرعة وهم متجهين إلى منازلهم، ونسمع أجواء مرحة من الإيقاعات فى غناءهم (ينهار نقطف فى الزيتون.. يا ليل نفرط فى العنب، كان ماله جمع البرتقال.. يسقط فى حجرى من التعب)، ثم نرى قصة حب.

بين عامل وعاملة فى المزرعة وهو يحبها لأنها تحضر له طعام ونجد أحدى الفلاحات وتدعى ساندى (ساندى إسلام) تتهكم عليهم فنسمع (بتحببها أيه وازاى قولى.. والكلام زى اللب يسلى، هتقولى قتيل ومليش ديه.. ومشاعرك ولعة ومقليه، وجيوبك مفيهاش نأديه.. أتغطى كويس يا حبيبي)، وأغنية دخول لكازى للجنة (وسع كده وانتى كده.. حاجه ألاجه وعنطزه ملهاش مثيل، حاسب وهدى الخطوة حبه.. بشويش وخلى البال طويل، يالا الجمال يالا الهبل دى طولها أطول من جبل)، وتنشا بين الطفل وصانع الجرات علاقة حب أبوية، ونسمع أغنية عن كيفية صنع المعجون الذى يصلح هذه الجرة (بفضة من نور القمر ونقطة من بركان رهيب..وحلم جالى فى المنام يعمل كده معجون رهيب)، وعندما يحبس لكازى صانع الجرأة داخل الجرة نسمع أغنية من الفلاحين (ألحقوا شوفوا الحادثة الكبرى.. اللى أتأستذ وصبح عبرة، ألحقوا شوفوا الفرجة بلاش.. اللى الحظ بتاعه مجاش)

أما إضاءة (محمد أحمد) كانت مناسبة للحظات الدرامية وكانت تضفي جاذبية خاصة على الصورة؛ خاصة ان العرض كان يعتمد على الغناء، وفى بعض الاحيان كانت الإضـاءة توضح الأبعاد النفسية أثناء العرض المسرحى خاصة حالة لالـو عندما حبس صانع الـجـرات داخـل الجرة ولايبالى، ولكن لالو كان يعانى من الحزن الشديد ونقل المتلقي إلى حالة نفسية وواقعية.

الموسيقى والألحان (محمد مراد) كانت عزف حى (غير المسجل) أثناء العرض بقيادة زياد هجرس ويكمن صعوبة العزف الحى فى ضرورة التزامن الدقيق واللحظى مع أداء الممثل مما يتطلب مهارة عالية، وتركيز شديد وقد تم استخدام توليفة من الآلات الموسيقية منها بيانو (آدم أيمن)، إيقاعات «الكونجا، الكاخون» (محمد عمران)، تشيلو (يوسف فـرج)، كمانجا (عمر فـاروق) كلارنيت وساكس (إسلام قدرى) وكانت الألحان بشكل أداء وليس به تطريب وكـان توظيف الممثل المـؤدى كـلٍ حسب إمكانياته الصوتية وهو ما يتناسب مع أحداث العرض حيث إن الأحداث تدور فى قرية ومن غير المطلوب أن يكون مجموعة الفلاحين أو صاحب المزرعة وغيرة من الموجودين بالمكان مطربين، وكان أبرز المؤدين من قام بشخصية لالو وساندى، وارتبط تلحين الأغـانى حسب الأحداث فنجد فى بداية العرض أداء غنائ طقسى، حيث يغنى الفلاحين أثناء العمل للتسلية ، وفى حالة أخرى عندما تلاحظ أحـدى الفلاحات مغازلة فلاح لفلاحة تعمل معه فى المزرعة وهى تحبه لكنه يحبها لأنها تأتى له بالطعام (بتحببها أيه وازاى أُلى.. والكلام زى اللب يسلي) فنجد الإيقاع السريع مع التصفيق، وتعبر عن الضحك المنغم، وفى لحظة دخـول الجرة نجد الملحن يستخدم الموسيقى العسكرية التى تعتمد على آلات النفخ النحاسية والخشبية والإيقاعية القوية على اساس أن هذه الجرة هى الملكة المتوجة – تدور حولها أحداث العرض - فقد استخدام الكلارينت والساكس، وعندما تشرخ الجرة تعبر الموسيقى عن حزن السيد لالو صاحب الجرة ويعبر التشيللو عن ذلك، وعن دخول لكازى صانع الجرأة وهو الذى سيقوم بإصلاح ذلك الشرخ يعرف نفسه بلحن أقرب إلى الرستاتيف، وعندما حبس لكازى فى الجرة وأغنية (ألحقوا شوفوا الحادثة الكبرى) تستخدم الإيقاعات السريعة، وكذلك غناء مجموعة الفلاحين بسرعة كإعلان عن مصيبة كبرى حدثت وتخلط بالهرج والمرج والتى تدل على انتشار الفوضى فالحادث جلل، وفى النهاية تكسر الجرة ويخرج لكازى، وهو منتصر ويحمله الفلاحون وموسيقى الانتصار ذات الطابع المبتهج بين النغمات المنخفضة القوية والعالية المشرقة، وتحقق ذلك بعزف كل الآلات المستخدمة فى العرض (النحاسيات، الآلات الوترية الضخمة، وقرع الطبول الحماسى).

بالنسبة لاستعراضات (عبدالرحمن غلوش) كما كتب فى بطاقة العرض نستطيع القول إنها لم تكن استعراضات بالشكل المتعارف عليه بل إن المخرجة استعانت بعمل تعبير حركى، وليست استعراضات حتى يكتمل الشكل العام للأحداث التى تـدور فى قرية وسـط فلاحين لا يستطيعون بعمل حركات استعراضية، لكنهم يتحركون بشكل منطقى أثناء أداء الأغانى، فكانت الحركة بسيطة وفى اتجاهات تفرضها الطبيعة البشرية غير المنتظمة لتكون تشكيلات تجذب عين المتلقى دون افتعال.

كل التحية لكل من شارك فى خروج هذا العرض للنور ومنهم من تم ذكرة، وكذلك:

الممثلون: فليكو (خالد طلب)، لوكا (مـروان حسام)، البغال (عبدالرحمن سليمان)، ماركو (محمد حماده)، الأعمى (عبدالرحمن غلوش)، كارمين (مايا على)، تورسين (هاجر السعدني)، تـرارا (جنه حسين)، جياتا (شهد محمد)، الأم (مى أحمد)، أهل القرية (نـدى محمد، ريناد حمدى)، ماكياج (فاطمة مروان)، مخرج مساعد (مصطفى مختار)، مخرج منفذ (ساهر صفر).

قراءة فى كتاب أحمد سخسوخ..

«عبث إدريس وعبد الصبور فى المسرح المصرى»

سامية سيد

كتاب «عبث إدريس وعبدالصبور فى المسرح المصري» للدكتور أحمد سخسوخ صدر عن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية عام ٢٠٢١، برئاسة الدكتور أبوالحسن سلام، آنذاك، وتمت مناقشته رسميًا فى أمسية بالمجلس الأعلى للثقافة يوم ١٧ أكتوبر ٢٠٢١.

يأخذنا الناقد الكبير د. أحمد سخسوخ فى كتابه هذا إلى رحلة فكرية ممتعة، يفتح من خلالها ملفًا شائكًا طالما شغل المسرحيين: كيف تعامل كبار الكُتاب المصريين مع تيار العبث الأوروبى الذى اجتاح المسرح العالمى فى منتصف القرن العشرين؟ وهل استطاعوا أن يؤسسوا مسرحًا مصريًا أصيلًا أم ظلوا أسرى التأثر بالنماذج الغربية؟

والكتاب يركز على تجربتين بارزتين: مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس، ومسرحية «مسافر ليل» لصلاح عبدالصبور، وهما نصان مختلفان فى الطرح، لكنهما يلتقيان فى نقطة جوهرية: علاقتهما المباشرة بمسرح العبث.

فى مستهل الكتاب، قدّم أ.د. أبوالحسن سلام عرضًا وافيًا أضاء فيه على محاور دراسة د. سخسوخ، وربطها بمشروعه النقدى الأشمل الذى ظهر فى كتبه السابقة مثل «قضايا المسرح المصرى المعاصر». يذكّر سلام بتعريف سخسوخ للمسرح عام ١٩٩٢ على أنه تعبير طبقى يعكس مصالح الطبقة التى تحتضنه، ويرتبط بالبنية التحتية والفوقية للمجتمع.

ثم يتساءل: إلى أى مدى ظل هذا التعريف صالحًا حين عاد سخسوخ عام ٢٠٠٠ لدراسة مسرح إدريس وعبد الصبور من منظور العبث؟ وما علاقة ذلك بحواراته مع الناقد العالمى مارتن إسلن - صاحب مصطلح «مسرح العبث» - الذى أشار إلى الصلة الوثيقة بين العبث والوجودية؟

تساؤلات سلام جاءت مفتوحة:

هل يقتصر العبث فى المسرح المصرى على إدريس وعبدالصبور وحدهما؟

ما موقعهما الطبقى إذا طبقنا تعريف سخسوخ؟

وهل يمكن القول إن سمات العبث اقتصرت على هذين الرمزين دون غيرهما؟

ويختم سلام مقدمته بالتأكيد على أن هذا الكتاب يمثّل لبنة تأسيسية لمشروع نقدى متكامل يتبناه المركز القومى

للمسرح، رابطًا بين الواقع الإبداعى والحراك النقدى.

لذلك يأتى كتاب د. أحمد سخسوخ فى لحظة فارقة من تاريخ المسرح المصرى، حيث ما زالت الأسئلة القديمة حول الأصالة والمعاصرة، و«المسرح المحلى مقابل المسرح المستورد» تتكرر جيلاً بعد جيل. اختيار إدريس وعبد الصبور كنموذجين ليس صدفة، فهما يمثلان لحظة صدام المثقف المصرى مع تيار «العبث» الأوروبى، الذى ظهر فى الخمسينيات والستينيات كصرخة وجودية ضد الحروب والاغتراب.

والكتاب بهذا المعنى ليس مجرد بحث فى نصوص مسرحية، بل هو تشريح فكرى لمرحلة كاملة، وفيه يُعيد سخسوخ النظر فى محاولات التنظير والتجريب التى اصطدمت بأسئلة الهوية الثقافية.

المنهج الذى اعتمده سخسوخ فى كتابه:

يميل سخسوخ إلى النقد الجدلي-التاريخي: لا يقرأ النصوص منعزلة، بل يربطها بمواقف الكُتاب الفكرية ومقالاتهم التنظيرية. وهو بذلك يواصل مشروعه النقدى فى «قضايا المسرح المصرى المعاصر»، حيث ركّز على العلاقة بين المسرح والطبقة الاجتماعية.

لكن ثمة سؤال يفرض نفسه: هل استطاع فى هذا الكتاب أن يقدم نقدًا يتجاوز حدود «التأثر والتأصيل» ليكشف عن مأزق المثقف المصرى أمام الحداثة الغربية؟

فى مقدمة الكتاب، يستكمل د. سخسوخ مشروعه الذى بدأه فى كتابه عن توفيق الحكيم مفكرًا ومنظرًا مسرحيًا، حيث تناول مسألة التأصيل المسرحى، وفى هذا الكتاب، يركّز على يوسف إدريس وصلاح عبد الصبور، بوصفهما مثقفين انشغلا بتيار العبث الأوروبى، كلّ بطريقته:

إدريس رفع شعار «نحو مسرح مصرى أصيل» ودعا إلى العودة للسامر والأراجوز وخيال الظل، لكنه فى التطبيق (مسرحية الفرافير) وقع فى أسر تقنيات العبث الأوروبى،

عبد الصبور اعترف منذ البداية بتأثره المباشر بأونيسكو، فكتب «مسافر ليل» كصرخة وجودية تنتمى للعبث فى جوهرها وإن صيغت بلغة شعرية عربية.

دعاوى يوسف إدريس لتأصيل المسرح المصري

فى عام ١٩٦٤، نشر يوسف إدريس فى المجلة المصرية «الكاتب» ثلاث مقالات تحت عنوان «نحو مسرح مصري» عرض فيها رؤيته حول اكتشاف وتأصيل المسرح المصرى، ثم قدم فى العام نفسه مسرحيته «الفرافير» كتطبيق عملى لأفكاره النظرية.

تركز مقالات إدريس على إعادة النظر فى المسرح المصرى للتفريق بين الأصيل والمستورد، بهدف تأسيس مسرح محلى يعكس طبيعتنا الثقافية. ويبدأ إدريس بالتأكيد على أن المسرح ينشأ مع تواجد الشعب، فهو وليد الاجتماع الجماعى، مثل الرقص الجماعى أو الأغنية المشتركة، حيث يشترط لتكوينه عنصران أساسيان: الحضور الجماعى وقيام الجماعة بعمل ما. ويشير إلى أن أشكال التسلية الشعبية، مثل القعدات الحشيشية، والغناء، والرقص، والمزاح الجماعى، تحتوى على عناصر تمثل الشكل المسرحى من وجهة نظره.

يبحث إدريس عن جذور المسرح الشعبى الأصيل فى مصر فى مسرح السامر بالقرية، الأراجوز، وخيال الظل بالمدينة، مشيرًا إلى أن المسرح المصرى المعاصر وُلد بطريقة غير شرعية، متأثرًا بالمسرح الفرنسى والتشيكى والأمريكى، حتى بعد ثورة ١٩٥٢. ويطرح السؤال الجوهرى: هل يجب على المسرح المصرى المضى فى تطوير الأساس المعرب أم اكتشاف مسرحه الخاص بما يتوافق مع طبيعتنا الدرامية؟

ويؤكد إدريس على الفرق بين العلم والفن، فالعلم عالمى، أما الفن فهو محلى بطبعه، أى أن كل فن يعكس شعبًا يعيش فى بيئة ومزاج نفسى معين. لذلك، المسرح المصرى الحالى ليس تعبيرًا طبيعيًا عن بيئتنا، بل نقل عن المسرح الأوروبى، ما يحتم علينا البحث عن مسرحنا الأصيل عبر تعميق الجذور فى التراث المحلى وفتح نوافذ على الحضارة والثقافة الأوروبية لاكتساب أفكار وفنون دون تقليد.

فى التراث المحلى، يرى إدريس فى مسرح السامر حفلًا مسرحيًا خاصًا بالمناسبات، يقوم على شخصية رئيسية تسمى «فرفور»، وهى محور العرض ومصدر الضحك،

يمثل البطل الذكى، الساحر، الحاوى، والفيلسوف فى آن واحد، ويعكس «الضمير الجماعى الساخر». كما يعتبر الأراجوز تطويرًا للجانب النقدى فى شخصية فرفور.

أما فتح النوافذ الحضارية، فيقصد به الاطلاع على الثقافة الأوروبية لاستيعاب الأفكار المفيدة وتنمية ثقافتنا وفنوننا دون تقليد أعمى.

دعاوى التأصيل الوهمية بين إدريس والحكيم

بعد مقالات يوسف إدريس الثلاثة بعنوان «نحو مسرح مصرى أصيل»، أصدر توفيق الحكيم كتابه «قالبنا المسرحى» متناولًا فكرة مشابهة، مع التأكيد على تجربته العملية السابقة فى المسرح الشعبى، مثل مسرحياته الزمار (١٩٣٠)، الصفقة (١٩٥٦)، ويا طالع الشجرة (١٩٦٢)، حيث دمج فيها الفنون الريفية وربطها بالاتجاهات الأوروبية الحديثة.

يتضح أن الحكيم سبق إدريس فى التجريب الفعلى للشكل الشعبى، بينما كتب إدريس نظريًا، فجاء كتاب الحكيم كرد غير مباشر على آرائه، رغم أنه يسير فى اتجاهه النظرى أحيانًا.

الخلاف الأساسى بينهما:

إدريس ينفى وجود فن عالمى ويعتبره خرافة، ويركّز على المحلية المطلقة للمسرح المصرى، معتبرًا أى تجمع شعبى كـ«قعدة تنكيت أو قافية» شكلًا مسرحيًا.

الحكيم يرى أن الفن جزء من تطور عالمى يبدأ بالمحاكاة وينتهى بالابتكار، وأن القوالب العالمية ليست عائقًا، بل يمكن الاستفادة منها للوصول إلى قالب مصرى أصيل، مع الرجوع إلى الحكاواتى والمقلد والمداح كمصدر أصلى،

النقد الموجه لإدريس:

نظريته تميل إلى التجريد والبعد عن المنهج الجدلى، رغم سعيه لتخليص المسرح المصرى من العناصر الأجنبية، فإنه يستلهم بنية النص المسرحى من كوميديا ديلارتى الأوروبية (السيناريو العام والارتجال)، ما يجعل نفيه للعناصر الأجنبية غير فعّال.

لذلك رغم اختلافهما فى الرؤية ودرجة التركيز، فإن إدريس والحكيم يسعيان إلى الهدف نفسه: تأصيل المسرح المصرى، ويظل تأثير إدريس النظرى ملحوظًا فى توجيه مسار المسرح المصرى، خصوصًا عند تطبيق أفكاره على أعمال مثل الفرافير، حيث يمكن اختبار نظريته ضمن مسرح العبث.

الفرافير

تقوم المسرحية على فكرة كسر الحاجز بين الجمهور والمسرح، حيث يشترط إدريس أن تُعرض على خشبة دائرية أو فى حلقة يتجمع حولها الناس، ليصبح العرض احتفالًا جماعيًا يشارك فيه الجميع. يؤكد المؤلف أن الممثل لا ينبغى أن يندمج اندماجًا كاملًا فى الدور ولا أن يخاطب الجمهور مباشرةً كخطيب، بل يقف موقفًا وسطًا بين الاثنين، ليظل على صلة حوارية بالجمهور.

تبدأ المسرحية بظهور المؤلف على المنصة، ثم يدخل فرفور فى هيئة بهلوانية ويشتبك مع المؤلف فى جدل حول الأدوار. يبحثان عن «السيد» بين الجمهور، ويُختار رجل نائم ليقوم بالدور. ينشأ صراع بين «السيد» و«الفرفور» حول الهوية، الاسم، الوظيفة، والزواج، ويتطور الموقف إلى إنجاب أبناء وتراكم متطلبات الحياة.

ويتضح التناقض بين الاثنين: السيد يأمر ويسيطر، بينما الفرفور يثور ويتساءل: لماذا هو فرفور ولماذا الآخر سيد؟ ينتهى الصراع بمحاولة قلب الأدوار أو إقامة مساواة، لكن كل المحاولات تفشل. يدخل المتفرجون فى الحوار مقترحين أنظمة مختلفة (إمبراطورية، مساواة، حرية مطلقة...) لكنها تنهار جميعًا أمام واقع السلطة والحاجة المادية.

فى النهاية، وتحت ضغط الزوجات والأعباء، يعود السيد سيدًا والفرفور فرفورًا كما كانا فى البداية، لتظل المشكلة قائمة. وحين يلجآن إلى الانتحار كحل، يكتشفان أن حتى الموت لا يحقق المساواة، إذ يتحولان إلى ذرات يدور فيها الأخف (الفرفور/الإلكترون) حول الأثقل (السيد/البروتون)، ليُثبت إدريس أن العلاقة الجدلية بين السيد والفرفور أزلية ولا تنتهى.

عبثية الفرافير.. وفشل إدريس

قدّم يوسف إدريس فى مقالاته الثلاث مشروعه حول تأصيل المسرح المصرى، ثم كتب مسرحية «الفرافير» (١٩٦٤) باعتبارها تطبيقًا عمليًا لهذه النظرية. غير أن المسرحية، بدلًا من أن تكرّس مشروعه، كشفت تناقضه؛ إذ جاءت مثقلة بتأثيرات المسرح الأوروبى خاصة مسرح العبث (بيكت، أونيسكو، أبولينير)، كما استندت إلى تقنيات من كوميديا ديلارتى والمسرح الملحمى (بريخت) ومسرح المضطهدين (أوجستو بوال).

وشخصية المؤلف فى بداية المسرحية تنقل أفكار إدريس بشكل مباشر، لكنها تتطور لتجسد فكرة الإله الخالق الذى يتلاشى لاحقًا، بما يحيل إلى الفلسفة العدمية النيتشوية.

وفرفور، الذى يبدو شبيهًا بمهرج السيرك أو الأراجوز، يحمل روح «ابن النكتة المصري»، إذ يسخر من المهن والأنظمة، لكنه يظل أسير سيده، فى دورة عبثية لا تنتهى، وهنا البناء الدرامى قائم على حلقات دائرية متكررة: البحث عن اسم، وظيفة، زواج، أنظمة حكم، حرية... لكن كل محاولة تنتهى بالفشل، مما يعيد الأحداث إلى بدايتها، فى صورة لولبية تذكر بأسطورة سيزيف وبمسرح بيكت.

إدريس وقع فى خلط بين قوانين الطبيعة والقوانين الاجتماعية، فجعل علاقة السيد والعبد حتمية أبدية (إلكترون وبروتون)، وهو افتراض خاطئ يتجاهل فاعلية الإنسان فى التاريخ.

المسرحية هاجمت جميع الأنظمة (حتى الاشتراكي)، ولم تطرح بديلاً، مما منحها طابعًا عدميًا وفوضويًا.

رغم محاولته خلق «مسرح مصرى أصيل»، جاءت «الفرافير» نموذجًا لمسرح العبث الأوروبى أكثر من كونها نموذجًا مصريًا خالصًا. فقد استند إدريس إلى تأثيرات أوروبية واسعة، وهو ما ينقض أطروحته النظرية. ومع ذلك، أحدثت المسرحية ضجة كبرى فى الوسط المسرحى العربى وأسهمت فى تحريك النقاش حول الهوية المسرحية.

عبد الصبور والمسار المغاير

إذا كانت دعوى كل من توفيق الحكيم ويوسف إدريس قد انحصرت فى البحث عن ملامح المسرح المصرى الأصيل عبر العودة إلى الأشكال الشعبية والتراثية، فإن صلاح عبد الصبور فى مسرحيته مسافر ليل (١٩٦٩) اتخذ مسارًا مغايرًا تمامًا، إذ اعترف بتأثره المباشر بالمسرح الأوروبى الحديث، وبخاصة مسرح يوجين أونيسكو، الذى وصف اكتشافه له بعد مشاهدة مسرحية الكراسى فى القاهرة بأنه من أمتع اكتشافاته الفنية. وبذلك لم يخف عبد الصبور انجذابه إلى الدراما الأوروبية، بل أعلن عنه بوضوح، على عكس ما فعله إدريس الذى حاول - نظريًا - أن يتخلص من تأثيراتها.

وقد رأى عبد الصبور أن إطلاق تسميات مثل «اللامعقول» أو «العبث» على هذا المسرح ينطوى على ظلم بيّن، لأنه – من وجهة نظره – لا يناقض العقل فى جوهره، وإنما يناقض القوالب الجامدة التى فرضها المنطق الشكلى الأرسطى، غير أن عبد الصبور لم يقدم تسمية بديلة محددة، كما لم يفسر بدقة ما يقصده بروح العقل فى مقابل منطق العقل، فجاءت صياغاته أقرب إلى اللغة الشعرية الغامضة منها إلى التحديد الفلسفى الواضح.

وإزاء ذلك يصبح ضرورياً التمييز بين أنماط التفكير الثلاثة: المنطق الشكلى الأرسطى الذى يقوم على الثبات ومبدأ الهوية وعدم التناقض، والمنطق الجدلى الذى يتجاوز ثبات الأشكال ليقرأ الواقع فى حركته وعلاقاته وتطوره، ثم العبث الذى لا ينتمى إلى أى منهما، بل يستند إلى الفكر الميتافيزيقى وينشأ عن أزمات الحضارة الغربية.

فالعبث، فى جوهره، لا يعنى باستلهام العقل ولا بروح العقل، وإنما يرتبط بالفلسفة الوجودية والثورات الميتافيزيقية منذ كيركجارد مرورًا بياسبرز وهيدجر وبرجسون وغيرهم، وهو أقرب إلى الغوص فى أعماق اللاوعى واستثمار الحلم والمخيلة والكتابة الأوتوماتيكية وسائر التقنيات التى تفصل ردود الفعل عن أسبابها الأصلية، الأمر الذى جعل كُتّاب العبث يلجأون إلى المخدرات أو الكتابة فى حالات نصف اليقظة تعبيراً عن مكنونات الباطن.

وفى هذا السياق، يُعدّ مصطلح «مسرح العبث» الذى أطلقه الناقد مارتن إسلن فى مطلع الستينيات أدق فى التعبير عن هذا الاتجاه من مصطلح «اللامعقول»، وإن لم يخلُ من مشكلات منهجية بسبب محاولته رد تاريخ المسرح بأسره إلى تمهيد لهذا التيار. ومع ذلك فإن جوهر هذا المصطلح يظل أصدق فى توصيف طبيعة هذه الدراما التى مثّلها أونيسكو وبيكيت وغيرهما، والتى انبثقت من عمق الأزمات الحضارية الغربية.

إن تفسير صلاح عبد الصبور للعبث بدا محاولة لإضفاء طابع عقلى وروحى على اتجاه لم يعرف فى أصله سوى الانفصال عن العقل وأشكال التفكير المنطقى، وهو بذلك قدّم قراءة شخصية تختلف عن قراءات الفلاسفة والكتّاب الأوروبيين أنفسهم الذين عاشوا تجربة هذا التيار فى سياقهم التاريخى والحضارى، ومن هنا جاءت مسرحيته مسافر ليل انعكاسًا مباشرًا لهذا التأثر، حيث اعترف صراحة

بأن نصه يحمل ملامح من غرامه الفنى بأونيسكو. وبذلك يختلف موقع عبد الصبور عن يوسف إدريس الذى رفع شعار التحرر من الأشكال الأوروبية ثم وقع فى تناقض تنظيره حين جاءت مسرحيته الفرافير مستندة إليها، كما يختلف أيضًا عن توفيق الحكيم الذى حاول أن يقف فى منطقة وسطى تجمع بين الاستفادة من الأشكال الأوروبية والعودة إلى الأصول الشعبية.

هكذا تكشف تجربة صلاح عبد الصبور أن مسار «العبث» فى المسرح العربى لم يكن مجرد امتداد لدعوات التأصيل، بل كان فتحًا مباشرًا على الدراما الأوروبية ومحاولة لتمثلها فى سياق محلى، وإن ظل هذا التمثل مشوبًا بقراءة خاصة منحته معنى يتجاوز ما طرحه أصحابه الغربيون أنفسهم.

مسافر ليل

مسرحية «مسافر ليل» لصلاح عبد الصبور مسرحية رمزية من فصل واحد، تدور داخل عربة قطار بين ثلاثة أشخاص: الراوى، المسافر، وعامل التذاكر. العامل يتلون بالأسماء والوجوه (الإسكندر، زهران، سلطان) ويمثل سلطة قمعية متجبرة تستعرض أدواتها من سوط وخنجر وسلاح، وتتهم المسافر البريء بجريمة كبرى هى «قتل الله وسرقة بطاقته الشخصية». ورغم تذلل المسافر وخضوعه، يقرر العامل قتله بالخنجر، ثم يكشف أنه هو نفسه القاتل حين يخرج البطاقة من صدره. تنتهى المسرحية بصرخة الراوى نحو الجمهور معلناً عجزه مثلهم أمام استبداد السلطة وسلاحها.

عبثية مسافر ليل ونجاح صلاح عبد الصبور

تتجلى فى مسرحية مسافر ليل آثار تأثر صلاح عبد الصبور المباشر بمسرح العبث وبخاصة بأونيسكو، إذ تبدأ المسرحية بموقف واقعى فى عربة قطار مع راكب مسافر، ثم يتطور تدريجيًا إلى موقف عبثى حين يظهر عامل التذاكر مدّعيًا أنه الإسكندر، ويتصاعد الحدث حتى يقتل الراكب البريء. ويشدد الراوى – الذى يمثل وعى الكاتب والجمهور – على الصمت والعجز، فى إشارة إلى استحالة مقاومة الطغيان.

استخدم عبد الصبور تقنيات أونيسكو، مثل «التكاثر» الذى يعنى تضاعف الضغوط النفسية حتى يخنق الفرد ويعزله عن التواصل، كما فى المستأجر الجديد. كذلك تظهر عبثية تغيّر الأسماء دون مبرر منطقى، كما فى المغنية الصلعاء، وهو ما نجده فى تنقل العامل بين أسماء متعددة («الإسكندر»، «زهـوان»، «سلطان») وفى تكرار اسم «عبده» حتى يفقد معناه. أما المشهد الأخير، حيث يُقتل الراكب ويُحمل جثمانه، فيذكّر بنهاية مسرحية أميديه.

لا يقف تأثير عبد الصبور عند أونيسكو، بل يمتد إلى ألفريد جارى فى الملك أوبو، إذ يتشابه العامل مع أوبو فى نزعة القتل والتخلص من الأصدقاء والأعداء معًا، ثم السقوط فى عزلة قاتلة. كذلك استوحى عبد الصبور فكرة «موت الله» من نيتشه (هكذا تكلم زرادشـت)، فجعل العامل يعلن مقتل الله وسرقة بطاقته الشخصية، ثم يبحث عن القاتل ليعيد النظام إلى الكون، لكنه يتضح أنه هو القاتل، فيتصرف كإله طاغية يقرر مصير الآخرين.

يجسد عامل التذاكر تاريخ الطغاة عبر العصور (الإسكندر، هانيبال، تيمورلنك، هتلر)، بينما يمثل الراكب البرىء ضحية الطبقات المسودة على مر التاريخ. بهذا التصور يقدّم عبد الصبور رؤية تجريدية للصراع الطبقى بين القاهر والمقهور، لكنه يصل فى النهاية إلى نغمة عدمية متشائمة، إذ يظل الراوى - رغم وعيه - عاجزًا عن الفعل، مكتفيًا بالصمت، مانحًا النص طابعًا وجوديًا يائسًا على غرار مسرح العبث الأوروبى، وعليه، فإن مسافر ليل تُعدّ مثالًا خالصًا لمسرح العبث فى صياغة عربية، إذ استطاع عبدالصبور أن يوظف تقنيات العبث والفلسفة الوجودية ليعكس قلقه العميق من عبثية العالم ولاجدوى المقاومة.

مما سبق يتضح لنا أن كتاب «عبث إدريس وعبد الصبور فى المسرح المصري» للدكتور أحمد سخسوخ يقدم قراءة تحليلية دقيقة لمحاولات التأصيل المسرحى لدى يوسف إدريس وصلاح عبد الصبور، مع إحالة عابرة إلى تجربة توفيق الحكيم. وقد اختار المؤلف مسرحيتى «الفرافير» و«مسافر ليل» بوصفهما نموذجين كاشفين لتداخل التنظير بالتطبيق، ولاختبار مدى تحقق مشروع «المسرح المصرى الأصيل» فى مواجهة تيار مسرح العبث.

وهنا يتضح أن يوسف إدريس، رغم دعوته الصريحة إلى العودة للتراث الشعبى (السامر، الأراجوز، خيال الظل) وتأكيده على جماعية الفعل المسرحى، وقع فى تناقض واضح بين الطرح والتنفيذ؛ إذ جاءت «الفرافير» أقرب فى بنيتها وتقنياتها إلى مسرح العبث الأوروبى، متأثرة ببيكيت وأونيسكو وبريخت، أكثر من انتمائها إلى المسرح الشعبى الذى بشّر به.

أما صلاح عبد الصبور، فقد قدّم فى «مسافر ليل» تجربة عبثية واعية بجذورها الغربية، معترفًا بتأثره المباشر بأونيسكو، وصـاغ عبثًا ذا بعد شعرى وفلسفى، لكنه ظل فى جوهره محاكاة لنموذج أوروبى، لا تأسيسًا لرؤية مسرحية مصرية خاصة.

ونخلص فى النهاية إلى أن تجارب الحكيم وإدريس وعبد الصبور، على اختلاف منطلقاتها، انتمت فى جوهرها إلى المرجعية الأوروبية، وأن استدعاء التراث الشعبى جاء فى أغلب الأحيان توظيفًا شكليًا لم يحقق مشروع التأصيل المنشود. غير أن أهمية هذه المحاولات لا تكمن فى نتائجها المباشرة، بل فى كونها مهّدت الطريق لجيل لاحق من المسرحيين، مثل ألفريد فرج، محمود دياب، نجيب سرور، يسرى الجندى، وميخائيل رومان، الذين تعاملوا مع التراث الشعبى والتاريخى بوعى أعمق وأكثر التصاقًا بالواقع المصرى، ما أسهم فى تراجع موجة العبث لصالح اتجاهات مسرحية أكثر تجذرًا.

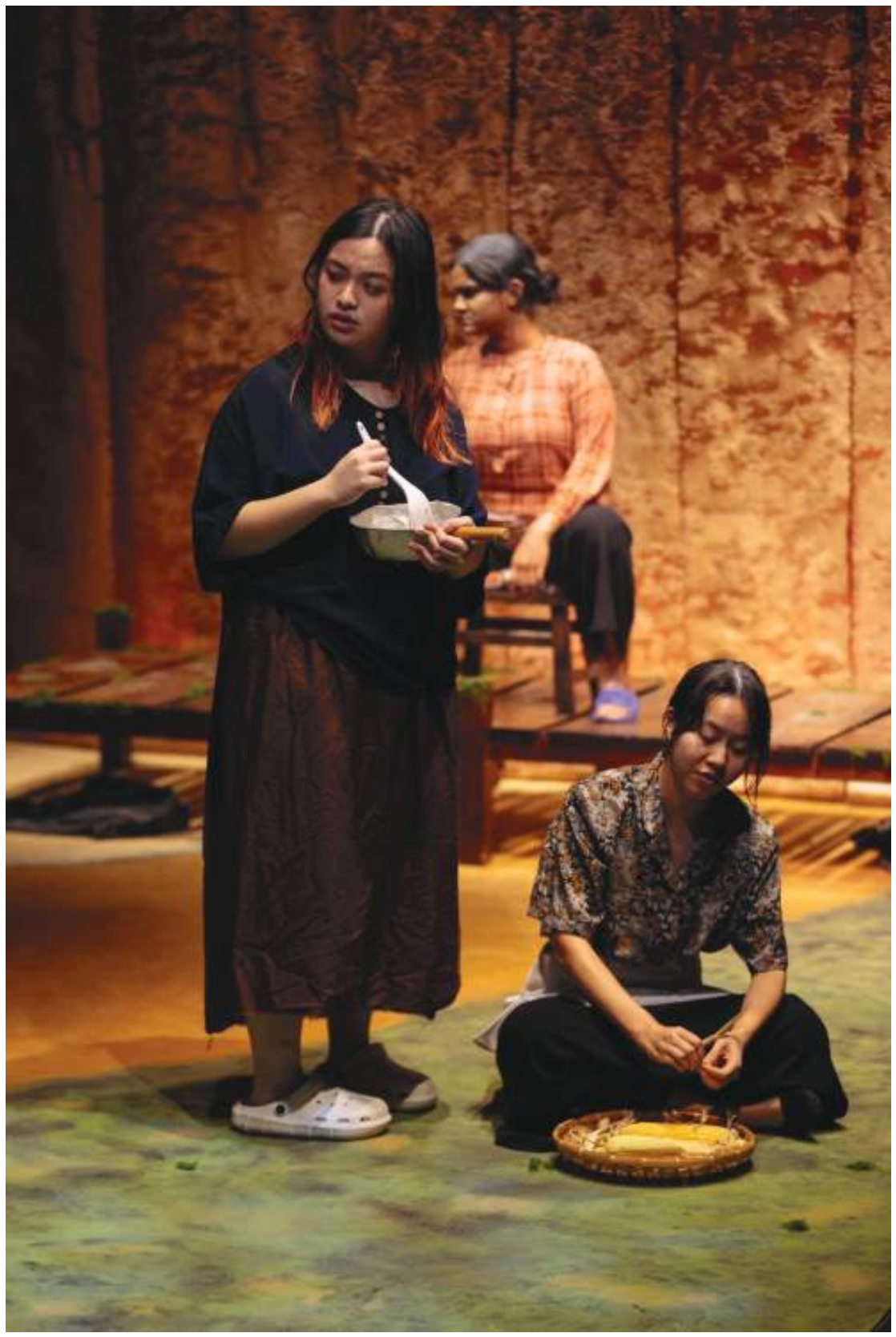
ويتميّز كتاب سخسوخ بربطه النصوص المسرحية بسياقها الثقافى والاجتماعى فى ستينيات القرن العشرين، حيث كان المسرح المصرى مأزومًا بسؤال الهوية بين الأصالة والمعاصرة. كما يكشف أن أزمة المسرح المصرى ليست أزمة تقنيات فنية فحسب، بل أزمة وعى ثقافى تتجدد عبر الأجيال.

ورغـم ثـراء الكتاب وجـرأتـه النقدية، يمكن تسجيل ملاحظتين أساسيتين: الأولى أن حصر التحليل فى إدريس وعبد الصبور يضيّق من أفق المقارنة، وكان من الممكن توسيعه ليشمل تجارب موازية؛ والثانية أن الربط بين العبث والوجودية الغربية، على قوته، لم يتعمق بالقدر الكافى فى أثر السياق السياسى المـصرى، خاصة ما بعد هزيمة ١٩٦٧، فى شيوع خطاب العبث واليأس.

فى المحصلة، يقدّم الكتاب مراجعة نقدية واعية لتجربة جيل الستينيات، ويعيد طرح السؤال المركزى الذى ما زال مفتوحًا: هل نجح المسرح المصرى فى العثور على صوته الخاص، أم لا يزال عالقًا بين إغراء التراث وضغط النموذج الغربى؟

العبث والتجربة

والأداء المسرحي(٢)



تأليف: جودى ماكنيلى رينودي
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

• العبث الشكلى والنحوى

يرتكز اختراق المنهج الفينومينولوجى فى أعمال هوسرل على وصفه للعلاقة بين الدلالة وبعض الأفعال المحددة التى ينشأ من خلالها المعنى، والتى تُسمى «أفعال منح الدلالة «singgebende Akte. وإذا كان، كما يقترح ريكور، السؤال الأول فى الفينومينولوجيا هو سؤال معنى المعنى - «que signifie signifier؟» («ماذا يعنى المعنى؟») – فإن السؤال حول انعدام المعنى، وإمكانية غيابه، أو العبثية الناتجة عن فشله، يُشكل سؤالًا محوريًا لمشروع فينومينولوجى.

يُشير هوسرل إلى فرق جوهرى بين طريقتين محتملتين لغياب المعنى، وهو ما سيكون ذا أهمية خاصة بالنسبة لمنهجنا. فبينما يُحاول هوسرل وضع القوانين القبلية التى تُحكم مجال المعانى المركبة، وتُميز بين المعنى واللامعنى، يُشدد فى بحثه المنطقى الرابع على الفرق الجوهرى بين القوانين التى تحمى من انعدام المعنى (Widersinn) والقوانين التى تمنع الهراء المحض (Unsinn). فبينما تُمثل الأولى القوانين المنطقية التى تصف شروط الحقيقة الشكلية أو الموضوعية، تُحدد الثانية القوانين النحوية القبلية التى تُحدد الأشكال الممكنة للمعانى المركبة. فبالنسبة للتعبير اللغوى، يُعدّ كل من المعنى والمعنى الموضوعى أمرين مختلفين: إذ لا يقتصر انعدام المعنى على الهراء المحض. فقد يكون التعبير اللغوى الذى لا يُشير إلى شيء أو حالة ما قادرًا على أن يكون ذا معنى معين. على سبيل المثال، قد تكون عبارة «مربع مستدير» بلا معنى من حيث أنها لا تُشكل علاقة بنوع من الأشياء الموجودة (ولو حتى كموضوع فكرى أو خيالي)، لكنها ليست عبثية مثل العبارات غير الصحيحة نحويً مثل «هذا المهمل أخضر»، و»الأكثر كثافة هو المستدير»، إلخ.

يُعدّ هذا التحليل ذا أهمية خاصة بالنسبة لنا لأنه يُرسى تمييزًا بين طريقتين مختلفتين لفهم مدى العبث، أى ما إذا كان المعنى يُنظر إليه فى ضوء الحدود المنطقية أو النحوية للمعنى. فإذا فُهم العبث على أنه تعبير عن غياب المعنى، فسيكون مرتبطًا تحديدًا بالهراء النحوى (Unsinn). وفى تركيبات الكلمات، مثل «المستدير هو أو» و»الرجل و يكون»، يُصرّ هوسرل على أن : تُعطينا الكلمات المتناسقة فكرة غير مباشرة عن معنى موحد تُعبّر عنه، لكن من الواضح تمامًا أنه لا يمكن أن يوجد مثل هذا المعنى، وأن أجزاءً مهمة من هذه الأنواع، مجتمعة بهذه الطريقة، لا يمكن أن تتفق مع

بعضها البعض فى معنى موحد.

لا تُصاغ الكلمات بطريقة تُفضى إلى معنى موحد، قد يفشل أو ينجح فى إقامة علاقة مع شيء ما. فى مثل هذه الحالات، يكتب هوسرل: «المعنى هو ما يغيب تحديدًا». وهذا يختلف تمامًا عن حالة انعدام المعنى المنطقى (Widersinn)، حيث ينشأ العبث من عجز «المعنى الموجود» عن إقامة علاقة مع «شيء موجود»: إنّ عبارة «مربع مستدير» تُعطى معنىً موحدًا، إذ يقع وجودها فى عالم المعانى المثالية، ولكن من الواضح تمامًا أنه ليس هناك شيء موجود يمكن أن يُقابل مثل هذا المعنى الموجود.

يتحدث هوسرل عن هذه الحالة الثانية باعتبارها عبثًا منطقيًا (أو «شكليًا») formale Absurdität، حيث تُفسر نوعًا من انعدام المعنى الذى لا يهتم إلا بمسألة موضوعية أو حقيقة المعنى الكلى. فى هذه الحالات، يتوافق تركيب الكلمات مع القوانين النحوية أو التركيبية التى تُحدد إنتاج المعنى. تُركب الكلمات بحيث تُولد قصدية دلالية Bedeutungsintention. لكن هذه النية تفشل فى إقامة علاقة مع موضوع محدد.() لم يعد العبث ينبع من غياب المعنى، بل من التناقض المنطقى () Widerspruch الذى نواجهه كلما تعاملنا مع معانٍ متناقضة. وهكذا، بينما يستند الهراء إلى عدم توافق تركيبى بين العلامات النحوية، فإن انعدام المعنى يعبر عن عدم توافق منطقى بين الأجزاء المختلفة لمعنى موحد.

عند استكشاف عبثية هوسرل الشكلية فى مسرحية بيكيت «نهاية اللعبة»، يمكننا أن نرى كيف تُمهد هذه التناقضات المنطقية الطريق لتجربة العبث، مانعةً هام الأعمى وخادمه كلوف من الوصول إلى فهم كامل، على الرغم من أن حوارهما ليس بلا معنى. فى مقتطف مبكر من المسرحية، يُشير هام وكلوف إلى التناقضات فى كلام كل منهما بطريقة تجعل حوارهما مستحيلًا:

هام: لقد نسيتنا الطبيعة.

كلوف: لم تعد هناك طبيعة.

هام: لم تعد هناك طبيعة! أنت تبالغ.

كلوف: فى الجوار

هام: لكننا نتنفس، نتغير! نفقد شعرنا، أسناننا! أزهارنا! مُثلنا العليا!

كلوف: إذن هى لم تنسنا.

هام: لكنك تقول إنه لا وجود لها.

يلعب هذا التناقض فى الكلام بين الطرفين دورًا استراتيجيًا فى حوار هام وكلوف، إذ يفتح المجال أمام فضاء العبث المنطقى، وهو فضاءٌ يمكن فيه للكلمات أن تكون ذات معنى دون أن تكون قادرة على قول أى شيء بشكل صحيح عن أى شيء.

من هذه النقطة، يتخذ الحوار بين هام وكلوف شكلًا من أشكال العبثية التى تُردد صدى تحليل هوسرل لانعدام المعنى، إذ يُؤكد على هذا العجز عن إدراك شيء مُحدد، مما يُؤدى إلى تنازل عن الحقيقة الموضوعية. فعمى هام يمنعه من إدراك معنى كلمة «كلب» بالكامل عن طريق البصر، مُعتمدًا على أوصاف كلوف الغامضة، وأحيانًا الخاطئة، لتحديد نوع الكلب (هام: هل كلبى جاهز؟ كلوف: ينقصه ساق. هام: هل هو ناعم الملمس؟ كلوف: إنه نوع من كلاب البوميرانيان). ولونه، عندما يُعطيه كلوف لعبة سوداء بثلاثة أرجل (هام: إنه أبيض، أليس كذلك؟ كلوف: تقريبًا. هام: ماذا تعنى تقريبًا؟ هل هو أبيض أم لا؟ كلوف: ليس كذلك). وأخيرًا، جنسه (هام: لقد نسيتَ الجنس. كلوف: (منزعجًا). لكنه لم ينتهِ بعد. الجنس يستمر فى النهاية. هام: لم تضع شريطه. كلوف: (غاضبًا). لكنه لم ينتهِ بعد، أقول لك! أولًا تُنهى أمر كلبك ثم تضع شريطه!).

من الواضح أن العبثية الشكلية (أو المنطقية) حاضرة هنا. فالأسئلة التى طرحها هام والإجابات التى قدمها كلوف تعتمد على قصور أولى فى فهم المعنى (كما تقتضى قوانينه القبلية) فيما يقصده هام بشأن خصائص الكلب وسلوكه: فلا يمكن لأى شيء محدد أن يدركه هام الكفيف بمعناه الحدسى الكامل. فهو يمتلك حاسة اللمس، لكن المثير للاهتمام أنه لا يسأل

إلا عن لون الكلب، أو يتحدث عن افتقاره إلى «الجنس» و«الشريط»، وهما جانبان من النية التى يعجز عن تحقيقها لأن اللعبة لا تحتوى على جنس ولا شريط فى شكلها غير المكتمل. كلوف هو صانع اللعبة، ومن حقه أن يقول ما يشاء بسبب هذه الحقيقة. اللغة، بشكل غير مباشر، تُحقق مقاصد هام الدلالية بطريقة ما، بينما تُشارك أيضًا فى إنتاج المعنى غير المحدد إلى حد كبير: عالم مُختلق لهام لا يُطابق حقيقة الشيء الذى يراه كلوف والجمهور، والذى يستطيع كلوف تحديده مستقبلًا. هذا التناقض فى درجة الإشباع المُتحققة بين الشخصيات والجمهور يُبرز العبثية.

يُعدّ التمييز بين الحدود النحوية والمنطقية للمعنى أمرًا جوهريًا لمنظورنا، إذ يفتح آفاقًا جديدة لفهم تجربة العبث، استنادًا إلى قدرتنا على إدراك تمييز آخر بين مجرد غياب المعنى أو انعدامه (das Sinnlose)، والتجربة المحددة لفشل المعنى (das Absurde). لا يُمكن للهراء النحوى أن يجعلنا نشعر بالتناقض مع المعنى كما يفعل انعدام المعنى المنطقى لأنه لا يُولّد حتى تجربة ذات معنى محتملة فالهراء النحوى يمنعنا من تجربة أى نوع من المعنى على الإطلاق. ومن ناحية أخرى، يصف انعدام المعنى المنطقى تجربة متناقضة يُؤدّى فيها فعل المعنى على الرغم من أن قصده محكوم عليه بالفشل؛ فهو غير قادر على الإشارة بشكل صحيح إلى أى شيء مُحدد، حتى لو كان مثاليًا أو خياليًا بحتًا. فمنطق اللامعنى متناقض، إذ يبدو المعنى فى الوقت نفسه ممكنًا نحويًا (حيث تتحد الكلمات لتشكل معنىً موحدًا) ومستحيلًا منطقيًا (بسبب التناقض المسبق بين أجزاء المعنى المختلفة). لكن يجب التسليم بإمكانية المعنى إذا أردنا تفسير التجربة المحددة التى يعتمد عليها العبث، لأنه فقط عندما يُعتقد أن المعنى ممكن، يمكن للمرء أن يختبر فقدانه.

• أفعال الانجاز وتجربة انعدام المعنى

ينبغى أن يكون واضحًا الآن كيف يسمح تحليل هوسرل بوصف غير وجودى لتجربة العبث، متجذر فى نظرية للمعنى تُقر بإمكانية إضفاء معنى حتى مع الفشل فى إضفاء أى معنى. ولوصف تجربة الفشل هذه، نحتاج إلى العودة إلى البحث المنطقى الأول الذى يحلل فيه هوسرل العلاقة بين قصد المعنى الفارغ والحدس الذى يمكن أن يحققه. وتُعتبر علاقة الإتمام هذه (Erfüllung) من وجهة نظر هوسرل مكونة للمعنى، لأنها مسئولة عن «الامتلاء» الذى بدونه تبقى قصدية المعنى فارغة :

الاسم، على سبيل المثال، يُسمّى الشيء الذى يُشير إليه مهما كانت الظروف، طالما أنه يعنى ذلك الشيء. ولكن إذا لم يكن الشيء حاضرًا فى ذهن المرء بشكلٍ بديهى، وبالتالى لم يكن حاضرًا فى ذهنه كشيء مُسمى أو مُراد، فإن المعنى المجرد هو كل ما فى الأمر. إذا تحققت الآن قصدية المعنى الفارغ فى الأصل، وتحققت العلاقة بالشيء، وأصبحت التسمية علاقة فعلية واعية بين الاسم والشيء المُسمى.

يُفسر هذا التصور لدور الإشباع الحدسى فى تحديد المعنى سبب أهمية الإمكانية المنطقية للعلاقة بموضوع ما، لدرجة أن التعبير الصحيح نحويًا الذى لا يقصد موضوعًا محددًا (مثل «مربع دائري») يكون «بلا معنى». إذا التزمنا بمفهوم «دقيق» للمعنى، فإن «انعدام الموضوع» (Gegenstandlosigkeit) و«انعدام المعنى» (Bedeutungslosigkeit) مترادفان :

إن استخدام تعبير ما بشكلٍ ذى دلالة، والإشارة إلى شيء ما بشكلٍ تعبيرى (لتقديم عرضٍ له)، هما أمران متطابقان. [...] يكون للتعبير معنى عندما يوجد شيءٌ مطابقٌ له، ويكون بلا معنى عندما لا يوجد مثل هذا الشيء.

بقدر ما يؤكد على الصلة الوثيقة بين قصدية المعنى والحدس الذى لا يستطيع إلا أن يوفر لها موضوعها المقصود، فإن علاقة الإشباع تفسر حقيقة أن الكلمات لا يُتوقع منها فقط أن تكون ذات معنى، بل أن تبنى صلة إيجابية بالعالم من خلال إقامة علاقة ذات معنى مع الأشياء (سواء كانت حقيقية أو مثالية أو خيالية).

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٨)

خليل مطران.. مديرًا للفرقة!

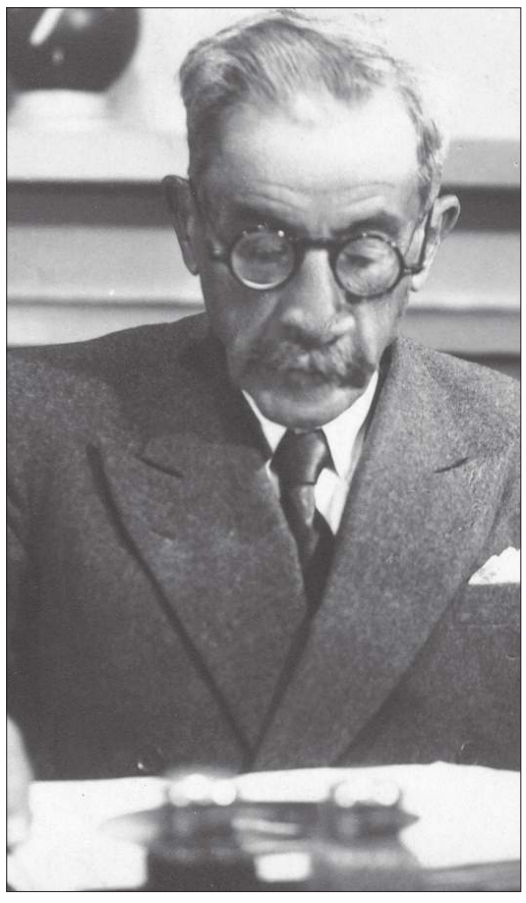
سيد علي إسماعيل

توالت الاجتماعات وصدرت المذكرات حول تكوين «الفرقة الحكومية»، وأخيرًا نشرت الصحف فى أغسطس ١٩٣٥ قرار مجلس الوزراء بإنشاء الفرقة الحكومية تحت اسم «الفرقة القومية»، قائلة: قرر مجلس الوزراء الموافقة على ملاحظات اللجنة المالية على تقرير المسرح المصرى والموافقة بصفة مبدئية على تخصيص إعانة سنوية قدرها ١٥٠٠٠ج للفرقة القومية المزمع إنشاؤها.
وبناءً على هذا القرار، أصدر وزير المعارف «أحمد نجيب الهلالى» قرارًا بتعيين الشاعر «خليل مطران» مديرًا للفرقة، وكتب الأديب «أحمد خيرى سعيد» كلمة حول هذا التعيين فى جريدة «الوادى»، قال فيها: بادر وزير المعارف إلى تعيين شاعر الأقطار العربية الأستاذ الجليل خليل بك مطران مديرًا لفرقة التمثيل القومية بماهية ستمائة جنيه فى السنة، وأصدر الأمر بأن تكون مهمة الأستاذ مطران معاونة لجنة ترقية المسرح المصرى ووزارة المعارف على تنفيذ اقتراحات اللجنة ومنها تأليف فرقة التمثيل، وإدارة أعمالها بعد تأليفها.

ولا شك أن اختيار الأستاذ الجليل خليل مطران لتأليف الفرقة المسرحية القومية وإدارتها ومساعدة اللجنة، توفيق عظيم، فالأستاذ مطران من المخضرمين الذين عاشوا النهضة المسرحية فى الجيل الماضى والجيل الحاضر، وهو صديق لأصحاب الفرق والممثلين، وله إلمام بالإخراج والإضاءة والإدارة الفنية، وهو مؤلف من أوائل كتابنا المسرحيين ومترجم فذ نقل إلى العربية نفائس ثمينة من روايات شكسبير وراسين وغيرهما.

أما «حبيب جاماتى» فقد دعم اختيار مطران مديرًا للفرقة، وكتب كلمة - لها مغزاها - فى جريدة «الأمة» قال فيها: هذا الاختيار الموفق دليل على أن الوزارة عازمة على إعطاء كل قوس باريها؟ وأنها ترغب على الخصوص فى جعل نصيب وافر للأدب والأدباء فى تنفيذ هذا المشروع الجليل. فمن دواعى الأسف، ومن الأسباب التى أدت إلى الكارثة التى انتهى إليها التمثيل فى مصر، أن العداء كان مستحكمًا من قبل الأدباء ولم يكن مرضيًا، فى حين أن الحركة التمثيلية المسرحية يجب أن تقوم على أكتاف الأدباء بقدر ما تقوم على أكتاف الممثلين. واختيار الأستاذ مطران لتولى إدارة الفرقة القومية يحيى الأمل فى النفوس ويبشرنا من الآن بعهد جديد.. عهد تعاون وثيق بين فن التمثيل من ناحية، وفن الأدب المسرحى من ناحية أخرى، وفى هذا بلا شك الخير كل الخير للفرقة المزمع إنشاؤها.

كان هذا أثر تعيين «خليل مطران» مديرًا للفرقة القومية، التى لم تتكون بعد، ولا نعرف من سيشارك فيها من الممثلين والممثلات، ولا على أى مسرح ستقدم عروضها، وما هى الموضوعات التى ستقدمها.. إلخ، لذلك تطوع ناقد جريدة «الأمة» بإثارة هذه الأمور، وأدلى بدلوه ناصحًا أمينًا فى مقال له بعنوان «الفرقة الحكومية»، قال فيه: بعد أن وافقت وزارة المالية مبدئيًا على تدبير مبلغ الـ١٥ ألف جنيه الخاصة بإعانة المسرح العربى وإنشاء فرقة حكومية، أصبح فى حكم المقرر أن تتكون الفرقة وتبدأ عملها فى الموسم المقبل، وقد لا يصل هذا العدد إلى أيدى قرائه إلا وتكون اللجنة قد اجتمعت واتخذت قرارًا فى شأن تكوين الفرقة الحكومية وفى الأعمال التمهيدية الخاصة بها من اختيار الروايات وما سواها من الأمور التى لا بد من النظر فيها من الآن وإلا واجهت الفرقة مشاكل أقلّ أثر لها أنها تعطلها من عملها. وبودنا أن نبسط بعض رأينا فى هذه الأمور لا لتُملى على اللجنة شيئًا، نحن نعتقد أن قوام اللجنة رجال مفكرون لهم رأى ثاقب ونزيه، وكلنا نريد بهذا أن يكون لنا رأى من الآن حتى نستطيع إذا ما جدّ الجد أن نقول إننا قلنا كذا وأننا كنا فيما رأينا صادقين! وأول ما نقترحه على اللجنة أن لا تعهد للممثل بعمل سوى التمثيل، ولرُب معترض يقول وما شأن الممثل بغير التمثيل من أمور المسرح، وما شأنه بالتأليف وما شأنه بإعداد المسرح والمناظر والملابس الستائر... إلخ، فنقول إن الممثل يجب أن يكون له شأن فى كل هذا، يجب أن يتدخل فى اختيار الروايات وفى توزيع الأدوار ويجب أن تكون له كلمة فى كل الأمور التى تختص بالإخراج والملابس والمكياج.. إلخ، بينما أن هذا التدخل منه هو الذى أفسد المسرح إفسادًا تامًا وهو الذى قضى عليه القضاء الأخير،



خليل مطران

فحين نقول إن يقصر عمل الممثلين على التمثيل فقط إنما يعنى أن لا يكون للممثل من عمل سوى التمثيل فقط، فلا يكون ممثل فى اللجنة التى تختار الروايات، ويرجع ذلك إلى أن كل واحد منهم أنانى والأنانية تضطره لأن يبحث عن الروايات التى يجد فيها دورًا له حتى ولو كانت ضعيفة إذ يهمه فقط أن يمثل وأن يظهر على المسرح وأن يصفق له الجمهور. كما لا يكون أى ممثل فى اللجنة التى توزع الأدوار لأنه يهمه أيضًا أن يختار الدور الذى يريد، الدور الضخم ليس إلا وليس فيهم واحد يتنزه عن الغرض فى هذه الأمور، بل إنهم جميعًا لا يتورعون عن العراك على دور، بل إنهم يفسدون العمل كله من أجل دور يتنازعون عليه أو رواية يختارونها، لذلك وجب أن يبعدوا عن كل ما يختص بغير التمثيل على المسرح. وعلى الممثلين أن يمثلوا فقط الدور الذى يُعطى لهم، وليس لهم أن يعترضوا على توزيع الأدوار وعليهم أن يفهموا من الآن أن مؤامراتهم المكشوفة حول هذه الأمور لا تجدى شيئًا، فإن حدث أو أفلحت مؤامراتهم مثلًا، كأن تآمروا على إسقاط رواية ليثبتوا للجمهور أن اختيار اللجنة المختصة بذلك اختيار سيئ، فإن نجاح هذه المؤامرة وانتقال هذه الحقوق لا يعنى سقوط المسرح وانهيار النهضة المسرحية كلها، ونحسب أن ليس لهم أية مصلحة فى ذلك على الإطلاق، لكن عقولهم لا يؤمن جانبها وهم لم يتعودوا أن يعيشوا مستبعدين أذلاء وأن يدس بعضهم لبعض وأن يفضحوا أسرار بعضهم وأن يتلفوا العمل الذى وُكل إليهم القيام به، أما النظام وأما الأخلاق فإنهم لم يتعودوهما، وهم على الصحيح يأنفون من أن يخضعوا للنظام أو يكونوا من أصحاب الخلق الحسن، وما دام الأمر كذلك فليس لهم أن يتلفوا النهضة المسرحية بعقولهم السيئة وأفكارهم المضطربة المغرضة، وليس لنا أن نسمح لهم بذلك لأن النهضة ليست ملكهم وحدهم وإنما هى ملك لنا وملك للجمهور كله وتحت حراسها من قبل الممثلين! بقى أن نقول إن لجنة اختيار الروايات يجب أن تؤلف فقط من نخبة مختارة من النقاد المسرحيين ينضم إليهم المخرج المسرحى، وهذه اللجنة التى تختار الروايات هى اللجنة التى توزع الأدوار، ونحن لا نخص النقاد المسرحيين بهذا العمل ليكون لنا منه نصيب، فما نهتم فى كثير أو قليل أن يكون عملنا داخل المسرح بل أنه ليسرنا أن يكون عملنا خارج المسرح حيث نخلى أنفسنا من المسئولية ونقوم بدور النقد من بعيد! لكننا نفضل أن نغامر بسمعتنا كلها على أن نترك هذا العمل لمن لا يحسبه. إن اختيار الروايات وتوزيع الأدوار مهمتان يحسنهما الناقد وحده لأن نقده دائمًا ينصب عليهما وهو يعرف الرواية التى تروق الجمهور، لأنه أقرب الناس إليه، وهو يعرف الأدوار التى تليق بالممثلين لأنه أعرف الناس بهم. وبودنا أن تقبل اللجنة هذه الملاحظات البسيطة منا ولتسمح اللجنة

ساعة مع خليل بك مطران مدير الفرقة الحكومية التمثيلية

بماذا يتحدث عن نظام الفرقة ؟

ماهي طريقة اختيار الممثلين والممثلات؟ — لماذا يرفض أن يكون وحده صاحب الحق فى الاختيار ؟ — كيف تقدم التقارير عن الممثلين والممثلات الى اللجنة ؟ — هل سيحضر الخبير الفنى أم يقرر الاستغناء عنه ؟ — ماهو نوع الروايات الذى ستخرجه الفرقة ؟ — ماهي أنواع التمثيل ؟ — ماهى خطة مدير الفرقة حيال الاختلاف على توزيع الادوار ؟ — هل للفنان فى الماضى أو شهرته فى الحاضر تأثير فى توزيع الادوار ؟ ماهو النظام المالى للفرقة ؟ — ماهي السياسة الانشائية الجديدة لايجاد عناصر جديدة ؟ — هل توقف البعثات الفنية الآن ؟ — ماهو مصير اقتراحات الممثلين فى الماضى والحاضر والمستقبل ؟

أسئلة حوار مطران

بالإصغاء إليها ودرسها الدرس الكافى، أما مسألة اللغة العربية الصحيحة وضرورة وضع عضو يفهمها جيدًا فيجب أن نوجه نظر اللجنة إلى أن هذا العضو «العربى» لا شأن له بحضور جلسات اللجنة ولا شأن له باختيار الروايات، وإنما مهمته تكون مقصورة فقط على مراجعة الرواية التى تُعطى له لا ليقول إنها تصلح أو لا تصلح، بل ليصلح من أخطائها اللغوية دون أن يتعرض فى كثير للأسلوب، هذا هو عمل العضو «العربي» أى أن عمله بعيد عن الوجهة الفنية فلتنظر اللجنة فى هذه النقطة أيضًا وليكن فى عملها أن كل النقاد أدباء ويفهمون لغة المسرح ولا يوجد مثلهم من يفهم لغة المسرح بالدرجة التى وصلوا إليها. وأخيرًا فهذه نهضة يجب أن يتكاتف الجميع على خدمتها، ونحن أول من نتقدم للقيام بواجبنا فى هذه السبيل.

نصائح ناقد جريدة «الأمة» هذه - ربما - اطلع عليها «خليل مطران» أو لم يطلع، ولا نعلم لماذا لم يواجه الناقد مطران بهذه النصائح؟! لأننا وجدنا ناقدًا آخر كان أجرأ من جميع النقاد، حيث استطاع أن ينفرد بمطران لمدة ساعة فى حوار صريح! هذا الناقد هو «عبدالشافى» ناقد مجلة «الصباح» ونشر حواره فى أوائل شهر أغسطس ١٩٣٥، تحت عنوان «ساعة مع خليل بك مطران مدير الفرقة الحكومية التمثيلية»، ثم عنوان آخر يقول فيه «بماذا يتحدث عن نظام الفرقة؟»، وقبل أن يبدأ الناقد حواره نشر أسئلته كلها فى البداية من باب التشويق، وهي: ما هى طريقة اختيار الممثلين والممثلات؟ لماذا يرفض أن يكون وحده صاحب الحق فى الاختيار؟ كيف تُقدم التقارير عن الممثلين والممثلات إلى اللجنة؟ هل سيحضر الخبير الفنى أم يقرر الاستغناء عنه؟ ما هو نوع الروايات الذى ستخرجه الفرقة؟ ما أنواع التمثيل؟ ما خطة مدير الفرقة حيال الاختلاف على توزيع الأدوار؟ هل للفنان فى الماضى أو شهرته فى الحاضر تأثير فى توزيع الأدوار؟ ما النظام المالى للفرقة؟ ما السياسة الإنشائية الجديدة لإيجاد عناصر جديدة؟ هل توقفت البعثات الفنية الآن؟ ما مصر اقتراحات الممثلين فى الماضى والحاضر والمستقبل؟ بعد هذه الأسئلة والترحيب بمطران، بدأ الناقد حواره، ومما جاء فيه الآتى:

س: ما الطريقة التى ستسلكونها فى اختيار الممثلين والممثلات الصالحين للعمل بالفرقة الحكومية؟ هل بواسطة ماضيهم الفني؟ أم فنهم الحاضر؟ أم بمقتضى ما عندهم من شهادات منحتهم إياها وزارة المعارف؟ فأجاب مطران: مفروض أننا كوّنا الفرقة القومية أو نعمل على تكوينها لأمر واحد هو أن يبقى التمثيل العربى فى الموسم القادم ليس معدوم الوجود نظرًا لأنه كان فى الموسم الماضى فى حكم العدم. وما دامت نيتنا أن نوجد موسمًا للتمثيل العربى بفرقة قومية حكومية لديها المال الوافر وتحت أمرها جميع العناصر العاملة لخير المسرح فلا بد أننا عاملون لإظهار هذا الموسم فى أحسن صورة يمكن إظهاره بها. ونظرًا لضيق الوقت لا يمكن أن نعمل كل ما نريد عمله لكننا سنعمل أحسن ما يمكن عمله لإنقاذ موسم تمثيلى كامل وستكون عندنا وسيلة لأجل الاختبار والاختيار الواجبين لتكوين الفرقة الحكومية بصورة أولية ثابتة. لأن الفرقة فيما بعد ستخلق لها عناصر. ومعهد سينشأ، وهواة سيتقدمون.. فهذا العام أو هذا الموسم تحضير لمواسم تالية.. وبجانب هذا النظام الثابت الذى نعمل له نهتم فى الوقت نفسه بدراسة أثبت الأنظمة المتعلقة بالفرق الحكومية فى الدول لنأخذ منها قانونًا يتفق مع حالاتنا الشخصية المحلية ويضمن لنا فرقة حكومية على أحسن مثال.. وبعد أن نعد القوانين والأنظمة والمعدات الأولية تعرض على اللجنة فتوافق عليها ثم تعرض على سعادة وزير المعارف تم بعد ذلك تقرر اللجنة ما هى الخطوة الإنشائية لتتمم البرنامج الذى وضعته.

س: إننى أشكر عزتكم على هذه المعلومات ولكن نريد أن نعرف على أى أساس وبأى طريقة ستشرعون فى اختيار الممثلين. إنها العقدة التى لا يعرف الجميع كيف تحل! وكيف يكون زيد مفضلًا عن عمرو؟! فأجاب مطران: سيكون الاختيار بواسطة اللجنة بأن يعرض عليها اسم كل ممثل وماضيه وسنه وجوائزه التى حصل عليها وحالته الحاضرة إذا كان يصلح للعمل أو لا يصلح، واللجنة وحدها هى التى تقرر الاختيار. وأنا شخصيًا لم يترك لى أمر الاختيار

مدير الفرقة الحكومية

اصدر حضرة صاحب السعادة وزير المعارف بعد ظهر يوم الثلاثاء الماضى قرارا وزاريا بتعيين شاعر القطرين الاستاذ خليل مطران مديرا للفرقة الحكومية التمثيلية بمرتب شهرى قدره خمسون جنيها من تاريخ صدور القرار . وفى العدد القادم ننشر ما لدينا من معلومات جديدة

قرار إدارة الفرقة

أحمد نجيب الهلالي

حبيب جاماتي

بمفردى ولا أريد أن يترك لى مطلقًا. (س): ولماذا ترفض هذا؟ (ج): إن هذا الأمر إذا ترك لى.. بل إذا ترك لأى فرد من الأفراد تأتى أمامه العواطف الشخصية فيضعف أمامها، ويتأثر بها، ويعطف عليها، وهنا يكون الخطأ لأن المسألة مسألة إنقاذ فن منسوب إلى أمة تنظر إليها الدول نظرة تبجيل واحترام لا مسألة إنفاذ فرد من الأفراد.

س: سمعت من حضرتكم أن اسم كل ممثل سيقدم إلى اللجنة مع ماضيه والجوائز التى حصل عليها وحالته الحاضرة إذا كان يصلح أو لا، وأعتقد أن هذا الأمر يحتاج إلى رجل أمين أو إلى معلومات حقيقية فهل عهدتم بهذه المهمة إلى شخص أو أشخاص يعرفون قيمتها وخطورتها؟ فأجاب مطران: تعلم بأننى كنت صحفيًا، والصحفى تبدأ حياته بأن يكون (مخبرًا). ومهمة (المخبر) التى اعتزلتها منذ خمسة وثلاثين عامًا عُدت فاحتجت إليها فى هذه الأيام لأجمع هذه المعلومات بنفسى دون أن أعتمد فيها على أحد. أسترق السمع هنا وهناك، وأنصت إلى مجلس، وأسمع إلى كل تبليغ، وأرسل الرسل لجمع الأدلة. وهذه المعلومات ستكون أقرب ما يمكن إلى الحقيقة.. وإننى أجتهد بكل طاقتى لأن تكون معلوماتى صادقة بمنتهى ما يمكن من التدقيق حتى لا تقع منها سواقط عند الاختيار، وبعد ذلك أترك للجنة حرية الرأى أما أن تكتفى بها، أو تختار ما تختار.. أو تختبر من تشاء اختباره إذا كان سيكون هناك اختبار.

س: جرت فى الوسط المسرحى إشاعة قوية بأن هناك مشكلة بشأن اختيار ممثلات الفرقة وأن هناك نيّة فى إيجاد عناصر جديدة بالفرقة من غير المحترفات، فهل لهذه الإشاعات والأقاويل أثر من الصحة؟ أجاب مطران قائلًا: ليست عندنا هذه النيّة.. ومثل هذه الإشاعات نسمعها ونضحك لأننا لا نعلم مصدرها إنما أقول إن الممثلات المشتغلات بالمسرح بقدر ما عندهن من الكفاءة للعمل سيعملن خصوصًا وأن الجديدات بهذا الفن والدخيلات عليه فى حاجة إلى تمرين طويل وتعاليم كثيرة.. وطريقنا الآن أننا نرشح من كل فرقة ممثلات وممثلين.

س: ينص التقرير الذى وضعته لجنة ترقية التمثيل على إحضار خبير أجنبى. لكن إلى الآن لم نر ما يفهم منه أن اللجنة أرسلت فى طلب الخبير، كما لم تعلن أنها عدلت عنه، فهل سيحضر الخبير؟ وما مهمته؟ أجاب مطران: هذا أمر آخر، الآن عندنا «المسيو ريمون» رئيس الفنون الجميلة وهو الآن مسافر إلى أوروبا وقد قدمت إليه قبل سفره التقارير الدالة على حالة المسرح.. مسرح الأوبرا من جهة واحتياجاته ونقائصه، ومن جهة أخرى بيانات بصفة عامة عن حالة الممثلين فى الوقت الحاضر فهو قبل انتداب أى خبير أجنبى من أوروبا سيقوم أثناء إقامته بالأجازة بمباحثة الخبراء الفنيين بمقتضى ما معه من بيانات ليحضر الآراء الفنية التى يصح الاعتماد عليها ويتعرف من هو الخبير الفنى الذى يمكن الاتجاه بطلبه إن قضت بذلك الضرورة لمدة وقتية قصيرة يؤدى فيها مهمته إن لزم أن تكون هناك بعض تبديلات وتعديلات عن طريقه أو بمعرفته.