مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 970 | الإثنين 30 مارس 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مشكلة الأرض..
مارتن هايدجر
والأداء المرتبط
بالموقع

نهاية المأساة..
بداية اللعنة
فى متولى وشفيقة

بين الجوائز والأضواء..

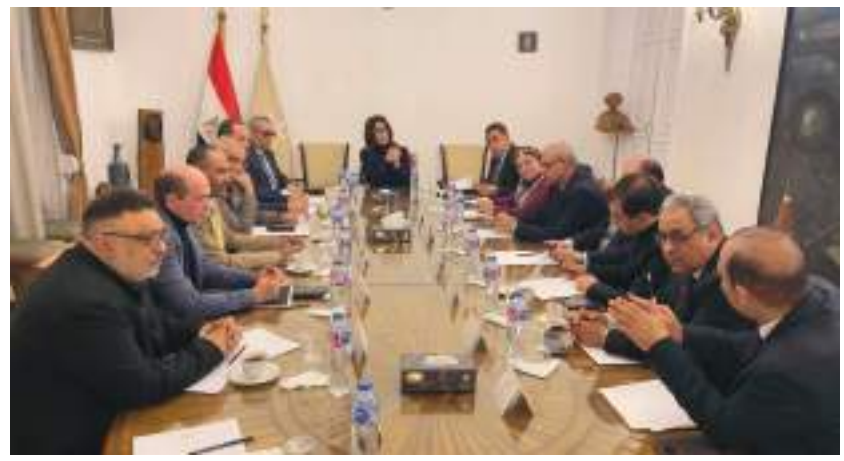
هل تخون الخشبة كُتابها؟

وزيرة الثقافة تترأس اجتماع لجنة إدارة الأزمات بالوزارة

وتحدد بدائل عملية تضمن تحقيق التوازن بين ترشيد الإنفاق واستمرار تقديم خدمة ثقافية متميزة

واصلت لجنة إدارة الأزمات بوزارة الثقافة اجتماعاتها لمتابعة تنفيذ حزمة القرارات التنظيمية المتعلقة بترشيد الإنفاق داخل قطاعات الوزارة، تنفيذًا لقرارات لجنة إدارة الأزمات المركزية بمجلس الوزراء، حيث ترأست الدكتورة جيهان زكي، وزيرة الثقافة، اليوم السبت، اجتماع اللجنة المُشكّلة من رؤساء الهيئات والقطاعات وقيادات الوزارة.

وناقش الاجتماع الآليات التنفيذية لبدء تطبيق قرارات خفض الاستهلاك، وترشيد استهلاك الطاقة، وتحقيق الاستخدام الأمثل للموارد، مع الحفاظ على مستوى الخدمات والأنشطة الثقافية المقدمة للجمهور في مختلف المحافظات، حيث تم عرض خطة العمل التى تتناسب مع التوجهات الحكومية، والبدائل التى



تضمن تحقيق التوازن بين ترشيد الإنفاق واستمرار تقديم خدمة ثقافية متميزة تليق بالجمهور المصري.

وأكدت وزيرة الثقافة ضرورة الالتزام بإنهاء كافة الأنشطة والفعاليات التي تنظمها الوزارة في القاهرة ومختلف المحافظات في موعد أقصاه الثامنة والنصف مساءً، بما يتيح وقتًا كافيًا لتنفيذ قرار غلق الإضاءة في التاسعة مساءً، مع الالتزام التام بخفض استهلاك الطاقة الكهربائية على مدار اليوم، والاعتماد على الإضاءة الطبيعية بمختلف المنشآت الثقافية وقصور الثقافة، إلى جانب ترشيد استهلاك الوقود.

ووجهت وزيرة الثقافة بالتوسع في إقامة الفعاليات الثقافية عبر المنصات الرقمية، وتعزيز التحول الرقمي كأحد المسارات البديلة لدعم استمرارية النشاط الثقافي بكفاءة وبتكلفة أقل، كما وجّهت وزيرة الثقافة بضرورة العمل على خلق شراكات ذكية مع المنظمات الدولية والمؤسسات والهيئات الحكومية المعنية بالثقافة، بما يسهم في دعم إقامة الفعاليات الثقافية والتوسع فيها بميزانيات أقل، دون تحميل خزينة الدولة أعباءً إضافية، وكذلك تعزيز التعاون في إطار اتفاقيات التبادل الثقافي مع الدول التي تجمعنا بها اتفاقيات تعاون، بما يسهم في إقامة المعارض والفعاليات دون أعباء إضافية.

فرقة الورشة المسرحية تقدم عرضها الجديد ..

مونودراما «پيتر الأحمر» لكافكا

تقدم فرقة «الورشة المسرحية»عرضًا جديدًا من عروض المونودراما بعنوان «پيتر الأحمر»، عن نص قصة «تقرير إلى أكاديمية» للكاتب التشيكي العالمي فرانز كافكا، في تجربة مسرحية تطرح تساؤلات إنسانية عميقة حول الهوية والتكيّف.

وتتناول مونودراما «پيتر الأحمر» فكرة التحول القسري الذي يعيشه الإنسان من أجل البقاء، حيث يطرح سؤالًا محوريًا: ماذا يعني أن تتخلى عن طبيعتك لتنجو؟ ومتى يصبح التكيّف ثمنًا يُدفع للقبول داخل عالم لا يشبهك.

فريق مونودراما «پيتر الأحمر»

ويقوم ببطولة مونودراما «پيتر الأحمر» الفنان ياسر مجاهد، ومن إخراج حسن الجريتلي، وإنتاج فرقة «الورشة المسرحية»، وذلك بدعم من معهد جوتة.

القصة القصيرة «تقرير لأكاديمية» (Ein Bericht für eine Akademie) كتبها بالألمانية الكاتب التشيكي فرانز كافكا، أبريل من العام ١٩١٧م ونُشرت للمرة الأولى في السنة نفسها في شهر نوفمبر بواسطة مارتين بوبر في مجلة ألمانية شهرية، ونشرت القصة مع قصة أخرى من قصص«كافكا» «بنات

آوى والعرب (Schakale und Araber)، ونشرت القصة مرة أخرى في عام ١٩١٩م في مجموعة قصص قصيرة مسماة «طبيب ريفي» (Ein Landarzt).

قصة وأحداث « تقرير لأكاديمية»

تدور أحداث القصة القصيرة «تقرير لأكاديمية» حول قرد اسمه «ريد بيتر» تعلم كيف يتصرف مثل الإنسان، يقوم بتقديم تقرير إلى أكاديمية يتكلم فيه كيف نفذ تحوله هذا، وكيف تحول من كائن غريزي إلى كائن واعٍ ، في التقرير الأكاديمية طلبت منه أن يتكلم عن وجوده السابق كقرد، إلا أنه يعتذر إليهم قائلًا بأن تحوله كان مكتملًا بحيث أنه لم يعد يحمل أي ذكريات قبل تحوله.

ويتعلم القرد «ريد بيتر» حركات البشر ويتصرف كأحد منهم. القصة تطرح أسئلة حول الهوية والذاكرة، وتعتبر مثالًا على أسلوب الأديب العالمي كافكا في استكشاف مواضيع غريبة وصعبة الفهم.

ودعت فرقة «الورشة المسرحية» الجمهور إلى الحجز المسبق من خلال الرابط المخصص لذلك، لحضور مسرحية «پيتر الأحمر» نظرًا لمحدودية الأماكن.

وتقديم العرض يومي الثلاثاء والأربعاء ٣١ مارس و١ أبريل، في تمام الساعة الثامنة مساءً، بمقر فرقة الورشة المسرحية الكائن في ١٧ شارع شريف بوسط البلد، شقة ٨ بالدور الرابع.

والحجز من خلال الرابط التالي : ١mmE٠/https://urli.info

همت مصطفى

من بلاد الرافدين «العراق» إلى تونس الخضراء..

احتفالات عربية باليوم العالمي للمسرح توحّد نبض الحياة

في مشهدٍ عربيٍ زاخرٍ بالحياة والإبداع، رغم الأحداث العصيبة والراهنة الجارية في بلادنا العربية الغالية، توحّدت خشبات المسرح ، من الخليج إلى المحيط، ومن العراق «بلاد الرافدين» ولبنان، والكويت، والبحرين، والمملكة العربية السعودية ومصر بلاد الحضارة والفنون، وفلسطين الغالية الحبيبة، ومرورًا بليبيا الشقيق والمغرب والجزائر ووصولًا إلى تونس، بجميع بلادنا العربية احتفاءً باليوم العالمي للمسرح، وتلاقت الأصوات الفنية في رسالة إنسانية مشتركة تعكس نبض الشعوب.

وجاءت هذه الاحتفالات لتؤكد أن المسرح، رغم التحديات، ما زال مساحةً حيةً للتعبير والجمال، وجسرًا ثقافيًا يربط بين التجارب العربية ويعزز قيم الحوار والسلام.

احتفال اليوم العالمي للمسرح في بغداد

احتفلت دائرة السينما والمسرح، بالتعاون مع نقابة الفنانين العراقيين، باليوم العالمي للمسرح في أمسية فنية احتضنها مسرح الرشيد مساء السبت الماضي ٢٨ /٣/ ٢٠٢٦، بإشراف مديرها العام ونقيب الفنانين الدكتور جبار جودي.

من الفرات إلى قرطاج.. المسرح العربي يوحّد نبض الحياة

استُهل الحفل بعزف النشيد الوطني العراقي وقراءة سورة الفاتحة على أرواح شهداء العراق، في أجواء اتسمت بالخشوع والتقدير لتضحياتهم.

وفي كلمته، أكد جودي أن إقامة هذه الاحتفالية ما كانت لتتحقق لولا تضحيات الشهداء، مشددًا على أن الأمن والاستقرار يمثلان الركيزة الأساسية لازدهار الحركة الثقافية واستنكر الاعتداءات التي تطال العراق والمنطقة، معتبراً أن هذه الفعالية تمثل احتفاءً بالمسرح العراقي وبالفنانين الذين أسهموا في ترسيخ حضوره.

وأشار إلى أن دائرة السينما والمسرح، بالتعاون مع النقابة، واصلت نشاطها رغم التحديات، من خلال تنظيم مهرجانات دولية وعروض مسرحية متميزة مثمنًا دعم المصرف العراقي للتجارة للأنشطة الثقافية والفنية.

تكريم ٥٧ فنانًا وفنانة من مختلف الأجيال

وكرمت الاحتفالية ٥٧ فنانًا وفنانة من مختلف الأجيال، تقديرًا لعطائهم في إثراء المسرح العراقي ودورهم في تعزيز الهوية الثقافية ورفع اسم العراق في المحافل الدولية.

عزيز خيون يلقي كلمة المركز العراقي للمسرح

وألقى الفنان الكبير عزيز خيون كلمة المركز العراقي للمسرح، تناول فيها أبرز التحديات التي تواجه العمل المسرحي، معربًا عن أمله في توسيع دور المركز عبر دعم المؤسسات المعنية.

وقدّم الفنان حكيم جاسم كلمة اليوم العالمي للمسرح، التي كتبها ويليم دافو، والتي شددت على أهمية المسرح في ظل التحولات العالمية المتسارعة.

المسرح العراقي يواصل أداء رسالته الإنسانية.. منبرًا للحياة والسلام والأمل

وشهدت الفعالية توقيع كتاب «أحزان سيدة البهجة»

من إعداد الفنانة الدكتورة عواطف نعيم، والذي تناولت فيه رثاء الفنانين الذين عملوا مع الفنانة الراحلة الدكتورة إقبال نعيم.

وحضر الحفل عدد من المدراء العامين و الشخصيات الرسمية والثقافية، من بينهم الدكتور عارف الساعدي مستشار رئيس الوزراء للشؤون الثقافية، و حسن السوداني إلى جانب علي العگيلي رئيس مجلس إدارة جامعة التراث، فضلًا عن حضور واسع من الفنانين والإعلاميين والمهتمين بالشأن المسرحي.

وجاء هذا الاحتفال في ظل التحديات التي تشهدها المنطقة ليؤكد أن المسرح العراقي يواصل أداء رسالته الإنسانية بوصفه منبرًا للحياة والسلام والأمل.

منصة «فضاءات المسرح العربي» تحتفي باليوم العالمي للمسرح

في إطار الاحتفاء بمُناسبة اليوم المسرح العالمي وضمن الجهود التي تبذلها منصة «فضاءات المسرح العربي» لتعزيز التفاعل الثقافي وتوثيق الحضور المسرحي العربي، أعدتْ المنصة منهاجًا حافلًا خلال يوم الجمعة الموافق ٢٧ مارس ٢٠٢٦ وعلى مدى كامل تضمنَ اطلاق دعوة كريمة إلى أعضاء المجموعة لتسجيل كلماتهم الخاصة بهذهِ المُناسبة العزيزة.

دكتور بشار عليوي: شِهدتْ المُبادرة تفاعلِا واسعِا ومُشرفا من المشاركين

و قال المسرحي العراقي دكتور بشار عليوي، مؤسس المنصة: لقد شَهدتْ مُبادرتنا للاحتفاء بيوم المسرح العالمي تفاعلًا واسعًا ومُشرفًا منهم، حينما بادرَ أعضاء المجموعة إلى تسجيل كلماتهم وإرسالها، مما أسهم في خلق فضاء حيوي مُتعدد الأصوات، يعكس عُمق الانتماء للمسرح العربي وحرص أعضاء المجموعة على الاحتفاء بالسيد النبيل «المسرح»

وأضاف «عليوي»: يُشرفني أن أُؤكد أن هذهِ المُبادرة حظيتْ بتقدير كبير من قبل الهيئة الدولية للمسرح «I.T.I» مُمثلةً بالمدير العام للهيئة زنكويين جين Zhongwen Chen التي خصتْ منصتنا بكلمة مُسجلة مرموقة، و تفضلَ الفنان الدكتور جبار جودي العُبودي نقيب الفنانين العراقيين والمدير العام لدائرة السينما والمسرح بكلمة مُهمة مُماثلة، وتفضل أيضًا الفنان علي مهدي سفير منظمة اليونسكو بإرسال كلمة مُسجلة، وهذا كُلهِ يُمثل إضافة نوعية وقيمة رمزية عالية لهذهِ الفعالية، مما يعكس طبيعة الإنجاز بوصفهِ ثمرة ثقة وتعاون جميع الأعضاء ويعكس روح الانتماء والوعي الثقافي الذي نعتز بهِ جميعًا».

عليوي: شِكِل يوم ٢٧ مارس محطةٍ استثنائية داخلَّ منصة «فضاءات المسرح العربي»

وتابع «عليوي»: «لقد شُكَلَّ يوم ٢٧ مارس محطةً استثنائية داخل منصة «فضاءات المسرح العربي»، حينما تحولت المُناسبة من مُجرد احتفاء تقليدي إلى تجربة تفاعلية حية، امتزجت فيها الأصوات وتعددت فيها الرؤى واستعرضت احتفالات المسرحيين العرب من عموم عالمنا العربي عِبرَ نشر أخبار تلكَ الاحتفالات، لتُقدم نموذجًا جديدًا في إدارة الفعاليات الثقافية الوسائطية، إذ أن فكرة جمع كلمات مُسجلة من أعضاء المجموعة وإعادة تقديمها ضمن سياق احتفالي موحد، لم تكن مُجرد نشاط عابر، بل كانت مشروعًا رمزيًا يعكس جوهر المسرح بوصفهِ فعلًا تشاركيًا قائمًا على تعدد الأصوات المسرحية العربية ولاقت هذهِ المُبادرة استحسانًا واسعًا من قبل شخصيات مسرحية عربية مرموقة، الأمر الذي يُعزز من أهمية هذا التوجه، ويؤكد على إمكانية تحويل الفضاء الافتراضي الوسائطي الى ساحة فعل ثقافي ومسرحي حقيقي.

دعم وتفاعل كريم يعكس عُمق الانتماء

للمسرح وقضاياه

وأضاف«عليوي»: «وإنني ومن موقعي كمُشرف على هذهِ المنصة، أتوجه بالشكر والتقدير الى جميع الأعضاء الذين شاركوا وساهموا بكلماتهم المُسجلة، وإلى كُل من دعمَ هذهِ المُبادرة حضورًا وتفاعلا، مؤمنًا بإن المسرح لا يكتمل إلا بالجماعة بوصفهِ فن جماعيا وإن الثقافة بشكل عام لا تزدهر إلا بالتشارك والعمل الجماعي النبيل، كما أتقدم بالشكر الخاص إلى زنكويين جينZhongwen Chen المدير العام للهيئة الدولية للمسرح I.T.I، وكذلك الفنان الدكتور جبار جودي العُبودي نقيب الفنانين العراقيين والمدير العام لدائرة السينما والمسرح وأيضًا الفنان علي مهدي سفير منظمة اليونسكو، لما قدموهُ من دعم وتفاعل كريم يعكس عُمق الانتماء للمسرح وقضاياه، فما تحقق داخل منصتنا يوم ٢٧ مارس ٢٠٢٦ ليس نهاية، بل بداية لمسار جديد من العمل المسرحي الفاعل الذي نسعى جميعًا الى ترسيخه في «فضاءات المسرح العربي» ليكونَ مساحةً دائمةً للحوار، والإبداع، والتلاقي، مع خالص الشكر والتقدير والاحترام، وكُل عام ومسرحنا العربي والجميع الفاعلين فيهِ بألف خير.

وقالت المخرجة والفنانة اللبنانية مروة قرعوني خلال منصة«فضاءات المسرح العربي»: بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، أود أن أعبّر لكم عن خالص شكري وامتناني على الجهد الكبير الذي بذلتموه في جمع المسرحيين وتنظيم هذا اللقاء المميّز في الغروب، والذي عكس روح التعاون والانتماء الحقيقي لهذا الفن.

لقد كان لما قمتم به من مبادرات، ومنها توثيق اللحظات عبر الفيديوهات، أثر جميل في توحيد الطاقات وإبراز صورة مشرّفة عن المسرحيين وحبهم للمسرح، رغم كل الظروف.

واختتمت: كل عام وأنتم بخير، وكل عام والمسرح بخير بوجود أشخاص مثلكم يحملون هذا الشغف ويعملون بإخلاص لنشره وتعزيزه.

ليبيا ولبنان والسعودية حاضرون بقوة في الاحتفاء باليوم العالمي للمسرح عز الدين الدويلي: المسرح مقاومة دائمة في وجه التهميش والنسيان

وقال الممثل المسرحي والفنان عز الدين الدويلي من ليبيا: رغم قسوة الظروف، وغياب المعاهد المتخصصة، وضعف التعليم الأكاديمي والمعرفي، وانعدام البنية التحتية الحقيقية للمقار المسرحية إلى جانب جفاف ينابيع النشاط المدرسي وهيمنة وسائل التواصل الاجتماعي على وعي الأجيال واهتماماتها فإن النشاط المسرحي في بلادنا لم يتوقف يومًا ولن يتوقف بفضل فرسانه الذين لم يسقطوا عن صهوات الخشبة، وظلّوا أوفياء لرسالتها، مؤمنين بأن المسرح ليس ترفًا عابرًا؛ بل مقاومة دائمة في وجه التهميش

والنسيان، و دام المسرح ما دامت الحياة

شادية زيتون: المسرح الذي يمهد لبناء عالم يستعير ويفكك ويحلل ويضيف الجديد والأفضل والأنسب والأجمل

وقالت الفنانة وومصممة الديكور شادية زيتون من لبنان: أتقدم بتحياتي وتقديري لكل فرد أدلى بكلمته على هذه المنصة هذا البيت الجميل عساه يجمعنا دائمًا على المحبة والإنسانية وعلى حب المسرح الذي مهد ويمهد دائما لبناء عالم يستعير ويفكك ويحلل ويضيف الجديد والأفضل والأنسب والأجمل.. دمتن ودمتم بألف خير.

بالسعودية جمعية ضو للمسرح والفنون الأدائية تقدم «همس الغابة»

وتزامنا مع يوم السعودية الخضراء واليوم العالمي للمسرح قدمت جمعية ضو للمسرح والفنون الأدائية مسرحية همس الغابة في ثلاثة عروض بلغ عدد الحاضرين أكثر من ١٣٠٠ كتبها عبدالله عقيل وأخرجها مازن عصام.

تونس تحتفي باليوم العالمي للمسرح

بتقديم بمسرحية «الهاربات»، للمخرجة وفاء الطبوبي في تمام الساعة السابعة من مساء يوم الجمعة والذي وافق ٢٧ مارس ٢٠٢٦، ضرب صنّاع الفرجة المسرحية من ممثلين وتقنيين ونقاد، مع جمهور غفير من عشاق «الفن الرابع» موعدا بمدينة الثقافة «الشاذلي القليبي»، للاحتفاء باليوم العالمي للمسرح، الذي يحييه العالم في السابع والعشرين من مارس من كل سنة.

وأقيمت الاحتفالية تحت إشراف وزارة الشؤون الثقافية، وبتنظيم مشترك بين مسرح أوبرا تونس -قطب المسرح والفنون الركحية والمسرح الوطني التونسي، وبالشراكة مع

المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

«تجليات مسرحية» بعرض لـ «كوميديا ديلارتي»

وانطلقت الاحتفالية من البهو الخارجي للمدينة، حيث عاش الحضور «تجليات مسرحية» استهلت بعرض لـ «كوميديا ديلارتي» قدمته مجموعة من الشباب المشاركين في الورشات التكوينية لقطب المسرح والفنون الركحية، تحت تأطير وإخراج لطفي ناجح، إضافة إلى عرض «الكلاون»، فيما توزعت المجسمات البشرية في أرجاء المدينة لتضفي لمسة جمالية حية.

بقاعة الأوبرا، وبحضور وزيرة الشؤون الثقافية السيدة أمينة الصرارفي، رحبت كل من السيدة جميلة الشيحي، مديرة قطب المسرح والفنون الركحية، صحبة السيد معز مرابط، المدير العام للمسرح الوطني التونسي، بالحضور، موجهين تحية إجلال للمسرحيين في عيدهم العالمي.

عقب ذلك، تلا المسرحي لسعد الجموسي نص «بيان اليوم العالمي للمسرح» الذي صاغه هذا العام الممثل والمسرحي الأمريكي «ويليم دافو»، وترجمه الصحفي لطفي العربي السنوسي، ورافقت تلاوة البيان لوحة كوريغرافية راقصة جسدت جسور التواصل الإنساني.

و ركز البيان على قوة المسرح في عالم يزداد انقسامًا وعنفًا، داعيا المبدعين إلى تعزيز قدرة هذا الفن على كسر الهوة بين الناس والمجتمعات، ومعتبرا أن المسرح هو الملاذ الأخير للحقيقة العارية حيث يلتقي الغرباء ليتشاركوا تجربة إنسانية حية لا يمكن تكرارها أو رقمنتها. كما شدد دافو على ضرورة عدم اختزال المسرح في مجرد نشاط ترفيهي تجاري أو مؤسسة جامدة تكتفي بحفظ التقاليد، بل يجب أن يظل مختبرا للقلق والأسئلة الوجودية» التي تحرك سواكن المجتمعات.

تكريم نخبة من المبدعين التونسيين منهم منيرة الزكراوي ومليكة الهاشميو علي الخميري

وكما جرت العادة، شهد الحفل الذي أخرجه الشاذلي العرفاوي، تكريم نخبة من المبدعين التونسيين الذين أثروا الساحة المسرحية، وهم: منيرة الزكراوي، فاتحة المهدوي، جمال المداني، الأسعد بن عبد الله، الناقد محمد مومن، حسن المؤذن، مليكة الهاشمي، علي الخميري، وصباح بوزويتة. ولأن المسرح لا يكتمل إلا بجنود الخفاء، تم تخصيص تكريم للتقني محمد الهادي بلخير.

تخللت المناسبة وصلات موسيقية أضفت أجواء احتفالية، قدمها الثلاثي: عزيز وكنزة الزواوي ونادر البرقي.

اختتمت السهرة بعرض مسرحية «الهاربات»، نص وإخراج وفاء الطبوبي، وهي إنتاج مشترك بين المسرح الوطني التونسي وشركة «الأسطورة للإنتاج»، يذكر أن هذا العرض حصد جوائز كبرى، منها الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للمسرح التونسي «مواسم الإبداع» في دورته الثالثة، والتانيت الذهبي في أيام قرطاج المسرحية ٢٠٢٥، وجائزة الشيخ سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي لعام ٢٠٢٦.

وقام بأداء الأدوار كل من: فاطمة بن سعيدان، منيرة الزكراوي، لبنى نعمان، أسامة الحنايني، أميمة البحري، وصابرين عمر.

أجواءٍ احتفالية واسعة بمصر بلد الثقافة والفنون

وشهدت جمهورية مصر العربية أجواءً احتفالية واسعة بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، حيث امتلأت المواقع الرسمية والبيانات الصادرة عن المؤسسات الثقافية والفنية بالتأكيد على أهمية هذا اليوم في دعم الحركة المسرحية وإبراز دورها في نشر الوعي والفكر والإبداع، وقد أعلنت وزارة الثقافة وهيئاتها المختلفة عن تنظيم فعاليات وعروض مسرحية متنوعة، ولقاءات وتكريمات لكبار الفنانين والمبدعين، بمسارح البيت الفني للمسرح، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية وفي أكاديمية الفنون، ودار الأوبرا المصرية، وجاء من بين ذلك تكريم النجم الكبير محمد صبحي، والمخرج الفنان المبدع خالد جلال، والفنان الدكتور أيمن الشيوي، ونخبة أخرى من مسرحي مصر في مختلف التخصصات مما يعكس حرص الدولة على ترسيخ مكانة المسرح كأحد أعمدة الثقافة الوطنية ووسيلة للتواصل الحضاري مع العالم.

وهكذا يظل المسرح العربي، رغم كل الظروف، شعلةً متجددة تنير دروب الإبداع وتؤكد أن الفن باقٍ ما بقيت الحياة.

همت مصطفى

ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي

يحتفي باليوم العالمي للمسرح على المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية

تكريم الفنان محمد صبحي والفنان عزت زين والفنانة الدكتورة هايدي عبد الخالق والفنانة مروة قرعوني.. وإعلان إسعاد يونس نجمة دورة هذا العام

في أمسية احتفالية خاصة، احتضن المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، يوم الجمعة ٢٧ مارس ٢٠٢٦، فعاليات الاحتفال باليوم العالمي للمسرح، وذلك ضمن أنشطة ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي بالتعاون مع إدارة الأنشطة الثقافية، وسط حضور لافت لعدد من الفنانين والمثقفين والشخصيات العامة، وبمشاركة شبابية عكست مكانة المسرح الجامعي ودوره في دعم الوعي والإبداع قدم الأحتفالية الفنانة ريم أحمد والفنان محمد عيسى.

وانطلقت الاحتفالية بالسلام الوطني لجمهورية مصر العربية، أعقبه برنامج متنوع جمع بين الكلمات الرسمية والعروض الفنية والتكريمات، في أجواء أكدت على ما يمثله المسرح من قيمة إنسانية وثقافية قادرة على نشر السلام والمحبة وتعزيز الحوار بين الشعوب قدم الأحتفال الفنانة ريم أحمد والفنان محمد عيسى .

وفي كلمته، أكد المخرج عمرو قابيل، مؤسس ورئيس الملتقى، أن الملتقى يحرص منذ تأسيسه عام ٢٠١٨ على المشاركة السنوية في الاحتفال باليوم العالمي للمسرح، مشيرًا إلى أن الهدف من ذلك هو استمرار نشاط الملتقى على مدار العام، وألا تقتصر فعالياته على دورته السنوية التي تُقام في شهر أكتوبر فقط.

وأضاف قابيل أن توقيت هذه الاحتفالية يحمل دلالة خاصة، في ظل ما تمر به المنطقة والعالم من أزمات وتحديات، مؤكدًا أن الفن والمسرح يظلان دائمًا صوتًا للسلام والمحبة، ومعربًا عن سعادته بالاحتفاء بنماذج مسرحية وفنية ذات قيمة وقامة كبيرة.

ومن جانبه، أعرب الدكتور حسام بدراوي، رئيس اللجنة العليا للملتقى، عن سعادته بالحضور، مؤكدًا أن مشاركته المتكررة في احتفالات المسرح الجامعي تجعله يستحضر دائمًا "جمال مصر وجمال شبابها"، مشيرًا إلى أن هذا الشباب الواعد هو القادر على صناعة المستقبل وتحقيق الازدهار. وأوضح بدراوي أن معايير اختيار أعضاء الهيئة العليا للملتقى تقوم على القدرة على استيعاب طاقات الشباب وإثرائها بالخبرات، إلى جانب تقبل التغيير باعتباره سنة الحياة. وخلال سؤال وجهته الفنانة ريم أحمد له عن سر شبابه الدائم، كشف أن حيويته المستمرة ترجع إلى عاملين أساسيين، هما: التواصل المستمر مع الشباب والاستماع إلى أفكارهم، والنظر إلى أفضل ما في الناس.

وأضاف أن رؤية الجوانب الإيجابية في الآخرين تعزز من روح التفاؤل، مؤكدًا أن المجتمع يحمل في داخله الكثير من الجمال الذي يستحق أن يُرى ويُحتفى به. وحول رؤيته لمستقبل الملتقى، أوضح أن طموحاته تتركز في ثلاثة محاور رئيسية، هي: تحقيق الاستدامة، والتوسع والانتشار، وزيادة الاهتمام الإعلامي، مشيرًا إلى أن الملتقى يمثل جهدًا شبابيًا وأهليًا غير هادف للربح، ومموّلًا من الشباب أنفسهم، وهو ما يستحق دعمًا إعلاميًا أكبر. واختتم كلمته برسالة مباشرة إلى الشباب، قال فيها: "استمروا ولا تتوقفوا أمام العقبات... لا يوجد شيء اسمه إخفاق، فكل تجربة تبني نجاحًا جديدًا."

ومن جانبها، أعربت الفنانة عزة لبيب، مديرة الملتقى، عن سعادتها الكبيرة بانضمامها إلى هذا الكيان الثقافي، مؤكدة أنها منذ المرة الأولى التي تعرفت فيها على الملتقى شعرت تجاهه بحالة خاصة من الإعجاب، سرعان ما تحولت إلى حالة حب كبيرة. وأشارت إلى أن الملتقى يحمل قيمة فنية وإنسانية مهمة، لما يتيحه من مساحة حقيقية لدعم الشباب واحتضان طاقاتهم الإبداعية، مؤكدة أن لديها عدة مقترحات وأفكارًا تسعى من خلالها إلى تطويره، وتعزيز حضوره، وتوسيع أثره خلال الدورات المقبلة.

وشهدت الاحتفالية تقديم مجموعة من العروض الفنية المميزة، حيث قدم عدد من الفائزين في الدورات السابقة للملتقى فقرات متنوعة في الغناء والرقص والتمثيل والشعر، في أجواء حماسية عكست روح الإبداع والمحبة التي تجمع شباب المسرح الجامعي.

كما تضمنت الفعالية تكريم عدد من رموز المسرح والفن، وهم: الفنان محمد صبحي، والفنان عزت زين، والفنانة الدكتورة هايدي عبد الخالق، والفنانة اللبنانية مروة قرعوني.

وشهدت الاحتفالية أيضًا مشاركة الفنانة اللبنانية مروة قرعوني، التي ألقت كلمة اليوم العالمي للمسرح لهذا العام، وهي الرسالة التي كتبها الفنان الأمريكي ويليم دافو، وجاء فيها تأكيد على أن المسرح يظل فعلًا إنسانيًا حيًا لا يفقد ضرورته مهما تغير العالم. ومن كلمته: "قدّمتني السينما إلى العالم، لكن جذوري كانت، منذ البداية، مغروسة بعمق في المسرح وجود الجمهور، مهما كان عدده، هو ما يمنح المسرح معناه وحياته.

المسرح الحقيقي يتعلّق بتحدّي طرق تفكيرنا، وبدعوتنا إلى تخيّل ما نطمح إليه

ثم جاءت لحظة التكريم حيث كرم الملتقى الفنان القدير محمد صبحي الذي اعتذر عن الحضور لظروف طارئة، وأرسل كلمة مصورة عبّر خلالها عن تقديره لإدارة الملتقى وحرصه على المشاركة في هذه المناسبة المهمة. وقال في رسالته إنه يهنئ جميع المسرحيين في العالم، رغم ما يمر به العالم من ظروف صعبة، بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، متمنيًا أن يظل المسرح رائدًا في نشر السلام والمحبة والتعايش السلمي بين الشعوب، باعتبار ذلك أحد أدواره الأصيلة.

واستعاد صبحي خلال كلمته ذكرياته مع المعهد العالي للفنون المسرحية، مشيرًا إلى أنه كان يحرص أحيانًا على ترك المعهد من أجل حضور احتفالات اليوم العالمي للمسرح في دار الأوبرا القديمة، موضحًا أن جيله تعلّم الكثير من المسرح الجامعي، رغم تخصصه الأكاديمي في المسرح، لما كان يقدمه من عروض مهمة ونجوم أصبحوا لاحقًا من أبرز الأسماء في الوسط الفني.

وأضاف أنه بعد تخرجه، وعندما أصبح معيدًا في المعهد، تولى إخراج أولى أعماله في المسرح الجامعي في جامعة القاهرة وجامعة عين شمس وجامعات أخرى، مؤكدًا أن دور المسرح الجامعي لا يقتصر على تخريج النجوم، بل يمتد إلى تكوين مشاهد واع ومتذوق يكاد يكون ناقدًا فنيًا، وهو ما يمنحه أهمية كبيرة في تشكيل الوعي الثقافي والجمالي.

كما أعرب صبحي عن أمله في أن ينتج المسرح الجامعي المزيد من العروض التي تشجع الجمهور على ارتياد المسرح، مشيرًا إلى أن الاحتفال بالمسرح العالمي هذا العام لا يحمل البهجة نفسها بسبب الظروف العالمية الراهنة، مختتمًا حديثه بتمنيه أن يعود الاهتمام بالمسرح العالمي إلى سابق عهده. وقد تسلمت التكريم نيابة عنه الكاتبة فاطمة ناعوت كما كرم الملتقى الفنان عزت زين والفنانة الدكتورة هايدي عبد الخالق والفنانة مروة قرعوني.

واختُتمت الاحتفالية بالإعلان عن نجمة دورة هذا العام، وهي الفنانة القديرة إسعاد يونس، وسط ترحيب كبير من الحضور.

كما تم الإعلان عن تشكيل الهيئة العليا للملتقى، والتي تضم نخبة من الشخصيات العامة والفنية، وهم: الدكتور حسام بدراوي رئيس الهيئة العليا، المخرج عمرو قابيل رئيس الملتقى، الفنان حسين فهمي، الدكتور منير فخري عبد النور، الدكتورة سمر يعيد، الكاتبة فاطمة ناعوت، الأديبة والناشرة الدكتورة فاطمة البودي، الأستاذ الدكتور أسامة حمدي، الدكتورة نبيلة مكرم، والفنانة عزة لبيب مديرة الملتقى.

رنا رأفت

المركز القومي للمسرح يحتفل باليوم العالمي للمسرح

ويعلن أسماء الفائزين في مسابقات المسرح والموسيقى

خالد جلال: هذا اليوم يبدو مكتملاً ودافئا وجميلاً بوجود هذه الكوكبة من الفنانين والمبدعين ويشيد بجهود المركز القومي للمسرح

هشام عطوة: مناسبة مهمة للاحتفاء بالمبدعين في هذا الفن العريق

في كل عام يحتفي العالم بفن المسرح بوصفه أحد أعرق الفنون الإنسانية وأكثرها قدرة على التعبير عن هموم الإنسان وتطلعاته، حيث يشكل المسرح مساحة حية للحوار والتفكير والإبداع، ومرآة صادقة تعكس واقع المجتمعات وتطرح قضاياها بأساليب فنية متنوعة، ويأتي الاحتفال باليوم العالمي للمسرح في السابع والعشرين من مارس ليؤكد مكانة هذا الفن العريق ودوره الحيوي في نشر الوعي الثقافي وتعزيز قيم الجمال والتسامح والتواصل بين الشعوب ويمثل يوم المسرح العالمي مناسبة سنوية مهمة لتكريم رواد هذا الفن وتقدير جهود المبدعين الذين أسهموا في تطويره عبر الأجيال، كما يفتح آفاقاً جديدة أمام الطاقات الشابة لتقديم رؤاها الإبداعية، بما يسهم في استمرار ازدهار الحركة المسرحية وترسيخ حضورها في المشهد الثقافي محلياً وعالمياً.

احتفل المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، برئاسة المخرج عادل حسان، باليوم العالمي للمسرح، الذي يوافق السابع والعشرين من مارس من كل عام، وذلك في احتفالية فنية وثقافية مميزة أقيمت على مسرح حديقة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بالزمالك، بحضور نخبة من القيادات الثقافية والفنية، وعدد كبير من المسرحيين والباحثين والمهتمين بالحركة المسرحية في مصر.

جاء الاحتفال برعاية وزارة الثقافة المصرية، وفي إطار حرصها على دعم الفنون الجادة وتعزيز دور المسرح باعتباره أحد أهم روافد الثقافة الوطنية، حيث حرص المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية على تنظيم احتفالية تليق بهذه المناسبة العالمية

عادل حسان: قدمنا وجوهاً مسرحية جديدة تضاف للمشهد المسرحي إضافة للتكريم والتقدير والاحتفاء بالإبداع المسرحي

التي تحتفي بفن المسرح وتسلط الضوء على دوره في تشكيل الوعي الثقافي والفني للمجتمعات.

في البداية قال الدكتور محمد أمين عبد الصمد مدير إدارة تراث الفنون الشعبية،أهلا بحضراتكم في احتفالية اليوم العالمي للمسرح، التي تقام تحت رعاية الدكتورة جيهان زكي وزيرة الثقافة،و بإشراف الفنان هشام عطوة رئيس قطاع المسرح، حيث نظم المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة المخرج عادل حسان احتفالية خاصة بهذه المناسبة.

وأشار عبد الصمد، إلى أن الاحتفال باليوم العالمي للمسرح بدأ عام ١٩٦٢، وأصبح مناسبة سنوية يحتفي بها المسرحيون في مختلف دول العالم، يهدف تسليط الضوء على أهمية المسرح ودوره التنويري والثقافي في المجتمع، والتأكيد على قيمته كأحد أبرز الفنون التي تسهم في نشر الوعي وتعزيز الحوار الإنساني.

وأوضح أن هذه الاحتفالية تأتي من خلال مجموعة من الفعاليات المتنوعة التي تؤكد على قيمة المسرح،وتبرز دوره في الحفاظ على التراث الفني وتعزيز الحركة المسرحية

جاءت كلمة اليوم العالمي للمسرح، التي كتبها هذا العام الفنان المسرحي والسينمائي الأمريكي الشهير "ويليم دافو" والذي قال فيها: قدمت السينما إلى العالم، ولكن جذوري الحقيقية كانت دائما في المسرح فقد عملت في المسرح خلال الفترة من عام ١٩٧٧ إلى عام ٢٠٠٣ في مدينة نيويورك ، كما شغلت منصب المدير الفني لأحد المسارح في فينسيا. وأسهمت هذه التجارب جميعها في تشكيل مسيرتي الفنية منذ بداياتي المتواضعة ،وأضاف دافو، كنا في كثير من الأحيان نعرض أعمالنا في أماكن صغيرة ومتنوعة، نجتمع فيها بدافع الشغف، وكنا نشعر دائما بإلتزام واضح تجاه المسرح بوصفه عملاً إنسانياً وجماعياً، يحمل رسالة تتجاوز حدود المكان والزمان .

وقامت بترجمتها إلى اللغة العربية الباحثة اللبنانية مروة قرعوني، وهي الترجمة العربية المعتمدة من قبل الهيئة الدولية للمسرح (ITI)، حيث ألقت الكلمة الفنانة القديرة عايدة فهمي، التي عبرت من خلالها عن أهمية المسرح بوصفه مساحة حرة للتعبير الإبداعي، ووسيلة فاعلة لتعزيز قيم الحوار والتسامح والانفتاح على الثقافات المختلفة.

وشهدت الاحتفالية لحظة مميزة تمثلت في تكريم أحد أبرز أعمدة المسرح المصري خلال العقود الثلاثة الأخيرة، وهو المخرج المسرحي والمعلم خالد جلال، تقديراً لمسيرته الفنية الحافلة بالعطاء، وإسهاماته الكبيرة في تطوير الحركة المسرحية المصرية، ودوره البارز في اكتشاف ورعاية أجيال متعاقبة من المبدعين، الذين أصبحوا علامات بارزة في الساحة الفنية.

كما تضمن برنامج الاحتفال إعلان نتائج المسابقات الإبداعية والبحثية التي نظمها المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية هذا العام في مجالي المسرح والموسيقى والتي استهدفت دعم المواهب الشابة وتشجيع البحث العلمي في مجالات الفنون،حيث شملت المسابقات منها: مسابقة توفيق الحكيم للتأليف المسرحي في دورتها الخامسة والتي فاز فيها الفائز الأول(ديفيد أمير بشرى عن نص مفتاح النور)، الفائز الثاني(محمود خليل حسين عن نص الجثة رقم خمسين) الفائز الثالث(محمد صبري قرني عن نص أشباح المحطة)، ومسابقة توت عنخ آمون للتأليف لمسرح الطفل ومسرح العرائس في دورتها الأولى والتي فاز فيها أماني حازم سمير،عن نص تحت قناع الشمس)(نهى أبو بكر سالم- مكرر عن نص المضيف الأبدي)،(صفاء فريد عبد العزيز البيلي عن نص تي وتوت وزمن الربوت)،(أمجد زاهر زخاري عن نص العصا الذهبية وخطوات الملوك) بالإضافة إلى مسابقة السيد درويش للدراسات الموسيقية في دورتها الأولى والتي فاز فيها:الفائز الأول(أحمد عادل محمد أحمد صالح عن بحث زكريا أحمد ودوره في في تطور المسرح الغنائي المصري)،الفائز الثاني(سعاد أبو غزي عبد القادر عن بحث (لماذا لعب الشيخ زكريا أحمد دوراً بارزاً في المسرح الغنائي المصري بعد ثورة ١٩١٩،الفائز الثالث(أحمد عادل عبد المولى محمود عن بحث دور زكريا أحمد في المسرح الغنائي المصري، والتي جاء محور التسابق فيها حول دور الموسيقار زكريا أحمد في المسرح الغنائي، مسابقة الدكتور علاء عبد العزيز سليمان للتأليف المسرحي للكتاب الشباب في دورتها الأولى

وقد عكست هذه المسابقات حرص المركز القومي للمسرح على فتح آفاق جديدة أمام المبدعين والباحثين، وتوفير مناخ داعم للإبداع الفني والبحثي، وتوفير مناخ داعم للإبداع الفني والبحثي، بما يسهم في تطوير الحركة المسرحية والموسيقية، ويعزز من مكانة

وليم دافو: المسرح عملاً إنسانياً وجماعياً ويحمل رسالة تتجاوز حدود المكان والزمان

د. محمد أمين عبد الصمد: الاحتفالية تأتي من خلال مجموعة من الفعاليات المتنوعة التي تؤكد على قيمة المسرح، وتبرز دوره في الحفاظ على التراث الفني

مصر الثقافية والفنية على المستويين العربي والدولي.

قال المخرج عادل حسان، مدير عام المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، أصررنا اليوم على تقديم وجوه جديدة في هذه المناسبة العالمية المهمة،إيماناً منا بدور الشباب في صناعة مستقبل المسرح المصري، وحرصاً على منحهم الفرصة لإبراز مواهبهم وإبداعاتهم، كما حرصنا أن نحتفل وسط المسرحيين الفائزين في المسابقات المختلفة، ليكون هذا اليوم مكتمل الأركان من حيث التكريم والتقدير والاحتفاء بالإبداع المسرحي.

تحدث المخرج الكبير وعضو مجلس الشيوخ خالد جلال قائلا:على مدار عشر سنوات، كانت تربطني علاقة وثيقة بالمركز القومي للمسرح، من خلال رئاستي لقطاع الإنتاج الثقافي، وهو ما أتاح لي متابعة الجهود المبذولة للحافظ على هذا الصرح الفني ودعم أنشطته المتنوعة، وأضاف أن هذا اليوم يبدو مكتملاً ودافئاً وجميلاً بوجود هذه الكوكبة من الفنانين والمبدعين، مؤكداً أن المركز القومي للمسرح شهد حالة من الحراك والنشاط الملحوظ منذ تولي المخرج عادل حسان، مسئولية إدارته، ما اسهم في تحقيق حالة من الرواج الفني وجعل المركز نموذجاً لمؤسسة ثقافية متفوقة.

قال المخرج هشام عطوة، رئيس قطاع المسرح، إن اليوم العالمي للمسرح يعد عيداً لكل المسرحيين، حيث يمثل مناسبة مهمة للاحتفاء بالمبدعين في هذا الفن العريق.

ووجه عطوة الشكر للمخرج عادل حسان، على الجهود المبذولة داخل المركز القومي للمسرح، مشيداً بالدور الذي يقوم به في دعم الحركة المسرحية.

وأكد المشاركون في الاحتفالية أن اليوم العالمي للمسرح يمثل مناسبة سنوية مهمة لتجديد الاهتمام بهذا الفن العريق والاحتفاء برواده ومبدعيه، إلى جانب دعم الأجيال الجديدة من الفنانين والكتاب والباحثين مشيرين إلى أن المسرح سيظل منبراً حيويا للتعبير عن قضايا المجتمع، ووسيلة فعالة لنشر الوعي والجمال والقيم الإنسانية.

يذكر أن اليوم العالمي للمسرح يتم الاحتفال به سنوياً منذ عام ١٩٦٢ ، بمبادرة من المعهد الدولي للمسرح (ITI) وأصبح منذ ذلك الحين مناسبة ثقافية عالمية تحتفي بفن المسرح وتبرز دوره في التقارب بين الشعوب، وترسيخ قيم الإبداع والتنوع الفني في مختلف أنحاء العالم.

حضر الحفل لفيف من المسرحيين وقيادات وزارة الثقافة والمثقفين والإعلاميين منهم: المخرج الكبير خالد جلال، المخرج هشام عطوة رئيس قطاع المسرح، المخرج سامح مجاهد مدير عام فرقة مسرح الغد، الدكتور أسامة محمد على، مدير عام فرقة مسرح العرائس، الفنان محسن منصور مدير عام فرقة مسرح السلام ،السيدة سمر الوزير مدير عام الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، الفنانة القديرة عايدة فهمي، الفنان القدير صبري فواز، الفنانة القديرة عزة لبيب، الفنانة لقاء سويدان، الفنان إميل شوقي، الفنان عزت زين، الناقد المسرحي محمد بهجت، الناقد المسرحي أحمد زيدان، المخرج عمرو قابيل، الكاتب سعيد حجاج، د. مي مهاب المخرجة المسرحية.

تغريد حسن

عايدة فهمي: المسرح مساحة حرة للتعبير الإبداعي

عزت زين: يعلن أسماء الفائزين في مسابقات المسرح والموسيقى

مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة

يعلن تأجيل دورته الثانية إلى نوفمبر ٢٠٢٦

أعلنت إدارة مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة، الذى تنظمه أكاديمية الفنون، تأجيل الدورة الثانية، والتى كان من المقرر إقامتها خلال شهر أبريل المقبل، لتعقد فى موعدها الجديد من ١ إلى ١٠ نوفمبر ٢٠٢٦.

تأثيرات مباشرة على عدد من الدول المشاركة

ويأتى هذا القرار فى ضوء الأحداث الجارية فى المنطقة، وما ترتب عليها من تأثيرات مباشرة على عدد من الدول المشاركة، سواء على مستوى حركة السفر أو ارتباطات الفرق والعروض، وهو ما حال دون ضمان مشاركة كاملة وفعّالة تليق بطبيعة المهرجان ورؤيته الدولية.

وتؤكد إدارة المهرجان أن هذا القرار جاء حرصًا على الحفاظ على المستوى الفنى والتنظيمى الذى اعتاد عليه جمهور المهرجان، وكذلك لضمان مشاركة أوسع وأكثر تنوعًا من الفرق العربية والدولية، بما يحقق أهداف المهرجان فى تقديم تجربة مسرحية ثرية تعكس تنوع الفضاءات الإبداعية وتكاملها.

تقديم دورة استثنائية تليق بمكانة المهرجان

وسوف تستثمر إدارة المهرجان فترة التأجيل فى تعزيز البرنامج الفنى، وتوسيع نطاق التعاون مع الشركاء الدوليين، بما يسهم فى تقديم دورة استثنائية تليق بمكانة المهرجان على خريطة الفعاليات المسرحية.

وتتوجه إدارة المهرجان بالشكر إلى كل الفرق المشاركة، والشركاء، والجمهور الكريم على تفهمهم ودعمهم المستمر، مؤكدة التزامها بتقديم دورة متميزة تواكب تطلعاتهم وتليق باسم المهرجان.

اللجنة العليا للمهرجان تعقد اجتماعها الأول بحضور رئيس أكاديمية الفنون

وعقدت اللجنة العليا للدورة الثانية من المهرجان، خلال الأسابيع الماضية، اجتماعها الأول برئاسة الدكتورة نبيلة حسن رئيس أكاديمية الفنون، لمناقشة الاستعدادات للمهرجان.

الدكتورة نبيلة حسن: الأكاديمية تسعى إلى خلق منصة حقيقية للحوار والتجريب

وأكدت د. نبيلة حسن فى بداية الاجتماع أن الدورة الثانية من المهرجان تمثل خطوة مهمة فى دعم التجارب المسرحية الشابة وتوسيع مفهوم الفضاء المسرحى فى مصر، مشيرة إلى أن الأكاديمية تسعى من خلال هذا الحدث إلى خلق منصة حقيقية للحوار والتجريب، وربط الدراسة الأكاديمية بالحركة المسرحية على أرض الواقع، بما يسهم فى اكتشاف طاقات جديدة وتقديم رؤى فنية غير تقليدية تواكب تطور المسرح عالميًا.

اللجنة العلمية تعلن إصدار كتب متخصصة وتنظيم أمسيات فكرية وموائد مستديرة

واستعرض الاجتماع ما تم إنجازه داخل اللجان التنفيذية، وأعلنت اللجنة العلمية إصدار عدة كتب متخصصة، وتنظيم أمسيات فكرية وموائد مستديرة تناقش التحديات الراهنة للصناعة المسرحية فى مصر، ومنها تأثير الضرائب على العروض المستقلة وإشكاليات مسرح الفضاءات غير التقليدية.

٨٢ عرضًا مصريًا للفضاءات غير التقليدية و٢٠٥ عروض لمسرح العلبة الإيطالى

وكشفت لجنة البرامج، للمهرجان عن تقدم ٨٢ عرضًا مصريًا لمسابقة الفضاءات غير التقليدية و٢٠٥ عروض لمسابقة مسرح العلبة الإيطالى، إضافة إلى ٤٠ عرضًا عربيًا وأجنبيًا، تم اختيار عدد منها للمشاركة

و82 عرضًا مصريًا تقدمت لمسابقة الفضاءات غير التقليدية و205 للعلبة الإيطالى و40 عرضًا عربيًا وأجنبيًا

الرسمية، وتتنوع أماكن العروض بين المسارح التقليدية والفضاءات المفتوحة والمواقع غير المعتادة، فى إطار فلسفة المهرجان القائمة على كسر الشكل المسرحى التقليدى.

واستعرضت لجنة الورش نتائج برنامجها التدريبى الذى شارك فيه ١٥٠ مخرجًا شابًا، جرى اختيار ٣٥ منهم للتدريب، مع تخصيص منحتين إنتاجيتين بقيمة ٧٥ ألف جنيه لكل مشروع فائز.

مناقشة تأمين رعاة وداعمين للمهرجان

وناقش الاجتماع جهود لجنة التسويق فى تأمين رعاة وداعمين للمهرجان، إلى جانب خطة اللجنة الإعلامية وحملات مواقع التواصل الاجتماعى الترويجية، واختتم الاجتماع بمناقشة تحديد موعد الاجتماع القادم، ومتابعة ما يستجد من أعمال استعدادًا لانطلاق الدورة الجديدة.

اللجنة العليا للمهرجان

وجاء تشكيل المهرجان ولجنته العليا، برئاسة الدكتورة نبيلة حسن، المخرج ومصمم الديكور محمود فؤاد صدقى، مدير المهرجان، وتضم اللجنة العليا فى عضويتها نخبة من القياداتوالشخصيات المؤثرة فى المجالات الثقافية والإعلامية والتشريعية، وهم:

الأستاذ محمد أبوالمجد، أمين عام أكاديمية الفنون، الدكتورة هنادى عبدالخالق، رئيس قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية، الدكتور ياسر علام الكاتب والناقد المسرحى والمحاضر بقسم الدراما والنقد بمعهد الفنون المسرحية، المخرج أحمد الجندى، المخرج والمنتج أحمد العطار، النائبة هند رشاد، عضو لجنة الثقافة والإعلام بمجلس النواب، الدكتور نادر مصطفى، النائب السابق لرئيس لجنة الثقافة والإعلام بمجلس النواب.

وأيضًا الدكتور خالد أبوالليل، أستاذ الأدب الشعبى بكلية الآداب جامعة القاهرة والقائم بأعمال رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب الدكتور محمد العقبى، مساعد وزيرة التضامن الاجتماعى للاتصال الاستراتيجى والإعلام، والمتحدث الرسمى للوزارة، الفنان عزوز عادل، عضو مجلس نقابة المهن التمثيلية.

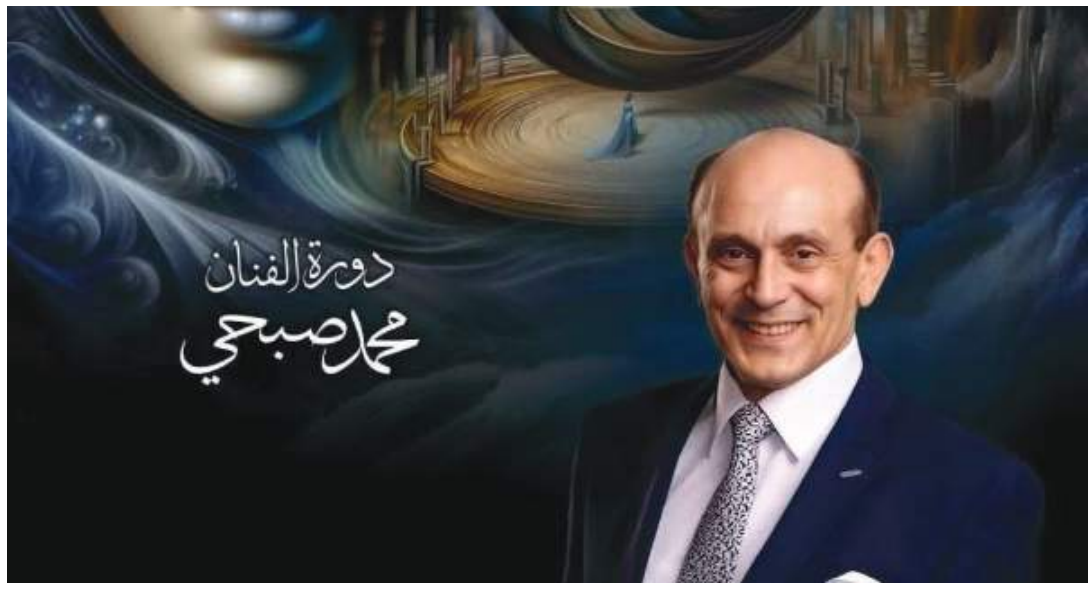
واللواء خالد اللبان، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، المخرج هشام عطوة، رئيس قطاع المسرح، المخرج عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، الكاتب الصحفى مصطفى عمار، رئيس تحرير جريدة الوطن، عمر مصطفى، مدير عام الشئون الإدارية بأكاديمية الفنون.

مهندسة الديكور سماح نبيل، مسئول التجهيزات الفنية للمهرجان، الفنان مايكل رفلة والفنان حازم القاضى، الفنانة منى سليمان نواب لمدير المهرجان، الفنان محمد البندارى منسقًا عامًا للمهرجان لشئون العلاقات العامة، الفنان عبدالله صابر، والمهندسة مروة ماهر منسقان للشئون الفنية، واختيار الفنان عبدالله محمد مقررًا للجنة العليا.

ويهدف مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة إلى كسر القوالب التقليدية للمسرح، والخروج من إطار «العلبة الإيطالية»، عبر تشجيع المبدعين على استغلال الفضاءات المعمارية والبديلة، بما يخلق علاقة تفاعلية مباشرة بين العرض والجمهور.

وتسعى الدورة الثانية، التى تحمل اسم الفنان محمد صبحى، إلى ترسيخ مفهوم «المسرح للجميع»، وربط الجانب الأكاديمى بالممارسة المسرحية الاحترافية، من خلال عروض تجريبية وورش عمل تجمع بين طاقات الشباب وخبرات الرموز المسرحية الكبرى.

همت مصطفى



النصوص المتوجة فى الأدراج.. بين جوائز الورق وأضواء الخشبة

هل تخون الخشبة كُتابها؟

فى كل عام، تعلن نتائج مسابقات التأليف المسرحى وسط احتفاء رسمى وأضواء إعلامية، وترفع أسماء نصوص فائزة باعتبارها إضافة نوعية إلى المشهد الثقافى. تصفيق، بيانات تهنئة، وصور تذكارية ثم يسدل الستار.

لكن السؤال الذى يتكرر فى الكواليس بصوت خافت: أين تذهب هذه النصوص بعد فوزها؟

كيف تتحول النصوص الفائزة بجوائز مرموقة صادرة عن مؤسسات رسمية إلى عناوين على الورق فقط، بينما تمتلئ خشبات المسرح بعروض مقتبسة أو مترجمة عن نصوص أجنبية، بعضها يعود إلى قرون مضت؟

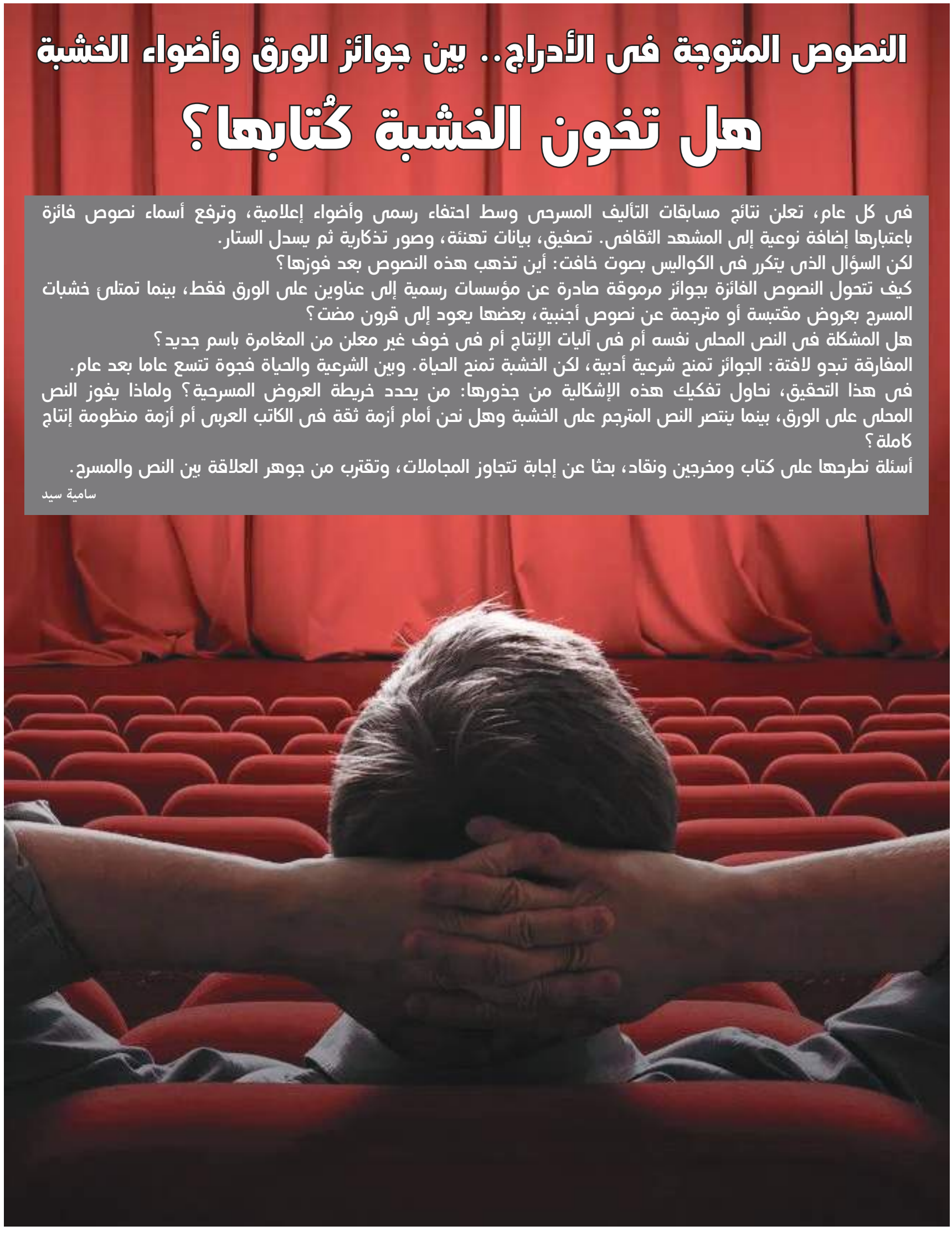
هل المشكلة فى النص المحلى نفسه أم فى آليات الإنتاج أم فى خوف غير معلن من المغامرة باسم جديد؟

المفارقة تبدو لافتة: الجوائز تمنح شرعية أدبية، لكن الخشبة تمنح الحياة. وبين الشرعية والحياة فجوة تتسع عاما بعد عام.

فى هذا التحقيق، نحاول تفكيك هذه الإشكالية من جذورها: من يحدد خريطة العروض المسرحية؟ ولماذا يفوز النص المحلى على الورق، بينما ينتصر النص المترجم على الخشبة وهل نحن أمام أزمة ثقة فى الكاتب العربى أم أزمة منظومة إنتاج كاملة؟

أسئلة نطرحها على كتاب ومخرجين ونقاد، بحثا عن إجابة تتجاوز المجاملات، وتقترب من جوهر العلاقة بين النص والمسرح.

سامية سيد



أحمد خميس: توجد فجوة واضحة بين مسابقات التأليف وواقع الإنتاج المسرحى

يرى الناقد أحمد خميس أن المفارقة بين تتويج نصوص مسرحية فى مسابقات رسمية وغيابها عن خشبة المسرح تعود فى جوهرها إلى مسألة إدارية وتنظيمية، إذ لا يوجد أى التزام يُلزم جهات الإنتاج - سواء فى البيت الفنى للمسرح أو الثقافة الجماهيرية أو الفرق المستقلة - بتحويل النص الفائز إلى عرض مسرحى. فالإنتاج لا ينطلق من نتيجة مسابقة، بل من مشروع متكامل يقوده مخرج متحمّس يمتلك رؤية إخراجية واضحة، وتصورًا لتكلفة الإنتاج، واختيارًا لفريق العمل من ممثلين ومصمم ديكور وغيرهم. أما النص الذى يتقدم به مؤلف بمفرده، فيمر غالبًا عبر لجان قراءة، لكنه يظل مجرد نص ما لم يتحول إلى مشروع إنتاجى متكامل. ومن ثم، فالمسابقات تسير فى مسار منفصل عن جهات الإنتاج، ولا يرتبط الفوز فيها تلقائيًا بقرار التنفيذ، إلا إذا وُجد اتفاق مسبق يلزم جهة بعينها بإنتاج النصوص الفائزة.

ويؤكد خميس وجود فجوة واضحة بين مسابقات التأليف وواقع الإنتاج المسرحى، لأن لجان التحكيم معنية فقط بتقييم النص من حيث جودته الدرامية والأدبية، دون النظر إلى مدى قابليته الفعلية للتنفيذ أو ملاءمته لخطط الإنتاج. أما القرار الحقيقى باختيار النصوص التى تصل إلى الخشبة، فيملكه أساسًا مدير الفرقة المنتجة واللجان المختصة بمراجعة المشروعات داخل المؤسسة الإنتاجية، إلى جانب القيادات الإدارية العليا. هذه الجهات تنظر إلى النص ضمن مشروع كامل، وليس بوصفه نصًا مجردًا، بينما تظل لجان التحكيم بعيدة تمامًا عن قرار الإنتاج أو عدمه.

الجوائز لا تعكس بالضرورة واقع الحركة المسرحية

وفى ما يتعلق بالنصوص المترجمة، يعتبر خميس أنها غالبًا ما تمثل خيارًا أكثر أمانًا من الناحية العملية، إذ تقل فيها التعقيدات المرتبطة بحقوق المؤلف المحلى أو أى مطالبات مادية قد تعطل سير العمل. لكنه يرفض اعتبار هذا التوجه دليلا على أزمة ثقة فى الكاتب المصرى، ويرى أن المسألة أقرب إلى بحث بعض المخرجين عن الطريق الأسهل الذى يضمن إنجاز العمل دون عوائق. وفى المقابل، هناك من يتعامل مع النص الأجنبى انطلاقًا من قناعة فنية حقيقية بضرورته الاجتماعية والجمالية. أما تأثير "الاسم العالمى"، فيشير إلى أن اسم المؤلف المصرى لا يحظى غالبًا بالصدى الذى يستحقه، مهما بلغت جودة النص، بسبب ضعف تقديرنا المؤسسى والثقافى لفعل الكتابة المسرحية، حيث تُقاس الأعمال بمعايير أخرى لا تمنح النص مركزه الطبيعى.

كما يرى خميس أن الجوائز لا تعكس بالضرورة واقع الحركة المسرحية، لأنها منفصلة عن عجلة الإنتاج. فالإنتاج يبدأ من اقتناع مخرج بنص معين وقدرته على تمريره داخل المؤسسة المنتجة، بينما تسير الجوائز فى مسار

مستقل لا يفرض أى التزام بتحويل النص الفائز إلى عرض. لذلك قد يبقى النص المتوَّج أدبيًا بعيدًا عن الخشبة، لأن التحكيم يركز على القيمة الفنية للنص، لا على مشروع إنتاجى قابل للتنفيذ.

ويطرح خميس آلية عملية لتجاوز هذه الفجوة، تقوم على إبرام بروتوكولات تعاون واضحة بين الجهات المانحة لجوائز التأليف المسرحى وقطاعات الإنتاج المختلفة، مثل البيوت الفنية والثقافة الجماهيرية وقطاع الفنون الشعبية. ويرى أن تفعيل هذه الآلية يتوقف على وعى المسئولين بأهمية النصوص الفائزة وتقديرهم لقيمة لجان التحكيم، مؤكدًا أن الفلسفة السائدة حاليًا لا تُلزم جهات الإنتاج بتبنى هذه النصوص، وهو ما يستدعى إعادة النظر فى العلاقة بين الجائزة والعرض المسرحى لضمان انتقال النص من الورق إلى الخشبة.

هانى قدرى: تكرار فوز الأسماء المصرية يعكس قيمة الكاتب المصرى

أكد الكاتب المسرحى هانى قدرى أنه عُرضت له بالفعل مجموعة من نصوصه الفائزة على خشبة المسرح، مشيرًا إلى أن مسرحياته قُدمت فى معظم محافظات مصر عبر مسارح الثقافة الجماهيرية، سواء ضمن شرائح مسرح الطفل أو من خلال نوادى المسرح. ومن بين الأعمال التى حصدت حضورًا لافتًا مسرحية «هجرة الماء» التى نالت جائزة أفضل عرض متكامل فى مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى، كما شاركت بعض نصوصه فى مهرجانات أخرى، بينما عُرض عدد محدود من نصوص الكبار.

وفى تفسيره لغياب كثير من النصوص الفائزة بالجوائز عن خشبات المسارح، أرجع الأمر إلى أسباب متشابكة تتعلق بجميع الأطراف: المؤلف، والمخرج، والجهة المنتجة، وكذلك الجهة المانحة للجائزة. ويرى أن دور الجهة المانحة لا ينبغى أن يتوقف عند تسليم المبلغ المالى أو شهادة التقدير، بل يجب أن يمتد لتكون حلقة وصل حقيقية

بين المؤلف والمخرج لضمان تحويل النص إلى عرض حى. واستشهد بتجربته مع جائزة المجلس الأعلى للثقافة - لجنة المسرح، حيث تم تحويل المبلغ المالى دون منحه أو بقية الفائزين شهادات تقدير، واكتفت الجهة بإصدار إفادة عند الطلب، معتبرًا أن هذا يعكس اختزال دور المؤسسات فى الإعلان عن المسابقات وتوزيع الجوائز دون متابعة ما بعد الفوز.

وشدد قدرى على أن المؤلف ليس مطالبًا بالبحث عن مخرج لنصه، لأن ذلك - من وجهة نظره - يرسخ لفكرة الشللية. كما انتقد بعض المخرجين الذين يلجأون إلى إعادة تقديم عروض سبق تنفيذها مرارًا، أو يختارون نصوصًا عالمية مجازة رقابيًا لضمان الموافقة على مشروعاتهم، بدل المغامرة بتقديم نص جديد يُعرض للمرة الأولى.

لجان التحكيم تتعامل مع النص بوصفه عملا أدبيا

ويرى قدرى أن اختيار النص حق أصيل للمخرج، على أن تملك الجهة المنتجة حق القبول أو الرفض وفق توجهاتها وميزانيتها، موضحًا أن لجان التحكيم تتعامل مع النص بوصفه عملًا أدبيًا وتمنحه الجائزة على هذا الأساس. أما فكرة السوق والجمهور فيعتبرها غير منصفة، لأن الجمهور - بحسب تعبيره - يتلقى ما يُعرض عليه، ويرى أن من أسباب عزوف الجمهور عن المسرح تقديم نصوص عالمية بعيدة عن واقع المجتمع، وتتفاقم الأزمة حين يُطوَّع النص ليتناسب مع مكان العرض على حساب البناء الدرامى.

كما نفى وجود فجوة حقيقية بين لجان التحكيم وواقع الإنتاج، معتبرًا أن ما يُتداول عن "أزمة نصوص" أو "أزمة تأليف" مجرد عبارات جاهزة يرددها بعض المخرجين، بينما تثبت نتائج المسابقات الكبرى تصدّر الكتاب المصريين للمشهد، مستشهدًا بحضورهم المتكرر فى قوائم الهيئة العربية للمسرح وغيرها من المحافل العربية. وطرح تساؤلًا حول ما إذا كانت الأزمة فى النصوص فعلًا

أم فى تردد بعض المخرجين فى خوض تجربة تقديم عمل يُعرض للمرة الأولى، مفضلين نصوصًا شاهدوها من قبل.

"الاسم العالمى" لا يؤثر على الجمهور

وفيما يتعلق بالنصوص المترجمة، اعتبرها قدرى خيارًا أكثر أمانًا وأحيانًا مدعاة للتباهى، كأن يقال إن المخرج أخرج لشكسبير، مؤكدًا أن المسألة لا تتعلق بأزمة ثقة فى النص المحلى بقدر ما هى استسهال. ويرى أن "الاسم العالمي" لا يؤثر على الجمهور، وأن النقاد أكثر وعيًا من أن ينخدعوا بمجرد شهرة النص، فالمعيار الحقيقى هو جودة العرض سواء كان النص عالميًا أم مصريًا.

ورغم حصوله على عدة جوائز أدبية مصرية وعربية، شدد هانى قدرى على أن الجوائز لا تعكس بالضرورة واقع الحركة المسرحية، بل تمثل إشارة إلى تميز صاحبها من وجهة نظر لجنة التحكيم، مؤكدًا أن تكرار فوز الأسماء المصرية يعكس قيمة الكاتب المصرى ويدحض مقولة وجود أزمة تأليف.

كما رفض مقولة "النص القابل للعرض" فى مقابل "النص غير القابل للعرض"، معتبرًا أنها ذريعة تُستخدم لتبرير الاعتماد على النصوص العالمية، موضحًا أن هناك روايات وقصصًا غير مسرحية جرى تحويلها إلى عروض ناجحة، فكيف يُقال عن نص مسرحى إنه غير قابل للتقديم على الخشبة.

واختتم بالتأكيد على أن الآلية العملية لضمان تحويل النصوص الفائزة إلى عروض حية تبدأ بإمداد المخرجين بهذه النصوص وإتاحة قراءتها لهم، بما يفتح المجال أمام تبنيها إنتاجيًا بدل بقائها حبيسة الأدراج.

محسن رزق: الأزمة ليست فى النصوص الفائزة بل فى ندرة الإنتاج وغياب البروتوكولات الملزمة

فيما يرى المخرج محسن رزق أن أزمة غياب النصوص

الفائزة بالجوائز عن خشبة المسرح ترتبط فى الأساس بندرة الإنتاج نفسه. فالإنتاج المسرحى - كما يؤكد - محدود للغاية، ويكاد يقتصر على القطاع العام، فى ظل تراجع واضح لإنتاج القطاع الخاص. كل جهة إنتاجية تمتلك خطة سنوية محدودة، غالبًا لا تتجاوز عرضًا أو عرضين، بينما تحتفظ بعدد من النصوص المعتمدة من لجان القراءة ضمن خطتها الممتدة لسنوات. لذلك يصبح من الصعب إدخال نصوص جديدة فائزة فى مسابقات خارج هذه الخطة.

ويفسّر هذه المفارقة بغياب التنسيق المؤسسى، مقترحًا ضرورة وجود بروتوكولات واضحة بين مسابقات التأليف والجهات المنتجة، تضمن تقديم النصوص الفائزة ضمن برامج محددة، وربما عبر مسارح الشباب أو مسارات إنتاج موازية. فبدون اتفاقات مُلزمة، ستظل النصوص - مهما بلغت جودتها - حبيسة الأدراج، لأن المشكلة ليست فى القيمة الفنية بل فى ضيق مساحات الإنتاج.

أما عن الجهة التى تمتلك القرار الحقيقى فى اختيار النصوص التى تصل إلى الخشبة، فيؤكد أن القرار مشترك بين المخرج وجهة الإنتاج. فالمخرج يقدّم النص، ثم تخضع اختياراته لمناقشات داخل المؤسسة المنتجة، وفقًا لهوية كل مسرح وطبيعة جمهوره. فهناك مسارح ذات طابع جماهيرى كوميدى، وأخرى تجريبية أو طليعية، ولكل منها توجه فنى يحكم اختياراته. اعتبارات السوق والجمهور حاضرة فى النقاش، لكنها ليست العامل الوحيد، بل تأتى ضمن رؤية المؤسسة وهويتها.

الإشكالية تكمن فى ضعف البنية الإنتاجية

وينفى رزق وجود فجوة بين لجان تحكيم مسابقات التأليف وواقع الإنتاج، مؤكدًا أن لجان التحكيم تؤدى دورها فى اختيار أفضل النصوص من بين المتقدمين، بينما يظل إنتاج هذه النصوص خارج اختصاصها. الإشكالية - فى رأيه - تكمن فى ضعف البنية الإنتاجية، فلو توافرت جهات إنتاج كافية، لوجدت النصوص الفائزة طريقها إلى فرق الهواة أو الفرق المستقلة على الأقل.

وفى ما يتعلق بالنصوص المترجمة، يرى أنها تمثل خيارًا فنيًا مشروعًا منذ زمن طويل، لا مجرد حل إنتاجى آمن. فهناك أعمال عالمية لكُتّاب كبار مثل ويليام شكسبير وموليير تحظى بجمهور واسع، ووجود "الاسم العالمى" يمنح العرض جاذبية إضافية لدى بعض المتفرجين والنقاد. كما أن بعض المسارح، مثل المسرح القومى المصرى، تقوم هويتها على تقديم نصوص عالمية كلاسيكية أو بارزة.

ومع ذلك، يرفض اعتبار انتشار النصوص المترجمة دليلًا على أزمة ثقة فى النص المحلى المعاصر، مشيرًا إلى بروز عدد كبير من الكتّاب الشباب الذين حققت نصوصهم نجاحًا ملحوظًا. ويرى أن الخلل الحقيقى يكمن فى آليات الإنتاج والتسويق، لا فى جودة الكتابة المحلية. كما يلفت إلى وجود نصوص مترجمة حديثة ومتميزة لكتّاب معاصرين غير مشهورين، لكنها لم تُنتج بعد، ما يعيد المشكلة مجددًا إلى نقص الإنتاج لا إلى طبيعة النص.

يجب إقرار آلية واضحة تربط المسابقات بجهات الإنتاج

وفى تقييمه لعلاقة الجوائز بواقع الحركة المسرحية، يؤكد رزق أن الأمر نسبى ويختلف من لجنة إلى أخرى. فهناك لجان تحظى بتوافق واحترام، وأخرى تثير الجدل بسبب اختيارات غير متوقعة. لكنه يعتقد أن القيمة الحقيقية لأى عرض لا يحددها عدد الجوائز بقدر ما يحددها تفاعل الجمهور. فالعرض - مهما حصد من تكريمات - إذا لم يجد مشاهدًا يستمتع به، تتراجع قيمته الفعلية. المنتج الجيد هو ما يصمد أمام الجمهور، لا ما يكتفى بشهادة لجنة تحكيم.

ويختتم المخرج محسن رزق بالتشديد على أن الحل العملى يتمثل فى إقرار آلية واضحة تربط المسابقات بجهات الإنتاج عبر بروتوكولات مُسبقة، تُلزم جهة ما بإنتاج النص الفائز خلال موسم محدد. أما فى ظل الوضع الراهن، حيث تمتلك الجهات الحكومية مشروعاتها المؤجلة ونصوصًا قيد الانتظار منذ سنوات، فإن إدراج نصوص جديدة دون اتفاق مسبق يظل أمرًا بالغ الصعوبة. الأزمة - فى جوهرها - ليست أزمة نصوص، بل أزمة إنتاج.

فادى نشأت: غياب الربط بين التحكيم والإنتاج يبقى النصوص الفائزة خارج الخشبة

يرى الناقد فادى نشأت أن المفارقة بين تتويج نصوص مسرحية فى مسابقات رسمية وغيابها شبه التام عن الإنتاج والعرض على الخشبة تعود إلى الفصل بين مسار التحكيم ومسار الإنتاج. فمسابقات التأليف غالبًا ما تقيّم النص بوصفه عملًا أدبيًا مكتوبًا، وفق معايير تتعلق بالبناء الدرامى، واللغة، والفكرة، دون اشتراط خطة إنتاج واضحة أو ضمان لتحويل النص إلى عرض. وبذلك ينتهى دور

المسابقة عند منح الجائزة، فى ظل غياب آلية مؤسسية ملزمة تتبنى النص الفائز إنتاجيًا، وهو ما يجعل غياب هذا الربط الإجرائى السبب الرئيسى فى بقاء عدد كبير من النصوص الفائزة خارج دائرة العرض المسرحى.

ويؤكد أن القرار الفعلى فى اختيار النصوص التى تصل إلى الخشبة تمتلكه جهات الإنتاج، سواء كانت مؤسسات رسمية أو فرقًا مستقلة، بالتعاون مع المخرجين. أما لجان التحكيم فدورها يقتصر على منح تقدير نقدى، دون أن تملك سلطة تنفيذية.

معايير الاختيار فى المسابقات لا تتطابق مع اعتبارات التنفيذ

ومن هنا تتشكل فجوة واضحة بين لجان التحكيم وواقع الإنتاج، لأن معايير الاختيار فى المسابقات لا تتطابق بالضرورة مع اعتبارات التنفيذ، مثل الميزانية، وعدد الممثلين، وطبيعة الجمهور المستهدف، وسياسة الجهة المنتجة. هذا التباين قد يؤدى إلى اختيار نصوص متميزة على المستوى النظرى، لكنها لا تُدرج ضمن أولويات الإنتاج.

ويشير نشأت إلى أن النصوص المترجمة يمكن أن تمثل خيارًا فنيًا مشروعًا عندما يتم اختيارها ضمن رؤية إخراجية أو مشروع ثقافى واضح، إلا أنه فى كثير من الحالات يتم التعامل معها بوصفها خيارًا إنتاجيًا أقل مخاطرة. فوجود اسم معروف مثل أنطون تشيخوف أو ويليام شكسبير يمنح العرض شرعية مسبقة لدى بعض المؤسسات والجمهور، ويقلل من درجة المخاطرة المرتبطة بتقديم نص محلى جديد. ومع ذلك، فإن هذه الظاهرة لا تعكس بالضرورة ضعفًا فى النص المحلى، بقدر ما تشير إلى خلل فى آليات دعم وتسويق الإنتاج المعاصر، وغياب سياسات تشجع على المخاطرة المدروسة بالنصوص الجديدة.

كما يرى أن الجوائز تعكس جزءًا من واقع الحركة المسرحية، لكنها لا تمثلها بالكامل. فعملية التحكيم غالبًا ما تركز على النص فى صورته المكتوبة، وتمنحه قيمة وفق معايير أدبية أو فكرية، من دون اختبار حقيقى لقابليته للتحول إلى عرض فعلى ضمن شروط إنتاج محددة. وغياب هذا البعد التطبيقى يجعل بعض النصوص الفائزة غير مهيأة مباشرة للتنفيذ، أو تحتاج إلى معالجة إضافية قبل الإنتاج.

ويخلص نشأت إلى أن الآلية العملية لضمان تحويل النصوص الفائزة بالجوائز إلى عروض حية تتمثل فى ربط الجائزة بالتزام إنتاجى واضح ومعلن ضمن لائحة المسابقة، بحيث تتضمن الشروط بندًا ينص على إنتاج النص الفائز خلال فترة زمنية محددة وبميزانية مخصصة. كما يمكن اعتماد مرحلة تطوير إلزامية للنص الفائز، تضم الكاتب ومخرجًا ودراماتورج، بهدف تهيئة النص للتنفيذ العملى. ودون هذا الربط الإجرائى ستظل الجوائز منفصلة عن عملية الإنتاج الفعلى.

أحمد سمير: أزمة النص المسرحى ليست فى الجوائز بل فى آليات الإنتاج

أكد الكاتب أحمد سمير أن له تجربة مباشرة فى تحويل نصوصه الفائزة إلى عروض مسرحية، إذ قُدِّم عدد منها بإنتاج جهات رسمية. فمسرحية «مآذن تلفظها الأندلس» عُرضت فى العام نفسه الذى فازت فيه بجائزة الهيئة العربية للمسرح، وذلك ضمن إنتاجات الهيئة العامة لقصور الثقافة. كما قُدِّمت مسرحيته «ليلة قبل ألف ليلة وليلة» عقب تتويجها بجائزة التأليف فى مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى، إلى جانب نصوص أخرى حالفها الحظ فى الفوز والإنتاج.

ويرى أن أزمة غياب كثير من النصوص الفائزة عن خشبة المسرح تعود إلى عدة أسباب، فى مقدمتها ضعف خبرة بعض المؤلفين فى إدارة موهبتهم وتسويق أنفسهم واختيار التوقيت المناسب للظهور، فضلًا عن تراجع دور المؤسسات الثقافية المعنية بالإنتاج المسرحى فى البحث عن الكُتّاب الفائزين وتبنّى نصوصهم. كما يشير إلى وجود توجه مسرحى قائم على ثنائيات ثابتة بين بعض المخرجين والمؤلفين، بحيث لا يعمل الطرفان إلا معًا، وهو ما يضيّق فرص ظهور مؤلفين جدد خارج هذه الدوائر التى تقوم فى الأساس على العلاقات الشخصية.

قرار اختيار النصوص فى يد المخرج

ويؤكد أن القرار الفعلى فى اختيار النصوص التى تصل إلى الخشبة بات فى يد المخرج بوصفه صاحب المشروع، إذ يمتلك حق قبول النص أو رفضه وفق ذائقته واهتماماته. ويعتقد أن تراجع دور لجان القراءة فى انتقاء المشروعات، وحصر التقديم عبر رؤية المخرج وحده، أبعد المؤلف عن دائرة الفعل، وحصر دوره فى تسليم النص فقط، بل وأصبح لزامًا عليه تكوين شبكة واسعة من العلاقات كى يتمكن من إيصال نصوصه إلى المخرجين لضمّها إلى مشروعاتهم.

أما بشأن النصوص المترجمة، فيرى أنها تمثل أحيانًا حلًا يلجأ إليه البعض هربًا من قيود إدارية أو تعاقدات مالية، لكنها فى النهاية لا تُقيم مسرحًا أصيلًا معبرًا عن هموم المجتمع المحلى ومشكلاته، بل تنقل الجمهور إلى عوالم أخرى بأسماء وعلاقات وطباع غريبة، ولا تعالج قضاياه المباشرة، حتى وإن اتسمت بقيمة أدبية رفيعة.

ويشير إلى أن الجوائز الأدبية تعكس فى كثير من الأحيان جودة النص المصرى، خاصة فى المسابقات الدولية التى تفتح أبوابها لمشاركات من مختلف أنحاء العالم، وقد جاءت نتائج عديدة مبشرة وقدمت أسماء أثبتت جدارتها واستحقاقها متى أتيحت لها الفرصة. كما تمثل الجوائز متنفسًا مهمًا لمن لا يجيدون بناء العلاقات أو التقرب من المخرجين، إذ تمنحهم مساحة من الضوء وتسلّط الانتباه إلى أعمالهم.

خالد رسلان: النص المسرحى لا يعيش بالجائزة بل بالخشبة

فيما أوضح الكاتب خالد رسلان أن المفارقة بين فوز النصوص المسرحية بجوائز وغيابها عن الخشبة ليست مشكلة النص وحده، ولا لجان التحكيم وحدها، بل تكمن فى الانفصال بين لحظة التتويج ولحظة الإنتاج. الجائزة تقيس جودة الكتابة، لكن العرض المسرحى يحتاج منظومة متكاملة تشمل مخرجًا يؤمن بالنص، منتجًا يتحمل المخاطرة، مؤسسة تملك رؤية، وجمهورًا مستعدًا للتجربة.

كثير من النصوص العربية الفائزة تُكتب بوعى أدبى عالٍ، لكنها لا تُختبر دائمًا بصرامة الخشبة من حيث الإيقاع، الاقتصاد فى المشاهد، قابلية الأداء، وعلاقة الجسد بالفضاء. وفى المقابل، هناك مؤسسات تفضل النصوص "المجربة" أو الأسماء المعروفة لأنها أقل مخاطرة. وهكذا تنشأ فجوة بين النص كإنجاز مكتوب والنص كفعل حى على المسرح.

وأشار إلى أن القرار الفعلى لوصول النص إلى العرض موزع، لكنه عمليًا يميل إلى المخرج والمؤسسة المنتجة؛ فالكاتب يملك النص، لكنه لا يملك الخشبة، المخرج يملك الرؤية التنفيذية، المؤسسة تملك الميزانية، والسوق تفرض نوعًا من الخوف. المشكلة أن هذه الأطراف لا تتحرك دائمًا برؤية مشتركة، وأحيانًا تكون لجان التحكيم أكثر جرأة من المؤسسات الإنتاجية، ما يخلق فجوة بين النصوص التى يُحتفى بها نظريًا والنصوص التى يُغامر بها عمليًا.

الاسم العالمى يمنح شعورا مسبقا بالثقة

وأكد رسلان أن هيمنة النصوص المترجمة على الخشبة ليست دائمًا خيارًا فنيًا بحتًا بل تمثل أحيانًا أمانًا إنتاجيًا، فالاسم العالمى يمنح شعورًا مسبقًا بالثقة: النص "مجرّب"، والجمهور يعرفه، والنقاد يمتلكون مرجعيات جاهزة لقراءته. هذه الممارسة تصبح مشكلة عندما تتحول إلى بديل دائم عن النص المحلى المعاصر، فلا يكون الاختيار حينها فنيًا خالصًا، بل مرتبطًا بالخوف من المغامرة. الجمهور العربى ليس أقل استعدادًا لتقبّل نص محلى قوى، لكنه يحتاج إلى ثقة مؤسسية تمنحه هذه الفرصة.

وأوضح أيضًا أن جوائز التأليف لا تراعى دائمًا قابلية النص للعرض، إذ تُقيّم النص بوصفه منجزًا أدبيًا متماسكًا، بينما المسرح فن أدائى قبل أن يكون أدبًا. النص المسرحى الجيد هو الذى يتحمل الجسد، الصمت، الإيقاع، واحتمالات التأويل الحى. حين يغيب هذا الوعى، قد يفوز نص جميل على الورق لكنه يواجه صعوبة فى التحول إلى عرض حى. المعادلة المثالية هى أن يُقرأ النص بعينين: عين أدبية وعين مسرحية عملية.

واختتم خالد رسلان مؤكداً أن الخطوة العملية لضمان تحويل النصوص الفائزة إلى عروض حية ليست تنظيرية بل إداريّة، وتشمل ربط الجائزة بخطة إنتاج واضحة وملزمة، بحيث يتضمن أى تتويج التزامًا بتمويل عرض واحد على الأقل خلال العام التالى، وإنشاء مختبرات قراءة وإخراج للنصوص الفائزة قبل الإنتاج، مع تعاون حقيقى بين الكاتب والمخرج منذ اللحظة الأولى. النص المسرحى لا يعيش بالجائزة، بل بالعرض، والخشبة هى الاختبار النهائى، لا بيان لجنة التحكيم.

محمد السورى: أزمة النص المسرحى ليست سببا واحدا بل منظومة كاملة تحتاج إلى مراجعة

يرى المخرج والكاتب محمد السورى أن المفارقة بين تتويج نصوص مسرحية فى مسابقات رسمية وغيابها عن خشبة المسرح لا يمكن اختزالها فى سبب واحد محدد، بل تعود إلى منظومة معقدة من العوامل المتداخلة التى تختلف من مسابقة إلى أخرى ومن جهة إنتاجية إلى أخرى.

فى تقديره، قد تكون بعض النصوص الفائزة غير قوية بالقدر الكافى إنتاجيًا، أو أن طبيعة المسابقة نفسها تفرض اشتراطات فنية معينة تجعل النصوص المختارة ذات

طبيعة خاصة يصعب تنفيذها على أرض الواقع، سواء بسبب عدد الممثلين الكبير، أو احتياجها إلى إنتاج ضخم يفوق قدرات الجهات المتاحة. أحيانًا يفوز نص جيد أدبيًا، لكنه يحتاج ميزانية وإمكانات تقنية لا تستطيع جهة إنتاج أو مخرج التصدى لها، فيظل حبيس الأدراج رغم استحقاقه الفنى.

ومن زاوية أخرى، يشير إلى أن كثيرًا من المخرجين لا يطّلعون بالقدر الكافى على النصوص الجديدة، ولا يقومون بقراءة شاملة للمشهد الكتابى المعاصر، مما يؤدى إلى إعادة تدوير نصوص بعينها وتكرار إخراجها أكثر من مرة، فى ظل غياب البحث الجاد عن نصوص جديدة ومختلفة. كما يلفت إلى وجود فجوة تنظيمية أحيانًا بين مسابقات التأليف وواقع العروض المسرحية، سواء فى آليات التحكيم أو فى فلسفة تنظيم المسابقة نفسها، فضلًا عن ضعف الترويج الإعلامى لمسابقات التأليف، وهو ما يحرم النصوص الفائزة من الانتشار والوصول إلى عدد أكبر من القراء والمخرجين.

وفى ما يتعلق بجهة القرار فى اختيار النصوص التى تصل إلى الخشبة، يؤكد أن الفجوة بين لجان التحكيم وواقع الإنتاج موجودة بالفعل، لكنها لا تعنى بالضرورة تحميل اللجان المسؤولية الكاملة، إذ إن دور اللجنة ينحصر فى تقييم النص وفق معايير فنية وأدبية، وليس من اختصاصها توفير عناصر الإنتاج، إلا إذا كان ذلك شرطًا مُعلنًا ضمن إطار المسابقة. كما أن بعض النصوص يجنح فيها الكاتب إلى خيال واسع يجعل تنفيذها بالغ الصعوبة أو شبه مستحيل إنتاجيًا، ما يعمّق الهوة بين النص الفائز وإمكانية تجسيده مسرحيًا.

ويعتبر أن المخرج هو صاحب الدور الأبرز فى اختيار النص وتقديمه، لكن الأمر يختلف باختلاف الجهة المنتجة؛ ففى مسارح الدولة يتداخل القرار بين المخرج ومدير المسرح ولجان القراءة، بينما تتحكم اعتبارات الإنتاج والرقابة أحيانًا فى مسار الاختيار، خاصة فى المسرح الجامعى. أما السوق والجمهور، فيرى أن تأثيرهما فى المسرح أقل بكثير مقارنة بوسائط أخرى، لأن سوق المسرح التجارية ضعيفة نسبيًا، والجمهور لا يملك سلطة حقيقية فى تحديد ما يُنتَج على الخشبة بقدر ما يحدث فى مجالات فنية أخرى.

لماذا نقدم المسرح؟

وفى ما يخص النصوص المترجمة، يطرح السورى رؤية واضحة تنطلق من سؤال جوهري: لماذا نقدم المسرح؟ فإذا كان الهدف هو نقل صورة أجنبية أو معالجة قضايا بعيدة عن واقعنا وثقافتنا، فإن العرض – مهما بلغت تقنياته من إبهار – يفقد مبرره الأساسى. لا يرفض النص الأجنبى من حيث المبدأ، لكنه يرى أن الأولوية يجب أن تكون للنص المحلى القادر على التعبير عن مشكلات نعيشها ونلمسها، لأن هذا النوع من النصوص يصل إلى الجمهور بشكل أسرع وأكثر صدقًا.

كما يحذر السورى من منطق "الأمان" القائم على الاعتماد على اسم كاتب عالمى بوصفه ضمانة جاهزة للنجاح، معتبراً أن إخراج أو إنتاج نص اعتمادًا على شهرة مؤلفه لا على معطياته الفنية هو خلل حقيقى. والمعيار، فى رأيه، يجب أن يكون جودة النص ذاته، لا بريق اسمه.

وعن الجوائز، يؤكد السورى أهميتها بوصفها دعمًا معنويًا أساسيًا للكاتب، خاصة فى ظل محدودية القيمة المادية للجوائز فى مصر. موضحًا أن الجوائز تسلّط الضوء على الفائزين وتمنحهم حضورًا أكبر، لكنها ليست مقياسًا نهائيًا للجودة؛ فكثير من النصوص التى لم تحصد جوائز حققت شهرة ونجاحًا أوسع من نصوص متوجة. كما أكد أن تأثير الجوائز فى الحركة المسرحية قد يكون محدودًا فى البداية، لكنه يتسع أو يتراجع وفق جودة النص نفسه.

القيمة الأدبية والحياة فوق الخشبة ليستا نقيضين

أما مسألة التحكيم فيرى محمد السورى أن الحكم على النص يجب أن ينطلق من قراءته بوصفه بذرة عرض محتمل، لأن العرض المسرحى يتعرض لاحقًا لتدخلات عديدة من المخرج والممثلين وآليات التنفيذ، ما قد يغيّر المعنى أو يبدله أو حتى يبدده. ومع ذلك، يؤكد أن القيمة الأدبية والحياة فوق الخشبة ليستا نقيضين؛ فالنص الذى يمتلك قيمة أدبية حقيقية هو ذاته القادر على أن يكتسب حياة مسرحية، لأن البعدين مرتبطان ببعضهما ارتباطًا وثيقًا.

ويطرح السورى آلية عملية يراها حاسمة لضمان خروج النصوص الفائزة إلى النور، وهى أن يكون نشر النص جزءًا أصيلًا من الجائزة. فبمجرد نشر النص وإتاحته للقراء والمخرجين، تتضاعف فرص إنتاجه. ففى تقديره، نشر النص الفائز فورًا هو الخطوة الأهم والأكثر فاعلية لتحويله من ورق محفوظ فى الأدراج إلى عرض حى على خشبة المسرح.

نهاية المأساة.. بداية اللعنة

قراءة فى تشريح السلطة والذات الخاضعة فى عرض متولى وشفيقة

لمياء أنور

لم تكن تلك اللحظة التى استقر فيها نصل سكين متولى فى صدر شفيقة إعلانًا لنهاية المأساة، بقدر ما كانت بداية اللعنة الأبدية، تضرب بجذورها فى بنية مجتمعية زائفة، تتخفى خلف قناع الموروث الشعبى الصارم، إذ إن فعل «غسل العار» فى هذا العرض يتجاوز كونه واقعة جنائية أو تقليدًا شرقيًا متوارثًا، ليتحول إلى تجسيد حى لشبكة معقدة من العلاقات المأزومة، فبين سلطة المجتمع الذى يفرض حضوره العنيف، وبين آليات المراقبة الاجتماعية التى تمارسها العيون المتربصة، يجد متولى نفسه ممزقًا بين ذوات متعددة، إنها تراجيديا للذات الخاضعة التى تتوهم استرداد شرفها بالدم، بينما هى فى الحقيقة ترضخ لسيناريو مكتوب سلفًا، ومن هنا، يصبح القتل فعلًا انتحاريًا بامتياز.

على خشبة مسرح الطليعة، يقدم العرض المسرحى)متولى وشفيقة(تأليف محمد على إبراهيم، وإخراج أمير اليمانى، برؤية تنخلع عن عباءة الموروث الشعبى التقليدى لتعيد صياغة المأساة بوعى مغاير نجح المؤلف فى تجسيده، فلا تحضر الحكاية كما ألفناها فى المعالجات السابقة، بل تتشكل من خلال عيون «متولي» الذى وُضع فى مواجهة بين إملاءات السلطة وهشاشة الوجود الإنسانى، فتقديم اسم «متولى» فى عنوان النص ليس مجرد تقديم لغوى، بل هو حضور دلالى يجعل منه «الآثم الأكبر» الذى حمل على عاتقه وزر (غسل العار).

(الخطاب - السلطة) كنظام للبنية الدرامية

اعتبر ميشيل فوكو الفيلسوف الفرنسى والمنظر الاجتماعى، أن الخطاب ممارسة سياسية تنشئ من علاقات السلطة والكيانات الاجتماعية التى نشأ فيها، باعتباره ممارسة ايديولوجية يَكون فيها دلالات العالم ويطبعها ويحافظ عليها، فيصبح الخطاب ليس فقط تصور لبناء المجتمع ولكن انعكاس للحقيقة الاجتماعية العميقة.

يفتتح العرض على كابوس متولى، وهو ليس مقدمة درامية بل بنية تأسيسية لخطاب العرض، حيث يتلاشى الفاصل بين الزمن الواقعى والمتخيل ليتحول المسرح إلى «مختبر نفسي» يستعيد فيه البطل شتات ذاكرته، وبين براءة الطفولة المستعادة فى «فلاشات» اللعب مع شفيقة وقسوة الحاضر الملطخ بالدم، يجد متولى نفسه محاصرًا داخل (فضاء/ سجن منضبط) بمجموعة من الهلاوس، حيث تكمن براعة المعالجة فى جعل الكابوس هو «الحقيقة الوحيدة»، والواقع الخارجى (القتل) فعلًا آليًا فرضته السلطة كما يرها فوكو فى قدرتها على تشكيل خضوع الفرد كفاعل اجتماعى نتاج تلك السلطة الممارسة عليه، وبذلك صار وعى متولى نفسه سجنًا تدور فيه جريمة وأد براءته قبل أخته، ليصبح الكائن المغترب الذى يواجه المجتمع بجرحه المفتوح لا بخجله.

وفى هذا الفضاء المتخيل، بقيت «شفيقة» طيفًا يسكن الماضى، وجسدها المخرج عبر تقسيمها لثلاث مراحل عمرية: الطفولة (دالا حربي)، المراهقة (منة اليماني)، الشابة (يسرا المنسي)، فى قراءة سيميائية للتحول القهرى للأنثى من الحرية إلى سياط الانضباط والسكينة القسرية خلف الجدران، فهذا التقسيم عمق مأساوية المساحة العاطفية مع متولى «الأب البديل»، ففى غيابه، اصطدمت شفيقة بواقع جاف دفعها لارتماء فى أحضان «دياب» الذى لم ينتزع

براءتها فحسب، بل (شرخ بوجوده طبق عذريتها)، الشرخ الذى تجاوز جسدها ليصيب كيان البيت والمجتمع بأكمله.

(صابر- نواره- دياب) كأدوات للسلطة المعرفية فى فضاء متولى

يتجلى منظور فوكو لسلطة المعرفة من خلال « صابر ونوارة ودياب»، فظهروا كتجسيد حى لسلطة معرفة المجتمع التى تغلغلت فى أدق تفاصيل الوجود الإنسانى وتطوعها لنظام الخطاب السائد، «صابر» (إسلام مصطفى) ابن العم والعريس المرفوض، يبرز هنا كتمثيل للمؤسسة التى ترى فى جسد الأنثى ملكية عامة تخضع لقوانين القرابة والدم، فحين رفضته شفيقة كتمرد صريح على الخطاب الذى يمنح الذكر سلطة الامتلاك المطلق فى مقابل الاختيار العاطفى فجاءت شفيقة كمثال للاختيار الحر لمن يمتلك جسدها وروحها، ليتشكل صابر من جديد فى صورة «أداة ضبط» محرضه على القتل (اغسل عارك يا متولي)، ليس بدافع استرداد الشرف فحسب، بل انتقامًا لسيادة المؤسسة التى انكسرت أمام «اختيار/ رفض» شفيقة الحر.

أما «نوارة» (تقى طارق) فتبرز كأداة لترميم الوعى الجمعى، فهى «صوت الضمير الزائف» الذى يسعى لشرعنة القتل وتثبيت العرف فى وعى متولى المنهار. وبقولها (شفيقة غلطت وكان لازم تتحاسب)، لا تمارس مواساة عاطفية، بل تمارس دور «الحاكم الاجتماعي» الذى يبرهن على نجاح الخطاب السلطوى فى «استعمار عقل الأنثى»، لتتحول من ضحية للانتظار إلى حارسة وفية لزنزانة العُرف، متبنيه معايير «الفضيلة» الزائفة لتبرير ذبح «الأنثى الآخر».

(سلطة القمع واستباحة الجسد)

فى إشارة فوكو إلى أن السلطة ليست مقصورة على الدولة ولكنها متغلغلة فى نظم العلاقات المعقدة فشملت الأجساد وإرادة الحياة وتوجيه السلوك، فتصبح شخصية «دياب» (أحمد عوده) نموذجًا «السلطة القمعية/المعرفية» فى أقسى تجلياتها الطبقية، فهو «ابن البيه» الذى استباح جسد شفيقة كفعل «إخضاع» مستغلًا غياب الحماية، وحين طلبت منه الستر سخر منها طبقيًا (ابنة الأُجرى تطلب الستر)، وتتجلى المفارقة السلطوية فى مشهد «الجهادية»، فبرغم تفوق متولى الرتبى «كـشاويش»، يظل دياب «المجند» ممسكًا بزمام «السلطة المعرفية»، ليغرس خنجر الوشاية فى وعى متولى ويورطه بدم أخته تخلصًا من شاهدة جريمته، فبدل ملاحقة الجانى، يخضع متولى لنسق المجتمع الذى يرى أن «الجسد الأنثوى وعَاء للشرف»، ليصبح «الشاويش» ضحية لسطوة «المجند» الطبقية، ومطاردًا بلعنة القتل بدلًا من استرداد الحق.

(سلطة التآكل النفسى بذات خاضعة)

يتجلى الأداء التمثيلى لمتولى (محمد فريد) فى تجسيد « التحولات الجذرية» للذات البشرية تحت وطأة الضغط، فقد استطاع تقديم المعادلة النفسية بالغة التعقيد، حيث انتقل ببراعة من «الأخ الحنون» الذى يمثل الاحتواء، إلى «القاتل» الذى لا يحركه الحقد بل الخوف من انكسار الهوية أمام الجماعة، وصولًا إلى ذروة الأداء فى مرحلة «الهذيان النفسي»، إذ تحول جسده إلى وعاء للصدمة، يعيش لعنة قتل «حبيبته الأولى» (أخته)، لنجد ذروة التآكل الوجودى لملامحه لتتماهى مع جدران البيت الصماء، فى استعارة بصرية بليغة عن ضياع «الهوية الفردية» وابتلاعها داخل «الكتلة الجماعية»، متولى: (ملامحى تاهت جوه حطان البيت)، إن هذا الذوبان ليس مجرد هلوسة بصرية او هذيان كابوسى، بل هو إعلان عن موت «الذات» التى لم تعد تحتمل ثقل «القناع» الذى فرضه عليها المجتمع تحت وطأة «يقينٍ مزيف» بأن الدم يغسل العار فصار يجسد بملامحه وطريقة حركته شخصية معلقة بين عالمين، عالم حى بالجسد وعالم ميت بالروح.

أما الأب صلاح السيسى فقد كان أداؤه تقطيرًا لمفهوم تآكل السلطة، فبينما كان قويًا فى البداية، تحول مع الهرم إلى كائن عاجز فيقوم بفعل تحريضى عبر (خطابه) لمتولى وهو فى الجهادية، يشتكى شفيقة التى فلت عيارها ولم يعد قادرًا على الحفاظ عليها، محولًا عجزه الشخصى إلى نار تأكل ابنته وابنه معًا.

جماليات الفضاء كمنظومة البانوبتيكون للمراقبة والعقاب

عندما تبنى فوكو لمفهوم البانوبتيكون **Panopticon**، فى كتابة المراقبة والعقاب، وكيفية صنع سجن للمراقبة المستمرة التى جعلت من الإنسان/ الفرد، كائن خاضع عقلًا وجسدًا، فلا يغدو الجسد قوة للإنتاج المادى والذاتى بقدر ما تخلق بداخله رقابة ذاتية مستمده بالأساس من الخوف المجتمعى، فأصبح الإنسان أسيرًا لنظام سلطوى فوقى، فهو مرئى طوال الوقت ولكنه لا يرى.

وعليه فإن السينوغرافيا فى العرض تتجاوز كونها حيزًا مكانيًا لتتحول إلى بنية درامية فاعلة، حيث يهيمن على الخشبة الديكور(لمحمد سعد)، (كسجن المراقبة)، لبيت شفيقة الذى شهد طفولتها وصباها وشبابها، فمنذ الاستهلال بكابوس متولى يبرز الكورس ليس كمجموعة بشرية (تستعرض أو ترقص أو تغنى) فحسب، بل كجزء بنيوى حى من جدران البيت، ملتحمًا بزوايا البيت بتكوينات جسدية تتماهى لونيًا وحركيًا مع المادة الطينية والترابية القائمة للمكان، فهذا الجدار الحى يمثل فى جوهره تطبيقًا بصريًا لمفهوم البانوبتيكون (السجن / المراقب) الشامل إذ تتحول الثقوب والفتحات المعمارية إلى عيون راصدة وأطراف ممتدة تلاحق «متولي» فى خلوته، محولة جدران البيت من ملاذ آمن إلى جهاز مراقبة يرصد أدق تفاصيل السقوط والجريمة.

تبرز «الأرجوحة» كعنصر سيميائى فى بوابه ذهنية تفصل بين واقع متولى المتهاوى وذكريات شفيقة الممزقة، فبقاء اهتزازها وسط أجواء القمع يحولها من أيقونة براءة إلى صرخة صامتة لم ينجح القتل فى استعادتها، ويكتمل هذا الانهيار برسمة الجدار التى تجمع الأخوين، لتصبح الوثيقة البصرية الأكثر إيلامًا، محولة فعل القتل من تطهير للشرف إلى ذبح ممنهج لتلك الصورة البريئة وذاكرة الحب الأولى، وفى هذا «الزمن السيريالى»، تنصهر الأمكنة (البيت، الجهادية، البندر) لتصبح الجدران التى شهدت الخطيئة هى ذاتها التى تمارس «الشهادة والمحاكمة»، فبقاء الكورس فى زوايا الرؤية يكرس بنية البانوبتيكون، حيث الجدران لا تحتوى الأجساد فحسب، بل تنطق باللعنة، وتعيد تدوير الوشاية، وتؤكد سطوة المجتمع الذى يرفض ترك متولى لشأنه حتى فى ذروة انكساره.

جاءت الملابس متممًا دلاليًا للفضاء، حيث رسخت (غادة شلبى) الواقعية البيئية عبر الجلباب الصعيدى للشخصيات الرئيسية، بينما منحت الكورس المفتاح الفلسفى فى قراءة العرض، فقد انصهرت ملابسهم فى لون الجدران الطينية ونقوشها، لتخلق حالة من التمويه البصرى، التى حولت الأجساد إلى امتداد حى للمكان؛ فلا يظهر المجتمع كأفراد، بل كجدران تضيق الخناق على متولى، هذا التماهى اللونى يلغى الوجود المستقل للفرد، محولًا إياه إلى مجرد «ترس» فى جدار العرف الزائف، ويمنح الكورس صفة السلطة الأزلية، لتحول صورة متولى المحاصر بجدران بشرية إلى التجسيد الأقصى لضياع الهوية والوقوع فى شرك الرقابة الاجتماعية.

أما ماكياج (وفاء مدبولى) فلم يكن مجرد زينة للوجوه، بل جاء كأداة سيميائية لتعميق فكرة التلاشى الوجودى، حيث برز ماكياج الكورس كأخطر تجليات السلطة البصرية، حيث صُبغت الوجوه بذات اللون الطينى والترابى للجدران، مما جعل ملامحهم البشرية تذوب فى المادة الخام للمكان، وكأن المجتمع قد تحول إلى كتلة صماء بلا ملامح فردية، وجوهٌ طينية تراقب بصمت وتعلن أن الفرد فى هذا النسق ليس إلا صدى لجدار العرف.

أما الشخصيات الرئيسية، فقد عكس ماكياجها الصراع الدامى بين البراءة والمأساة عبر تحولات بيولوجية ونفسية، فشفيقة التى بدأت بملامح طفولية صافية تعكس نقاء الفطرة، تحول

مكياجها فى مرحلة «الغانية» إلى مبالغة صارخة وألوان حادة، فى إشارة سيميائية لتمزق الذات ومحاولة مواراة الانكسار خلف أقنعة «البندر» الزائفة، وبالتوازى ماكياج «الأب» كتجسيد لمفهوم تآكل السلطة الأبوية، حين تحولت ملامحه من وقار الرجولة الصارمة إلى شيب وعجز مرتسم على الوجه، ليعلن أن «العرف» قد أهرم حراسه قبل ضحاياه، بينما ظل وجه «متولى» عبر لمساته الذابلة والشاحبة مرآةً لتآكله النفسى وهذيانه، ليكرس هذا التوظيف للمكياج مفهوم فوكو عن «الجسد الخاضع»، حيث يمحو النظام ملامح الفرد ليحوله إما إلى أداة للمراقبة (كالكورس) أو إلى ضحية مشوهة تطاردها اللعنة.

(الإضاءة كسلطة سيميائية)

تكتمل فك شفرة العرض البصرية بتصميم إضاءة إبراهيم الفرن، فلم تكن مجرد وسيلة لإنارة الخشبة أو إضاءة للمشاهد، بل جاءت كلغة موازية، فى تجسيد اللحظات بأسلوب سينمائى دقيق ومكثف، فقد فرضت الإضاءة الخافتة جوًا من الشحوب الجنائزى على البيت، محولة إياه إلى مقبرة، لتتحول الألوان إلى بطل مشارك يعيش تحولات الشخصيات ومستويات الأحداث.

تجلى ذكاء المصمم فى خلق تضاد بصرى حاد يعكس الانشطار النفسى لمتولى، فبينما غمرت الإنارة الكاملة واحة براءة شفيقة الطفلة، تحول الضوء وسط الهذيان إلى اللون الأحمر «كسلطة دامية» فى لحظة الخطيئة، معلنًا تدنيس المقدس، كما وظف البؤر الضوئية «كعدسة مكبرة» تخترق عقل البطل وتفصل بين الكابوس والواقع فى انتقال سلس بين المشاهد،كما فى «محاكاة متولى لرسمة أخته شفيقة على الجدار»، بينما عمقت الإضاءة العكسية سريالية الفضاء مانحة الأرجوحة حضورًا شبحيًا وأيادى الكورس كوابيس مجسدة، وتكتمل الحيلة البصرية بالإضاءة حيادية اللون مع «الكورس» والتى كرست التماهى اللونى مع الجدران، لتعلن أن الضوء فى هذا العرض بطل ينسج تحولات الأحداث، ولا يلاحق متولى ليكشف الحقيقة، بل ليؤكد على اللعنة.

(صرخة الناى الحزين وقطر الندى كمرثية للبراءة)

اعتمدت الرؤية الموسيقية للملحن (أحمد نبيل) بشكل أساسى على آلة الناى، كغلاف نغمى عام يدل على الألم والفقد، وقد تجلى ذكاء الملحن فى توظيف أغنية (يا حنة يا حنة يا قطر الندى) التى كانت تشدو بها شفيقة فى مقتبل شبابها، والتى تحولت من «لحن للأفراح» إلى «مرثية جنائزية»، فاستدعاء هذا اللحن تحديدًا فى لحظات الانكسار يخلق مفارقة شعورية حادة لدى المتلقى، فهو يذكرنا بـشفيقة البريئة قبل أن يحولها المجتمع إلى شفيقة (الخاطية).

اتخذ الملحن أحمد نبيل من الناي غلافًا نغميًا يعبر عن الألم والفقد، مبرزًا ذكاءه فى تحويل أغنية «يا حنة يا قطر الندى» من لحن للأفراح إلى «مرثية جنائزية»، ما خلق مفارقة شعورية تستحضر براءة شفيقة المسلوبة، وقد صاحبت الألحان المبطنة اللحظات المفصلية بصرامة تليق بمواجهة السلطة، بينما انسحبت الموسيقى فى لحظة الخطيئة، لتترك المجال لآلات وترية حادة تشبه الشرخ الذى أصاب روح شفيقة، وفى ذروة القتل، تحولت النغمات إلى إيقاعات ثقيلة تحاكى نبضات قلب متولى، وانصهرت مع أصوات الكورس الجدارى لتصنع هالة من الرعب فى محاكمة تعبيرية لا تحتكم لقانون القضاة، بل لقانون الوجدان الممزق.

(الأجساد الخاضعة وهندسة الحصار الحركى)

صاغ أحمد مانو مصمم الاستعراضات حركات الكورس كـلغة جسدية قمعية جسدت سطوة العُرف، فبين الخطوات الثابتة والإيقاع المنتظم، والأيادى المرفوعة التى هيمنت على الفضاء كأطراف ممتدة للسلطة الرقيبة، تحول الكورس إلى آلة بشرية تضيق الخناق على متولى، فعلى سبيل المثال نجد فى مشهد نوم متولى على الأريكة، قد تحول الكورس باستعراضه إلى محركين لمجريات القدر، فبينما يغرق البطل فى هذيانه، يديرون هم دفة أحداث كابوسه، فى إشارة بصرية صريحة لسلب الإرادة، إن حركة الجسد هنا لم تكن رقصًا، بل كانت هندسة للحصار، جعلت من الكورس قوة محركة تارة، وكاميرا حية تارة أخرى، لتعلن أن السلطة فى هذا العرض تسكن الأطراف التى تدفع الضحية نحو حتفها المحتوم.

(الإيقاع المنضبط واللغة السينمائية عند اليمانى)

صاغ المخرج (أمير اليمانى) بنية إخراجية اعتمدت «اللغة السينمائية» كجوهر للفضاء المسرحى، فتحول العرض إلى «مونتاج بصرى» سلس يتنقل بين مستويات الوعى واللاوعى بإيقاعٍ منضبط لا مجال فيه للثرثرة، فلقد وظف اليمانى «الكادر المسرحى» لصياغة لوحات مستقلة، مستخدمًا تقنية اللقطة المقربة **Close-up** فى أداء الممثلين لتعميق الانكسار النفسى والتأكيد على السلطة وتوريط المتلقى عاطفيًا، وتجلت رؤيته فى تحويل «تشظى الكابوس» إلى وحدة عضوية، فأصبحت الكتلة البشرية (الكورس) وكأنها كاميرا حية تتحرك حول متولى لتضييق الزوايا أو تكشف بشاعة المجتمع، بهذه الرؤية الحداثية، أعلى الإخراج من شأن الصورة وقدرتها على البوح، محولة اللعنة من فكرة مجردة إلى واقع ملموس يطارد المتفرج حتى بعد إسدال الستار.

وختامًا، «متولى وشفيقة» قدم ليمثل صرخة بصرية لا تهدأ، فلم يكن الهدف استعادة حكاية شعبية مكررة، بل كان الغوص فى «بئر اللعنة» التى لا تزال تبتلع الملامح الإنسانية تحت مسميات العُرف والشرف، فلقد استطاع العرض ان يكون مرآة كاشفة لزيف السلطة الاجتماعية، وليبقى السؤال معلقًا فى ذهن المتفرج قبل ان يغادر القاعة:

هل نزول شفيقة وديباب مرتين فقط للصالة، الأولى فى لحظات الحب والغواية، والثانية فى هروبهما للبندر، هل قصد المخرج توريط المشاهد المتلقى كونه جزء من تلك السلطة التى تتخذ من (الفضيلة /المراقبة) غطاء للقمع؟ وهل قتل متولى وحده شفيقة فعلًا أم أننا جميعًا كجدار رابع شاهد شاركنا فى غرس السكين؟

متولى وشفيقة..

محاكمة على خشبة الطليعة

نورهان ياسر

من أول لحظة يجذبك عرض «متولى وشفيقة»، المعروض حاليًا على خشبة مسرح الطليعة - تأليف محمد على إبراهيم وإخراج أمير اليمانى - إلى عالمه الملىء بالصراع والذكريات. لا تلتقى الشخصيات على المسرح فقط، بل على الحيطان نفسها التى تبدو وكأنها شهود على كل لحظة، تراقب وتعترف وتتهم. بين الاضواء يتحرك متولى فى صراع داخلى متواصل، بينما تتجسد قصة شفيقة المأساوية ليس كحكاية شعبية محفوظة، بل كدرس حى عن الشرف، الحب، والذاكرة التى لا ترحم.

فيعيد العرض تقديم واحدة من أشهر الحكايات الشعبية فى الوجدان المصرى، لكن ليس بوصفها مجرد مأساة تقليدية، بل كمرآة تعكس صراعًا اجتماعيًا حادًا، يتجسد بصريًا من خلال ديكور مسرحى لعب دورًا محوريًا فى تشكيل دلالات العرض.

لقد نجح فريق عمل «متولى وشفيقة» فى تحويل المسرح إلى محاكمة بصرية لا تكتفى برصد الجريمة، بل تشرح آثارها فى نفس القاتل وفى روح المكان، الذى لم يعد يتسع لغير الصدى.

فلا يفتح الستار على جريمة طازجة، بل يفتح على متولى وهو غارق فى شقته، التى تتحول إلى زنزانة اختيارية؛ بيت بملامح شفيقة وتشققات تسكنها أجساد بشرية ملتصقة بالحيطان، وكأنها نبتت من الطوب لتكون الشاهد والرقيب على كل لحظة. الحيطان ليست مجرد ديكور، بل كائن حى يهمس، يتنفس، ويصنع حواجز بين متولى وشفيقة على مر السنوات. هنا يبدأ العرض من النهاية؛ متولى الذى خرج لتوه من السجن بتهمة قتل أخته، يجد نفسه أمام ضغط اجتماعى ممثل فى صالح، الذى يرى فى الجريمة مجرد غسلًا للعار يستوجب الاحتفاء، بينما يشعر متولى بالغضب والعجز والتمزق بين واجبه الأخلاقى ومطالب المجتمع. لكن المخرج أمير اليمانى والمؤلف محمد على إبراهيم يرفضان هذا التسطيح، ويأخذاننا فى رحلة فلاش باك ذهنية تتنقل بين سنوات حياة شفيقة، منذ براءتها الطفولية حتى شبابها، لتكشف عن صراع مستمر بين الحب والواجب الاجتماعى. نرى شفيقة لا كخاطئة، بل كضحية لغياب السند والدعم، وكم هى مرتبطة بمتولى منذ نعومة أظافرها، قبل أن يتركها ليذهب للجيش، لتتسلل شخصية دياب وتغويها بالحب ثم بالهروب معه إلى أسيوط، فتتحول إلى ضحية.

الحكاية تُقرأ بصريًا من خلال «المرجيحة»، تلك الأداة التى شهدت براءة شفيقة الطفلة، ثم تمايلت بصباها، وصولًا إلى كونها «مشنقة معنوية».

السينوغرافيا و أنسنة الجماد

لم يقتصر الصراع فى العرض على مستوى الأحداث، بل امتد إلى الفضاء المسرحى ذاته، حيث بدا الديكور وكأنه يعيد إنتاج حالة الحصار الاجتماعى المفروض على شفيقة، ليصبح المكان شريكًا أساسيًا فى تكوين المعنى، لا مجرد إطار خارجى للأحداث.

فأول ما يلفت انتباهك فى سينوغرافيا العرض هو ذكاء التشكيل البصري؛ فالبيت الصعيدى ليس مجرد جدران صماء ذات تشققات، بل هو حوائط بشرية. الكورس هنا ليس مجرد مؤدين للحركة، بل هم الضمير الجمعى أو شاهد الإثبات الذى التصق بالحيطان حتى صار جزءًا منها. هؤلاء الأشخاص الذين يرتدون زيًا موحدًا يجسدون حالة الحصار التى يعيشها متولى. هناك مثل شعبى يقول «الحيطان ليها ودان» ولكن فى هذا العرض لها «أجساد» تتنفض مع كل صفعة، تشارك فى الحدث، و تلوم متولى على قتله، فتتحول إلى حواجز مادية وعاطفية تمنع التواصل بين الأخ وأخته لما سببه الأخ من فتور بينهما كأنها تحمله ذنب ما حدث لشفيقة.

لعبت الإضاءة دورًا محوريًا فى تشكيل الحالة النفسية داخل العرض، حيث لم تقتصر وظيفتها على الإضاءة البصرية، بل تحولت إلى أداة سردية موازية تكشف أعماق الشخصيات وتُعيد تأويل الحدث. فالانتقالات بين الأزرق والأصفر خلقت تضادًا واضحًا بين واقع متولى المظلم وذكرياته الدافئة؛ الأزرق حمل دلالات الذاكرة والحقيقة، بينما عبّر الأصفر عن المجتمع وضغوطه. غير أن ذروة هذا التوظيف تجلت فى لحظة القتل، حين كسرت الإضاءة الخضراء والزرقاء حدة اللون الأحمر التقليدى، لتمنح الفعل طابعًا باردًا وغريبًا، يُخرجه من سياقه البطولى المعتاد إلى فضاء عبثى مأساوى، فى حين ظلت المرجيحة الحمراء ثابتة كشاهد بصرى وحيد على نزيف البراءة.

وتواصل الإضاءة دورها الدرامى فى مشاهد أخرى، أبرزها مشهد حينما عجزت شفيقة بمراحلها الثلاث عن لفظ جملة «أنا أحب أخي»، فى لحظة تحمل دلالة استباقية لانهيار السند قبل وقوعه. وفى مشهد الحساب، يتحول متولى إلى سجين داخل قفص اتهام مجتمعى، بينما تتصارع الألوان الباردة (الأخضر والأزرق) مع الأحمر الصارخ للمرجيحة، فى تجسيد بصرى للصراع بين الندم والعنف. كما تتكامل الإضاءة مع حركة الكورس فى مشاهد مثل ضرب متولى لشفيقة أو جلوسه خلف الكنبة وكأنه فى سجن، أو دوران الجميع حول متولى لتُعمّق الإحساس بالاختناق النفسى والضغط الاجتماعى، مؤكدة أن الإضاءة لم تكن عنصرًا مكمّلًا، بل كانت لغة قائمة بذاتها داخل بنية العرض.

المؤثرات الصوتية دعمت الجو العام بشكل ممتاز، ما منح المشاهد إحساسًا بالانغماس الكامل فى البيئة الزمانية والمكانية للعرض.

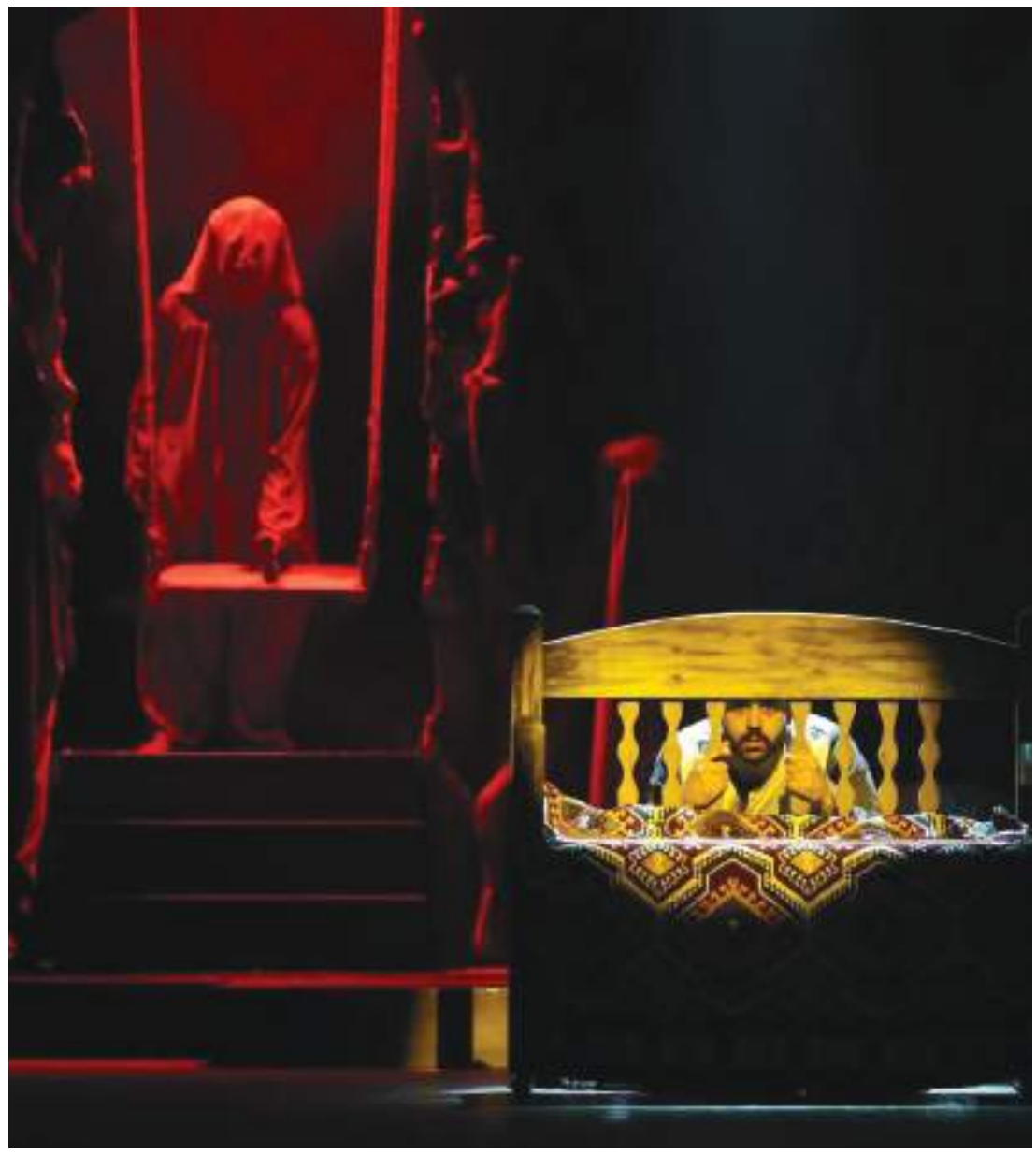
أداء الممثلين كان قويًا ومقنعًا، فقد أجاد كل منهم التعبير عن الصراع الداخلى والمشاعر المركبة؛ متولى جسد حيرة الجانى الضحية، بينما رسم تناغم أداء «شفيقات الثلاث» صورة بانورامية لأنثى حاصرها القدر والفقر قبل المجتمع. الحركة على المسرح كانت متقنة، واستخدام الكورس والمرجيحة كحواجز رمزية أضاف طبقة من التعقيد البصرى والتعبيرى، مما منح الأداء صدقًا فطريًا.

والإخراج كان عبقريًا فى دمج جميع العناصر_ديكور، إضاءة، مؤثرات صوتية، حركة- مع النص والتفاصيل الرمزية، ليخلق تجربة مسرحية متكاملة لا تُنسى. توظيفه للكورس كجدران بشرية واستخدام المرجيحة لتجسيد مرور الزمن وفقدان البراءة أظهر رؤية حديثة للحكاية التقليدية، جعلت الجمهور يشارك العاطفة والصراع النفسى للشخصيات.

أما عن الجمهور فكان متأثرًا بشدة؛ العديد منهم أبدوا إعجابهم بالأداء والإخراج، وانغمسوا فى الأحداث حتى شعروا بآلام الشخصيات وندم متولى، خاصة فى المشاهد الأخيرة حيث ارتسمت التراجيديا النفسية على وجوههم.

لقد أثبت «متولى وشفيقة» أن المسرح الحى هو الذى لا يكتفى بحكاية الماضى، بل يفكك رموزه ليعيد تقديمها كمرآة كاشفة للحاضر، مؤكدًا أن «الطليعة» ستظل دائمًا مختبرًا للدهشة والجرأة التى تلمس الروح قبل العين.

وفى الختام، يضعنا عرض مسرح الطليعة أمام سؤالٍ أخلاقى وجماعى شديد القسوة: إلى متى سيظل مجتمعنا يكتفى بكسر الضحية (شفيقة)، بينما يغض البصر عن الجانى (دياب) الذى يظل حرًا طليقًا؟



مشكلة الأرض..

مارتن هايدجر والأداء المرتبط بالموقع(٣)

تأليف: مارتن بوشنر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

برز توتر مماثل بين خصوصية الموقع واستخداماته المجازية فى مثال أحدث على الأداء المرتبط بالموقع: مسرح باورن للمخرج الأمريكى ديفيد ليفين. كان الإعداد بسيطًا بشكلٍ خادع. قام الممثل الأمريكى ديفيد بارلو بحرث حقلٍ يقع خارج برلين لعدة أسابيع، مستخدمًا معداتٍ ما قبل الصناعية. نُقل سكان برلين بالحافلات، وتمكنوا من مراقبة التقدم من منصة (مرتفعة). فى قلب العمل، كانت هناك علاقةٌ سليمةٌ وحقيقيةٌ على ما يبدو بالأرض: المزارع الذى يسعى إلى استخراج خبزه اليومى من التربة بعرق جبينه. كان العمل مثمرًا، فخلافًا لأعمال الحفر التى قام بها أولدنبورغ فى سنترال بارك، زُرعت البطاطس بالفعل. فى الوقت نفسه، يبدو الأداء متناقضًا مع العصر: رجلٌ وحيدٌ لا يملك سوى أداةٍ بسيطة، يكدح وسط مساحةٍ شاسعةٍ من الأرض. بدت العلاقة الأصيلة بالتربة هنا أشبه بتكوين خلفى، وهو حنين إلى زمن ما قبل الزراعة الصناعية.

فى كتابه «مذكرات الفنان»، المنشور فى مجلة «المسرح»، يناقش ديفيد ليفين بإسهاب البعد التمثيلى. إلى أى مدى يُمكننا القول إن الممثل ديفيد بارلو يُمثل تمثيلًا مسرحيًا حتى وهو يزرع البطاطس؟ يُصبح هذا السؤال مثيرًا للاهتمام بشكل خاص عند النظر ليس فقط إلى الأداء نفسه، بل أيضًا إلى العملية التى سبقته. اضطر الممثل إلى التدرب، وبصورة مكثفة، لإتقان تقنية الحرث. ومع ذلك، كان الأداء مُرهقًا، واضطر فى منتصفه إلى اعتماد تقنية مختلفة لتجنب إصابات الإجهاد المتكررة، نظرًا لعدم اعتياده على عمل الحرث الرتيب. ربما لا يكون كل هذا مفاجئًا. ففى النهاية، بارلو ممثل، وليس مزارعًا، تمامًا كما أُقيم العرض من قِبل الجمهور، وسُوِّق له على أنه مسرح BauernTHEATER (هذا العنوان مُحاكاة بارعة لاسم ألمانى شائع لنوع من مسرح الهواة الريفى، ويمكن ترجمته إلى «مسرح المزارعين»، أو بالأحرى، «مسرح الفلاحين»).

يُعبّر عنوان المسرحية عن مفهومٍ شائعٍ نسبيًا للمسرح بطريقةٍ أخرى أيضًا، إذ يُعيد إلى الأذهان مسرحيةً لهاينر مولر بعنوان «مسرح باورن». عمل ليفين ليس مجرد عرضٍ مسرحيٍّ لهذه المسرحية، إذ لم يُنطق عنه حرفٌ واحد. ولم يُسمح لـ ليفين قانونيًا بالإعلان عن مسرح باورن كإنتاجٍ لمسرحية مولر. ومع ذلك، من خلال عنوانها ومكانها، مثّلت مسرحية مولر نوعًا من القالب الضمنى، دافعةً الأداء نحو المسرح. لذا، فبينما

بدا هذا العرض للوهلة الأولى وكأنه يتخلى عن جميع سمات المسرح، عائدًا إلى النشاط البسيط والأصيل لحرث الحقل، فقد اتضح أنه مُهيكلٌ فى كل مكانٍ بتقنياتٍ مسرحية، من ضرورة عملية التدريب، إلى الإعلان، والجمهور، وأخيرًا، وجود نصٍّ درامى. من الواضح أن ليفين لم يكن يحاول العودة إلى العروض غير المقولبة التى قدمها أولدنبورج، بل كان يحاول خلق عمل متعدد الطبقات حيث تم فرض المسرح على أداء يبدو غير مقولب.

كان هذا البناء المزدوج واضحًا بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بالأرض. هنا، على الأقل، بدت الأمور بسيطة: فالأداء المرتبط بالموقع يستمد ديناميته من الأرض، التربة. وكان لا بد من جلب الجمهور، بحثًا عن موقع المزرعة ومزارعها. ومع ذلك، كانت عملية التدريب، كما فصّلها ليفين، معقدة بشكل خاص فيما يتعلق بالتربة. أولًا، لم يتم الحصول على التعليمات المتعلقة بالزراعة والمعدات فى الموقع، بل فى شمال ولاية نيويورك، من المهاجرين من ألمانيا الشرقية. ولأسباب مالية ولوجستية أخرى، لم يكن من الممكن إجراء التدريبات فى الموقع أيضًا، بل كان لا بد من نقلها إلى بروكلين. هناك، حاول ليفين إعادة إنشاء نموذج تقريبى للحقل، ببناء طبقة من التربة بسمك ثلاث بوصات. فى البداية، كان يأمل فى أخذ عينة من تربة برلين معه إلى بروكلين، حتى يتمكن بارلو من تطوير إحساس بالشيء الحقيقى، لكن مكتب الجمارك صادرها؛ كان لا بد من استخدام تربة هوم ديبوت كبديل.

ومن منظور الأرض، لدينا تركيز على الموقع وعلى انتقاله. فلم يكن بإمكان التربة نفسها، لأسباب قانونية، الانتقال. كان لا بد من استيراد تقنية الزراعة من شمال ولاية نيويورك؛ وكان موقع التدريب مختلفًا تمامًا عن الحقل الفعلى. بعيدًا عن كونه مرتبطًا تمامًا بالموقع الأصلى، تبيّن أن مسرح باورن كان عرضًا عابرًا للأطلسى يربط موقعه الرئيسى بعدد من المواقع الأخرى. هذه الشبكة المعقدة من المواقع ليست شاذة، بل هى القاعدة. فى جميع الحالات تقريبًا، يتضمن الأداء الخاص بالموقع تركيزًا مكثفًا على الموقع، بالإضافة إلى قابلية نقل يتم من خلالها دمج هذا الموقع فى قالب مسرحى. الأداء المرتبط بالموقع هو فى الوقت نفسه خاص بالموقع والأداء. إنه شكل من أشكال المسرح لا يمكن أن يتجاهل تاريخ المسرح المرتفع ومقولة الدنيا مسرح تمامًا.

• الفلسفة المرتبطة بالموقع: مارتن هايدجر

يمكن تطبيق الفكرة الرئيسية المُستقاة من الأداء المسرحى المُرتبط بالموقع، وهى أنه يجمع بين الإصرار على الأرض ودمجها فى قالب مسرحى، على ما يُمكن تسميته بفلسفة الموقع. ومثل الأداء المسرحى المُحدد للموقع، لم تظهر هذه الفلسفة إلا فى القرن العشرين، حيث كان مارتن هايدجر أبرز مُمثليها. وقد بنى هايدجر فلسفته بشكل أساسى على مفاهيم مُختلفة للأرض. وما يلى يُمكن تسميته بقراءة هايدجر المرتبطة بالموقع.

نقطة الانطلاق لمثل هذه القراءة هى كتاب «الوجود والزمان» (١٩٢٧). يزخر كتاب «الوجود والزمان» باستحضارات للأرض، لأن هايدجر يدّعى أن الوجود، المصطلح المحورى فى تحليله، هو أساس كل شيء: إنه المصطلح الأساسى والمؤسسى الذى يدعم كل ما هو موجود. كما أن كون الوجود أساسًا يُشير إلى التحدى المنهجى الرئيسى الذى يواجهه هايدجر. ولأن الوجود أساس كل شيء تحديدًا، فإننا لا نشكك فيه عادةً؛ بل نعتبره أمرًا مسلمًا به. وكما يطرح الأداء المسرحى المتخصص مسألة الأساس فى المسرح، يسعى هايدجر إلى طرح مسألة الأساس فى الفلسفة. هذه هى المهمة التى يضعها كتاب «الوجود والزمان» على عاتقه: استكشاف الأساس الذى كنا نعتبره أمرًا مسلمًا به، والذى أصبحنا الآن مدعوين إلى اعتباره مشكلة.

غنى عن القول إن مفهوم «الأرض» هنا يُفهم بمعناه المنهجى والفلسفى، وهو مفهومٌ بعيدٌ تمامًا عن الأرض الملموسة التى نقف عليها. ولمفهوم الأرض هذا عددٌ من النتائج المنهجية. لا يعتبر هايدجر بحثه بحثًا عن الأرض، أو بناءً لها بالطريقة التى اعتادت عليها الفلسفة التأسيسية. بل إن الأرض موجودة، لكننا عادةً لا نهتم بها، ولهذا السبب يجب اكتشافها أو كشفها حديثًا، كما يُحب هايدجر أن يُعبّر عنها بما يتماشى مع المعنى الحرفى للكلمة اليونانية للحقيقة (aletheia، أى كشف). الأرض هنا اسمٌ لما نعتبره أمرًا مسلمًا به. يمكن وصف مشروع هايدجر بأكمله بأنه محاولةٌ لخلق لغةٍ ومنهجٍ فلسفيٍّ يسعى إلى توجيه انتباهنا إلى ما نعتبره أمرًا مسلمًا به. باستخدام لغة التأويل، يُطرح هذا المشروع فى شكل سؤال: علينا أن نتعلم طرح سؤال الأساس. هنا، يصبح الإلمام بالأساس عائقًا رئيسيًا، ولهذا السبب يجب على الفلسفة أن تُزيل الألفة ما نعتقد أننا نعرفه بالفعل.() فالأساس ليس سوى رمز للإلمام، وهو الطريقة الأكثر واقعية لاعتبار شيء ما أمرًا مسلمًا به.

إن مشكلة ألفة الأرض، باعتبارها ما لا نشكك فيه، تكمن فى صميم مشروع هايدجر الظاهراتى. فهو لا يسعى إلى استراق النظر وراء المرئي؛ فلا شيء وراء الظواهر، مع أن هذه الظواهر قد لا تكون مرئية إلا جزئيًا، لأن ألفتنا بها قد تُغفل ما هو أهم منها. لكنها موجودة لتراها، لو عرفنا كيف نبحث عنها. فهناك توافر أساسى للظواهر، وهو أمر جوهرى بالنسبة لهايدجر وللظاهراتية بشكل عام.

لكن هايدجر لا يتوقف عند المفهوم (المجازي) للأرض باعتبارها ما يُؤخذ على محمل الجد. فخطوة بخطوة، يربطها بالأرض الفعلية التى نقف عليها. والخطوة الأولى فى هذا الاتجاه تقود من الألفة إلى القرب بحيث يصبح المألوف هو ما فى متناول اليد (Zuhandene). وللسبب نفسه، فإن العديد من مصطلحات هايدجر المكانية يتردد صداها مع القرب، بما فى ذلك مصطلح

القرب أو القرب نفسه، ولكن أيضًا الجوار. عند هايدجر، لسنا بحاجة إلى الذهاب بعيدًا للبحث عن أماكن غريبة وغير مألوفة؛ كل شيء موجود هنا، أمامنا، تحت أقدامنا. إنه هنا والآن لدرجة أننا يجب أن نوجه انتباهنا. هنا يجب أن ننظر لاكتساب فهم للأرض؛ حتى أن هايدجر يتحدث عن «الفوز بالأرض»، أى اكتساب الأرض.() وفى محاولته لطرح مسألة الوجود، يطور هايدجر لغة للأرض لم تعد فيها الأرض مجرد تجريد، أو بحثًا عن أساس للمعرفة أو قدرة داخلية كما هو الحال فى الفلسفة الأكثر تأسيسًا؛ إذ يتبين أن الوجود مشكلة أرضية بطريقة أكثر حرفية. فالأرض، كشيء مألوف، أصبحت مرتبطة بالموقع: مسألة تتعلق بالمكان (Platz).

من المغرى ترجمة هذا الاهتمام بالأرض بمعناها الحرفى إلى أماكن سكن هايدجر، وتركيزه على الجوار والقرب، وقربه من نزعته الإقليمية المتشددة. فقد اشتهر هايدجر بحبه للانطواء فى كوخه الخشبى فى الغابة السوداء، والمشى لمسافات طويلة. وفى الوقت نفسه، يمكن ربط هذه النزعة الإقليمية بالاشتراكية الوطنية وتمجيدها للوطن الألمانى. فى هذا الصدد، قد يفكر المرء أيضًا فى تأمل هايدجر فى لوحة فان جوخ لزوج من الأحذية. اذ من المعروف أن هايدجر أخطأ فى تعريف هذه الأحذية بأنها أحذية «فلاحين»، وهو خطأ غالبًا ما يُنظر إليه على أنه نتاج هوسه بالأصالة وماضى ما قبل الصناعة. فهل تؤدى فلسفة الموقع إذن إلى وهم زائف حول الأرض الأصيلة؟

يمكن أن يساعدنا تحليل الأداء المرتبط بالموقع فى التشكيك فى مثل هذا التفسير. وكما هو الحال فى الأداء المرتبط بالموقع، فإن انتقال هايدجر من أرضية مجازية إلى أرضية حرفية لا يعنى إصرارًا ثابتًا أو حنينًا إلى الموقع. بل إن جوهر فلسفة الموقع يكمن فى تناقض، مزيج من المألوف وغير المألوف يؤدى إلى ما يسميه هايدجر التذبذب أو التحليق (Schwebe)، وليس مجرد تأسيس أو ترسيخ للجذور. نعم، يرفض هايدجر «ثرثرة» العالم الحديث الزائفة بشكل صارخ باعتبارها تؤدى إلى «ما لا نهاية Bodenlosigkeit»، أو انعدام الأساس. ولكن حتى مشروع الأنطولوجيا الأساسية Fundamentalontologie لا يؤدى إلى أصل بسيط، أو مكان يمكننا فيه ترسيخ جذورنا مرة واحدة وإلى الأبد. بل تبقى الأرض مُراوغة، ومُقدَّر لنا أن نقف عليها بلا جذور حقيقية، مُعلّقين فوقها بدلًا من أن نكون مُتجذِّرين فيها بشكلٍ لا فكاك منه. يتردد صدى إصرار هايدجر على الأرض فى سياق الموقع، ولكن كما هو الحال فى الأداء المُحدَّد، فإن فلسفته المُرتبطة بالموقع تتسم بالتحليق والتناقض الذى لا يُمكن ولا ينبغى تجاوزه.

الهوامش

- مارتن بوشنر: أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة هارفارد، وله منشورات واسعة فى مجالات الدراما والفلسفة والأدب العالمى. أحدث منشوراته هو «دراما الأفكار: استفزازات أفلاطونية فى المسرح والفلسفة» (٢٠١٠).
- هذه المقالة هى الفصل الثالث من كتاب ncounters in prformanc philosophy , Edited by Lura Cull, Alice Lagaay. والمقالة تحمل عنوان The Problem of Ground: Martin Heidegger and Site-specific performance الصادر عن دار نشر Palgrave ٢٠١٤

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(١١)

تصور زكى طليمات للفرقة!

سيد على إسماعيل

فى الفترة التى سبقت تكوين الفرقة القومية عام ١٩٣٥، لا يجوز – تاريخيًا وفنيًا - أن يُدلى «يوسف وهبي» بأى رأى أو حوار، دون أن يقوم «زكى طليمات» بالأمر نفسه! وطالما نشرت مجلة «الصباح» حوارها مع يوسف وهبى وأدلى فيه بتصوره للفرقة القومية، فكان لا بد أن تنشر المجلة حوارًا مماثلًا لطليمات، وهذا جزء من هذا الحوار:

س: ما رأيك فى تعيين الأستاذ خليل مطران مديرًا لإدارة الفرق؟ أجاب طليمات، قائلًا: أعتقد أن وزارة المعارف وفقت كل التوفيق فى اختيار الأستاذ خليل مطران مديرًا لإدارة الفرقة، وأقول هذا لأننى نعمت بالعمل إلى جانبه فى أكثر من لجنة وزارية لإنهاض فن التمثيل، كما تقاسمنا العمل فى معهد فن التمثيل. وأؤكد أنه الرجل الكفء لهذا المنصب الخطير الذى يحتم على صاحبه أن يجمع إلى صفات الثقافة العالية فى فنون الأدب والتمثيل صفات الرجل النزيه الحق، الواسع الصدر، المسامح النبيل الذى يعرف كيف ينزل الأشياء منازلها.

س: هل من الأوفق أن يكون للفرقة مدير فنى واحد أم عدد من المخرجين مع المقارنة بين فرقتنا الجديدة والفرق الحكومية فى أوروبا وما هى الشروط التى يجب أن تتوفر فى المدير الفني؟ أجاب طليمات: يجب أن تمثل فى شخصية المدير الفنى صفات الرجل الفنان إلى أبعد مدى وأن تكون ثقافته تشمل ثقافات أخرى غير ثقافات فن التمثيل، كما يجب أن تكون له صفات الممثل المجيد وهناك فارق بين المدير الفنى والمخرج. ويجمل أن يكون بالفرقة مخرجون عديدون يشرف عليهم ذلك المدير الفنى الذى أتيت على بعض مؤهلاته وذلك لأن طبيعة العمل فى هذه الفرقة تستدعى وجود أكثر من مخرج واحد. كما أن أساليب الإخراج لفرقة كهذه حاملًا لطابع تفكير واحد مهما كان هذا الطابع عريقًا أصيلًا! ففى مسرح الأوديون مثلًا الذى كنت أعمل فيه فى أوروبا يوجد ثلاثة مخرجين عدا الأستاذ «جيميه» الذى يتولى الإشراف على الإدارة الفنية ويخرج من وقت لآخر روايات خاصة وفى مسرح الكوميدى فرانسيز يعهدون بإخراج الروايات إلى الممثلين النابهين الذى عرفت لهم مواهبهم فى فن الإخراج وكل هذا يقصد به التنوع فى أساليب الإخراج وفى تيسير العمل.

س: هل تفضل أن تكون الروايات كلها باللغة العربية؟ قال طليمات: الأكثرية الغالبة منها يجب أن تكتب باللغة العربية الفصحى حتى تجد اللغة العربية فى روايات الفرقة مجالًا لأن تطرق آفاقًا جديدة فى التعبير فتغدو لها ليان الحوار وطراوته. وأرجو أن تكون روايات الفرقة مجال التحسن والتحسين فى اللسان العربى الحديث. كما أرجو أن تكون روايات الفرقة واسطة فعالة فى إذاعة اللغة العربية ومحاسنها. وأعتقد أن الوزارة لن تنحرف عن هذه الخطة ما دام غرضها الأول والأخير من تأليف هذه الفرقة نهضة المسرح واللغة، ولكن هذه النزعة لا تصرفنى بأى حال عن أن أقول إن اللغة العامية يجب أن يكون لها نصيب فى روايات الفرقة ولا سيما الروايات المضحكة المصرية التى تقدم صورًا واقعية من حياتنا اليومية.. نحن اليوم نجتاز مرحلة دقيقة فى اللغة التى يجب أن يكتبها ويتكلمها أبناء البلاد، ولغة الغد كما أعتقد ستكون لغة أجدادنا الأعراب ولغة الشارع والحارة واللغة العربية ككل كائن فى الوجود يتطور ويتغير وسيأتى يوم ما تصبح فيه لغة الكتابة لغة الكلام.

س: هل تفضلون أن تكون الروايات مصرية أم مترجمة؟ قال طليمات: يجب أن تقدم هذه الفرقة المؤلفات المصرية أولًا.. كما أنه لا غنى لها عن روايات غربية بحكم أن فن التمثيل دخيل على آدابنا نأخذه عن الغرب وما برحنا فى دور المحاولات لجعله شعلة من أدبنا العربى الحديث ولم تستقم لنا إلى الآن طريقة أصيلة فى التأليف المسرحى، لأن عهدنا بالتمثيل بهذا الفن الجديد قريب غير أنه يفضل أن ينتقى للترجمة أنفس الروايات الغربية، وأن تنقل فى أسلوب رصين سهل يصح أن يتخذ أنموذجًا للترجمة ويجب أن نضع فارقًا بين الأسلوب الجاف المعقد، وبين الأسلوب السهل الممتنع وبهذا الأسلوب الأخير يجب أن تترجم الروايات الغربية. أما عن التأليف

أمينة رزق

خليل مطران

زكي طليمات

يوسف وهبي

المصرى فيجب أن يلقى من هذه الفرقة كل عناية إذ يجب أن نستعجل اليوم الذى نستغل به مسرحًا مصريًا يحمل طابعًا صالحًا من الابتكار وأعتقد أن من بين ما أخرجه المؤلفون المصريون روايات جيدة، هذا النفر من المؤلفين قد يقدمون شيئًا ذا وزن إذا لاقوا من الفرقة إثابة ورعاية تبعثهما على العمل والتحسين وأقصد برعاية الفرقة أن تعمل بسائر وسائلها الفنية والمادية على إنجاح الرواية المصرية باعتبار أنها مظهر من مظاهر العزة القومية فيجب أن تفسح لها الفرقة المجال فى كل شىء وأن تتعاون مع مؤلفها تعاونًا صادقًا لا يعتريه ضغن أو حسد على إبرازها فى أحسن ثوب كما يحسن أن تكون الإثابة وافية تبعث المؤلف المصرى على إخراج أحسن ما يمكن لقريحته أن تقدمه.

س: ما هى الطريقة التى تفضل اتباعها فى انتقاء الروايات؟ قال طليمات: «إن تؤلف لجنة نصفها من الممثلين الذين امتازوا بثقافة عالية، والنصف الآخر من رجال الأدب الذين عرف عنهم إصابة الحس وحسن التقدير، ويرأس اللجنة مدير الفرقة وعلى مثل هذا النظام يسير انتقاء الروايات فى الكوميدى فرانسيز والأوديون».

س: ما الطريقة التى تفضلها فى اختيار الممثلين والممثلات؟ أجاب طليمات، قائلًا: سبق أن أدليت برأيى إلى سعادة حافظ عفيفى باشا فى هذا الموضوع، وهو رأى أرجو ألا أصارح الجمهور به يومًا ما، ولكن بطبيعة الحال ستؤلف الفرقة ممن عُرف عنهم الإجادة والسلوك الحسن، وهم معروفون. وأرجو أن تفسح الفرقة صدرها للهواة ولمن ستأتى بهم البعوث من الخارج ولمن يتخرجون من معهد التمثيل المزمع إنشاؤه - [ولا يقصد به (معهد فن التمثيل) الذى افتتحه عام ١٩٣٠، وتم تحويله إلى (قاعة محاضرات نظرية)، بل يقصد (المعهد العالى لفن التمثيل العربى) الذى سيفتتح عام ١٩٤٤] - من هؤلاء ستتكون الفرقة ويجب أن يكون أول ما تفكر فيه أن تقدم وجوهًا جديدة تحمل دمًا جديدًا. وكم أكون سعيدًا أنا شخصيًا لو وفقت إلى تقديم شعبة من هذا النفر لأننى أعتقد أن مسرحنا المصرى فى حاجة إلى دم شباب جديد.

س: هل صحيح ما أشيع أنك ستظهر على المسرح ممثلًا؟ قال طليمات: نعم هذا هو عزمى لأننى كرهت أن أعمل وراء الستار ويجب أن لا تنسى أننى مثلت وواجهت الجمهور قبل أن أتعلم فن الإخراج. وثق أن لذتى فى التمثيل تتلاشى أمامها رغبتى فى الإخراج. وما حجزنى عن التمثيل إلى اليوم إلا عدم وجود الظروف الملائمة لذلك. لقد كبر مثلى الأعلى فى التمثيل ولو أتيحت لى أثناء قيام الفرق الفردية الوسائل التى أرى فيها ما يشبع مثلى الأعلى لما ترددت فى الظهور على المسرح منذ أن وطئت أقدامى أرض مصر بعد بعثتى فى أوروبا.. سأمثل أدوارًا مختلفة وأشبع هوايتى قبل كل شيء، ولكن هذا لن يصرفنى عن أن أهتم بالإخراج. وإن كل ما أرجوه هو أن توفق هذه الفرقة فى عملها وأن يكتسب الممثلون عطف الوزارة بسلوكهم وباهتمامهم وأعتقد أن وزارة المعارف ستوالى المزيد من الإعانة والعطف إذا أثبتوا أنهم أهل لذلك.

بناءً على ما سبق من أقوال وآراء وحوارات، نشرت مجلة «الصباح» بيان خليل مطران رئيس الفرقة القومية فى منتصف سبتمبر ١٩٣٥، جاء فيه الآتى: «إن الفرقة تتألف من نحو خمسين عضوًا عاملًا كلهم ممن يشتغلون بفن التمثيل أو ممن سبق لهم الاشتغال به. وقد قبل هؤلاء الأعضاء فى الفرقة بناء على طلبهم وأعطيت لهم فرصة إظهار مواهبهم فى خلال سنة سميت السنة التجريبية!» فمن ظهرت له موهبة فى ناحية من نواحى التمثيل بقى فى الفرقة. ومعلوم أن التمثيل المطلوب ترقيته هو التمثيل الأدبى، وسنسعى لتقريبه من ذوق الجمهور. أما التمثيل الهزلى فهو سائر فى طريقه ناجح إلى حد ما ولذلك لا حاجة له بمعونتنا. وتبدأ السنة التجريبية من ديسمبر المقبل وسيكون المحل الأساسى لحفلات الفرقة مسرح الأوبرا فى القاهرة. غير إننا رأينا لكى لا يحرم الجمهور المصرى فى مختلف أنحاء القطر من فرصة الانتفاع من هذا المجهود الحكومى دون كبير مشقة أن تقام حفلات متفرقة فى كل بندر من بنادر القطر به مسرح لائق. والصعوبة الآن فى اختيار الروايات، وقد عولنا أن لا نأخذ من الروايات القديمة غير بعض الروايات الممتازة بعد أن نحاول جهدنا أن ندخل عليها من التعديل ما يجذب ميل الجمهور. وسنكون بوجه عام مجددين بمعنى الكلمة وسيكون عرض المختار من الروايات القديمة فى فترات خلال العام وبين البرنامج. وسنتوخى فيما نضع من الروايات الجديدة مراعاة رغبات الجمهور وسيمنح الأعضاء إعانات مالية. وإننا بحمد الله إن وفقنا إلى إزالة فكرة التفرقة بين رئيس ومرؤس. فكلنا إخوان متعاونون نسأل الله دوام التوفيق.

وبعد أيام قليلة، نشرت مجلة «الصباح» أسماء ممثلى وممثلات الفرقة القومية، قائلة: بعد مقابلات ومباحثات ومناقشات بين صاحب السعادة حافظ عفيفى باشا رئيس اللجنة الرسمية لترقية فن التمثيل، والأستاذ الجليل خليل مطران مدير الفرقة الحكومية، بدأت

أسماء الممثلين والممثلات

المفاوضات والمقابلات النهائية بين الممثلين والممثلات، وبين الأستاذ خليل مطران مدير الفرقة بدار الأوبرا الملكية لتحديد المرتبات لمن وقع عليهم الاختيار للعمل بالفرقة، وهذه أسماؤهم ننشرها فيما يلى، وبعضها قابل للتغيير والتبديل والمحو والإثبات لبعض ظروف خاصة! كما أننا رتبنا الأسماء حسب معلومات خاصة لدينا، لا داعى للتعجيل بنشرها، «الممثلات»: فاطمة رشدى، أمينة رزق، عزيزة أمير، زينب صدقى، دولت أبيض، أمينة شكيب، فكتوريا موسى، فردوس حسن، علوية جميل، زينب شكيب، نجمه إبراهيم، سرينا إبراهيم، لطيفة أمين. «الممثلون»: زكى طليمات، عزيز عيد، جورج أبيض، أحمد علام، حسين رياض، عمر وصفى، عبدالله عكاشة، عبد الرحمن رشدى، منسى فهمى، سراج منير، محمود رضا، عباس فارس، فؤاد سليم، إبراهيم الجزار، عبد المجيد شكرى، بشارة واكيم، فتوح نشاطى، عبد العزيز خليل، حسن البارودى، محمد يوسف، فؤاد شفيق، فؤاد فهيم، حسن فايق، فهمى أمان، محمود المليجى، محمد إبراهيم، إبراهيم يونس، أنور وجدى، على رشدى. هذا عدا الذين لم يتقرر قبولهم بعد من الممثلين والممثلات، وما زالت طلباتهم موضع النظر. أما إدارة المسرح فقد اختير لها الأفندية: على هلالى، محمد حجازى، محمد على حسن (فيلاديمير). وعهد إلى أحمد أفندى عسكر بالاشتراك فى أعمال الفرقة الإدارية. وقد رضى أكثر الممثلين والممثلات المقبولين بالفرقة - أو كلهم تقريبًا - المرتبات التى عُرضت عليهم ما عدا الأستاذ يوسف وهبى فقد أبلغه الأستاذ خليل مطران مدير الفرقة أن مرتبه سيكون ٥٠ جنيهًا شهريًا ثم زيد إلى ٦٠ جنيهًا فأعترض على هذا التقدير وقال إن كرامته ومركزه وتضحياته، كل هذا يجعل له حق الاعتذار عن العمل بهذا المرتب. فطلب إليه الأستاذ خليل مطران عرض الشروط التى يرضاها للعمل فقال إنه يرضى بعشرة جنيهات تدفع له عن كل حفلة يمثل بها مع الفرقة، فوعده الأستاذ خليل مطران بأنه سيبحث الأمر مع اللجنة. ثم اجتمع الأستاذ يوسف وهبى بعد ذلك بممثلى وممثلات فرقته - وكانوا مازالوا يمثلون معه بمسرح رمسيس مساء السبت الماضى - وأبلغهم أنه سيقابل صاحب السعادة وزير المعارف ويعتذر له عن الانضمام إلى الفرقة بسبب المرتب الضئيل الذى حدد له، ولكنه يترك لهم حرية الاتفاق مع الفرقة الحكومية أو عدم الاتفاق معها، وألا يكون لاعتذاره هو عن العمل بها أى تأثير على رغباتهم الخاصة لأنه يهمه أيضًا نجاح فرقة الحكومة حتى أنه سيترك القاهرة إلى أن يتم تشكيل فرقة الحكومة حتى لا يتهم بأنه يعرقل الاتفاقات معها، ثم يحضر هو إلى القاهرة ويبدأ فى تكوين فرقة خاصة به لاستئناف جهاده الفنى إذا لم يُنصف ويُحدد له المرتب المناسب لمركزه وفنه بصفته صاحب أكبر فرقة تمثيلية ظهرت فى الشرق، والممثل الأول بفرقة الحكومة وعندما سمع ممثلو الأستاذ وممثلات رمسيس هذه البيانات من الأستاذ يوسف وهبى عقدوا اجتماعًا خاصًا بهم، بحثوا فيه موقفهم بين الأستاذ يوسف وهبى وفرقة الحكومة، ثم قرروا مبدئيًا أن يتضامنوا فى عدم الانضمام إلى فرقة الحكومة ما لم ينضم إليها الأستاذ يوسف وهبى بالمرتب المناسب لمركزه. لكن هذا القرار على ما يظهر كان الباعث عليه حُب المجاملة لا حُب التضامن. فقد أمضى أكثر ممثلى وممثلات رمسيس بالموافقة على مرتباتهم وبقبول الانضمام إلى فرقة الحكومة قبل أن يبت فى مسألة الأستاذ يوسف وهبى، ما عدا الآنسة أمينة رزق فهى بالرغم من أن إدارة الفرقة الحكومية قدرت لها ٣٠ جنيهًا مرتبًا شهريًا، وهو مرتب ممثلات الدرجة الأولى بالفرقة الحكومية رأت تأجيل قبول الانضمام للفرقة إلى أن تعرف ما يتم فى مسألة الأستاذ يوسف وهبى، فإذا انضم إلى الفرقة انضمت معه وإذا اعتذر اعتذرت.