مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 972 | الإثنين 13 أبريل 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

سالب واحد.. صرخة استغاثة إنسانية

الأداء المسرحى ..بين الوعى بالذات والإنخراط فى العالم

المونودراما
.. بين الضرورة الفنية وضغوط الإنتاج

البيت الفني للمسرح يطلق برنامجًا متنوعًا لعروضه بالقاهرة

احتفالا بشم النسيم وعيد القيامة المجيد

تحت رعاية الدكتورة جيهان زكي، وزير الثقافة، أعلن البيت الفني للمسرح، التابع لقطاع المسرح برئاسة المخرج هشام عطوة، عن إطلاق برنامج مسرحي متنوع على مسارح القاهرة، تزامنًا مع احتفالات المصريين بأعياد الربيع «شم النسيم» وعيد القيامة المجيد، والذي يتضمن أيضًا عرضًا مجانيًا للجمهور.

وقال عطوة إن البرنامج يهدف إلى تقديم تجربة مسرحية متكاملة تجمع بين الثقافة والترفيه، مع إتاحة الفن المسرحي أمام جميع فئات الجمهور من خلال أسعار رمزية.

وأكد أن البيت الفني للمسرح يحرص على المشاركة الفعّالة في احتفالات عيد الربيع و عيد القيامة المجيد من خلال تقديم عروض تجمع بين الترفيه والثقافة، وتسهم في تعزيز حضور المسرح كوجهة فنية أساسية للجمهور خلال الإجازات والمواسم.

ويضم البرنامج عروضًا جماهيرية ناجحة وحاصلة على جوائز، إلى جانب أعمال جديدة ومتنوعة، تشمل المسرحيات الكلاسيكية والعصرية والكوميدية والاستعراضية، لتلبية مختلف الأذواق.

تفاصيل العروض المسرحية:

المسرح القومي تحت قيادة الدكتور أيمن الشيوي

عرض: الملك لير

التواريخ: الخميس ٩ أبريل حتى الاثنين ١٣ أبريل، يوميًا الساعة ٦:٣٠ مساءً

سعر التذاكر: ٦٠-١١٠ جنيه

المخرج: شادي سرور

مسرح ميامي تحت قيادة الفنان ياسر الطوبجي

عرض: ابن الأصول

التواريخ: الخميس ٩ أبريل حتى الاثنين ١٣ أبريل

الخميس الساعة ٧:٠٠ مساءً

الجمعة – الاثنين الساعة ٧:٣٠ مساءً

سعر التذاكر: ٥٧-٨٢-١٠٧ جنيه

المخرج: مراد منير

مسرح السلام تحت قيادة الفنان محسن منصور

عرض: كازينو على المسرح الكبير

التواريخ: الخميس ٩ أبريل حتى الاثنين ١٣ أبريل

الخميس والجمعة الساعة ٧:٠٠ مساءً

السبت حتى الاثنين الساعة ٩:٠٠ مساءً

سعر التذاكر: ٥٧-١٠٧ جنيه

المخرج: عمرو حسان

عرض: يمين في أول شمال على قاعة يوسف إدريس

التواريخ: نفس أيام عرض «كازينو»

المخرج: عبد الله صابر

مسرح الطليعة تحت قيادة المخرج سامح بسيوني

عرض: سجن اختياري

التواريخ: الأحد ١٢ أبريل، والاثنين ١٣ أبريل، والأربعاء ١٥ أبريل، الساعة ٧:٠٠ مساءً

سعر التذاكر: ٣٢ جنيه

المخرج: باسم كرم

عرض: متولي وشفيقة على قاعة زكي طليمات

التواريخ: الخميس ٩ أبريل حتى السبت ١١ أبريل، الساعة ٧:٠٠ مساءً

سعر التذاكر: ٤٢ جنيه

المخرج: أمير اليماني

مسرح الغد تحت قيادة الفنان سامح مجاهد

عرض: أداجيو.. اللحن الأخير

التواريخ: الأربعاء ٨ أبريل حتى الأحد ١٢ أبريل، يوميًا الساعة ٧:٠٠ مساءً

سعر التذاكر: ٤٢ جنيه

المخرج: السعيد منسي

مسرح أوبرا ملك برمسيس تحت قيادة المخرج تامر كرم

عرض: سابع سما

التواريخ: الخميس ٩ أبريل حتى الأحد ١٢ أبريل، الساعة ٧:٠٠ مساءً

سعر التذاكر: ٣٧-٥٧ جنيه

المخرج: محمد الحضري

مسرح الهناجر بدار الأوبرا المصرية تحت قيادة المخرج شادي سرور

عرض: FOMO

التواريخ: السبت ١١ أبريل – الخميس ١٦ أبريل

السبت – الإثنين ١١-١٣ أبريل الساعة ٨:٠٠ مساءً

الثلاثاء – الأربعاء ١٤-١٥ أبريل الساعة ٧:٠٠ مساءً

الخميس ١٦ أبريل الساعة ٨:٠٠ مساءً

سعر التذاكر: ٣٠ جنيه

المخرج: أحمد السيد

مسرح القاهرة للعرائس تحت قيادة الدكتور أسامة محمد علي

عرض: رحلة سنوحي

التواريخ: الخميس ٩ أبريل حتى الاثنين ١٣ أبريل، يوميًا الساعة ٧:٠٠ مساءً

سعر التذاكر: ٤٢ جنيه

المخرج: عيد مسعد

مسرح القومي للأطفال تحت قيادة الفنانة إيناس نور

عرض: لعب ولعب على خشبة مسرح متروبول بالعتبة

التواريخ: الخميس ٩ أبريل حتى السبت ١١ أبريل الساعة ٦:٣٠ مساءً

عرض إضافي: الأحد ١٢ أبريل والاثنين ١٣ أبريل بمناسبة عيد القيامة وشم النسيم

سعر التذاكر: ٤٢ و٣٢ جنيه

المخرج: الدكتور حسام عطا

مسرح الحديقة الدولية بمدينة نصر تحت قيادة الفنان محمد متولي

عرض: بلاك

التواريخ: الجمعة ١٠ أبريل حتى الاثنين ١٣ أبريل، يوميًا الساعة ٦:٠٠ مساءً

الدخول مجانًا

المخرج: تغريد عبد الرحمن

الهيئة العربية للمسرح

تطلق جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى للتميز المسرحى العربى للشباب

أعلنت الهيئة العربية للمسرح إطلاق النسخة الأولى من جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى للتميز المسرحى العربى للشباب، استجابة لمكرمة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى وتكليف الهيئة العربية للمسرح إطلاق جائزة للمتميزين من الشباب المسرحى العربى، فى خطوة جديدة تعزز دور الشباب المسرحى العربى فى صياغة المشهد العربى المسرحى، لإعطاء التميز المسرحى مكانته بناءً على الدور الذى يلعبه فى تنمية الثقافة العربية عامة والمسرحية خاصة، لتكون ثقافة قادرة على تحقيق الندية والتميز فى المشهد العالمى.

الأمين العام إسماعيل عبد الله صرح بهذه المناسبة، قائلًا: جاءت المكرمة السامية لتعزز حرصنا فى الهيئة العربية للمسرح وإيماننا بأهمية دور الشباب فى صياغة الحاضر والمستقبل المسرحى، وقدرة الشباب على التغيير والتطوير، ولنجعل من هذه الجائزة أملًا وعملًا، لتكون جائزة سنوية باسم جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى للتميز المسرحى العربى للشباب، وهذا المسمى بحد ذاته تكريم للشباب المتميز، وامتنان لصاحب الفضل والمبادرة والعطاء المسرحى.

سيتم منح الجائزة سنويا للمسرحيين المتميزين الشباب، حيث حددت الهيئة الفئة العمرية المشمولة بهذه الجائزة من ٣٠ إلى ٤٠ سنة، وهى فئة تقترب من تأكيد البواكير المتميزة، وتسير مع المسار الذى رسخ منها، سواء كان ذلك فى باب الأداء التمثيلى، أو التأليف والدراماتورجيا، أو التصميم، أو الإخراج، وكذلك النقد المسرحى، آخذين بعين الاعتبار، المميزات الخاصة لكل مهمة من هذه المهمات الإبداعية.

وقد حددت الهيئة جوائز النسخة الأولى لثلاثة مجالات إبداعية هي: التأليف، الإخراج، والأداء التمثيلى، حيث تم فتح باب التقديم والترشح من قبل المبدعين الشباب حتى يوم ٦ أغسطس ٢٠٢٦، وستشكل الهيئة لجنة تحكيم، تختار فائزًا فى كل مجال من تلك المجالات، بناءً على معايير الترشح للجائزة التى تمثلت فى تميز المترشح وفرادته فى المجال المرشح له، الأصالة فى الأفكار والمحتوى وأساليب الاشتغال الفنى فى منجزه بالمجال المحدد، تأثير نتاج المترشح الملحوظ نقديا وإعلاميا والاستمرارية فى الفعل والإنتاج فى المجال المترشح له، الإضافة الفنية والتجديد فى الشكل والمضمون والمعالجة التى قدمها المترشح فى مجاله المسرحى، تماس المنتج المقدم ضمن مجال المترشح بقضايا وحياة الناس والمجتمعات العربية ضمن الخصوصية المحلية فى أفقها العربى الإنسانى العام.

أما الشروط التى يجب توافرها فى الشاب المتقدم لنيل الجائزة فقد نصت على أن يكون المتقدم عربيًا يتمتع بجنسية إحدى الدول العربية، ويشمل ذلك العرب المقيمين فى دول غير عربية من مزدوجى الجنسية، وألّا يزيد عمر المتقدم للجائزة على أربعين عامًا عند بدء استقبال الترشحات، ولّا يقل عدد الأعمال للمترشح فى مجاله عن ثلاثة أعمال منشورة وموثقة، وترفق بالطلب حسب شروط الإعلان المنشور عن الجائزة، كما لا تقبل الأعمال التى تخالف فى محتواها الإعلان العالمى لحقوق الإنسان، أو تلك التى تحمل الازدراء والتحقير، أو النزعة العنصرية، وأن تكون الأعمال/الشواهد أصيلة غير مأخوذة أو مقتبسة من أعمال أخرى عربية كانت أم غير عربية، وأخيرًا أن تراعى فى الأعمال المقدمة حقوق الملكية الفكرية، وموافقة الشركاء فى الأعمال التى تتطلب طبيعتها ذلك.

هذا وسيتم الإعلان عن الفائزين بالجوائز فى ٦ نوفمبر من العام ٢٠٢٦، وسيتم تسليم التكريم فى إطار فعاليات الدورة الـ١٧ من مهرجان المسرح العربى ١٦ يناير ٢٠٢٧.

همت مصطفى

إسماعيل عبدالله: تأتى الجائزة حرصًا وإيمانًا بأهمية دور الشباب فى صياغة الحاضر والمستقبل المسرحى

أحمد البوهى يطلق العرض الموسيقى الاستعراضى «FridaY»..

الجزء الأول.. الحظ هايشاور لمين؟!.. ٢٣ أبريل

تستعد الساحة الفنية وخاصة الأوساط المسرحية، لاستقبال العرض الموسيقى الاستعراضى الجديد «FridaY»، والذى يُفتتح رسميًا للجمهور يوم الخميس الموافق ٢٣ أبريل الجارى، على مسرح مدينة الإنتاج الإعلامى بأحد فنادق اقاهرة الكبرى طريق الواحات

عرض «فرايداى» تجربة مسرحية تمزج بين البهجة والاستعراض، فى قالب بصرى مميز، و الجزء الأول بعنوان «الحظ هايشاور لمين؟!» فى إشارة إلى أجوائه القائمة على التشويق والمفاجأة.

فريق وصناع العرض المسرحى «FridaY»

والعرض المسرحى «FridaY»، ويقدم تجربة مسرحية متكاملة تجمع بين الموسيقى والاستعراض والتقنيات الحديثة.

ويعمل فريق العرض المسرحى المتميز بتناغم لصناعة هذه التجربة، والعرض من إنتاج وتأليف وإخراج و إنتاج أحمد البوهى.

ويشارك فى كتابة العرض المسرحى المؤلف الشاب محمد السورى، وكتبا الأشعار مؤمن المحمدى وطارق على، والألحان للفنان والموسيقى إيهاب عبد الواحد، تدريب صوتى دكتور محمد عبد القادر وأميرة رضا، توزيع الموسيقى

خالد الكمار، ووجدى الفوى.

استعراضات دكتور عاطف عوض، ورجوى حامد وسالى أحمد، ورقص نقرى للفنانين ليونى حكيم وليون حكيم، هندسة صوتية مفدى ثابت، مدير إدارى الفرقة عادل البهدلى، ودعاية وبوسترات شريف قمر، وصف طبول إسلام سامبا، والإضاءة من تصميم الفنان ياسر شعلان، ومنتج فنى محمود سليمان (كرانشى)، وتصميم الديكور للسينوغراف والفنان حازم شبل، وتصميم الأزياء للفنانة غدير خالد.

وفريق الإنتاج كريم حجازى، محمد شلبى، أميرة رضا، علياء ندا، أحمد على ومخرج منفذ أسامة فوزى.

ويعتمد «FridaY» على رؤية بصرية لافتة، كما يظهر فى البوستر الذى يستلهم أجواء المسرح الكلاسيكى ممزوجة بعالم الألعاب والحظ، من خلال عناصر مثل النرد ورقائق القمار، فى دلالة رمزية على فكرة المصير والاختيارات.

ويُعد العرض خطوة جديدة فى اتجاه المسرح الموسيقى المصرى، حيث يسعى صُنّاعه إلى تقديم تجربة ترفيهية متكاملة تجمع بين الأداء التمثيلى والغناء والاستعراض، مع طرح تساؤلات إنسانية حول الحظ والقدر ومسارات الحياة.

همت مصطفى

محمود حافظ وإيمان رجائى

نائبين لمدير مسرح الطليعة

وأعلن الفنان والمخرج سامح بسيونى، مدير فرقة مسرح الطليعة، بالبيت الفنى للمسرح، عن تعيين الفنان محمود حافظ والفنانة إيمان رجائى نائبين لمدير الفرقة، وجاء ذلك خلال الأسبوع الماضى من شهر أبريل الجارى، فى خطوة تهدف إلى دعم العمل الإدارى والفنى وتعزيز مسيرة المسرح خلال الفترة المقبلة.

وعبر «بسيونى» عن سعادته ووجه للفنان محمود حافظ والفنانة إيمان رجائى التهنئة عبر صفحته الرسمية بموقع التواصل الاجتماعي«فيسبوك«

وأوضح «بسيونى» أن هذا القرار جاء من قبل وزارة الثقافة المصرية، وقطاع المسرح، فى إطار تطوير منظومة العمل داخل مسرح الطليعة، والاستفادة من الخبرات المتنوعة التى يمتلكها كل من الفنانين محمود حافظ وإيمان رجائى، بما يسهم فى تقديم عروض مسرحية متميزة تواكب تطلعات الجمهور.

وأكد «بسيونى» أن المرحلة المقبلة ستشهد تعاونًا وثيقًا بين إدارة الفرقة ونواب المدير، بما يعزز من كفاءة الأداء ويحقق رؤية المسرح فى تقديم أعمال جادة ومختلفة، مشيرًا إلى أن مسرح الطليعة يواصل دوره كمنصة مهمة لدعم التجارب الإبداعية.

وأضاف أن اختيار القيادات الجديدة جاء بناءً على ما يمتلكونه من خبرات فنية وإدارية، مؤكدًا ثقته فى قدرتهم على الإسهام الفعّال فى تطوير العمل داخل الفرقة.

واختتم «بسيونى» بالتأكيد على أن مسرح الطليعة مستمر فى تقديم عروض تحمل رؤى فكرية وفنية متنوعة، مع الحفاظ على هويته كمسرح يسعى دائمًا إلى التجديد والابتكار.

همت مصطفى

حازم القاضى

نائبًا لمدير مسرح نهاد صليحة

أصدرت الأستاذة الدكتورة نبيلة حسن، رئيس أكاديمية الفنون، قرارًا بتكليف الفنان حازم القاضى، بمنصب نائب مدير مسرح نهاد صليحة، وذلك فى إطار دعم الكفاءات الفنية وتعزيز الدور المؤسسى للمسرح داخل الأكاديمية.

ويأتى هذا القرار تقديرًا لما يتمتع بها الفنان حازم القاضى من خبرات فنية وإدارية متميزة، ورؤية إبداعية تسهم فى تطوير العمل المسرحى، بما يعزز من مكانة المسرح كمنصة ثقافية وفنية رائدة.

ومن المتوقع أن يسهم هذا التكليف فى دعم حركة الإنتاج المسرحى، وتوسيع آفاق العمل الفنى داخل المسرح، بما يتماشى مع استراتيجية الأكاديمية فى رعاية الإبداع وصقل المواهب.

وتقدمت أسرة أكاديمية الفنون بخالص التهانى للفنان حازم القاضى، المعيد بالمعهد العالى للفنون المسرحية متمنين له دوام التوفيق والنجاح فى مهام عمله الجديدة.

همت مصطفى

المركز القومى للمسرح يقيم حفل توقيع كتاب (بدايات المسرح فى صعيد مصر ١٨٨١-١٩٩٤) للدكتور سيد على إسماعيل

د. سيد على إسماعيل: الكتاب خطوة من خطوات مشروعى كتابة ما لا يكتبه أحد ونشر ما لا ينشره أحد

فى سياق الجهود المتواصلة لتوثيق تاريخ الحركة المسرحية فى الأقاليم المصرية، يبرز كتاب «بدايات المسرح فى صعيد مصر» بوصفه محطة جديدة فى مشروع بحثى يسعى إلى إعادة قراءة تاريخ المسرح خارج المركز التقليدى فى العاصمة، وإلقاء الضوء على تجارب فنية وثقافية ثرية نشأت فى محافظات الصعيد، وأسهمت فى تشكيل الوعى المسرحى المصرى عبر عقود طويلة، ويأتى هذا الكتاب امتدادًا لسلسة من الدراسات التى انشغلت برصد بدايات المسرح فى عدد من الأقاليم والمحافظات وضواحى القاهرة، حيث سبقتها أعمال تناولت بدايات المسرح فى بورسعيد ودراسات المسرح فى طنطا، وبدايات المسرح فى شبرا، وتاريخ مسارح روض الفرج، وبدايات المسرح فى حلوان، وبدايات المسرح فى أسيوط، وإبراز دور الأقاليم فى إثراء الحركة المسرحية.

نظم المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة المخرج عادل حسان، حفل توقيع كتاب «بدايات المسرح فى صعيد مصر» ١٨٨١-١٩٩٤ تأليف الدكتور سيد على إسماعيل، وذلك يوم الثلاثاء الموافق ٧ أبريل ٢٠٢٦ بحديقة مسرح المركز القومى للمسرح - الكائن ٩ حسن صبرى الزمالك.

فى البداية تحدث الدكتور محمد أمين عبدالصمد- رئيس تحرير إصدارات المركز، قائلًا: اليوم فى لقاء مفتوح من حفل توقيع كتاب «بدايات المسرح فى صعيد مصر١٨٨١-١٩٩١» للدكتور سيد على إسماعيل، الصادر حديثًا للمركز، إن هذه اللقاءات الثقافية تأتى فى إطار دعم الحوار بين المسرحيين، وهى إحدى الرؤى التى إرساها المخرج عادل حسان، والتى تقوم على العمل فى خطوط متوازية داخل المركز، مع إعادة الاعتبار لدور النشر والتوثيق بوصفه أحد المحاور الأساسية فى نشاط المركز القومى للمسرح.

وأضاف د. عبدالصمد، الدور الذى يقوم به المخرج عادل حسان، فى استعادة استراتيجية النشر بالمركز، لأهمية النشر النوعى، باعتباره أحد أهم الأدوار الحقيقية (تنويرًا وتثقيفًا) للمركز خاصة التى تحمل جزءًا من التاريخ، وتأتى أهمية هذا الإصدار من دراسته للمسرح اللا مركزى (بعيد عن مركزية القاهرة)، كما أن د. سيد على إسماعيل، يعتبر أحد المهتمين بالتأريخ المصرى، فى ضوء أن دراسة المسرح تفتح بابًا لدراسة المجتمع نفسه، وهذا ما يساعدنا عليه هذا الكتاب فى التعرف على المجتمع خلال هذه الفترة.

وتابع د.عبدالصمد، أن هذا الكتاب يمثل عملًا مهمًا فى مسيرة توثيق تاريخ المسرح المصرى، مشيرًا إلى الجهد الكبير الذى بذله الدكتور سيد على إسماعيل، الذى يُعد بحق «جبرتى المسرح المصرى» لما قدمه من جهود علمية فى إعادة بناء التاريخ المسرحى وسد الفجوات التاريخية.

تحدث د.سيد على إسماعيل، عن كتابه قائلًا:الكتاب هو خطوة من خطوات مشروعى (كتابة ما لا يكتبه أحد ونشر ما ينشره أحد) فكل ثقافتنا ومعلوماتنا وإعلامنا وتاريخنا تنحصر فى الفترة ما بعد عام ١٩٥٢م، أما قبل ذلك منعدمة، وذلك كان اهتمامى بهذه الفترة لما بها من كنوز لم يقترب منها أحد، وقد أعدت كتابة التاريخ الصادق، فالكلمة لا بد أن يكون لها مصدر موثوق فى زمانه، فالوثيقة التى أعود إليها مهمة جدًا أن تصدر

فى توقيتها، كما أننى لا أعتمد على وثيقة واحدة ولكن مجموعة وثائق.

وأضاف د. سيد، أنه لا يعتمد على المذكرات الشخصية للفنانين اعتمادًا كليًا فى إطار التأريخ للمسرح المصرى، خاصة أن هذه المذكرات يتم كتابتها بعد شهرة ونضوج الفنان فيُجمل من مذكراته، ولذلك يتعامل معها بحرص شديد ولا يأخذ بها إلا إذا كانت هى الوثيقة الوحيدة.

وتابع أنه قد يجد صعوبة فى نسب عمل فنى لصاحبه لتعدد مدعيه مثل شخصية نجيب الريحانى، لكن قدمها أمين عطالله فى الشام، وأطلق على نفسه كشكش بك، والإعلام له دور فى ذلك.

كشف د. سيد عن أن الكتاب يرصد دور النخبة فى نشر الفن المسرحى داخل مصر فى هذا التوقيت خاصة مصر فى هذا التوقيت خاصة فى الأقاليم ما جعل للمسرح قيمة كبيرة منهم عبدالرحمن رشدى، الذى كان يعمل محاميًا فى الفيوم، ونجح فى تكوين فرقة مسرحية اشترط أن تتكون من المتعلمين (يوسف وهبى، محمد تيمور وغيرهم)، كما أن ذهاب الفرق المسرحية للأقاليم فى ذلك الوقت كان ينُظر لها على أنها تجارة بغرض الربح،والتجارة فى الشوادر والسرادق، ما يؤكد أن الرؤية المجتمعية لفن المسرح أثرت على مدى انتشاره ونوعية ما يقدمه، وتمنى د. سيد على إسماعيل، أن تكون هناك طبعة جديدة للكتاب تتحدث عن المسرح فى الصعيد، وليس الفرق فى الأقاليم، واستكمال الفترة الزمنية للكتاب فى محافظات مختلفة.

وتابع د. إسماعيل، منذ عام ٢٠١٩، عندما نشرت مقالات عن بدايات المسرح فى أسيوط بجريدة «مسرحنا» ظل الشعور بالمسئولية قائمًا تجاه باقى محافظات الصعيد التى لم تحظَ بعد بالتوثيق الكافى، الأمر الذى دفع إلى مواصلة البحث والتنقيب فى الوثائق والشهادات التاريخية.

وفى نهاية الحفل قام د.سيد على إسماعيل، بتوقيع نسخ من الكتاب للسادة الحضور.

يذكر أن الكتاب متاح للباحثين والأكاديميين والدارسين والمهتمين برصد وحفظ الذاكرة المسرحية المصرية فى كل محافظات جمهورية مصر العربية التى يحرص المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية على توثيقها، وذلك بمنفذ البيع الدائم بمقر المركز القومى للمسرح والموسيقة والفنون الشعبية.

تغريد حسن

د. محمد أمين عبدالصمد: استعادة استراتيجية النشر بالمركز لأهمية النشر النوعى باعتباره أحد أهم الأدوار الحقيقية تنويرًا وتثقيفًا

إسهامات وزارة الشباب والرياضة
فى تنمية المسرح المصرى

صحيح أن وزارة الثقافة المصرية هى رقم واحد فى تقديم العناية والرعاية للأمور الفنية والثقافية فى جمهورية مصر العربية إلا أن هناك إسهامات تقوم بها كيانات ومؤسسات أخرى يكون لها دور شديد الأهمية فى دعم واكتشاف المواهب الفنية قبل وصولها إلى الهيئات الثقافية مثل المسرح المدرسى والمسرح الجامعى، وهى نفس الشريحة التى تستهدفها أنشطة الشباب حيث أقامت وزارة الشباب والرياضة ممثلة فى «قطاع الطلائع»، وهو المعنى من حيث المراحل العمرية بتنمية مواهب الأطفال فى مراحل الدراسة، لكن خارج المؤسسة التعليمية والمسابقات المختلفة والمهرجانات التى يتم تنظيمها بشكل دورى بين الموهوبين فى الفنون المسرحية من أعضاء مراكز الشباب ومهرجان إبداع الذى يستهدف طلاب الجامعة وشباب الخريجين وغيرها من الإسهامات المهمة التى تساعد فى بناء المواطن المصرى الواعى الصالح، وقد نظمت مؤخرًا ورشًا تدريبية فى جميع الفنون التى تعتنى بها أجهزة وزارة الشباب ومن بينها ورشة فى تدريب مدربى أبوالفنون حاضر فيها نخبة من أشهر المبدعين فى المسرح المصرى ومنهم المخرج الشهير هانى عفيفى الذى استهل النشاط بالتعريف بنفسه وبمنجزه المسرحى ورحلاته الفنية إلى ألمانيا وفرنسا التى اكتسب منها معرفة عميقة بالأنشطة المسرحية فى مجال الإخراج ومجال السينوغرافيا والإضاءة وأوضح كيف أسهمت هذه الرحلات فى بنائه وتكوينه الفنى وقد عبر عن ذلك بإلقاء الضوء على تجاربه المسرحية المتميزة التى حققت نجاحا كبيرا مثل تجربته مع بيت العود ل»نصير شمة» والتى قدم فيها إعدادًا عاطفيًا لطوق الحمامة كأحد أشهر كتب التراث التى تتحدث عن الحب والرومانسية ومراحل ذلك الحب ودرجاته وتعريفاته وبين كيف لجأ إلى أغنيات أم كلثوم لتكون معادل غنائى وعاطفى موازى لتلك المادة التراثية التى استعان صاحبها بأشعار قديمة لكى يدعم بها رؤيته وإحساسه عن الحب والمحبة ولكى يلخفف من صعوبة الكلمات والألفاظ المهجورة التى استخدمت فى تلك الأمثال والتى لم تعد معروفة الآن، ولذلك كان الأصلح له أن يلجأ إلى كلمات أغنيات أم كلثوم المعاصرة لكى يسهل على المتلقى مسألة فهم العرض ذى النكهة العاطفية والذى استمر حتى عام ٢٠٢١م، وهو الذى بدأ عام ٢٠١٣م وهذا يعنى أن العرض حقق نجاح كبير واستمرارية طويلة، ولذلك لم يتم تصويره إلى الأن طمعًا فى أن يعاد عرضه مرة أخرى ويستمر وفى تعريفه لنفسه قال إنه يعمل مخرجًا بأحدى القنوات التليفزيونية فى مشواره الذى قابل فيه تجارب كثيرة وضع فيها بصمة كبيرة مثل تجربته مع شركة الأدوية التى نفذ لها عرض بنجوم من أشهر نجوم المسرح المصرى وقدم فيها مواقف طبية تتعلق بالأزمات القلبية ذات الأسباب المختلفة والتى تقدم هذه الشركة علاجًا لها، وهى تجربة جديدة وجيدة فى المسرح وفى سردة لذاته المسرحية كان لديه تجارب تستحق المعرفة ومنها أنه من اللجان الدائمة التى تقوم بتحكيم عروض الشباب والرياضة وأوضح أفكاره فيما يتعلق بالعروض وحيثيات منح الجوائز التى كان المشاركين فى الورشة من مدربى مسرح الطلائع بالشباب والرياضة مهتمين بمعرفة حيثياتها ولذلك كانت محاضرة هامة جدًا أعقبها لقاء آخر يتعلق بمراحل تنفيذ العرض المسرحى فى ظل التقنيات الحديثة التى طرأت على المسائل الفنية والمسرحية وقد استهل اللقاء بالحديث عن الإضاءة التى مزج فى شرحه لها بين عمله بالإخراج التليفزيونى والإخراج المسرحى وتوقف عند فكرة تأكيد الممثل وتنوع اللقطات والعروض فى التصوير

التلفزيون والسينمائى بطريقة مسرحية مستخدمًا مصدر إضاءة حديث هو كشاف عميق يعطى إضاءة شديدة على وجه الممثل فيبرز التفاصيل ويؤكدها ثم عرج إلى النص المسرحى وأوضح كيف تعقد جلسات القراءة فى مسرح بيتر بروك فى فرنسا لدراسة النص وتحليله ووضع أيديهم على نقاط القوة والضعف فى النص من خلال خبراء فى التمثيل المسرحى قبل أن يتخذ القرار النهائى فى تنفيذه لمعرفة عناصر قوة النص المسرحى التى تدعو فريق العمل إلى التعب فى تنفيذه من أجل أن يقدم رسالة حقيقية تهم الجمهور فى إطار من ابداعى إيجابى غير تقليدى يحقق للمتلقى المتعة السمعية والبصرية ويشيع ذائقته المسرحية وذلك من خلال البحث عن طريق وسائل لجذب المتلقى سواء عن الممثل الذى لا بد أن يبحث فى الحوار عن جمل ومناطق تكثر الملل وتجعل الإيقاع أكثر تنوعًا من خلال النبرات ورفع وخفض الصوت وسرعة الأداء الصوتى والحركى والمخرج يقوم بدوره فى عمل نفس الشيء وقال أنه إذا فرضنا أن الممثل يلعب المشهد وكأنه يلعب لعبه ويبحث عن نقطة لإصابة الهدف وفقًا لطبيعة الحوار إن كان حار وينطوى على دراما مباشرة وحادة مثل لعبة تنس الطاولة سرعان ما يصيب الهدف وينتهى الحوار أو هو عميق وذكى وفلسفى كما لو كانوا يلعبون الشطرنج ولن ينتهى الدور فى أى لحظة كما بالألعاب الأخرى وإنما سيجرى اللعب مجراه ولاسيما إذا كان اللاعبان متكافئان فى القوة فلن يمضى المشهد سريعًا على عكس إذا كانت مباراة الذكاء غير متكافئة فى المهارة أو القوة ويفضل أن يبنى المخرج على اللعبة المناظرة لكى يجرى فيها المشهد مجراه وقال أن الإفيهات التى تسعد الجماهير يحتاج بعضها إلى شغل كثير حتى تتم على الوجه الأمثل أو أن هناك إفيهات سريعة وأوضح كيف تأثرت بعض القواعد التى كان معمول بها بسبب ظهور التقنيات التى جعلت تأكيد الممثل ومناطق القوة والضعف

تختلف عما كانت عليه فى السابق من خلال الإضاءة وأوضح كيف أصبحت الحركة المسرحية التى كانت تدون بالسابق فى صفحات النص المسرحى أصبح من الممكن تصويرها بالموبايل والرجوع إليها إذا ما احتاجنا إلى تأكيد الحركة التى غالبًا ما تخضع للتغيير المستمر وأوضح أنه من البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال» للتعبير عن إمكانية عمل العروض المسرحية فى كل الظروف كميزة من ميزات المسرح أنه يستطيع التأقلم مع كافة الأوضاع ولذلك لدينا مسرح الشارع بأشكاله المتعددة التى تصلح للعرض فى أى مكان وزمان وهى واحدة من أهم تقنيات المسرح ووسائله لأجل البقاء لأنه يتم فى أى زمان ومكان وتحت أى ظرف، وفى هذه الدورة التدريبية بالغة الأهمية تباينت المواد التدريبية بين ما هو مفيد جدا وبالغ الأهمية بين ما هو مكرر ومتداول إلا أنه فى كل الأحوال قدم دورة تدريبية لمدربى المسرح من كل أنحاء الجمهورية لتنشيط الذاكرة الفنية وهو عمل جاد وجيد ومحمود وتم فى المدينة الشبابية بأبى قير بالأسكندرية ويصب فى صالح الثقافة والفنون المصرية ولذلك نسجله ها هنا فى ديوان المسرح ونرحب به ونتمنى من القيادات المعنية بالشباب والرياضة أن تحرص على أن يدوم ويستمر.

محمود كحيلة

المونودراما
فى المسرح العربى
بين الضرورة الفنية وضغوط الإنتاج

هل أصبحت بديلًا للمسرح الجماعى؟

فى السنوات الأخيرة، شهد المسرح المصرى والعربى حضورا متزايدا لمسرح المونودراما، ذلك الشكل الذى يقدم العرض من خلال ممثل واحد على الخشبة، محملا بعبء النص والأداء والإيقاع الدرامى كله، فهل يعود هذا الانتشار إلى أسباب فنية وجمالية تعكس تطور لغة المسرح وتجربة الممثل، أم أنه نتاج ظروف إنتاجية واقتصادية تجعل من العرض الفردى بديلا أكثر مرونة وأقل تكلفة للعروض الجماعية؟

كما يطرح هذا الشكل أسئلة حول التحديات التى تواجه كتابة نص المونودراما، خصوصا فيما يتعلق ببناء الصراع الدرامى وتجنب الانحدار إلى السرد المباشر، فضلا عن متطلبات الأداء والإخراج، حيث يحتاج العرض إلى ممثل قادر على حمل النص وتقديمه بحيوية، مع الحفاظ على ثراء بصرى وجمالى رغم اقتصار الشخصيات على واحد فقط.

وفى هذا التحقيق، نسلط الضوء على دور المهرجانات المتخصصة فى تعزيز حضور المونودراما، ونبحث فيما إذا كان ازدهارها اليوم مرتبطا بهذه المنصات، ومدى إمكانية اعتبار المونودراما أحد الأشكال المسرحية المهمة فى مستقبل المسرح المعاصر وعما إذا كانت يمكن أن تحل محل المسرح الجماعى المتعارف عليه.

روفيدة خليفة

محمد سمير الخطيب: المونودراما ضرورة فنية وجمالية.. وهى النوع الأكثر صعوبة

قال الدكتور محمد سمير الخطيب، إن فن المونودراما يُعد من الموضوعات شديدة الأهمية فى المشهد المسرحى المعاصر، خاصة مع تزايد المهرجانات المتخصصة فيه.

ويرى أنه قبل ربط أى نوع من الفن بأى عوامل إنتاجية، ينبغى التأكيد على أن نشأته وانتشاره يرتبطان أولًا بأسباب فنية وجمالية بالأساس ثم أسباب إنتاجية، إذ إن أى شكل فنى حقيقى يفرض نفسه انطلاقا من ضرورته الفنية قبل أى اعتبارات أخرى.

ويوضح الخطيب أسباب فنية بمعنى أن هناك تركيبة وحالة مسرحية خاصة تستدعى وجود المونودراما، بمعنى أصح أن هناك حالة محددة لشخصية محددة تستحق أن تصبح نموذجا إنسانيا مكثفا يُعرض أمام الجمهور، بحيث تصبح هذه الشخصية محور التجربة الدرامية، ومن هنا تكمن أهميتها، لا فى كونها مجرد حل إنتاجى أو استجابة لظروف اقتصادية لأنه لن يشكل فارقا سوى فى الأجور، فجوهرها وهدفها الحقيقى يتمثل فى كونها تجربة فنية وجمالية قائمة بذاتها، تعتمد على ممثل واحد قادر على تجسيد هذه الرؤية.

وأشار إلى أن انتشار المهرجانات المتخصصة فى المونودراما ليس أمرا مستغربا، فعلى العكس طبيعة هذا الفن، تتيح مساحة واسعة لإبراز طاقات الممثل ومواهبه، حيث يقدم أداءً متنوعًا قد يشمل تجسيد أكثر من حالة أو المرور بتحولات نفسية ومراحل متعددة داخل الشخصية الواحدة.

وأكد الخطيب، أن المونودراما على مستوى البناء الدرامى تُعد من أكثر الأشكال المسرحية صعوبة فى تركيبها، إذ هناك اختلاف كبير بين المونودراما والسرد التقليدى أو قصة الحياة، فلا تقوم على استعراض سيرة شخصية، بل ترتكز على لحظة درامية مكثفة يتم اختيارها بعناية، من خلالها يحدث الجدل ونحفر فى الشخصية الدرامية نفسها، ومن هنا تتجلى قوتها

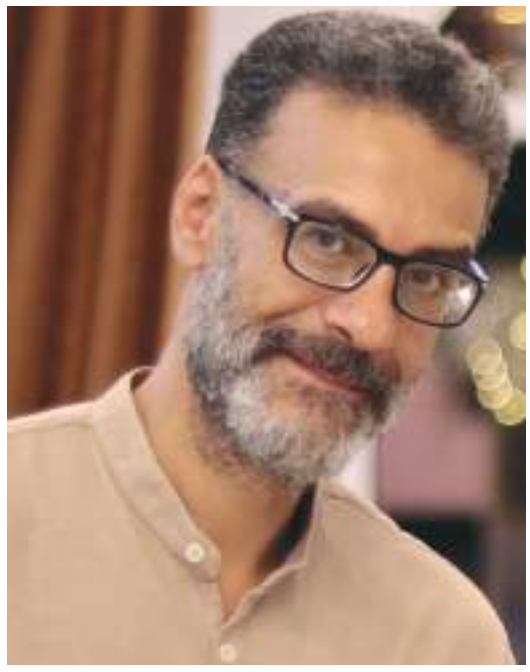
وصعوبتها وجمالها فى آنٍ واحد ولذلك فهى نوع فنى بالغ الأهمية.

كما لفت إلى أن هذا الفن يكشف عن الممثلين الموهوبين، الاستثنائيين، إذ لا يصلح له أى ممثل، بل يتطلب قدرات خاصة ومهارات عالية، سواء على المستوى الأدائى أو فى التحكم بالإيقاع والانفعال. وبالمثل، تحتاج كتابته إلى كاتب متمكن يمتلك حسا دراميا دقيقا وقدرة على بناء إيقاع مسرحى يحافظ على انتباه الجمهور ويمنع شعوره بالملل.

واختتم الحديث بالتأكيد على أن المونودراما شكل فنى مستقل مهم، لما تحمله من خصوصية جمالية وقدرة على تقديم تجربة إنسانية عميقة ومكثفة.

أكرم مصطفى: التحدى الأكبر فى كتابة نصوص المونودراما يكمن فى الفكرة والإطار العام للنص

فيما قال المخرج أكرم مصطفى، إن انتشار فن المونودراما يرتبط ارتباطًا مباشرا بالظروف الاقتصادية والإنتاجية التى يمر بها المسرح فى الوقت الراهن، حيث يشهد الإنتاج المسرحى تراجعا ملحوظا، خاصة فى العروض التى تتناول قضايا إنسانية كبرى أو تنتمى إلى المسرح غير التجارى، وهو ما يواجه تحديات إنتاجية كبيرة سواء داخل المؤسسات الرسمية أو الفرق



المستقلة، وفى هذا السياق، تبرز المونودراما كخيار عملى، نظرا لاعتمادها على شخصية واحدة، وديكور محدود يقوم غالبا على موتيفات بسيطة تخدم طبيعة العرض، لاتضطر فى الغالب لتحريك الديكور فالديكور محدود إنتاجيا، مما يشجع العديد من المبدعين على خوض تجربتها.

ويضيف أن المونودراما ليست شكلا مسرحيا مستحدثا، بل هى نوع قديم له امتدادات واشتقاقات، تعد تنويعات على هذا الشكل المسرحى، كما أن لهذا الفن جمالياته الخاصة، إذ يمنح الممثل أو الممثلة مساحة مركزية ليكون فى صدارة المشهد (برواز لتمجيد فن التمثيل) عند الممثلين، ففن المونودراما يحتفى بالممثل وقدراته ومن ثم، يتطلب هذا النوع ممثلا واعيا ومتمكنا، إلى جانب مخرج يمتلك رؤية دقيقة، قادرا على توجيه الممثل واستخراج أفضل ما لديه خلال زمن العرض، نظرا لصعوبة هذا الشكل المسرحى واعتماده الكلى على الأداء الفردى.

وأشار مصطفى إلى أن كتابة نص المونودراما تمثل تحديا حقيقيا، إذ تعانى كثير من النصوص من الوقوع فى فخ السرد المباشر أو البوح التقليدى، فالممثل يخرج أمام الجمهور مستدعيا انفعالاته عبر الحكى أو البوح، وأرى أن التحدى الأكبر يكمن فى الفكرة أو الإطار العام أو التيمة التى تبرر وجود ممثل واحد على خشبة المسرح، بحيث يكون هذا المبرر ذكيا ومقنعا، فهو الشعلة والمفتاح الأساسي للمونودراما، وشدد على أن المونودراما تقوم فى جوهرها على عنصرين أساسيين هما نص قوى، وممثل يمتلك أدوات استثنائية.

فن صعب.. وكاشف لقدرات الكاتب والممثل والمخرج

وفيما يتعلق بالأداء التمثيلى، أوضح أن هذا النوع يتطلب ممثلا ذا كاريزما عالية، وتركيز شديد، وقدرة على التحكم فى أدواته الجسدية والصوتية، إلى جانب وعى كامل بقدراته، واستجابته لتوجيهات المخرج، فى إطار من التناغم الفنى بين الطرفين، وأشار إلى أن تحقيق هذا التوازن ليس أمرا سهلا، نظرا لندرة الممثلين الذين يجمعون بين الذكاء الفنى والانضباط والرغبة فى الالتزام برؤية المخرج.

أما على مستوى الإخراج، فأكد أن المخرج يلعب دورا محوريًا فى الحفاظ على حيوية العرض وإيقاعه وسرقته بصريا بتكتيكات العرض المسرحى، فالمونودراما نوع مسرحى ولابد من أن يكون على وعى كبير بقدراته ويمكنه توجيه الممثل على الالتزام بما يبقى العرض (صاحي) دون سقوط الإيقاع أو الانهيار بسببه، هذا بالإضافة إلى أن إدخال عناصر بصرية مثل الشاشات أو خيال الظل أو العرائس (كالأراجوز أو الماريونيت) يجب أن يتم وفق ضرورة درامية يفرضها النص، لا مقحمة لمجرد الإبهار البصرى، حتى يظل العرض متماسكا من الناحية الفنية.

واختتم حديثه منوها إلى أن المهرجانات المتخصصة كان لها دور كبير فى انتشار المونودراما فى العالم العربى، حيث تقام فى عدد من الدول مثل مصر والأردن وتونس والإمارات وغيرها، وهو ما أسهم فى دعم هذا الفن والتعريف به. ومع ذلك، يؤكد أن المونودراما لا يمكن أن تحل محل المسرح التقليدى، بل إن العلاقة بينهما تكاملية، حيث يغذى كل منهما الآخر. واستشهد مصطفى بتجربته الأخيرة فى عرض فريدة، الذى حقق نجاحا جماهيريا لافتا، وأسهم فى لفت أنظار العديد من المهرجانات العربية، معتبرا أن هذا التفاعل يمثل إضافة حقيقية وإثراء للمشهد المسرحى.

فهد الحارثي: تحولت المونودراما من حل اقتصادى إلى نوع مسرحى مستقل له تقاليده الجمالية الخاصة

فيما أكد الكاتب السعودى فهد ردة الحارثى قائلا، إنه لا يمكن إغفال أن انتشار المونودراما فى العالم العربى بصفة عامة يرتبط جدا بواقع الإنتاج المسرحى، حيث تنخفض الميزانيات المخصصة للعروض، وتقل صعوبة إدارة فرق وطواقم العمل مما يسهل السفر، وتقل جدا تكاليف العمل بشكله الإنتاجى، وبالتالى أصبح العرض الذى يعتمد على ممثل واحد وفضاء بسيط أكثر قابلية للإنتاج والتنقل والمشاركة فى المهرجانات التى ساهمت فى انتشاره والترويج لعروضه.

وأضاف "الحارثى "، ورغم أن المونودراما فى أساس تكوينها عبارة عن مسرح مختبرى يعتمد على حالة من التشابك بين مؤلف ومخرج وممثل لصناعة عمل له خصوصيته، لكن مع وفرة المهرجانات الخاصة به أصبح لهذه المهرجانات سوق رائج وظهر تجار جعلوا من هذا الشكل المسرحى فرص عمل وتربح، حتى من خلال تصدير أنفسهم كمديرى مهرجانات من أجل الترويج والاستفادة من الدعم، وعوامل متداخلة كانت سببا فى

اختلاط المختلط أصلا.

وحول سمات مسرح المونودراما أشار، أنه يوفر مساحة عميقة لاستكشاف العالم الداخلى للشخصية، إذ يقوم العرض على ممثل واحد يحمل العبء الدرامى كاملًا، وهذا يتيح للمخرج والكاتب الاشتغال على التحليل النفسى للشخصية والتكثيف الدرامى واللغوى والتجريب فى الأداء الجسدى والصوتى، كما يتلاءم هذا الشكل مع الاتجاهات المسرحية الحديثة التى تميل إلى الاختزال والتجريب والتركيز على الفرد بوصفه مركز التجربة الإنسانية.

ويتسم نص المونودراما بكونه شخصية واحدة على الخشبة تقود الحدث الدرامى بالكامل، وتركيز عالٍ على البعد النفسى والداخلى للشخصية (الذاكرة، الهواجس، الصراع الداخلى)، بالإضافة للكثافة اللغوية والدرامية لأن الحوار كله يصدر من صوت واحد، وكذلك الاعتماد على المونولوج والحوار الداخلى بدل الحوار بين شخصيات متعددة، كما أنه يتسم بالاقتصاد فى المكان والحدث مع تركيز على لحظة أو تجربة إنسانية محددة، والتفاعل غير مباشر مع شخصيات غائبة عبر التذكر أو التخيل.

وتابع، أبرز التحديات فى كتابة المونودراما مقارنة بالمسرحية متعددة الشخصيات هى بناء الصراع الدرامى، ففى غياب شخصيات أخرى، يجب خلق الصراع من داخل الشخصية (صراع نفسى، أخلاقى، أو مع حدث ماضٍ) أو عبر شخصيات غير مرئية، أيضا تجنب السرد المباشر، لأنه من الخطر أن يتحول النص إلى حكاية أو خطاب بدلًا من فعل درامي؛ لذلك يجب إظهار الحدث عبر الانفعال والتصرف واللغة الحية لا عبر الحكى فقط.

ولابد من الحفاظ على التشويق والإيقاع، فصوت واحد قد يسبب الرتابة، لذا يحتاج الكاتب إلى تنويع النبرة، والذاكرة، والزمن، والمواقف، هذا إلى جانب بناء التحول الدرامى، حيث يجب أن تمر الشخصية بتطور واضح (اكتشاف، انهيار، اعتراف، قرار)، ومن ثم الاعتماد الكبير على اللغة والأداء لأن النص يعتمد على قوة التعبير والخيال المسرحى لتعويض غياب التفاعل بين

شخصيات متعددة.

واسترسل، أما عن تأثير المهرجانات المسرحية لهذا النوع من المسرح، فقد ساهمت المهرجانات المتخصصة فى ترسيخ هذا الشكل وانتشاره وتعدد نوافذ عرضه، وتشجيع الكتاب والمخرجين والممثلين على إنتاج نصوص مونودرامية جديدة، ما خلق حركة مسرحية حول هذا النوع، فقد تحول إلى شكل مسرحى مستقل مع مرور الوقت، ولم تعد المونودراما مجرد حل اقتصادى أو شكل تجريبى محدود، بل نوعًا مسرحيًا مستقلًا له تقاليده الجمالية الخاصة، وتقنياته فى الأداء والإخراج،و جمهوره ونصوصه المتخصصة.

سيد عبدالرازق: المونودراما مختبر فنى معقد يختبر قدرات الكاتب والممثل

فيما شارك الكاتب المسرحى سيد عبدالرازق برأيه، قائلا:

يمكن القول إن الحضور المتزايد لمسرح المونودراما لا يمكن تفسيره بعامل واحد منفرد؛ لأنه نتيجة تفاعل جملة من العوامل الفنية والجمالية والإنتاجية فى آن، ولا يمكننى إنكار أن الظروف الإنتاجية والاقتصادية لعبت دورا مهما فى اتساع رقعة المونودراما؛ فالمسرح بطبيعته فن مكلف نسبيا؛ إذ يتطلب الصرف على المادى والبشرى، ومع تقلص الميزانيات المخصصة للمسرح فى كثير من المؤسسات الثقافية أصبح من الصعب أحيانا إنتاج العروض الجماعية الكبرى، وهنا ظهرت المونودراما كحل عملى يخفف من عبء الإنتاج، خاصة مع الاقتصاد فى عناصر السينوغرافيا، لكن من الخطأ اختزال انتشارها فى هذا العامل وحده؛ لأن المونودراما ليست مجرد بديل اقتصادى للمسرح الجماعى.

وأضاف»عبدالرازق»، فى تقديرى الدافع الجمالى والفنى هو العامل الأكبر،فالمونودراما تتيح للكاتب والمخرج والممثل مساحة واسعة للغوص فى الشخصية الإنسانية والاقتراب من عوالمها النفسية والوجودية أكثر من الصراع الخارجى بين الشخصيات؛ وهو ما يتناسب مع طبيعة العصر الحديث فالناس تشعر بالعزلة والاغتراب والهوية الفردية، كما أنها تمنح الممثل مساحة استثنائية لإبراز قدراته الأدائية؛ لأنها ميدان خصب لاختبار مهارات الممثلين وإبراز إمكاناتهم الفنية أمام جماهيرهم، مما زاد من إقبال الممثلين عليها.

وتابع، ومن ناحية أخرى، أسهمت المهرجانات

المتخصصة فى ترسيخ هذا الفن وتعزيز حضوره؛ نظرا لسهولة الانتقال والتنفيذ، والمسرح فى النهاية فضاء واسع يتسع للأشكال كافة، وإذا كانت المونودراما قد فرضت حضورها فى السنوات الأخيرة، فإن ذلك يعكس حيوية المسرح العربى وقدرته على التكيف مع تحولات الواقع الثقافى والاجتماعى.

ومن أبرز التحديات التى تواجه كتابة نص المونودراما مقارنة بالمسرحية متعددة الشخصيات، فهى تُعد من أصعب أشكال الكتابة المسرحية على الإطلاق، ربما تبدو للوهلة الأولى أبسط من حيث البنية لأنها تعتمد على ممثل واحد، لكنها فى الحقيقة أكثر تعقيدا من الناحية الدرامية؛ فالمسرحية متعددة الشخصيات تملك بطبيعتها مصادر متعددة للصراع والحوار والتفاعل بين الأصوات، ولا يتوفر مثل هذا للمونودراما، ومن هنا تنبع خصوصية هذا الفن وصعوبته، ولنأخذ مثلا بناء الصراع الدرامى، سنرى أنه ففى المسرح التقليدى يتولد الصراع من احتكاك الشخصيات بعضها ببعض، ومن اختلاف دوافعها ورغباتها ومصالحها، ومن ثم تتشكل شبكة العلاقات التى تبنى الصراع، أما فى المونودراما فالصراع لا يكون فى الغالب خارجيا بقدر ما يكون صراعا داخليا يدور داخل الشخصية، وعلى الكاتب تحويل هذا الصراع النفسى إلى فعل مسرحى حى وليس مجرد تأملات ذهنية أو اعترافات أو بوح أو حكى، مما يدعو إلى تجنب السرد المباشر، وللأسف كثير من نصوص المونودراما تقع فى فخ الحكي؛ إذ تتحول الشخصية إلى راوٍ يروى ما حدث فى الماضى بدل أن يعيشه دراميا أمام الجمهور، ومن المعلوم من المسرح بالضرورة أنه بطبيعته فن الفعل لا فن الحكاية؛ لذلك

يلجأ كاتب المونودراما إلى توظيف تقنيات متعددة لتحويل السرد إلى دراما مثل استدعاء شخصيات غائبة، وهنا لا بد من وقفة؛ لأن تعدد الشخصيات التى سيجلبها إلى داخل الفعل الدرامى يستوجب تعدد الأصوات (البوليفينية) وتداخل مستويات مختلفة من الخطاب الدرامى، وإلا أصبحت الشخصيات المختلفة مجرد بوق أو أقنعة للشخصية الواحدة، يعنى يجب تعديل الخطاب ليتلاءم مع كل شخصية أيدلوجيةً ووعيًا ولغة وموقفًا.. إلخ، وهو ما شرحه ميخائيل باختين من قبل فى دراسته لأعمال دوستويفسكى، وعلى الكاتب أن يخلق هذا التعدد دون أن يفقد وحدة الشخصية المركزية، أو يمكن للكاتب بناء مواقف يتغير فيها وعى الشخصية تدريجيا، أو توظيف الذاكرة كمساحة للصراع وليس أرشيفًا لجلب الحكايات، وهذا يتطلب إدارة التحولات الزمنية بين الماضى والحاضر والمستقبل بحس درامى دقيق حتى لا يتحول النص إلى مجرد تداعيات ذهنية غير مترابطة.

واسترسل، لكن من وجهة نظرى إن أهم التحديات هو الحفاظ على الإيقاع الدرامى، عادة فى المسرحية متعددة الشخصيات يتغير الإيقاع تلقائيا مع انتقال الحوار بين الشخصيات، أما فى المونودراما فإن خطر الرتابة يظل حاضرا وبقوة؛ لذلك يحتاج النص إلى تنويع فى النبرة والأسلوب والمواقف، بحيث تنتقل الشخصية بين حالات شعورية مختلفة هدوءًا وتوترا واعترافا وإنكارًا وسخرية وألما.. إلخ، وهذا التنويع هو ما سيمنح العرض حيويته ويمنع الجمهور من الشعور بالملل؛ ولهذا أستطيع القول إن كاتب المونودراما مطالب بامتلاك درجة عالية من الاقتصاد الدرامى

والتركيز الفني؛ لأن كل كلمة فى النص ينبغى أن تكون مشحونة بالدلالة، وكل حركة فيه لها وظيفة فى تطور الصراع؛ ولهذا يجب التعامل مع هذا الشكل على أنه مختبر فنى للتجريب.

وعلى مستوى الأداء والإخراج، فالمونودراما تضع الممثل والمخرج معا أمام اختبار فنى شديد الخصوصية، وكما أشرت سلفا يتطلب هذا الشكل ممثلا يمتلك قدرات استثنائية تتجاوز الأداء التقليدى فى المسرح متعدد الشخصيات؛ فهو يحتاج طاقة حضور مسرحى طاغية؛ لأنه يتحمل وحده عبء جذب الجمهور والحفاظ على تركيزه طوال العرض، وهذا بالتبعية يتطلب سيطرة كاملة على أدواته التعبيرية كالصوت والإيقاع الكلامى واللغة الجسدية والمرونة فى الانتقال السلس بين حالات شعورية متعددة.

أما على مستوى الإخراج، فالتحدى الأساسى يتمثل فى الحفاظ على حيوية العرض بصريا ودراميا؛ فالمخرج فى المونودراما لا يمكنه الاعتماد على حركة الشخصيات المتعددة لتوليد الإيقاع؛ولذلك يلجأ إلى توظيف عناصر السينوغرافيا كشريك فعلى فى الأداء، وهنا تصبح الإضاءة والفضاء المسرحى والديكور والملابس عناصر فاعلة فى بناء المعنى، بل يمكن أنسنتها وتحويلها لشخصيات كاملة، وهنا يطل المخرج المسرحى البريطانى بيتر بروك والذى كان يؤكد دائمًا أن المسرح يمكن أن يُبنى من أبسط العناصر، شرط أن تُستخدم بوعى جمالى يفتح خيال المتلقى، وفى المونودراما تحديدا يصبح هذا الاقتصاد فى العناصر مصدرًا لقوة العرض، كما أن على المخرج الاشتغال على الإيقاع الزمنى للعرض، فالمونودراما الناجحة لا تسير على وتيرة واحدة، بل تتصاعد دراميا عبر موجات من التوتر والانفراج، والمخرج هو المسؤول عن ضبط هذا الإيقاع، بحيث يشعر الجمهور بأن العرض يتطور باستمرار، لا أنه مجرد خطاب طويل لشخص واحد.

أما عن مدى إسهام المهرجانات المتخصصة فى انتشار المونودراما،ومدى اعتبارها أحد الأشكال التى قد تمثل مستقبل المسرح فقد أشار قائلا، لا أشك لحظة فى أن المهرجانات المتخصصة لعبت دورا محوريا فى ترسيخ حضور المونودراما فى المشهد المسرحى العربى خلال العقود الأخيرة، فقبل ظهور هذه المهرجانات كانت المونودراما موجودة بالفعل لكن فى نطاق محدود، وبدأت المهرجانات بعدها تحتفى بها، مما جعلها ظاهرة مسرحية واضحة المعالم، لها منصاتها وعروضها والمدونة النقدية المصاحبة لها، ومن أبرز هذه الفعاليات على المستوى العربى مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما، ومهرجان أيام قرطاج للمونودراما، ومهرجانات تونس والمغرب العربى والكويت والأردن ومهرجان شرم الشيخ المسرحى للشباب، والآن أصبح هناك مهرجان فى السعودية بالدمام، وستتسع الرقعة شيئا فشيئا، الأمر الذى أتاح مساحة واسعة لعرض التجارب الجديدة وتبادل الخبرات بين المسرحيين العرب، وهذه المهرجانات تعرض الأعمال وتنظم ندوات فكرية وورشا تدريبية أسهمت فى تعميق الوعى النظرى بالمونودراما وهو ما ساعد على تشكل نوع من الخطاب المعرفى حولها.

واسترسل، أتفق أن ازدهار المونودراما اليوم يرتبط إلى حد كبير بفضاء المهرجانات أكثر من ارتباطه بتحديات المسرح الجماهيرى التقليدى، والعرض المونودرامى غالبا ما يُنتج ليُعرض فى سياق مهرجانى أو ثقافى محدد حيث يتوفر جمهور مهتم بالتجريب المسرحى، خاصة فى الاتجاه للمسرح الفقير على حد تعبير جروتوفيسكى، أما فى المسارح التجارية أو الجماهيرية فلا أظن على الأقل الآن، خاصة أن النوع المسيطر على الأداء الفردى فى المسارح التجارية فن الستاند آب كوميدى، وعلى كلٍّ لن تحل المونودراما محل المسرح الجماعى بطبيعة الحال؛ لأن لكل منهما منطقه الجمالى ووظيفته التعبيرية، ولأن المسرح فن متعدد الأشكال والاتجاهات.

د. سامى الجمعان: المونودراما تحتاج إلى فكر ومهارة.. لا مجرد حضور

استعراضى

فيما قال أ.د سامى الجمعان، أستاذ النقد والكاتب المسرحى،

إن حضور المونودراما المتزايد فى الفترة الأخيرة له عدة أسباب بعضها وجيه وبعضها دفعت إليه الحاجة، علما بأننى على المستوى الشخصى لا اقتنع بأن تكون الظروف غير الوجيهة سببا فى انتشار فن بعينه، والأسباب الوجيهة فى وجهة نظرى هى التحولات الفنية التى طالت الساحة المسرحية، كأن يسعى المسرح إلى التجريب ومحاولة الخروج من التقليدية التى ظلت تهمين على الساحة ردحا من الزمن، ثم سبب آخر هو الجرأة التى بدأ يتحلى بها الممثلون فى رغبتهم فى تأكيد مهاراتهم الفنية وقدراتهم الأدائية مما دفع بهم للصعود مفردين على خشبة المسرح ، أما الأسباب غير الوجيهة من وجهة نظرى فأولها المهرجانات المسرحية التى انتشرت فى فن المونودراما الأمر الذى جعل المسرحيون يتكالبون على هذه المهرجانات، ولكن هذا أوجد حالة من التعاطى الفاتر مع فن المونو فقد أصبح الكل راغب فى تقديم هذه العروض حتى وإن كانت ضعيفة، كذلك أصبحت عروض قابله للترحال من مهرجان إلى آخر لقلة التكلفة المالية ، وهذا صنع واقعا مسرحيا موجعا بصراحة.

وأضاف «الجمعان»، أن مسألة الكتابة المسرحية للمونودراما ليست سهلة لكن الناس استسهلتها حتى لم يعودوا يفرقوا بين السرد والدراما فيها، فأصبحت النصوص صفا للكلام لا أكثر ، علما بأننى ككاتب مسرحى وكتبت للمونودراما أجدها من أصعب أنواع الكتابة بل هى تحد كبير لقدرات الكاتب ، فهى تتطلب مهارة خاصة فى ابتكار الحدث وابتكار الحالة الدرامية ، لذا أصبحت الصبغة الغالبة عليها مؤخرا هو الحس القصصى السردى مع اختفاء تام للحس الدرامى.

وتابع الحديث مشيرا، أنه فى حال تحدثنا عن المخرج والممثل فى هذا الفن فنحن نتحدث عن قدرات خاصة إن لم تكن خارقة، والقدرات الإخراجية تكمن فى قدرة المخرج على بث روح الحياة فى النص المكتوب مع ابتكار الحيل الإخراجية القادرة على إخراج النص من حالته الميتة إلى حالة حية نابضة بالحياة، لذا فى رأيى أنه ليس كل مخرج قادر على العمل فى هذا الفن رغم تطاول الكثيرين عليه وبشكل مفجع، وهذا ينطبق على الممثل الذى يتوجب عليه أن يكون ذا قدرات خاصة وإمكانات هائلة حتى يستطيع شد الجمهور والتأثير

فيه، لكن ما نعيشه الآن فى وطننا العربى خاصة مؤسف للغاية فكل من لا يجد له فرصة فى عمل مسرحى ذهب للمونودراما كحل للتواجد لا أكثر.

حمد الظنحانى: المونودراما شكل مسرحى عميق.. وستصبح شكلا مهما فى المسرح المعاصر إذا طورت لغتها وأساليبها

فيما أوضح الكاتب الإماراتى حمد الظنحانى، رئيس لجنة الندوات والفعاليات بمهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما، قائلًا: فى ضوء تجربتى فى مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما، أود أن أعترف أن مسرح المونودراما فى السنوات الأخيرة شهد حضورا متزايدًا ومتميزًا فى المسرح العربى بشكل عام، ويمكن تفسير هذا الانتشار من عدة زوايا متداخلة، فمن الناحية الفنية والجمالية، يتيح هذا الشكل المسرحى مساحة عميقة لاستكشاف النفس البشرية ومساحة إلى التركيز على أهم العناصر فى الممثل المسرحى حيث تكون جميع أدوات الممثل واضحة ومكشوفة أمام الجمهور، إذ يضع المتلقى فى مواجهة مباشرة مع شخصية واحدة تتكشف فيها الأسئلة الوجودية والإنسانية، وهذه الخصوصية تجعل المونودراما قادرة على النفاذ إلى مناطق حساسة فى التجربة الإنسانية قد لا تتاح بالقدر ذاته فى المسرح متعدد الشخصيات.

وأضاف « الظنحانى»، ومن ناحية أخرى، لا يمكن إغفال البعد الإنتاجى والاقتصادى، فالمونودراما بطبيعتها أقل تكلفة من العروض متعددة الشخصيات، ما جعلها خيارا عمليا لكثير من الفرق والمؤسسات المسرحية،

خاصة فى ظل التحديات الإنتاجية التى يواجهها المسرح المعاصر، لكن رغم ذلك، فإن اختزال انتشارها فى هذا السبب وحده يُعد تبسيطًا للمشهد، لأن المونودراما اليوم لم تعد مجرد بديل اقتصادى، بل أصبحت شكلا مسرحيا قائمًا بذاته له لغته الجمالية وتقنياته الخاصة.

وحول أبرز التحديات التى تواجه كتابة نص المونودراما مقارنة بالمسرحية متعددة الشخصيات أشار»حمد» مؤكدا: نصوص المونودراما تُعد من أكثر أشكال الكتابة المسرحية صعوبة، لأن الكاتب يعمل داخل فضاء محدود ظاهريا، لكنه يحتاج إلى خلق عالم درامى كامل عبر شخصية واحدة فقط، والتحدى الأكبر يتمثل فى بناء الصراع الدرامي؛ فغياب الشخصيات الأخرى يفرض على الكاتب ابتكار مصادر بديلة للصراع، مثل الصراع الداخلى للشخصية، أو استحضار شخصيات غائبة عبر الذاكرة أو الحوار المتخيل. كما أن من أهم التحديات تجنب الوقوع فى السرد المباشر أو الحكاية الطويلة، لأن المونودراما ليست خطابا أو مونولوجًا سرديًا، بل هى فعل درامى متجدد، لذلك يحتاج النص إلى تنويع الإيقاع، وتغيير مستويات الخطاب، واستثمار التحولات النفسية للشخصية كى يبقى العرض نابضا بالحركة والصراع.

وتابع الحديث موضحا، على مستوى الأداء، يتطلب هذا النوع من العروض ممثلين يمتلكون قدرات استثنائية، لأن الممثل فى المونودراما يتحمل العبء الكامل للعرض؛ فهو مطالب بالانتقال بين حالات نفسية متعددة، وإدارة الإيقاع الداخلى للعرض، والحفاظ على تواصل حى مع الجمهور طوال زمن العرض.

أما المخرج، فتكمن مهمته فى كسر وحدة الفضاء الظاهرى وإثراء العرض بصريا وسمعيا، عبر استخدام الإضاءة والسينوغرافيا والوسائط البصرية والصوتية، إضافة إلى توظيف الحركة فى الفضاء المسرحى، فالمونودراما الناجحة لا تعتمد على الممثل وحده، بل على رؤية إخراجية قادرة على خلق عالم مسرحى متكامل رغم وجود شخصية واحدة، وأتت أيضا أساليب المسرح الحديث لخدمة فن المونودراما بوجه الخصوص، حيث أن وجود الديكور الافتراضى والتقنيات الحديثة كالشاشات والبروجكتر الليزر جاءت لخدمة هذا النوع واستخدامها يساعد المخرج والممثل فى خلق فضاء بصرى متكامل يدخل المشاهد بسرعة فى تفاصيل اللعبة المسرحية.

وحول مدى أسهام المهرجانات المتخصصة فى انتشار المونودراما، وما إذا كان ازدهارها اليوم مرتبطا بالمهرجانات فقد أكد قائلا: لا شك أن المهرجانات المتخصصة كان لها دور كبير فى تعزيز حضور المونودراما عربيا ودوليًا، لأنها وفرت منصة لعرض التجارب المختلفة وتبادل الخبرات بين الفنانين، وقد أسهمت مهرجانات متخصصة مثل مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما، المهرجان الأول الذى تخصص فى هذا النوع من المسرح عربيا، فى تعزيز هذا الحضور حيث كانت قبله تعرض مسرحيات المونودراما على الهامش فى المهرجانات المسرحية العربية، ولذلك جاءت الفكرة أن يكون لهذا النوع من المسرح مهرجان متخصص لهذا الفن وتطويره من خلال العروض والندوات والورش الفكرية، لكن فى الوقت نفسه، لا ينبغى النظر إلى المونودراما باعتبارها فنا مرتبطًا بالمهرجانات فقط، فنجاحها الحقيقى يكمن فى قدرتها على الوصول إلى الجمهور خارج إطار التظاهرات المسرحية، وإذا ما استمرت التجارب الإبداعية فى تطوير لغتها وأساليبها، فمن الممكن أن تمثل المونودراما أحد الأشكال المهمة فى مستقبل المسرح المعاصر، خاصة فى زمن يميل إلى التكثيف والبحث عن أشكال فنية أكثر مرونة وعمقًا.

د. محمود سعيد: المونودراما فن القبض على اللحظة

وقد أوضح د.محمود سعيد كاتب وناقد، قائلا: بكل تأكيد هناك انتشار ملحوظ ومتسارع لفن المونودراما محليا وعربيًا، وهو مرتبط بالأساس بلعبه اللحاق بالمهرجانات المتعدده مصريًا وعربيًا وهنا نحن أمام

أزمة ،أزمة السعى نحو المشاركه بالمهرجان فى الأساس لا السعى نحو تطوير فن المونودراما أو حتى قل عشق المونودراما ذاتها، وبطبيعة الحال هذا الانتشار يرتبط بشكل طبيعى بطبيعة الإنتاج حيث الإنتاج البسيط إلى حد كبير مقارنة بالعرض الجماعى ،لذلك تفتقد المونودراما للارتباط بالمسرح الجماهيرى فهى فقط للأسف نراها بالمهرجانات تعرض ليوم واحد وكفى، والقليل فقط مايتم عرضه بشكل أوسع إلى حد ما، إذ إننا لا نرى موسم كامل للمونودراما مثلا إلا فى حالات نادرة ،وكثيراً ما تكون حالات فردية ولا يتم تكرارها وكأنها أرهقت فريق العمل كله.

وأضاف»سعيد»، فن القبض على اللحظة هى مقصودة فى حالة المونودراما ونعنى بها أنها فن الاشتباك الحقيقى مع موهبة الكتابة والتى تتطلب وعيا لا بفعل السرد بل بفعل الحركة والبوح الداخلى ،وهنا نجد مناخات الكتابة المختلفة على حد قول الكاتب السعودى فهد الحارثى، ذلك نظرا للحالة النفسية التى يعيشها الكاتب متحولا من فضاء الجمع لفضاء الفرد، الفرد الذى يستدعى ويتداعى ويحضر معه العوالم والأسماء والأفعال ويحركها فى لغة داخل النص، قبل أن تتحول لفعل الحركة على الخشبة، لذلك المونودراما هى لعبة مؤلف فى المقام الأول الذى يعى جيدا المسافة بين السارد والحاكي لذلك يجب ألا تسرق لعبة الحكى والسرد كاتب المونودراما، لذا يتطلب هذا النوع ممثل يمتلك مفردات اللعبة المسرحية بشكل ملموس، فالممثل هنا هو حامل رسالة المؤلف والمخرج، فلو امتلك قدرة وبراعة وإقداما ومسئولية تلك الرسالة، سينجح فى إيصال رسالته بشكل قوى، خاصة أن المخرج بعدما يتوصل للنص المرجو يبدأ فى إعداد نص الخشبة بعد أن رسمه على الورق والأبواب والمقاعد وعلى أعمدة الإضاءة ومعه جسد الممثل الملىء بالمفردات القادرة على ترجمة رؤية المؤلف وعقلية المخرج لعرض يتفاعل معه المتلقى، فممثل المونودراما لا بد أن يكون ممثلا حاويا لديه المقدرة على ترجمة كل شىء بعد إعادة استنطاقه لاستخراج ذاته، وكل جديد، وحقا يمتلك ممثل المونودراما سلطة أعلى من المؤلف والمخرج، فهو الشخص المطلوب منه توليف كل الأطراف وتقديمها للمتلقى بعدما يصاب بحاله ذوبان فى الشخصية الواحدة داخل العرض وتنقلاته المتعددة.

وتابع، فمسرح المونودراما هو شكل متوهج من القراءة فيه يحترق الجسد واللغة معا، وفى ذات الوقت تفتح

الستارة على دراما المادة الكلامية وليس فقط على القصص الإنسانية كما نعتقد، فالمسرح هنا هو المكان الذى يندفع بمادة جديدة ويحيا بهواء آخر، يكون جسد الممثل جديد مثل الضوء الذى لم يرى بعد ،لذلك فالنص يجب أن يكون منسوجا بنسج موجز وبقدرة أكثر على التحول وبقوة، ومتصل من زمن لآخر ومتجاذب، ومحرك سريع، وبأحداث قيلت سريعًا ودراما واضحة، فكل مشهد يجب أن يذهب إلى فك حبكته الخاصة، إنه مسرح لا يتخذ الإنسان كنموذج بل نسمع الزمن يمر بالإتجاه المغاير، ونعرض قصة ذاك الذهول والمرور.

واختتم حديثه منوها، ففى عروض المونودراما دوما هناك نقص مكتوب فى النص، لا بد من ترك مكان لما سوف يكتمل ويتفاعل إذ أن نسيج النص يستمر حتى يكتب مع أشياء أخرى غير الكلمات، مع شىء نحمله، وشخص يجثو، ولون يختفى، ففن المونودراما هو فن القلق، فهو يعاد مرات ومرات كى يكتب مرة أخرى مع الجسد والفضاء، وأعود وأكرر أن مهرجانات المونودراما مهمة جدا، لكن الأهم هو فعل استمرارية عروض المونودراما، فليس من المعقول أن تكون نهاية العرض بنهاية المهرجان، وهذا يؤكد أنها ليست مسرحا مستقلا.

أحمد إسماعيل: إذا أردنا للمونودراما أن تنضج فلا يجب التعامل معها كحل اقتصادى أو استسهال

أما أحمد إسماعيل، كاتب مسرحى كردى سورى، فكان رأيه: أنه لا شك أن المونودراما تمنح الكاتب والممثل مساحة واسعة للغوص فى أعماق الشخصية الإنسانية، إذ تقوم أساسًا على كشف العالم الداخلى للشخصية أكثر مما تعتمد على الحدث الخارجى، وإذا كان ظهورها بوصفها شكلًا فنيًا يعود إلى القرن الثامن عشر، حين كتب الفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو مسرحيته بجماليون، كما كتب الممثل الألمانى يوهان براندير فى الفترة ذاتها مونودراما مستوحاة من التراث اليونانى، فإن هذا الفن لم ينتشر ويتبلور بوصفه شكلًا مسرحيًا واضح المعالم إلا فى القرن العشرين، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية، فى كتابات المسرحيين الوجوديين والعبثيين على وجه الخصوص.

وأضاف إسماعيل، وإذا كان مردّ ذلك، فى الغالب، يعود إلى البعد الفكرى الذى وجد كتاب اللامعقول ضالتهم فى هذا الشكل الفنى، كتابة وتمثيلًا على حد سواء، لقدرته على التعبير عن قضايا أزمة الإنسان الغربى وقلق الهوية والاغتراب بتركيز عالٍ، فإن الأمر مختلف فى الساحة العربية؛ لأن الدافع إلى توسل هذا الشكل لم يكن تعبيرًا عن أزمة وجودية فكرية، رغم أهوال الحروب والتمزق الهوياتى فى المجتمع العربى، بل عن أزمة مسرحية متعددة الأبعاد: مع المؤسسة من ناحية، ومع الجمهور من ناحية أخرى، وضمن فريق العمل ناحية ثالثة. فهى والحال هذه، أزمة علاقات، لا أزمة فكر؛ وأزمة دعم مالى وإنتاج، لا خيارات إبداعية، وما يدل على ذلك، اقتصار الفرقة المسرحية الواحدة على الممثل والمخرج، دون فنيين فى مجال الديكور والإضاءة والموسيقى مثلا.

وتابع، وإذا كان هناك من يتعامل مع المونودراما كحاجة مادية أو نفسية، لا كاختراع وإبداع، لما ذكرته من أسباب، فإن ثمة مبدعين كبارًا ساهموا فى جعلها شكلًا مسرحيًا قائمًا بذاته، له تقاليده الجمالية الخاصة، حيث يبنى الكاتب فيه الصراع الدرامى الحقيقى رغم اقتصار نصه على شخصية واحدة، مركزًا على خلق صراع داخل هذه الشخصية، واستحضار شخصيات غائبة عبر عملية التذكر أو الحوار غير المباشر معها، وتوظيف الأزمنة، الماضى والحاضر. وربما المستقبل.

واسترسل، لهذا الفن تحديات كثيرة، كتابيًا وفنيًا، ويُعد السرد المباشر من أهم التحديات التى تواجه كاتب نص المونودراما؛ لأن النص إذا تحول إلى حكاية تُروى يفقد طبيعته المسرحية، لذلك يجب أن يبقى الفعل الدرامى حاضرًا، حتى لو كان داخل النفس البشرية، ولأن المونودراما مسرح، والمسرح فن عرض قبل أن يكون نصًا أدبيًا، فإن هذا التحدى الأكبر فى المونودراما يكمن

فى العرض، لأن الممثل الذى لا يملك قدرات استثنائية فى الحفاظ على اهتمام الجمهور من خلال الأداء، والقدرة على التنقل بين الحالات المتعددة، والحفاظ على إيقاع العرض، سيفقد التواصل مع المتلقى بكل تأكيد، وكذلك المخرج غير المتمكن من أدواته، وغير المدرك لخصوصية المونودراما، فلا بد له من أن يُحسن استخدام الجسد والفضاء بمرونة، ويُدخل مستويات عديدة من الحركة والرمز البصرى، بل ويُحسن توظيف السينوغرافيا بشكل فعال.

وحول المهرجانات وتأثيرها على هذا الفن فقد أشار قائلا: لا شك فى أهمية المهرجانات فى كل أنواع المسرحيات؛ بالنسبة للمتلقى الذى تمنحه فرصة مشاهدة أنواع وتجارب مختلفة من العروض، وبالنسبة للفرق والفنانين من خلال توفيرها فضاءات لعرض التجارب الجديدة، وخاصة فى مجال المونودراما، مما يساهم فى تشجيع الكتاب والمخرجين على خوض هذا النوع من المسرح بوعى وثقة، ولعل من المفيد القول إذا كنا نريد للمونودراما أن تنضج وتصبح أحد الأشكال المسرحية التى تساهم فى تجديد لغة المسرح المعاصر وتجسد هموم الزمن وإنسانه، فعلى الفنان ألا يتعامل معها كحل اقتصادى، أو كبديل عن المسرح الجماعى. أو كرد فعل واستسهال.

اختيار المونودراما والديودراما بات خيارا واقعيا.. وسيفرضان حضورهما مستقبلا

فيما أكد الكاتب والمخرج المسرحى هانى مهران، أن المونودراما فن مستقل بذاته له جمهوره وكتابُه، لكن الفترة الأخيرة شهدت اتساع حضوره بسبب ارتفاع تكاليف المسارح وانتشار «مسرح الغرفة» والفضاءات الصغيرة، ما جعل إنتاج المونودراما والديودراما خيارًا واقعيًا مقارنة بالعروض الجماعية الكبيرة سواء ما يتعلق بإيجارات المسارح أو تجهيزات الديكور والملابس والإضاءة، فضلًا عن زيادة أجور الممثلين، وقد أسهمت المسارح الصغيرة مثل آفاق، مينى مسرح، دوار الفن، والهوسابير الذى استحدث مسرح غرفة، أسهمت فى ترسيخ هذا الاتجاه، كما تبنته المؤسسات التعليمية من خلال أنشطة سنوية تعنى بمسرح الغرفة والفضاءات المغايرة، وهو ما يواكب التحديات الإنتاجية والعدد المحدود للشخصيات وطول المسرحية وتسارع الزمن.

وأضاف»مهران»، أن مدة العروض المسرحية الكبيرة تقلصت تدريجيًا، فبعد أن كانت تمتد ثلاث ساعات

أصبحت ساعتين ثم ساعة ونصف إلى ساعة، وبعض عروض المونودراما لا تتجاوز ثلاثين دقيقة، بل وتفرض بعض الجهات شروطا زمنية تتراوح بين خمس عشرة وثلاثين دقيقة بما يتيح فرصة أكبر للممثلين الموهوبين، ويُعد هذا النمط المسرحى مجالا مهما لاكتشاف المواهب الجديدة فى التمثيل والإخراج، إذ يتيح لهم خوض تجربة البطولة وتحمل مسئولية العرض، بما يسهم فى صقل خبراتهم وتطوير أدواتهم، كما وتُعد كتابة المونودراما أكثر صعوبة من المسرحيات الطويلة؛ لأن تعدد الشخصيات فى الأخيرة يسهل بناء الصراع وتطوره، بينما تعتمد المونودراما على ممثل واحد - يمكنه تجسيد أكثر من شخصية - وعليه وحده أن يحقق عناصر البناء الدرامى كافة من تمهيد وصراع وتنامٍ وتصاعد وذروة ونهاية، وهو ما يتطلب خبرة كبيرةً، إلى جانب دقة فى تبرير وجود الشخصية، واختيار المكان «اللوكيشن» هو الأصعب من البداية بالإضافة للزمن وبناء الصراع.

وتابع، يقع العبء الأكبر فى المونودراما على النص أولًا، ثم الممثل، ثم المخرج؛ فكلما كان النص قويا والممثل متمكنا، تراجع العبء عن الإخراج، والعكس، إن كانا ضعاف فيتعين أن يكون المخرج أكثر قوة، ومع ذلك، يظل على المخرج إيجاد حلول بصرية وضبط إيقاع العرض لتجنب الملل، وهى أمور ينبغى أن يدعمها النص من البداية من خلال بناء محكم وإيقاع متوازن ومساحات أدائية متنوعة للممثل، حيث يظل الممثل العنصر الحاسم فى هذا النوع؛ فهو سلاح ذو حدين، إذ قد يكشف العرض إمكاناته أو يفضح ضعفه، لأن المونودراما فن كاشف يقوم على حضور ممثل واحد فى مواجهة مباشرة مع الجمهور. ومن هنا، تمثل المونودراما فرصة حقيقية للممثلين، خاصة الموهوبين الذين لم يخوضوا البطولة بعد، لإثبات قدراتهم واكتساب الثقة، سواء فى أنفسهم أو لدى المخرجين.

وعن المهرجانات المتخصصة أشار قائلا: المهرجانات مثل مهرجان الساقية للمونودراما، والمعهد، ومهرجان الغرفة، تسهم بشكل كبير جدًا فى ظهور هذا النوع المسرحى، وأعتقد أنه فى المستقبل، ستسيطر المونودراما والديودراما والمسرحيات القصيرة، بحيث قد نشهد عرض برنامج يتضمن مسرحيتين أو ثلاثا فى اليوم الواحد، خاصة فى نوع الديو، وهذا يعتمد، كما قلت، على الإنتاج، والمجهود المبذول، والمسارح المتاحة وأماكن العروض. فحاليا، أماكن العروض صغيرة وقليلة، وغرف العرض أكثر من المسارح الكبيرة، وهذا أيضا مرتبط بالإنتاج كما ذكرت فى البداية، فهى مسألة زمنية واقتصادية فى آن واحد.

وأعتقد أن المسرحيات القصيرة ستصبح السمة الغالبة فى الفترة القادمة، وحتى بالنسبة للمسرحيات الكبيرة، ستصبح العروض غالبا قصيرة - نحو نصف ساعة أو ٣٥ دقيقة - ستقل المسرحيات الطويلة بعيدا عن المهرجانات الكبيرة المعروفة التى تتطلب أوقاتا محددة، وأظن أن القادم سيكون «المينى مسرح»، مسرحية ربع ساعة، أوثلث ساعة، حيث يتردد الناس حاليا فى تسميتها مسرحيات فيقولون عنها اسكتش أو تجربة، لكن فى النهاية هى مسرحيات قصيرة، وستكون السمة الغالبة فى الفترة المقبلة.

وختامًا، أرى أن المونودراما حاليا ليست جماهيرية، قد تصبح كذلك بعد فترة، لكنها فى الوقت الحالى موجهة أكثر للجمهور المتخصص وليس للجمهور العام أو سوق المسرح التقليدية، فلا يوجد لدينا جمهور مسرحى واسع هنا، على عكس الخارج حيث يكون الجمهور كامل ويشاهد جميع أنواع المسرح، أما هنا، فلا أظن أن هناك عائلة ستشترى تذاكر، وتحجز المسرح، وتستقطع من وقتها للخروج لمشاهدة ممثل واحد فى عرض قصير مدته عشرون دقيقة فقط ثم تغادر، لكننى أعتقد أنه إذا استمر هذا النوع فى المستقبل، فسيصبح السمة الغالبة، خاصة إذا توافرت إمكانية عرض أكثر من عرض فى اليوم الواحد، فقد يؤدى كثرة العروض إلى تكوين جمهور، أما الآن، فالمونودراما مخصصة أساسًا للمتخصصين والممارسين.

عادل حسّان: نعمل على تحويل المركز من ذاكرة للتراث إلى مصنع للمستقبل

فى لحظة تتطلب إعادة التفكير فى دور المؤسسات الثقافية، يطرح المخرج عادل حسان رؤية مختلفة لإدارة المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، تقوم على الانتقال من منطق الفعاليات الموسمية إلى مشروع ثقافى مستدام يراكم أثره بمرور الوقت.

منذ توليه المسؤولية فى مارس ٢٠٢٥، سعى حسان إلى إعادة تعريف وظيفة المركز، ليس فقط بوصفه جهة حافظة للتراث، بل ككيان حى يشتبك مع الحاضر ويصنع المستقبل، عبر تفعيل مسارات متوازية تشمل الإنتاج الفنى، والنشر، والتوثيق، ودعم المواهب، إلى جانب العمل على بناء جمهور واعٍ ومتفاعل.

وفى حواره لمسرحنا ، يكشف حسان عن ملامح هذه التجربة بعد مرور عام على إدارتها، متحدثا عن فلسفة العمل، والتحديات، وأبرز ما تحقق على الأرض، ورؤيته لتطوير المشهد الفنى فى مصر، فى ظل متغيرات تفرض إعادة النظر فى العلاقة بين الفن والمؤسسة والجمهور.

كشف المخرج عادل حسان مدير المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية عن ملامح مشروعه داخل المركز منذ توليه المسئولية وحتى مرور عام على التجربة، متحدثا عن الفلسفة التى تحكم العمل، وأبرز الإنجازات، وخطط تطوير المشهد الفنى فى مصر.

حوار: صوفيا إسماعيل

مدير المركز القومى للمسرح يكشف: مبادرات فنية ومهرجانات نوعية ضمن خطة 2026 لتطوير المشهد الثقافى

إطلاق حزمة مسابقات جديدة لدعم المواهب الشابة

كيف تُقيّم الفترة منذ توليك إدارة المركز فى مارس ٢٠٢٥؟

منذ اللحظة الأولى، كان لدينا تصور واضح ، بأن يكون دور المركز فاعل ثقافى حقيقى، وغير قاصر على إقامة فعاليات فنية فقط ، لذلك تحركنا على أكثر من مستوى بالتوازى، سواء فى الفعاليات، أو النشر، أو التوثيق، أو دعم المبدعين.

ركزنا على فكرة الاستمرارية، بمعنى أن أى نشاط يتم إطلاقه يجب أن يكون قابلًا للتطور والبناء عليه، وليس مجرد حدث ينتهى بانتهاء موعده.

كما كان من المهم أن يكون لدينا حضور فعلى فى الشارع الثقافى، وأن نعيد ربط الجمهور بالمؤسسة، بحيث يشعر أن المركز جزء من حياته الثقافية اليومية.

ما أبرز ملامح النشاط الفنى والفعاليات التى قدمها المركز؟

اشتغلنا على إعادة إحياء «الأيام الفنية» وربطها بالهوية المصرية.

لم نكتفِ بالاحتفال باليوم العالمى للفن أو الرقص الشعبى، بل حاولنا أن نقدم هذه المناسبات بشكل يعكس خصوصيتنا الثقافية.

حيث قدمنا عروضًا موسيقية حية، وأفلامًا تسجيلية، وعروضًا متحفية، إلى جانب تكريم رموز حقيقية فى كل مجال.

كما وسّعنا نطاق الفعاليات ليشمل مختلف المحافظات، ونجحنا فى تقديم ما يقرب من ١٠٠ فعالية موسيقية وغنائية.

الأهم بالنسبة لى أن هذه الفعاليات لم تكن معزولة، بل كانت جزءًا من رؤية متكاملة تهدف إلى إعادة تقديم الفنون للجمهور بشكل حى ومؤثر، وليس بشكل احتفالى تقليدى فقط.

لماذا كان من المهم تحويل بعض الفعاليات إلى قرارات رسمية؟

لأن المشكلة الأساسية فى العمل الثقافى هى غياب الاستمرارية.

لذلك كنا نسعى إلى تثبيت بعض المناسبات كأيام رسمية، مثل اليوم المصرى للموسيقى فى ذكرى سيد درويش، واليوم المصرى للفنون الشعبية فى ذكرى محمود رضا.

هذا يمنح هذه الفعاليات طابعًا مؤسسيًا، ويضمن تكرارها سنويًا، وبالتالى تراكم تأثيرها. الفكرة ببساطة هى أن تتحول الثقافة إلى جزء من الذاكرة الجمعية، وليس مجرد نشاط موسمى.

كيف تعاملتم مع الجانب الفكرى والبحثى داخل المركز؟

كان من الضرورى ألا يظل المركز فى إطار النشاط الفنى فقط، لذلك عملنا على تفعيل المؤتمرات كمساحة للحوار والتفكير.

على سبيل المثال، مؤتمر "الإبداع والهوية.. صوت الشعوب" لم يكن مجرد جلسات بحثية، بل تضمن عروضًا حية، وخلق حالة من التفاعل بين الباحثين والفنانين.

كذلك مؤتمر تطوير المسرح المدرسى، الذى شارك فيه عشرات الباحثين، وخرج بتوصيات بدأنا بالفعل فى تنفيذها.

نحن نؤمن أن تطوير الفن لا يحدث بدون قاعدة فكرية تدعمه، ولذلك نحاول دائمًا الربط بين النظرية والتطبيق.

ملف المسابقات شهد توسعًا كبيرًا.. ما الهدف من ذلك؟

المسابقات بالنسبة لنا ليست مجرد منافسة، بل آلية لاكتشاف طاقات جديدة وضخ دماء مختلفة فى المشهد الثقافى.

أعدنا إحياء مسابقة توفيق الحكيم، وفتحنا المجال لمسابقات جديدة فى مجالات متعددة، منها الموسيقى والفنون الشعبية والمسرح الشعرى، بالتوازى مع دعم الكتاب الشباب.

كما حرصنا على ربط هذه المسابقات بالإنتاج الفعلى، بحيث لا تبقى النصوص حبيسة الأدراج، بل تتحول إلى عروض أو إصدارات، وهو ما يخلق دورة إنتاج حقيقية داخل الوسط الفنى.

ماذا عن الإنتاج الفنى داخل المركز؟

دخلنا بقوة فى مجال الإنتاج، وقدمنا عروضًا تحاول الجمع بين التوثيق والإبداع، مثل عرض «الحكاية.. مصر»، وعروض عن رموز مهمة مثل بديع خيرى وصلاح جاهين.

هذه الأعمال لا تهدف فقط إلى تقديم سيرة فنية، بل إلى إعادة طرح هذه الرموز فى سياق معاصر، بحيث يتفاعل معها الجمهور الجديد، وليس فقط من يعرفها مسبقًا.

كيف تم تطوير مشروع النشر داخل المركز؟

كان لدينا إدراك أن النشر أحد أهم أدوات التأثير الثقافى، لذلك أعدنا تنظيمه بالكامل، من حيث اللجان المتخصصة، وفلسفة الاختيار.

ونعمل حاليًا على إصدار مجلة دورية بعنوان "ألوان"، إلى جانب مجلة علمية محكّمة، كما أعدنا تفعيل النشر الإلكترونى للوصول إلى جمهور أوسع.

الأهم أننا ربطنا النشر بالحركة الإبداعية داخل المركز، خاصة من خلال نشر النصوص الفائزة فى المسابقات، وهو ما يضمن استمرارية الإنتاج وتداوله.

ما الهدف من إنشاء «نادى الفنون»؟

نادى الفنون يمثل محاولة لبناء جمهور واعٍ ومتفاعل، وليس مجرد متلقٍ سلبى.

من خلال النادى، نتيح ورشًا فنية، وأنشطة مرتبطة بالمتحف، وبرامج تدريبية، إلى جانب مزايا فى حضور الفعاليات. الهدف هو خلق علاقة مستمرة بين الجمهور والفن، بحيث يصبح جزءًا من التجربة، وليس فقط مشاهدًا لها.

حدثنا عن مشروع الأرشيف الوطنى للفرق المستقلة؟

هذا المشروع مهم جدًا لأنه يعالج فجوة حقيقية فى المشهد الثقافى، وهى غياب البيانات المنظمة عن الفرق المستقلة.

نعمل على إنشاء قاعدة بيانات شاملة، وتقديم دعم فنى ولوجستى لهذه الفرق، وربطها بالمؤسسات الرسمية. هذا يساعد فى التخطيط الثقافى بشكل علمى، ويمنح هذه الفرق فرصًا أكبر للظهور والعمل.

ما أبرز ملامح خطتكم لعام ٢٠٢٦؟

أطلقنا مبادرة «٢٠٢٦ عام الفنانين المصريين المعاصرين»، وهى محاولة لإعادة الاعتبار للفنان الحى، وتوثيق تجربته، وفتح حوار بينه وبين الأجيال الجديدة.

كما نعمل على مبادرات أخرى، مثل مشروع «سيناء.. بتتكلم مصرى»، ومبادرة لإحياء النشاط الثقافى داخل الجامعات، لأننا نرى أن الجامعات يجب أن تكون بيئة حقيقية للإبداع، وليس فقط للتلقى.

أخيرًا.. كيف تختصر رؤيتك للمركز؟

نحن نحاول أن ننتقل بالمركز من فكرة «حفظ التراث» إلى «صناعة المستقبل»، من خلال العمل على الإنسان، سواء كان فنانًا أو جمهورًا.

المسألة فى النهاية ليست عدد الفعاليات، بل أثرها الحقيقى فى تشكيل الوعى الثقافى.

سالب واحد..

صرخة استغاثة إنسانية

مريم سلمان العركي

«بعض الآباء يدمرون أبناءهم قبل أن يدمرهم أى شىء آخر»
جيم موريسون (١٩٤٣- ١٩٧١)

يصور د. عماد رشاد عثمان، طبيب نفسى وكاتب، فى كتابه أبى الذى أكره آلام الأشخاص الذين تعرضوا لإساءات طفولة من طرف أبويهم سواء كانت جسدية أم لفظية: «كانت أصواتهم تطل من وراء قضبان السجن، كل زنزانة لها ذائقة خاصة، لها بصمة الجرم، ولكنهم كانوا جميعا أبرياء.. لم يكونوا يدركون أن أبواب الزنازين مفتوحة، وأن بإمكانهم الفرار، ولكنهم ألفوا هذه الزنازين ولم يتصوروا يومًا أن بالإمكان الهرب، وأن هناك حياة خارج الزنزانة. كيف وقد صنع الزنزانة أحباؤهم.. آباء وأمهات، أو أعمام وخالات، أو معلمون ومشايخ وقساوسة ورموز مجتمعية، صنعت لهم الزنانين باسم الحب أو المصلحة».

إن الإساءات الجسدية مفهومة أو معروفة رغم قسوتها، بالرغم من استنكار البعض فداحة أثرها على الطفل، والذى يستمر إلى ما بعد البلوغ، أما الإساءات اللفظية مثل التنمر والتهكم والسخرية من ملامح الطفل/ الشخص الفطرية أو سلوكياته، فيحاول الكثيرون إنكارها من الأساس، والتى يتعرض لها من أقرب الأقربين منذ نعومة أظافره من الآباء والمعلمين والأقارب حيث أنه "عادي! بنهزر مع بعض"، وامتد هذا السلوك المشين من الكبار إلى الصغار فاتسعت دائرة المتنمرين إلى الأصدقاء وإلى المتنمر عليه ذاته، فقد يتنمر على ذاته كحيلة دفاعية قبل أن يتعرض للتنمر عليه. فأسمر البشرة "بتنجانة" أو "بكار" أو "بكاكا داسا" وممتلئة الجسد أو زائدة الوزن "دبدوبة" أو "بكابوزة" أو "تخينة فشلة"، فلا عجب أن يكون ذو الهمة "سالب واحد".

قدم عرض سالب واحد من إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية لأول مرة سنة ٢٠٢٠، وفاز بعدة جوائز فى عدة مهرجانات محلية وعربية منذ بداية عرضه، وسيعاد عرضه فى مايو القادم.

إعداد نص وتمصير: محمد عادل النجار
إضاءة وأشعار وإخراج عبد الله صابر
ديكور: باسم وديع
ملابس: مرام الشيمي
موسيقى: أحمد حسنى
استعراضات: مى رزيق
أداء وتمثيل:
أحمد عباس
مصطفى رشدى
سالى سعيد
يارا المليجى
عبد الرحمن محسن

أخذ النص عن رواية للكاتب الفرنسى جون - لوى فورنييه Jean-Louis Fournier بعنوان Où On Va Papa؟ أين نذهب يا بابا؟ وصدرت بالعربية عن الهيئة العامة المصرية للكتاب سنة ٢٠١٠ من ترجمة أيمن عبد الهادى. تدور أحداث الرواية عن أب رزق بولدين من ذوى الهمم؛ أحدهما "توماس" يردد سؤال أين نذهب يا بابا؟ دون توقف.. إنه السؤال الوحيد الذى يستطيع نطقه بوضوح، ومهما كانت الإجابة فلن تثنيه عن تكرار سؤاله الوحيد فهو باختصار شديد لا يفهم ولا يفهمه أحد، أما «ماتيو» الابن الثانى فهو لايجيد إلا أن يقذف بكرته بعيدا، ثم يطلب من والديه أن يعيداها إليه.

يبدأ عرض سالب واحد براوى(ة) تروى الأحداث عن بطل

ما. ومن ثم يرسم أحمد عباس، وهو راقص فى الأساس، لوحة تعبيرية راقصة من تصميم مى رزيق لشخص يرقص بخفة وحرية، ثم يقاوم أن تنتزع حريته منه ومع تصاعد الموسيقى الحزينة من تأليف أحمد حسنى يحاول التحرر من قيوده الجسدية، لكن بلا جدوى!

تزامنًا مع الاستعراض، وفى جزء آخر من المسرح معتم قليلًا، يستخدم عبدالله صابر تقنية الفاست فورورد fast forward لتسريع أحداث ارتباط زوجين وسعادتهما بحمل الزوجة إلى أن تلد طفلهما، وهنا كانت الطامة الكبرى! فوجئ الزوج بكلمات الطبيب كسهام أصابته: «ابنك معاق ذهنيًا وجسديًا». يعود الزوجين لبيتهما منكسى رأسيهما يتبادلان اللوم على مصابهما، ويشترك بعض المارة/الركاب فى حديثهما الخاص إشارة إلى نظرة المجتمع القاسية لذوى الهمم. يتناحر الأب والأم فيما بينهما عن سبب إعاقة الابن ويتنابزان بالألقاب وفتح بطن تاريخهم العائلى عن جد سكير من طرف وجدة متصابية من الطرف الآخر تسرف فى استخدام المساحيق التجميلية دون وعى حقيقى لما أصابهم.

وتستمر الحياة مع أم صابرة وزوج بائس إلى أن ينطق ابنهما بكلماته الأولى: «هنروح فين يا بابا؟»، ولكنها ظلت الكلمات الوحيدة التى رددها، ولم ينطق بغيرها.

يصيب الأبوين أشد اليأس ويتجلى ذلك فى مونولوجات منفصلة لكل من الأب والأم تكشف صراعاتهما الداخلية، وما يموج فى ذواتهما من مشاعر سلبية كالسخط والكره ناحية ابنهم ذو الهمة، فى حين أن الراوية تطرح تساؤلها: "ماذا لو كان هو مثل بقية الخلق؟ طفل جميل يبتسم ابتسامة ملائكية...."

تبدأ الأم فى التعاطف مع ابنها واستجداء أقل القليل من التواصل معه، والرضا بهذا القليل، أما الأب فى ظلام إنكاره، يحاول بشتى الطرق أن يغير من ابنه "ذو الهمة" كى يصبح ولده الذى انتظره بفارغ الصبر أربعة سنوات «طبيعي" فيستعين بمدرس "محصلش" وطبيب نفسى ودجال أيضا! دون جدوى.... تتصاعد الأحداث بعد محاولات الأب المخيبة للآمال ومقاومة الأم ودفاعها عن صغيرها وتصل لأوجها حين تصعد روحها إلى بارئها.

فهل يعى الأب الدرس قبل فوات الأوان؟

ترانيم الجسد: عندما تصبح الحركة صدى الموسيقى

على أنغام البيانو والكمان الحزين، تسمع أشعار عبد الله

صابر:

هنروح فين يا بابا؟

وبكرة هنعمل ايه؟

باتكلم معاك ومش سامعنى ليه؟

ماما راحت فين؟

وليه الناس ساكتين؟

احنا على فين رايحين؟

ودلوقتى هنعمل ايه؟

تفسر الراوية ما شعر به الطفل ذو الهمة وما كان يعنيه بكلماته "هنروح فين يا بابا؟» فى محاولاته المستمرة والتى كانت هباء منثورا للتواصل مع ذويه حيث تتماهى تماما مع الابن فى نهاية العرض فى لوحة تعبيرية أخرى وكأن الراوية روح حية لجسد الابن العاجز. تأخذ الراوية _ يارا المليجي_ مكان الابن على الكرسى المتحرك، يتحرك ذراعيها فى بطء واحدا تلو الآخر متجردة من فستانها الحالم ليكشف عن نفس ملابس الابن من تيشرت أبيض مهترئ وبنطال كاكى قصير. تميل ركبتيها لتواجه أحدهما الأخرى فى عجز تام عن الحركة، وتصارع لسانها لاستكمال كلماتها وكأنها الابن ذاته.

رؤى بصرية: سيمفونية المشهد المسرحى

لم يتغير المنظر طوال العرض فيما يدل على رتابة حياة الأسرة، فهو هذا البيت الذى تصدعت أركانه؛ ففى أحد جوانبه، لوحات مهترئة تصور دوائر من التيه بألوان حمراء وبنية وسوداء متداخلة فى بعضها وتتدلى من سقفه ثريا احترقت مصابيحها وتدلت منها بعض أجزاء ألعاب الأطفال المتكسرة مع بعض الإنارة المعتمة بعض الشئ التى تنبعث من أبليكين - إضاءة حائط - متفرقين.

تتناثر ألعاب الأطفال على الأرضية وبعضها ممزقة ومعلقة فى حبال دائبة لا تستطيع يد الطفل أن تصل إليها. كما يتدلى من نفس الحبال قفص عصفور صغير مغلق! لا بد وأن يرمز إلى السجن الذى حبست فيه أفكار الطفل وكلماته فلا يجد مهرب للتعبير عن ذاته.

يتناغم ديكور باسم وديع من قلب وشرايين وأوردة موزعين حول المسرح - البيت- مع ملابس مرام الشيمى؛ حيث يرتدى الأب والأم ملابس سوداء قاتمة عليها قفص صدرى مجوف دون قلب. وتضاف بعض القطع الملونة لملابس الأم لاحقا مع تطور الأحداث وقبولها للواقع، والتصالح معه. أما الراوية، فترتدى فستانًا كلوش «منفوش» ناعم اللون كالذى ترتديه الأميرات أو الأطفال وحذاء باليرينة بسيط ما يدل على براءتها ونقائها وشخصيتها الحالمة.

«هنروح فين يا بابا؟» لم تكن مجرد كلمات لا معنى لها، ولكنها كانت استغاثات طفل لا ذنب له لأن يرى كما هو ويحب كما هو. إن عجز الابن عن الكلام ليس فراغًا، بل هو لغة مكتملة الأركان لمن يتقن الإنصات بغير أذنيه. فإذا كانت الكلمات تشكل ٧٪ فقط من التواصل الفعال، فلا يزال هناك ٩٣٪ من التواصل غير اللفظى من إيماءات وتعبيرات الوجه وغيرها من أدوات لغة الجسد.

يتركنا العرض مع التساؤل الحقيقى: من هو «السالب واحد»؟ الأبناء من ذوى الهمم من لا حول لهم ولا قوة أم الآباء ممن لم يقدموا الحب الكافى والقبول لاحتواء من هم فى أمسّ الحاجة إليهم؟

انتعاش ذاكرة المسرح المصرى

من خلال موسوعتى «الفرسان» و«السيدات»

أحمد محمد الشريف

فى إطار اهتمام الحركة المسرحية بالعمل على حفظ الذاكرة المسرحية الجمعية وإعادة قراءة التراث الفنى للمسرح المصرى، أهدى المكتبة المسرحية المصرية حارس ذاكرة المسرح والمؤرخ الراحل د. عمرو دوارة آخر مشروع توثيقى ضخم أتمه قبل رحيله، جسد فيه رؤية شاملة للمسرح المصرى عبر قرن ونصف من الزمن. يتمثل هذا المشروع فى الموسوعتين التوثيقتين اللتين أعدّهما ، وهما: «موسوعة فرسان المسرح المصرى المصرى"، و»موسوعة سيدات المسرح المصرى المصورة»، مع إسهام تحليلى لأحمد محمد الشريف بالتقديم والدراسة. حيث صدرتا ضمن مطبوعات الهيئة العربية للمسرح فى إصدار بمناسبة مهرجان المسرح العربى الـ١٦، والذى أقيم بالقاهرة فى يناير ٢٠٢٦. حيث تشتمل موسوعة «فرسان المسرح المصرى المُصورة» على ٢٩٢ صفحة من الحجم الكبير، بينما تشمل موسوعة «سيدات المسرح المصرى المصورة» ٢٨٦ صفحة من نفس الحجم. وتضم كل منهما بجانب المادة التوثيقية المكتوبة عددا كبيرا من الصور للفنانين والفنانات سواء كصور شخصية أو صور نادرة من العروض المسرحية التى شاركوا فيها.

تمثل هاتان الموسوعتان إضافة كميّة ونوعية للمكتبة العربية، كما تقدمان نموذجًا منهجيًا متطورًا فى التوثيق المسرحى، يعيد الاعتبار للذاكرة المسرحية الشعبية والرسمية على حد سواء، ويسد فراغًا تاريخيًا طالما عانت منه الدراسات المسرحية العربية.

الرؤية التوثيقية الشاملة

يكشف الدكتور عمرو دوارة عن رؤية متكاملة لمشروعه التوثيقى، الذى يندرج ضمن إطار ثلاثى الأبعاد يضم، بالإضافة إلى موسوعتى «الفرسان» و»السيدات»، موسوعة «المسرح المصرى المصورة» التى سبقتهما من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب. هذا التكامل يجمع بين التوثيق النصى التحليلى للأفراد (الممثلين والممثلات)، والتوثيق البصرى الأرشيفى للعروض والفرق (الصور) ، مما يُعَد نقلة نوعية فى مفهوم الأرشفة المسرحية العربية. فبدلاً من الاقتصار على التوثيق التقليدى للنصوص والمؤلفين والمخرجين، يركز هذا المشروع على «حجر الزاوية فى العرض المسرحي»، أى الممثل، بوصفه الناقل الحى للنص إلى الجمهور عبر أدائه الجسدى والصوتى.

هذه الرؤية تعكس وعيًا عميقًا بأن تاريخ المسرح ليس تاريخ نصوص ومدارس فحسب، بل هو تاريخ تراكمى لأداء الممثلين الذين يطبعون العمل الفنى بهويتهم.

موسوعة فرسان المسرح المصري

تُمثِّل موسوعة «فرسان المسرح المصرى المصورة» محاولة غير مسبوقة لرصد وتوثيق مسيرة عدد ١٢٤٣ ممثل مصرى محترف، منذ بدايات المسرح الحديث عام ١٨٧٠ مع فرقة يعقوب صنوع وحتى عام ٢٠٢٥. ما يميز هذه الموسوعة هو خروجها عن النمط التقليدى الذى يركز على نجوم الصف الأول، لتنصف الممثلين فى الأدوار الثانوية، وممثلى فرق مسارح الدولة، والمغمورين الذين ظلوا بعيدين عن الأضواء. إنها، وتعد تلك «نزعة ديمقراطية فى التوثيق»، تتعامل مع المسرح كمؤسسة جماعية يتساوى فى بنائها جميع المشاركين بغض النظر عن درجة الشهرة.

المنهجية التصنيفية المبتكرة:

بين الترتيب الأبجدى والموضوعى والزمنى

تتبنى الموسوعة منهجية تصنيفية مركبة تعتمد على ثلاثة محاور: الترتيب الأبجدى، التصنيف الموضوعى، والتتابع الزمنى. وتم توزيع الممثلين على عشرة فصول رئيسة تعكس تنوع المسرح المصري: فرسان الريادة، المسرح الغنائى، المسرح الكوميدى، المسرح الرصين، ممثلو السينما والتلفزيون الذين انضموا للمسرح، ممثلون بين الضوء والظل، ممثلو الأدوار الثانوية، ممثلو مسرح الطفل، المسرحيون المعاصرون، وأدوار كبار السن. هذه البنية لا تتيح للباحث تصفحًا سهلًا فحسب، بل تقدم «نظرة بانورامية» تمكن من تحليل سمات كل مرحلة فنية وتتبع تحولات الأساليب والأجيال.

يكتسب العمل قيمته أيضًا من تجاوزه السرد التوثيقى الجاف إلى التحليل النوعى للمسيرة الفنية، مع إرفاق السير الذاتية بتحليل دقيق للمشاركات المسرحية. كما يقدم كل فصل «مقدمة تحليلية» تبرز الإطار النظرى للتصنيف، مما يضفى على العمل بُعدًا تأصيليًا يربط بين التوثيق والنقد. ويُحسب للمؤلف د. عمرو دوارة وعيه بإشكالية تقاطع التصنيفات، حيث قد يندرج ممثل واحد تحت أكثر من فصل، مما يعكس واقع التنوع فى الممارسة الفنية.

موسوعة سيدات المسرح المصرى:

إنصاف تاريخى واجتماعى

إذا كانت موسوعة «الفرسان» تنصف المغمورين وتبرز وتؤرخ مسيرة الكبار والنجوم، فإن موسوعة «سيدات المسرح المصرى المصورة» تمثل «فعل إنصاف تاريخى ومعرفي» يعيد الاعتبار لدور المرأة كركيزة أساسية فى الحركة المسرحية المصرية. تهدف الموسوعة إلى سد فراغ كبير فى التوثيق، حيث ظل حضور المرأة فى التأريخ المسرحى حبيس الهوامش، بينما كُرِّست معظم الدراسات للرجال.

ترصد الموسوعة مسيرة المرأة المسرحية منذ الريادة المبكرة مع ليزا وماتيلده فى فرقة يعقوب صنوع، مرورًا بالرائدات الشاميات مثل ملكة سرور وميليا ديان، ثم ظهور أولى المصريات مثل لطيفة عبد الله (أول مؤلفة مسرحية عربية) ومنيرة المهدية (أول سيدة تؤسس فرقة مسرحية)، وصولاً إلى نجمات العصر الحديث. لا تقتصر الموسوعة على النجمات الشهيرات، بل تتناول أيضًا سيدات الظل والممثلات فى الأدوار الثانوية، مؤكدة أن المسرح منظومة جماعية وليس بطولة فردية.

البعد الاجتماعى والوطنى:

المرأة المسرحية كفاعل ثقافى

وقد كشفت الدراسة المصاحبة للموسوعة عن أبعاد أعمق لتجربة المرأة المسرحية، فهى لم تكن مجرد ممثلة، بل كانت رمزًا للتحرر الاجتماعى، ومرآة لصوت الأمة. لقد شاركت الفنانات فى الحراك الوطنى منذ ثورة ١٩١٩، واستخدمت الخشبة كمنبر لمعالجة قضايا اجتماعية ملحة مثل مكانة المرأة والتعليم والعدالة الطبقية. كما ساهمت فى كسر الصور النمطية وتفكيك النماذج التقليدية عن المرأة الخاضعة، مقدمة شخصيات النساء القويات والقائدات.

واجهت الممثلات المصريات تحديات مجتمعية هائلة، من رفض العائلات واضطرار الكثيرات لتغيير أسمائهن الحقيقية (كمنيرة المهدية وعقيلة راتب)، إلى القيود الاجتماعية والنظرة الدونية للمهنة. ومع ذلك، استطعن تحويل هذه العقبات إلى دافع للإبداع والريادة، فكنّ روادًا فى التأليف (لطيفة عبد الله)، والإنتاج والتمثيل (فاطمة رشدي)، وإدارة المؤسسات (سميحة أيوب فى المسرح القومي).

التكامل المعرفى والمنهجى:

إعادة بناء الذاكرة البصرية والنصية

تتميز الموسوعتان بتكاملهما المعرفى والمنهجى. فمن الناحية البصرية، تحتويان على عدد كبير من الصور الشخصية النادرة والصور الأرشيفية للعروض المسرحية، ما يخلق أرشيفًا بصريًا حيًا يعزز الوظيفة التعليمية ويساعد فى الربط بين المعلومة والملمح البصرى. هذا التكامل بين النص والصورة يمنح العمل بُعدًا توثيقيًا مضاعفًا، ويجعل منه مرجعًا يشغل الذاكرة النصية والبصرية معًا.

من الناحية المنهجية، يبرز المشروع وعيًا متقدمًا بمفاهيم التوثيق والتصنيف والفهرسة متعددة المداخل، مما يجعله صالحًا للاستخدام الأكاديمى والبحثى، ويفتح آفاقًا جديدة لدراسات المسرح المقارن والتاريخ المسرحى النقدى.

نحو ذاكرة مسرحية شاملة وعادلة

يمثل مشروع الدكتور عمرو دوارة التوثيقى، بموسوعتيه «الفرسان» و»السيدات»، إنجازًا علميًا وثقافيًا يستحق التقدير. فهو يحفظ الذاكرة المسرحية المصرية من التبدد والنسيان فحسب، كما أنه يعيد كتابتها من منظور أكثر شمولية وإنصافًا. لقد نجح المشروع فى تحويل المسرح، «فن اللحظة الزائلة»، إلى نصٍ بديلٍ دائم، ووثيقة سردية تحفظ التفاصيل الدقيقة للعطاء الفردى والجماعى.

فى وقت تشهد فيه الساحة الثقافية العربية نقاشات حول ضرورة حفظ التراث وإعادة قراءته، يقدم هذا المشروع نموذجًا عمليًا يمكن الاقتداء به فى مجالات توثيقية أخرى. إنه يؤكد أن التوثيق ليس مجرد جمع معلومات، بل هو فعل ثقافى نقدى يعيد الاعتبار للمنسيين، ويكشف عن الطبقات المهمشة من التاريخ، ويبنى ذاكرة جماعية أكثر عدالة وتكاملاً.

ختامًا، فإن موسوعتى «فرسان المسرح المصرى المصورة» و»سيدات المسرح المصرى المصورة» تمثلان إضافتين للمكتبة العربية، وهما إعلانٌ عن ميلاد وعى توثيقى جديد، يعتبر المسرح تراثًا حيًا يجب حفظه بكل تفاصيله وأبطاله المعروفين والمغمورين، رجالاً ونساءً. إنهما تحققان ما يصبو إليه أى مؤرخ: إيقاف الزمن للحظة، لالتقاط أنفاس الإبداع الخالدة، ونقلها بأمانة إلى الأجيال القادمة.

الأداء المسرحى ..

بين الوعى بالذات والانخراط فى العالم(١)

تأليف: بوريس ويلشير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

كيف يمكن لشكل من أشكال التمثيل - مسرحية فى مسرح - أن يكون أمرًا جادًا؟ ربما لا يوجد شكل آخر من أشكال النشاط البشرى أكثر تناقضًا فى ظاهره. علينا أن نقول إن المسرح مرح وجاد فى آن واحد، وبينما هو مخادع بمعنى ما، فهو صادق بمعنى آخر. هل يمكن استخلاص فئة معينة من الحقائق لفحصها فقط من خلال أوهام ماكرة؟ وما هى أنواع الأوهام المختلفة؟ لقد عرّفنا أفلاطون بفكرة أن الواقع الجزئى لا يمكن الكشف عنه إلا من خلال الشكل المثالى الذى يمثله. فما هو خيالى يتوافق مع كونه مثالًا، لا يكشف فقط عن نفسه، بل يكشف عن الجزئى الذى يمثله كمثال عليه. ولكن أيضًا، كما هو معروف - كما كان أفلاطون مدركًا- فان خيالية المسرح تتوافق مع كونه هروبًا من واقع يخدع الذات. أن جاذبية المسرح تتراوح بين العظمة المظلمة والإغراء المريب فينزلق أمامنا كطبقة زيتية متلألئة على المحيط.

لا بد أن يبدو هذا الفن متناقضًا بالنسبة لنا بسبب طرق وصفه وتصنيفه التى لا جدال فيها، والتى تثير تساؤلات مضللة بشأنه. على سبيل المثال: خارج المسرح، نرى الواقع نفسه، ولكن كيف لنا أن نرى أى شىء آخر غير المظهر، مهما كان جذابًا ومنعشًا، عندما نشاهد ما يُعرض على خشبة المسرح؟ خارج المسرح، يكون المرء على طبيعته، بينما على خشبة المسرح، يتظاهر شخص بأنه شخص آخر، ويفعل ذلك لأشخاص يبحثون عن التسلية فى عالم الخيال على مستوى اجتماعى رفيع ومصطنع. فكيف لنا أن نكون إلا منفصلين ومنصرفين عن مهامنا الجادة أثناء وجودنا فى المسرح؟

والآن، دعونا نطرح أسئلة أخرى للرد على هذه الأسئلة. ماذا لو لم يكن بوسعنا إدراك الواقع إلا من خلال المظهر؟ ماذا لو كان المسرح يُجسد، بطريقة موضوعية ومتعمدة، ما يحدث بالفعل دون وعى فى تطور الذات، وبالتالى يُوسعها ويُكملها - أى يدمج طرق وجود الآخرين ونظرتهم لأنفسهم، بشكل محاكٍ، فى وعينا؟ ماذا لو كانت الحياة حياة إنسانية لأنها تتوسطها خيالات ومعتقدات جماعية حول كل حياة، وأن المسرح والفنون الأخرتعبر عن هذه الوساطة وتُكملها؟ وماذا لو كان ما نرفضه باعتباره ترفيهاً درامياً، يُمكن أن يكون تتويجاً لوجودنا؟

سأجادل بأن المسرح هو، أو يمكن أن يكون كذلك، هو كل هذا، وبالتالى يجب أن تنهار الفروق المألوفة، التى نحللها تقليديًا، والتى أحاطت بدراسته، أو أن نُعدّل: المظهر والحقيقة؛ الخيال والحقيقة؛ والذات والآخر؛ المفيد والمسلى. ونعيد صياغة كل هذه الفروق من الأساس؛ فبعضها فى

النهاية بالكاد يمكن التعرف عليه.

الرؤية التى سأطرحها هى كالتالي: المسرح هو تتويج للمسار الرئيسى للتطور البشرى، وهو تطور يشبه المسرح فى منعطفات حاسمة. ومن خلال تحليل الأعمال المسرحية، يمكننا أن نرى بوضوح الشروط المسرحية لتماسك ووجود الذوات الحقيقية، بتوسع يكفى لرؤية شروط قد تغيب بسهولة. فمن الناحية الزمنية، تأتى المشاركة فى المسرح، بأى معنى حرفى ودقيق، متأخرة نسبيًا فى حياة الفرد، إن أتت أصلًا. لكن معرفة مبادئ المسرح تُلقى الضوء على شروط مماثلة للوجود الإنسانى، والتى يجب فهمها قبل أى شيء آخر فيما يتعلق بالذات. وبالتالى، فإن المسرح لاحق تاريخيًا، ولكنه سابق وجوديًا أو منطقيًا.

من المؤكد أن أحد أكبر العقبات التى تحول دون فهم المسرح هو كثرة الأمور التى تُعتبر «صحيحة بشكل واضح» والتى قيلت عنه، وهى مواقف تخفى تحيزات عميقة، وغموضًا، والتباسًا. على سبيل المثال، نصيحة هاملت الشهيرة للممثلين، والتى يُعتقد عادةً أنها تُجسد وصفة شكسبير الخاصة للمسرح وأنها صحيحة بشكل بديهى، مليئة فى الواقع بالمشاكل.

اجعل الفعل متوافقًا مع القول، والقول متوافقًا مع الفعل؛ خاصة مع مراعاة ألا تتجاوز حدود الطبيعة: لأن أى شيء مبالغ فيه يكون بعيدًا عن الغرض من اللعب، الذى كان هدفه، فى البداية والآن، هو أن يكون بمثابة مرآة للطبيعة؛ أن يُظهر الفضيل ملامحها، ويحتقر صورتها، وعصر وجسد الزمن نفسه شكله وضغطه.

يكمن الغموض الجوهرى فى استعارة رفع المرآة أمام الطبيعة فى أنها توحى بأن استخدام المرآة قد يكون ضروريًا لكى ترى الطبيعة نفسها (لترتيب جمالها، ربما؟)، ولكن قد لا يكون ضروريًا لأى مراقب للطبيعة - مهما كان متعاليًا أو مثاليًا - أن يستخدمها لرؤيتها. فالمراقب يستطيع رؤية الطبيعة مباشرة، وربما يكون قد أخبرها ببساطة عن سماتها. والطبيعة تستخدم المرآة فقط لتجعل وجهها واضحًا لنفسها، ولكنهذا لا يوضح إلا نقاطًا كان من الممكن من حيث المبدأأن تتكشف لها بطريقة أخرى. والمسرح ببساطة يعيد إنتاج ما هو مفهوم بالفعل، أو ما هو قابل للفهم بالفعل، على الأقل من قبل شخص ما فى مكان ما، بشكل صارخ ونابض بالحياة. وبالتالى، فإن المسرح باعتباره مرآة هو أمر زائد عن الحاجة.

لكن ثمة قراءة أخرى، أقل وضوحًا، لهذه الاستعارة تتبادر إلى الذهن، وهى أقرب إلى واقع الأداء المسرحى، فى رأيى، ومع ذلك فهى أكثر صعوبة، وربما مستحيلة، كتفسير حرفيً بحت: لا يوجد مراقب متعالٍ أو مثالى - أو على الأقل هذا المراقب لا يتواصل معنا إطلاقًا - ونحن البشر نقف معًا، جنبًا إلى جنب مع أشياء أخرى من الطبيعة، متجهين فى اتجاه واحد فقط نحو فراغ. لا نستطيع الالتفات للنظر مباشرة إلى بعضنا البعض. إذن، قد يكون وضع مرآة المسرح فى مواجهة الطبيعة، وفى مواجهة طبيعتنا المشتركةالخاصة بنا، هو السبيل الوحيد (أو ربما السبيل الأول الوحيد) لرؤية ملامح معينة من وجوهنا وأنفسنا. إذن، لن نتمكن من إدراك الواقع إلا من خلال المظاهر، التى سيكون بعضها فنيًا وخياليًا بشكل لا يمكن اختزاله.

لا يمكننا البدء فى شرح جدية المسرحية، فى رأيى، إلا من خلال هذه القراءة الثانية؛ وكيف تستحوذ على ضمائرنا - ووعينا - وتكشف الحقائق؛ على الأقل كيف تفعل ذلك عندما تكون أبعد ما تكون عن مجرد ترفيه. بمجرد أن نتجاوز هذا الجانب من الغموض المحورى فى استعارة المسرح كمرآة، نرى أفقًا جديدًا من التحقيقات، ونتحرر من قبضة الصياغات الخاطئة القديمة للأسئلة: على سبيل المثال، كيف يمكن للفن أن يكون إبداعيًا، ومن ناحية أخرى مُستنسخًا أو مُحاكيًا؟ أو، كيف يمكن أن يكون هناك جنس مشترك لكل من الفن التمثيلى والفن غير التمثيلى؟ لكن إذا كانت «مرآة» الفن هى السبيل الوحيد، أو أحد السبل الأساسية التى لا يمكن اختزالها، لرؤية أنفسنا، وإذا كانت رؤية أنفسنا أساسية لما نحن عليه كذوات، فإن رؤية الذات تعنى إحداث تغيير فى الذات بمجرد الرؤية. إن رؤية ما نحن عليه فعلاً هى رؤية هذا كمثال فقط على الإمكانية التى يطرحها الخيال، وهى رؤية هذه الإمكانية كواحدة من بين إمكانيات عديدة. إن معرفة الأشخاص لبعضهم البعض هى حالة خاصة من ادعاء معرفى عام لا يمكن المبالغة فى تأكيده: فنحن لا ندرك ما هو كائن إلا بعد أن نتخيل ما يمكن أن يكون عليه. ولا نرى ماهية الشيء إلا بعد أن نتخيل كيف يمكن أن يكون هناك أى شيء ممكن من هذا القبيل.

إن رؤية أنفسنا تُثير حتمًا السؤال الجذاب: ما الذى يمكن معرفته أكثر لكى يقدّم لنا مجموعة من الطرق الممكنة للوجود. إن القيام بفعل المعرفة هو تجاوزها. فحتى إعادة إنتاج أنفسنا «بشكل واقعي» ينطوى على فعل إبداعى من خلال الخيال، وهو يختلف تمامًا عن رفع المرآة بالمعنى الحرفى. ومن هنا، فإنّ الثنائية الصارمة التى تفصل الفن المستنسخ أو التمثيلى عن الفن غير المستنسخ أوغير التمثيلى - «الإبداعى الخالص» – تتلاشى بشكل ملحوظ.

لنأخذ مثالاً آخر على وصفٍ يبدو «صحيحاً» للمسرح، ولكنه مع ذلك يُخفى مشاكل جوهرية، ألا وهو محاولة إريك بنتلى لتلخيص المسرح إلى جوهره: (أ) يُقلّد (ب) نيابةً عن (ج) آخر. يبدو هذا الوصف فى ظاهره صحيحاً، وهو ليس مُضللاً. وبالتأمل، ندرك أنه لا حاجة لنص مكتوب فى أى عرض مسرحى وأن وجود ممثل واحد على الأقل ضرورى؛ فالعروض التى لا تضم ممثلين يُمكن أن تُولّد وجهة نظر مسرحية، ولكنها تُعتبر حالاتٍ هامشيةً للمسرح الحقيقى. يجب أن يكون هناك جمهور واحد على الأقل، لأن الجمهور - سواءً كان حقيقياً أو مُحتملاً - عنصر أساسى فى كل فن (ولا نشكك هنا فى مكانة الفنان كجمهوره). علاوة على ذلك، يجب أن يكون هناك تقليد بمعنى ما. بما أن الحوض، أو المكعب، أو التفاحة لا يمكن النظر إليها مسرحيًا دون أن تصبح رموزًا فيسيولوجية عامة، دون أن تمثل جميع الأحواض، والمكعبات، والتفاح الممكنة، فكذلك لا يستطيع الممثل الوقوف على خشبة المسرح دون أن يمثل نوعًا من الإنسانية. سيحدث هذا التوصيف حتى مع أنه لا يوجد نص مكتوب، ولا يُعطى لشخصيته اسم، ولا ينطق بكلمة. نحن نتعرف عليه كنموذج فى عائلة البشر، وحقيقة أننا نتواجد فى حضوره ونتعرف عليه على هذا النحو تُضفى عليه الشرعية؛ وبما أننا نقف مع الشخصية فقط من خلال وقوفه معنا، فهو يُضفى علينا الشرعية. هناك اتفاق، وتحالف.

لكنّ عبارة بنتلى «يُقلّد» يجب أن تُنبهنا. فلا يُمكن اعتبار حتى أكثر أنواع التقليد مهارةً فنًا راقيًا. مهما كانت دلالة التقليد، ومهما كانت روعته، فإنّ مجرد التقليد بالنسبة للتجسيد كفن راقٍ، مثل الكاريكاتير بالنسبة للبورتريه كفن راقٍ. وكما أشار أرسطو، فإنّ الفن الراقى، من خلال تصويره للخاص، يكشف أيضًا عن الكلى، ذلك الذى يربطنا معًا فى رابطةٍ مشتركة. والخاص المُجسّد ليس بالضرورة أن يكون واقعيًا. فالفن الراقى يكشف عن تلك الخصائص والإمكانيات العامة للبشر التى يجب أن نكون قادرين على تخيلها إذا أردنا أن نتخيل كيف يمكن لأى إنسان واقعى أن يكون.

هذا ليس مجرد جدال عابر. فثمة خلل مفاهيمى هنا، أسميه ما قبل النقد، فى رأيى، يمنع بنتلى أفكار بنتلى القيمة والمثيرة للاهتمام من التبلور للوصول إلى أنماط الشخصيات بشكل منهجى. يصل الفن إلى المعانى العامة للأشياء من خلال «أفراد» يجسدهم كأفراد. ولو لم يكن الأمر كذلك، لما استطعنا تفسير تعلق التماهى الذى يشعر به الجمهور تجاه المسرحية. اذ يجدون ما ينطبق عليهم: الجانب العام الذى يتردد صداه فى داخل كل منهم، بحيث تُطرح مسألة الحياة. أما الممثل الماهر، من ناحية أخرى، فهو يثير فضولهم أو يدهشهم للحظة، كما قد يفعل فنان السيرك.

الهوامش

- بروس دبليو ويلشاير فيلسوفٍ أمريكى درس فى قسم الفلسفة فى جامعة روتجرز، والذى تقاعد منه كأستاذ فخرية فى عام ٢٠٠٩. بداية كمتخصص فى ويليام جيمس، أصبح معروفًا بعمله فى الفلسفة والمسرح، وانتقاداته للفلسفة التحليلية، واهتمامه بالفلسفة الأمريكية الأصلية. ومن أبرز كتبه فى المسرح «أداء الدور والهوية: حدود المسرح كاستعارة»
- هذا المقال هو الفصل الأول من كتاب «أداء الدور والهوية: حدود المسرح كاستعارة» الصادر عن مطبوعات Indiana University Press/Bloomington. وعنوان المقال بالانجليزية هو What is theater

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(١٣)

خروج فاطمة رشدى من الفرقة!

سيد على إسماعيل

لاقى مشروع الفرقة القومية هجومًا كبيرًا من قبل الصحافة الفنية، وحكموا عليها بالفشل قبل أن يبدأ بأيام قليلة! وبالرغم من ذلك قاومت إدارة الفرقة هذا الهجوم، لا سيما وأنها لم تعرض مسرحية الافتتاح بعد، ولكنها أعلنت عن المسرحيات التى ستبدأ بها، وبدأت فى توزيع الأدوار وتحديد المخرجين.. إلخ. وهنا حدثت مشاكل كثيرة بين الممثلين والممثلات على توزيع الأدوار، لا سيما وأن هناك أصحاب وصاحبات فرق مسرحية كبيرة، كانوا يأمروا فيطاعوا! أما الآن فجاء عليهم الدور لينفذوا الأوامر كونهم ممثلين فقط.. لا أصحاب فرق! وأوضح مثال سنكتفى به، هو «فاطمة رشدي»!

قالت مجلة «الجامعة» تحت عنوان «كيف انسحبت قد ثارت على المخرج وزوجته عاصفه تمرد بين الزملاء الممثلة الأولى من الفرقة الحكومية»: سبب انسحاب «فاطمة رشدي» هو توزيع الأدوار، والدور الذى كان مثار النزاع هو دور «جوليا» فى رواية «المجرم» التى عربها عن الألمانية الأديب «أحمد شكري». ولما كانت «فردوس حسن» هى الممثلة التى وقع عليها اختيار المخرج «عزيز عيد» لتقوم بهذا الدور فقد حفظته استعدادًا لتمثيلة. وقد وجد عزيز أن خير من يصلح للقيام بدور الأم فى هذه المسرحية زوجته السابقة فأعطاها الدور وأعطى لنفسه دور الرجل المحبوب. ولهذا التوزيع قصة أرى أنه من حق القارئ أن يعرفها.. فدور الأم فى هذه المسرحية يدور حول زوجة هجرت زوجها تاركة وراءها ولدًا! إلى هنا مفهوم جدًا والأم ستمثلها فاطمة والزوج المهجور عزيز، وعزيز قد مثل هذا الدور فى الحياة الحقيقية وكانت بطلته فاطمة فهو يريد أن يظهر عاطفته للجمهور على المسرح وأمام نفس التى لعبت أمامه نفس الدور على مسرح الحياة! وشعرت فاطمة بأن زوجها السابق يريد أن يظهر على حسابها فأظهرت رغبتها لزميلتها فردوس فى تمثيل دور جوليا بدلًا منها، وكان من المؤكد أن ترفض فردوس الطلب وذهبت فاطمة إلى عزيز الذى ذهب بدوره ليرجو فردوس كى تترك دورها فى هذه المسرحية لزوجته السابقة! وأبت فردوس أن تتنازل عن دور أتعبت نفسها فى مذاكرته وحفظه فلم يسع عزيزًا والحالة هذه إلا أن يتصرف بنفسه فأعطى الدور لفاطمة وكانت فردوس الذين شجعوها على التمسك بدورها وعدم تركه من أجل رجاء من لهم مصالح شخصية. وجلس الممثلون لعمل بروفة المسرحية كما هى عادتهم ولكن المخرج أحضر قصة «تاجر البندقية» وابتدأ فيها ولما كانت فردوس ليست من العاملات فيها فقد فضلت الخروج، وما أن خرجت فردوس من الباب حتى أرجع المخرج ثانية رواية «المجرم» وبدأ العمل فيها. وعلمت فردوس فثارت واحتدت لأنها لا تجد من يتحيز لها هى الأخرى. ومر اليوم وفى الثانى عند حضورها أخرج عزيز مسرحية «الملك لير» وانصرفت فردوس أيضًا، فابتدأ فى «المجرم»! عندها دخلت فردوس ثائرة غاضبة وقامت معركة بين الممثلة والمخرج وزوجته، طلبت فردوس على أثرها حضور مدير الفرقة. وحضر الأستاذ مطران بك وأفهم فاطمة عندما قالت إنها حضرت لتأخذ الأدوار التى تريدها قائلًا إنهن جميعًا سواء فلم يسع كبيرة ممثلات مصر إلا الانسحاب، وخرجت تاركة وراءها جوًا متمردًا على هذا الغرور الذى أبدته فاطمة!

أكملت مجلة «الصباح» تطورات الموضوع، قائلة تحت عنوان «بيان مدير الفرقة الحكومية عن انسحاب السيدة فاطمة رشدي»: ليس من جديد بالفرقة الحكومية خلال هذا الأسبوع إلا انسحاب السيدة فاطمة رشدى بعد نتيجة التحقيق الذى أجراه حضرة الأستاذ خليل مطران مدير الفرقة، وثبت منه خروجها على النظام. ثم طلب منها أن تخضع له فلم تخضع وكان الانسحاب. وقد

عزيز عيد

فردوس حسن

حسين رياض

فاطمة رشدي

أفضى إلينا الأستاذ خليل مطران ببيان عن هذه المسألة قائلًا: إن غضبه من فاطمة رشدى يلتمس لها فيها العذر لأنها عاشت مدة طويلة مديرة لفرقة تمثيلية كبيرة تأمر فتطاع وتطلب فتجاب، فهى بما فعلته واجترأت عليه كانت تعتقد أن هذا الحق - حق السلطة والنفوذ – لا زال من حقها الآن كما كان فى فرقتها فكونها منعت من الوصول إلى تمثيل دور كانت تطمع فيه لم تكن تنتظره بالمرة، لذلك كانت صدمتها قوية فى الواقع صدمة شديدة، وقد أفهمتها عند تحدثى معها بعد الحادث المذكور أنها ممثلة كبيرة فعلًا، ولها فى نفوسنا منزلة كبيرة محترمة، وستسنح لها الظروف فى المستقبل بالاشتراك فى لجنة اختيار الروايات واللجنة الفنية الخ. أما توزيع الأدوار فهو فى هذا الظرف الحاضر لا يمكن لأحد أن يشوه نظامه الموضوع، فالدور لا يمكن أن يُنتزع من ممثل أو ممثلة إلا إذا كان لا يصلح له. وذلك لا يكون إلا بعد الاختبار.. قلت لها ذلك فلم تتقبل منى هذا القول وغضبت. فتركت لها الفرصة لتفكر كثيرًا فى اختيار الصالح لها، فإذا كانت ترى من مصلحتها هذا الغضب والانسحاب فنحن لا نريد أن نقف مطلقًا فى طريق هذه المصلحة لأى ممثل أو ممثلة. وإنما هذا هو نظامنا الذى نسير عليه وخطتنا التى ننتهجها ولا يمكن أن نحيد عنها. فمن ارتاح لها فنحن مرتاحون إليه.. وإذا نجح هذا العمل فلا شكر فى النجاح لنا أو له إنما الشكر للحكومة وحدها التى رصدت مبلغًا كبيرًا لا يقل فى قيمته عما ترصده أية حكومة من الحكومات لإعانة المسرح المصرى ونهضته. هذا كل ما أستطيع أن أفعله أو أقوله. والحمد لله لا أخشى شكوى تُقدم إلى جهة من الجهات فأنا رجل مهذب لم أطرق فى سبيل العمل غرضًا أوغاية، ولم أحقق مطلب صديق مهما كان له فى نفسى من معزة وإكبار. ووالله لو كان مثقال فاطمة رشدى أو جميع أعضاء الفرقة ذهبًا فلا يكون لهذا تأثير على ما يطلبه منى ضميري».

خروج «فاطمة رشدى» من الفرقة القومية قبل أن تبدأ عروضها، أحدث ضجة هائلة وأثار سؤالًا: «هل يحق للممثل أن يُعارض المخرج فى دوره التمثيلى؟».. هذا السؤال طرحته مجلة «الصباح» على مجموعة من المخرجين والممثلين، منهم «زكى طليمات» الذى قال: «هذا السؤال يتوقف على حُسن نيّة المخرج وتصرفه، وأعتقد إذا تجرد من الأهواء وعمل لصالح الرواية والفن فإنه قلما يخطئ فى إسناد الأدوار التى يعهد بها إلى الممثلين والممثلات. وفى هذه الحالة لا سبيل ولا موجب لأن يعترض الممثل على تمثيل الدور الذى عهد إليه به. وأعتقد أن الممثل الذى يحسن الظن فى مخرجه قلما يعترض على دور يُعطى إليه إذا تجرد هو نفسه أيضًا من رغبته فى أن يخص نفسه بالأدوار الكبيرة». أما «حسين رياض» فقال: «من حق الممثل بالفعل أن يراجع دوره ويجب أن تكون له حرية الرأى فى قبول الدور إذا كان يناسبه أو يعارض فيه إذا كان لا يتفق مع ميوله وروحه ومشاربه». وقال «مختار عثمان»: «إن الممثل ليس له الحق فى إبداء الرأى فى دوره سواء رضى بتمثيله أو عارض فيه». وقال «فؤاد سليم»: «اختيار الدور يجب أن يكون من حق الممثل المشهود له بالكفاءة، لأنه أدرى الناس بالشخصية التى يمثلها». وقال «حسن البارودى»: «بالتأكيد للممثل الحق فى اختيار الدور الذى يسند إليه لأنه أدرى الناس بالنوع الذى يجيده».

أما «فردوس حسن» التى كانت طرفًا فى المشكلة، فقالت: «يجب أن ترى الممثلة دورها وتراجعه جيدًا حتى تعرف إذا كانت تصلح لتمثيل الدور أو لا تصلح. لأن الممثلة لا تنجح فى كل دور يعهد إليها به، إنما نجاحها يكون مقصورًا على الأدوار التى يضعها المخرج بنفسية تتفق مع نفسيتها وطبيعتها. وليس معنى هذا أن الممثلة يجب أن تستبد بتمثيل دور كبير حتى إذا كان لا يتناسب مع شخصيتها فهذا عين الخطأ.. فرب دور صغير يناسبها كان أفضل من الدور الكبير الذى يتعارض معها ويكون سقوطها فيه لا بد منه - وإذا كانت بعض الممثلات ينظرن إلى هذه الناحية – ناحية كبر الدور وصغره.. فهذا ليس من الصواب فى شىء، فنجاح الممثلة نجاح لها فى كل شىء وخير من المادة مهما عظمت وفى هذا سمعتها وكرامتها.. لأنها بدون سمعتها وبدون نجاحها لا تعد شيئًا».

بناءً على ذلك، حاول «خليل مطران» تهدئة الأجواء، ونجح فى استرضاء «فاطمة رشدي» وإعادتها إلى الفرقة بعد أن طبق نظامًا جديدًا فى توزيع الأدوار ترضية لها. ولكن الأمر لم يستمر هادئًا، حيث خرجت «فاطمة رشدي» من الفرقة مرة أخرى ونهائيًا! ففى أواخر نوفمبر ١٩٣٥ نشرت مجلة «الصباح» سؤالًا على هيئة عنوان «ماذا فى الفرقة الحكومية؟»، قالت فى إجابته: أصبحت الفرقة الحكومية مثال الكمال وحُسن الإدارة بعد أن وضعت إدارة الفرقة النظام الإدارى الذى يكفل الهدوء والسلام والطمأنينة. والأمر الوحيد الذى سبب شكوى أعضاء الفرقة هذا الأسبوع تصرفات الأستاذ «عزيز عيد» فى رواية «الملك لير» من جهة توزيع أدوارها وعدم مراعاة الأهلية والكفاءة كما يقول أعضاء الفرقة الذين استدلوا على شكواهم من الأستاذ عزيز بما يلي: أولًا، أراد أن يستأثر لنفسه بدور «الملك لير» فى الوقت الذى أجمع فيه الجميع على أن الذى يصلح لهذا الدور هو الأستاذ «جورج أبيض» دون سواه. ثانيًا، بينما الفرقة الحكومية ترى أنها فى حاجة إلى ممثلات خصوصًا فى هذه الرواية التى تحتاج إلى ثلاث سيدات يمثلن (بنات الملك)، يبخل على السيدة «فاطمة رشدي» بإعطائها دور «كورديليا»

فاطمة رشدى تنشاجر

كيف انسحبت الممثلة الاولى من الفرقة الحكومية

وكانت نهاية مناورات الفرقه الحكوميه ان انسحبت ممثلتها الاولى تاركة الدار تنعي من بناها

اما السبب الذي من اجله قد تركت فاطمه العمل الذي كانت تتوق اليه من زمن بعيد هو ـ المهزلة الابدية ـ او بمعنى اوضح مهزلة توزيع الادوار ولعل المتتبعين لحركة المسارح المصرية يذكرون كيف وقفت هذه المعضلة فى سبيل انجـاح مشاريع كثيرة

والدور الذي كان مثار النزاع هو دور جوليا فى رواية المجرم التى عربها عن الالمانية الاديب احمد شكري ولما كانت فردوس حسن هى الممثلة التى وقع عليها اختيار المخرج عزيز عيد لتقوم بهذا الدور فقد حفظته استعدادا لتمثيلة وقد وجد عزيز ان خير من يصلح للقيام بدور الام فى هذه المسرحية زوجته السابقة فاعطاها الدور واعطى لنفسه دور الرجل المحبوب

ولهذا التوزيع قصة ارى، أنه من حق القارىء أن يعرفها . . فدور الام في هذه المسرحيه يدور حول زوجة هجرت زوجها تاركة وراءها ولدا ! ! الي هنا مفهوم جدا والام ستمثلها فاطمة والزوج المهجور عزيز . . وعزيز قد مثل هذا الدور في الحياة الحقيقية وكانت بطلته فاطمة فهو يريد أن يظهر عاطفته للجمهور على المسرح وأمام نفس التي لعبت أمامه نفس الدور على مسرح الحيـاة

وشعرت فاطمة ان زوجها السابق يريد أن يظهر على حسابها فأظهرت رغبتها لزميلتها فردوس فى تمثيل دور جوليا بدلا منها وكان من المؤكد ان ترفض فردوس الطلب وذهبت فاطمه الى عزيز الذى ذهب بدوره ليرجو فردوس كي تترك دورها فى هذة المسرحيه لزوجته السابقة !! وابت فردوس ان تتنازل عن دور اتعبت نفسها فى مذاكرته وحفظه فلم يسع عزيزا والحالة هذه الا أن يتصرف بنفسه فأعطى الدور لفاطمة وكانت فردوس قد ثارت على المخرج وزوجته عاصفه تمرد بين الزملاء الذين شجعوها على التمسك بدورها وعدم تركه من اجل رجاء من لهـم مصالح شخصية . .

وجلس الممثلون لعمل بروفة المسرحيه كما هى عادتهـم ولكن المخرج احضر قصة (تاجر البندقيه) وابتدأ فيهـا ولما كانت فردوس ليست من العاملات فيها فقد فضلت الخروج وما ان خرجت فردوس من الباب حتى ارجع المخرج ثانية رواية المجرم وبدأ العمل فيهـا وعلمت فردوس فثارت واحتدت لأنها

مقالة مجلة الجامعة

بطلة الرواية ويعطيه لزيزى عثمان، لأنه كما يقول يريد أن يرفعها بهذا الدور إلى السماء، ثم يعطى السيدة فاطمة رشدى دور «بهلول» مضحك الملك! ولكى يؤثر عليها فى قبول هذا الدور يقول لها إنه دور غلام جميل محبوب، فإذا ما قبلت فاطمة رشدى هذا الدور وظلت تعمل له البروفات على زعم أنه (غلام جميل محبوب) مدة ليست بالقليلة، عاد فأبلغها أن دور «بهلول» هذا يجب أن يكون صاحب شخصيته (أحدب) و(أكتع) و(أعرج)! فعارضته فاطمة بالحسنى فى عدم وجوب إسناد هذا الدور إليها، فلم يقبل معارضتها فقذفت بالدور وأنّبته على مرأى من الممثلين، واحتج الممثلون عليه لإسناد هذا الدور (الرجالي) إلى ممثلة، بينما هم فى حاجة إلى ممثلات، ويوجد ممثلون يصلحون لهذا الدور لم يعط لهم أدوارًا مثل الأستاذ «حسن البارودى» الذى أبلغ شكواه للأستاذ «خليل مطران». ثالثًا، رغم وجود هذه الظاهرة التى كان يجب أن يأخذ منها عزيز عبرة وعظة ويصلح ما أفسده ليجدد ثقة الممثلين به، أخذ دور (بهلول) من فاطمة وعهد به إلى زوزو حمدى الحكيم أى عهد به إلى (سيدة) - مرة أخرى - ضاربًا بالمقترحات والاحتجاجات عليه وعلى تصرفه عرض الحائط! لمثل هذه التصرفات ضج بالشكوى الممثلون، وأراد الأستاذ خليل مطران إصلاح ذات البين فأمر بأن يعهد بدور «كورديليا» بنت الملك، أى «البطلة» إلى السيدة «فاطمة رشدى». وكان المنتظر أن يكون «عزيز عيد» حكيمًا بعد هذا الحل الحاسم الذى وضعه الأستاذ خليل مطران، لكنه بعد ذلك ثار على الممثلين والممثلات دون استثناء وصمم على أن يقف كبار الممثلين «كمبارس» فى رواية «الملك لير»! وإذا أراد أن يعلم دورًا استعمل الألفاظ المستهجنة التى لا يحتملها ممثل مهما كان مركزه صغيرًا. وكان ممن أصابهم بعض هذه الألفاظ الأستاذ «حسين رياض» فتبادلا الشتائم وأخذ كل منهما يقذف الآخر بما استطاع، ولكن كفة حسين رياض كانت هى الراجحة، لأن جميع الممثلين والممثلات كانوا إلى جانبه وأعطوه الحق فيما ثار من أجله. وقالت فاطمة رشدى إنها مضطرة للانسحاب نهائيًا من الفرقة الحكومية والتفكير فى تكوين فرقة خاصة بها. وقد انقطعت عن الفرقة فعلًا، فلا نعلم إذا كانت تعود ثانيًا كالمرات السابقة أو تنفذ خطتها الجديدة بتكوين فرقة لها. وكان يوم الجمعة الماضى قبل الظهر الموعد الذى حدده الأستاذ خليل مطران مدير الفرقة الحكومية لسماع الشكايات والمقترحات فقابله وفد من الممثلين برئاسة الأستاذ حسين رياض، وقدموا إليه عريضة يطلبون فيها إيقاف الأستاذ عزيز عيد عند حده لأنه يمتهن كرامتهم أثناء البروفات، هذا من جهة ومن جهة أخرى تقدمت عريضة أخرى من كبار الممثلين بالفرقة يطلبون فيها لفت نظر الأستاذ عزيز عيد إلى أحد أمرين إما أن يهتم بإخراج رواياته وإما أن يسحب منه الثقة كمخرج وفى نفس العريضة يطلبون إسناد دور (الملك لير) إلى الأستاذ جورج أبيض وحده دون الأستاذ عزيز عيد، وإسناد دور (بهلول) إلى ممثل لا ممثلة. وقد أهتم الأستاذ خليل مطران بهذه الشكاوى كل الاهتمام.. وطلب أن يشاهد بنفسه دور (الملك لير) من الأستاذ جورج أبيض على حده، ومن الأستاذ عزير عيد على حده.. وأقيمت هذه المباراة فعلًا فى بروفة مساء السبت الماضى. كما أنه شاهد من زيزى عثمان دور «كورديليا» و(بهلول). ثم أجل إبداء رأيه فى أى الدورين أحسن إلى حين تنعقد لجنة توزيع الأدوار المكونة من الأساتذة خليل مطران، وزكى طليمات، وجورج أبيض، وعزيز عيد، وعبد الرحمن رشدى، وعمر وصفى، وحسين رياض، وأحمد علام.

جريدة كل المسرحيين