# مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 984 | الإثنين 06 يوليو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة


## مسرح ما بعد ٣٠ يونيو
## أسئلة لا إجابات

## ختامى الأقاليم «٤٨»..
## ليالي الحصاد الجميلة

# إبداعات ذوي الهمم

## تزين فعاليات «شارع الفن» ببني سويف

شهد ممشى كورنيش بني سويف السياحي، عروضا وورشا فنية قدمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، ضمن مبادرة «شارع الفن» التي أطلقتها وزارة الثقافة في إطار المشروع القومي للفنون «الثقافة حياة»، الذي يستهدف نشر الفنون والإبداع في الفضاءات العامة.

وتضمنت الفعاليات عرضا فنيا لفرقة بني سويف للفنون الشعبية لذوي الهمم، تدريب الفنان تامر عبد المنعم، تألقت خلاله بتقديم مجموعة من الفقرات الاستعراضية منها: «الصعيدي»، «النوبي»، «أنت عمري»، و«لما بدا يتثنى»، وغيرها وسط تفاعل كبير من الحضور.

كـما شهد الـيـوم ورشــة عمل تشكيلات بالصلصال، نفذتها الفنانة أميمة أحمد، بهدف صقل المهارات الحركية، وتنمية الخيال للأطفال.

نفذت الأنشطة من خـلال إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي، وفرع ثقافة بني سويف، وجـاءت ضمن مبادرة «شارع الفن»، التي تنظمها الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وتتواصل الفعاليات اليوم الجمعة مع عرض فني لفرقة الفيوم للإنشاد الديني، إلى جانب الورش الفنية المخصصة للأطفال.

# مهرجان أيام القاهرة الدولي للمونودراما

## يطلق البوستر الدعائي للدورة التاسعة

أعلنت إدارة مهرجان أيام القاهرة الدولي للمونودراما إطلاق البوستر الدعائي للدورة التاسعة، عبر الصفحات الرسمية للمهرجان على منصات التواصل الاجتماعي، إيذانًا بانطلاق العد التنازلي لأحد أبرز الملتقيات المسرحية المتخصصة في فن المونودراما.

وتقام الـدورة التاسعة تحت رعاية الدكتورة جـيـهـان زكي، وزيــرة الثقافة، خلال الفترة من ١٣ إلى ١٧ يوليو المقبل، بمـشـاركـة نـخـبـة من الفنانين والمسرحيين من مصر من مختلف دول الـعـالم، في إطـار دعم الحركة المسرحية وتعزيز التبادل الثقافي والفني.

وأوضـح المخرج الدكتور أسامة رؤوف، مـؤسـس ورئـيـس المـهـرجـان، أن باب التقديم لمسابقة التأليف للمونودراما ما يزال مفتوحًا، على أن يستمر استقبال المشاركات حتى صباح الأول من يوليو المقبل، داعيًا الكتّاب والمبدعين إلى اغتنام الفرصة للمشاركة في هذه المسابقة التي أصبحت إحدى المحطات المهمة لاكتشاف النصوص المسرحية الجديدة.

يُذكر أن الـدورة الثامنة شهدت نجاحًا كـبـيرًا عـلى المستويين الـفـنـي والـجـماهـيري، حيث كــرّم المهرجان الفنانة هالة صدقي، والفنان الكبير رياض الخولي، والفنان القدير عبد العزيز مخيون، كما سجل حضورًا مميزًا للمسرح الأوروبي من خـلال عـروض مشاركة من بولندا وسلوفاكيا وإيطاليا، إلى جانب عـروض عربية من فلسطين والـعـراق والكويت وغيرها، واختتمت فعالياتها بالاحتفاء بمئوية المخرج المسرحي العالمي بيتر بـروك، في لفتة ثقافية تعكس اهتمام المهرجان برموز المسرح العالمي.

# «الحب المحرر» يرفع لافتة «كامل العدد»

## قبل إنطلاقه في ٨ يوليو ..

يفتتح فريق (Better Show) المسرحي عرضه الجديد «الحب المحرر» مساء ٨ يوليو على مسرح الفلكي بالجامعة الأمريكية، على أن يستمر العرض حتى ١١ يوليو المقبل، بواقع حفلتين في الليلة الواحدة الأولى في الخامسة والنصف والثانية في الثامنة والنصف مساءً.

ورفع العرض لافتة «كامل العدد» قبل إنطلاقه بأيام، ليعلن عن نفاذ تذاكر جميع حفلاته، حيث نفذت حفلتين بالكامل بعد الإعلان عن العرض بأيام.

و«الحب المحرر» عن الرواية الأكثر مبيعًا في العالم، التي تحمل الاسم نفسه للكاتبة فرنسين ريفرز.

وسبق أن قدم فريق (Better Show) العرض قبل ٧ سنوات، وحقق نجاحًا كبيرًا، إذ عُرض على أكثر من مسرح، من بينها «الفلكي» و«الهوسابير» و«ساقية الصاوي».

ويجري مخرج العرض مايكل مجدي بروفات مكثفة للعمل، إذ يقدم في نسخة جديدة يغلب عليها الطابع

الموسيقي والاستعراضي، مؤكدًا أن هذه النسخة ستكون مفاجأة لمحبي «الحب المحرر».

وتـأتي عـودة العرض بناءً على طلب جمهور الفريق، الذين طالبوا بإعادة تقديم المسرحية.

و«الحب المحرر» دراماتـورج سفيان الـخـضري، ويشاركه الكتابة مخرج العرض مايكل مجدي.

# المسرح وقيم الوطن وثورة ٣٠ يونيو..

## ندوة بالأعلى للثقافة تؤكد دور الفن في ترسيخ الهوية الوطنية

تحت رعاية الأستاذة الدكتورة جيهان زكي، وزيرة الثقافة، وبإشراف الأستاذ الدكتور أشرف العزازي، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، والأستاذ وائل حسين، رئيس الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية، أقام المجلس الأعلى للثقافة، ندوة بعنوان: «المسرح وقيم الوطن وثورة ٣٠ يونيو»، نظمتها لجنة المسرح، وأدارها مقررها الأستاذ الدكتور محمد أبو الخير، وذلك احتفالًا بالذكرى الثالثة عشرة لثورة ٣٠ يونيو، بمشاركة نخبة من المخرجين والأكاديميين والنقاد، هم: الأستاذ الدكتور الفنان أيمن الشيوي، رئيس قطاع المسرح، والفنان إسماعيل مختار، المخرج المسرحي، والأستاذ الدكتور فريد النقراشي، أستاذ المسرح بجامعة العاصمة، والناقد محمد الروبي، رئيس تحرير جريدة «مسرحنا»، والدكتور محمد أمين عبد الصمد، مدير إدارة تراث الفنون الشعبية بالمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

وناقشت الندوة دور المسرح في ترسيخ قيم الانتماء والهوية الوطنية، واستلهام ثورة ٣٠ يونيو بوصفها أحد أبرز الأحداث الوطنية التي يمكن تقديمها برؤى مسرحية معاصرة تخاطب الأجيال الجديدة، وتؤكد في الوقت نفسه دور الفنون في الحفاظ على الذاكرة الوطنية وتعزيز الوعي المجتمعي.

واستعرض الأستاذ الدكتور محمد أبو الخير الدور التاريخي للمسرح في تشكيل الوعي وترسيخ القيم الإنسانية والوطنية، مؤكدًا أن الحضارة المصرية عرفت المسرح منذ القدم من خلال أسطورة إيزيس وأوزوريس التي جسدت انتصار الخير على الشر، وكانت تُقدَّم داخل المعابد وعلى ضفاف النيل. واستشهد بكتاب «فجر الضمير» للكاتب والمؤرخ وعالم الآثار الأمريكي جيمس هنري برستد، الذي أكد أن مصر مهد الضمير الإنساني، موضحًا أن قيم المواطنة والمساواة واحترام الإنسان تمثل امتدادًا لهذا الإرث الحضاري، وهي القيم ذاتها التي رسختها ثورة ٣٠ يونيو.

ودعا إلى إطلاق مشروع مسرحي متكامل يستلهم هذه القيم، من خلال تنظيم مسابقات للنصوص المسرحية، وإعادة تقديم أعمال من ريبرتوار المسرح المصري، وفي مقدمتها «إيزيس وأوزوريس»، مؤكدًا أن المصريين القدماء لم يكتفوا بتداول هذه الأسطورة، بل أعادوا تمثيلها في احتفالات دينية داخل المعابد وعلى ضفاف نهر النيل لترسيخ قيم الخير والعدل والانتصار على قوى الشر في وجدان المجتمع، وهو ما يؤكد أن للمسرح المصري جذورًا حضارية عميقة سبقت كثيرًا من التجارب المسرحية المعروفة عبر التاريخ.

واستهل الفنان أيمن الشيوي كلمته مؤكدًا أن المسرح

المصري كان ولا يزال من أهم أدوات تشكيل الوعي الوطني وتعزيز قيم الانتماء، لما يمتلكه من قدرة على مخاطبة وجدان الجمهور، مشيراً إلى أن ثورة ٣٠ يونيو تمثل حدثًا تاريخيًّا زاخرًا بالدلالات الإنسانية والوطنية، ما يجعلها مادة ثرية للإبداع المسرحي.

ودعا إلى تقديم أعمال تتسم بالعمق الفني بعيدًا عن المباشرة، موضحًا أن الجمهور المصري يميل بطبيعته إلى المسرح الموسيقي والاستعراضي، وهو ما ينبغي توظيفه في تقديم عروض تعبّر عن قيم الثورة والهوية الوطنية، كما أعلن استعداده لتقديم عدد من العروض المسرحية التي تستلهم التراث المصري، وفي مقدمتها أسطورة إيزيس وأوزوريس، متفقًا مع ما طرحه الدكتور محمد أبو الخير في هذا الإطار.

من جانبه، تناول الفنان المخرج إسماعيل مختار البعد الإنساني لثورة ٣٠ يونيو، مستعيدًا حالة القلق التي سبقت الثورة وما شهدته البلاد من انقسام، قبل أن يستحضر مشاهد التلاحم الوطني التي عاشها بنفسه خلال مشاركته مع أسرته في تظاهرات ٣٠ يونيو.

وأوضح أن تلك التجربة انعكست على أعماله المسرحية، ولا سيما عرضه «معسكر مصر الجديد»، الذي اعتمد على الطرح غير المباشر، والموسيقى والاستعراض، والطاقات الشابة، لتقديم نماذج وطنية ملهمة، وغرس قيم الانتماء والوعي لدى الجمهور.

فيما تمحور حديث الأستاذ الدكتور فريد النقراشي حول البعد الفكري للهوية المصرية، معتبرًا أن ثورة ٣٠ يونيو أعادت ترسيخ مفهوم الدولة الوطنية، وصحّحت الصورة الحقيقية للإسلام القائم على الوسطية والتسامح وقبول الآخر.

وشدد على أهمية خوض «معركة الوعي» داخل الوسط المسرحي نفسه، من خلال تأهيل الكُتّاب والمخرجين والممثلين، وتنظيم الندوات والمسابقات والإصدارات التي تعمق فهمهم لقيم الهوية الوطنية، بما ينعكس على الأعمال المسرحية بعيدًا عن المباشرة.

وتحدث الناقد محمد الروبي متسائلًا عن ماهية النص المسرحي القادر على استيعاب ثورة ٣٠ يونيو بوصفها تجربة إنسانية ووطنية، وليس مجرد حدث سياسي، ورأى أن معظم الأعمال التي تناولت الثورة انشغلت بالتوثيق أكثر من التأمل، مستشهدًا بتجارب المسرح العالمي التي أثبتت أن الأعمال الكبرى لا تولد في قلب الأحداث، وإنما بعد أن تتحول إلى جزء من الذاكرة، داعيًا إلى إنتاج مسرح يفكر في الثورة ويطرح أسئلتها العميقة.

وأشار الدكتور محمد أمين عبد الصمد إلى أن الحكم على الثورات يحتاج إلى مسافة زمنية تسمح بقراءة نتائجها بموضوعية، مستشهدًا بكتاب «أقنعة الناصرية السبعة» للدكتور لويس عوض، الذي أكد أن من يعيش التجربة يصعب عليه إصدار حكم متوازن عليها، لأنه يكون بطبيعة الحال متأثرًا بها سلبًا أو إيجابًا، وأضاف أن من يعيش داخل الحدث يشبه من يسبح في النهر ويحاول أن يبلور رؤيته للمشهد الذي يتوسطه، بينما تكون الرؤية أوضح لمن ينظر إليه من الخارج.

ودعا، في ختام كلمته، إلى مراجعة سياسات الإنتاج المسرحي الرسمي، وتفعيل توصيات اللجان المتخصصة، مؤكدًا أن المسرح الحقيقي هو الذي يعبّر عن ثقافة المجتمع ويصل إلى الناس في مختلف المحافظات، وأن الفن يمتلك قدرة حقيقية على إحداث التغيير عندما يرتبط بالهوية الثقافية للمجتمع ويخاطب وجدانه.

وفي ختام الأمسية أكد الأستاذ الدكتور محمد أبو الخير أن ما طُرِح من رؤى وأفكار يعكس إيمانًا راسخًا بدور المسرح بوصفه من أهم أدوات القوة الناعمة في ترسيخ الهوية الوطنية، مشيرًا إلى أن لجنة المسرح ستواصل تنظيم الفعاليات التي تدعم الإبداع المسرحي، وتعزّز الحوار بين المبدعين والأكاديميين، وتسهم في ترسيخ قيم الانتماء والوعي، بما يواكب تطلعات الجمهورية الجديدة.

# «المهاجر» لفرقة القاهرة المسرحية

## الجميع متهمون.. والسر مدفون منذ سنوات

## المخرج عمر حسين: «المهاجر».. يفضح ميراث الغريب أسرار قرية بأكملها

قدمت فرقة القاهرة المسرحية، بفرع ثقافة القاهرة العرض المسرحى «المهاجر»، والتقت مسرحنا المخرج، وعدد من أبطال العرض الذين تحدثوا عن تجربتهم، وأحلامهم، وما يأملون تحقيقه مع تجربتهم الجديدة.

### زائر غريب

قال المخرج عمر حسين: «عرض «المهاجر» عن مسرحية «مهاجر بريسبان»، وتدور أحداث العرض حول رجل غريب يصل إلى مكان ما هو إحدى القرى، ويموت، ويحمل بموته سرًا غامضًا لم ينكشف، ويموت هذا المهاجر ويترك ميراثًا لابن له، فيحرّك ذلك فى أهل المكان مشاعر متناقضة من الفضول والرهبة والرغبة والرفض، لتبدأ الأسئلة تتفجر: من هو؟ ولماذا عاد؟ وما الذى يخفيه الجميع؟ بمن كانت علاقته فى الماضي؟ من ابنه؟ لتبدأ شكوك القرية كلها تتجه نحو ثلاث أسر متقاربة، وهى تضم ثلاثة رجال «عيد، رضوان، وعربى» يعيشون حياة هادئة ظاهريًا، وزوجاتهم الثلاث «عشرية، حسنة، وكرمات» يحملن أسرارًا دفنتها السنون».

### عنف يدمر الجميع

وأضاف عمر حسين: «يتحول البحث عن «ابن المهاجر» إلى مرآة جماعية تكشف خيانات صامتة، وذنوبًا لم تُغتفر، فتتفكك الروابط بين الأزواج، ويتحول الشك إلى اتهام، والاتهام إلى عنف يدمر الجميع».

### عبدالله خالد: أنا «رضوان» الزوج المتسلط القاسى

وقال الممثل عبد الله خالد: «قدمت فى العرض «المهاجر» شخصية «رضوان»، وهو الزوج المتسلط الذى يرى فى القسوة وسيلة لحماية بيته من النبش فى ماضٍ قد يحمل كارثة أو مصيبة تهدد استقراره، وتمثل الشخصية جانبًا من «الذاكرة المظلمة» التى لا تنسى، وترمز إلى سلطة زوجية تخفى خوفها وقلقها خلف مظاهر البطش والقوة».

وأضاف «خالد»: «ما جذبنى فى الشخصية أنها لا تعتمد على القوة الظاهرة فقط، بل تخفى داخلها قدرًا كبيرًا من الهشاشة والضعف، وقد وجدت فى رؤية المخرج عمر مراد فرصة حقيقية لتجسيد هذا الصراع النفسى العميق بين الرغبة فى السيطرة والخوف الكامن داخل الشخصية؛ لذلك حرصت على تقديم «رضوان» بحدة وترقب دائمين، بحيث يتحول من مجرد زوج إلى كيان مهدد يحمل أسرارًا لا تنتهى ويعيش تحت وطأة ماضيه طوال الوقت».

### دنيا حجاب: أنا «حسنة» امرأة حاصرها أسرار الماضى وتعيش تحت ضغط دائم

وقالت الممثلة دنيا حجاب: «قدمت شخصية «حسنة» وهى امرأة حاصرها أسرار الماضى وتعيش تحت ضغط دائم نتيجة ابتزاز الآخرين لها، وهى شخصية ترمز إلى الوجع المكتوم والخوف القادر على كسر عزيمة الإنسان وإضعافه مهما بدا قويًا من الخارج.

### صراع مستمر بين المقاومة والاستسلام

وأضافت: «تعيش «حسنة» طوال أحداث العرض حالة من التمزق النفسى والصراع الداخلى المستمر بين الرغبة فى المقاومة والاستسلام لما يفرضه عليها الماضى، وخلال البروفات، عملت مع المخرج عمر مراد على الوصول إلى أقصى درجات الانكسار النفسى للشخصية، ليس فقط من خلال الحوار، وإنما من خلال الصمت أيضًا، لأن لحظات الصمت كانت تحمل من المعانى ما يفوق الكلمات أحيانًا،

وحرصنا على تقديم بعض المواقف بطابع ساخر يستند إلى فكرة (هم يبكى وهم يضحك)، وهو ما منح الشخصية أبعادًا إنسانية أكثر عمقًا وتأثيرًا».

## نعمة طلعت: أنا «عشرية» شخصيتى قوية وصاحبة رأى مؤثر

وقالت الممثلة نعمة طلعت: «قدمت شخصية «عشرية» وهى واحدة من سيدات القرية، وزوجة «عيد»، وتُعرف بين أهل بلدتها بأنها الأكثر ذكاءً وقدرة على فهم ما يدور حولها من أحداث، وتتمتع «عشرية» بشخصية قوية تجعلها صاحبة رأى مؤثر بين صديقاتها، وهو ما يمنحها مكانة خاصة داخل المجتمع الذى تعيش فيه».

## جثة رجل مجهول

وأضافت «نعمة»: «تعيش «عشرية» فى بداية الأحداث حياة مستقرة مع زوجها وأبنائها، لكن هذه الحياة تنقلب رأسًا على عقب بعد العثور على جثة رجل مجهول الهوية داخل القرية، وبحوزته حقيبة تحتوى على مبلغ مالى كبير، وسرعان ما تمتد إليها أصابع الاتهام، وتنتشر الشائعات حول وجود علاقة سرية جمعتها بذلك الرجل، بل ويصل الأمر إلى اتهامها بإنجاب أحد أبنائها منه».

## صدمة قاسية

وتابعت «نعمة»: «تتعرض شخصية «عشرية» لصدمة قاسية عندما تكتشف أن زوجها، الذى كانت تعتقد أنه سيكون السند والداعم لها فى محنتها، يحاول إقناعها بالاعتراف بأن أحد أبنائها هو ابن ذلك الغريب، طمعًا فى الحصول على الأموال التى عُثر عليها مع جثته، ومن هنا تتحول حياة عشرية إلى معركة شرسة للدفاع عن شرفها وكرامتها فى مواجهة الاتهامات والضغوط التى تحاصرها من كل جانب».

## تحولات نفسية وإنسانية مؤلمة

وأوضحت نعمة طلعت: «الشخصية تمر بتحولات نفسية وإنسانية مؤلمة، إذ تنتقل من حالة الاستقرار والأمان إلى دائرة من الشكوك والاتهامات والصراع من أجل إثبات براءتها، وصولًا إلى النهاية المأساوية التى تلقى فيها مصرعها على يد زوجها، لتصبح «عشرية» نموذجًا للمرأة التى دفعت ثمن الجشع والشك والظلم داخل مجتمع تحكمه الشائعات والمصالح»

## أحمد زكي: أنا «عيد» زوج «عشرية» الانتهازى

وقال الممثل أحمد زكي: «أشارك فى العرض بتقديم شخصية «عيد»، هو زوج «عشرية»، وأحد الأزواج الثلاثة الذين تدور حولهم أحداث المسرحية، وتمثل الشخصية نموذجًا للإنسان الانتهازى الذى يجيد اقتناص الفرص فى أوقات الأزمات، ويتنقل بين جميع الأطراف وفقًا لما تقتضيه مصلحته الخاصة، دون أن تشكل المبادئ أو القيم عائقًا أمام تحقيق أهدافه.

## غياب المبادئ

وأضاف: «ترمز شخصية «عيد» إلى حالة من غياب المبادئ أمام إغراء المكسب الشخصى، فهو شخص مستعد لتغيير مواقفه وقناعاته كلما وجد فرصة تحقق له منفعة أكبر، حتى وإن جاء ذلك على حساب أقرب الناس إليه، زوجته، وأبنائه».

## التحدى الأكبر

وتابع: «ما جذبنى إلى هذه الشخصية هو تعقيدها النفسى والإنسانى، فهى لا تقدم الشر بصورة مباشرة أو واضحة، بل تتخفى خلف مظهر من الود والهدوء، وكان التحدى الأكبر بالنسبة لى أن أقدم شخصية تبتسم فى وجه زوجته «عشرية»، وتبدو داعمة لها فى الظاهر، بينما تخطط فى الوقت نفسه لاستغلال أزمتها وتحقيق مكاسب خاصة على حسابها»

## حالة من المراوغة والحسابات الشخصية

وأوضح أحمد زكي: ««عيد» يعيش حالة مستمرة من المراوغة والحسابات الشخصية، الأمر الذى جعله من أكثر الشخصيات تأثيرًا فى مسار الأحداث، حيث تكشف مواقفه المتلاحقة كيف يمكن للطمع والجشع أن يدفعا الإنسان إلى التخلى عن القيم الإنسانية والأخلاقية عندما يلوح أمامه بريق المال والمصلحة».

## الصراع الإنسانى

واختتم أحمد زكى حديثه، مؤكدًا: «الشخصية تمثل جانبًا من الصراع الإنسانى الذى يطرحه العرض، وتكشف كيف يمكن للأزمات أن تُظهر حقيقة الأشخاص وتضع مبادئهم أمام اختبار صعب لا ينجح الجميع فى تجاوزه».

## أحمد سيف: أنا «عربى» أعيش حالة دائمة من التردد ولا أحسم قراراتى

وقال الممثل أحمد سيف: قدمت شخصية «عربى» وهو أحد الأزواج الثلاثة الذين تدور حولهم أحداث المسرحية، ويعيش حالة دائمة من التردد وعدم القدرة على حسم قراراته، الأمر الذى يجعله ضحية لصراعاته الداخلية وللظروف المحيطة به؛ فهو شخصية تقف دائمًا فى المنطقة الرمادية، عاجزة عن اتخاذ موقف واضح فى اللحظات الفاصلة.

## التردد الإنسانى فى اللحظات الحاسمة

وأضاف: «ترمز شخصية «عربى» إلى التردد الإنسانى فى اللحظات الحاسمة، وإلى حالة الضياع التى يعيشها الإنسان عندما يجد نفسه عالقًا بين رغبته فى التغيير والخوف من النتائج المترتبة على هذا التغيير؛ لذلك فهى شخصية شديدة الإنسانية وقريبة من الواقع الذى نعيشه جميعًا بدرجات متفاوتة».

## صراع داخلى حقيقى

وتابع: «بعد مناقشات عديدة مع المخرج وفهم رؤيته للعرض المسرحى، سعيت إلى الغوص فى أعماق الشخصية وإبراز حالة الحيرة التى تسيطر عليها طوال الوقت؛ فالتذبذب الذى يعيشه عربى ليس مجرد ضعف فى الشخصية، بل هو صراع داخلى حقيقى بين ما يفرضه عليه الواقع وما يتطلع إليه ويحلم به».

## الاهتزاز النفسى

وأضاف أحمد سيف: «حرصت على التعبير عن هذا الصراع النفسى من خلال أدق التفاصيل، سواء فى الحركة أو نبرات الصوت أو الحوارات التى تجمعه بزوجته «كرمات»، حتى تبدو حالة الاهتزاز النفسى التى يعيشها واضحة للجمهور بصورة طبيعية وصادقة».

واختتم حديثه قائلًا: «سعدت كثيرًا بتجسيد هذه الشخصية وسط مجموعة متميزة من الفنانين، كما أسعدنى هذا التناول الجديد والمختلف لنص مسرحى مهم بقيمة «مهاجر بريسبان»، والذى نجح فى تقديم أفكاره وشخصياته بصورة أكثر قربًا من المتلقى وأكثر ارتباطًا بقضاياه الإنسانية».

## إبراهيم أحمد: أنا «العمدة» أحاول الحفاظ على استقرار القرية وهدوئها

وقال الممثل إبراهيم أحمد: «أجسد شخصية «العمدة» والتى تمثل نموذجًا لشخص يحاول الموازنة بين الحفاظ الظاهرى على استقرار القرية وهدوئها وبين تحقيق مصالحه وأطماعه الخاصة، إذ يستخدم نفوذه ومكانته الاجتماعية كعمدة للقرية غطاءً قانونيًا واجتماعيًا للتدخل فى شئون الآخرين وابتزازهم وجمع الأموال، مع الحرص الدائم على الظهور بمظهر المسئول المثالى أمام أصحاب المناصب الأعلى منه».

## تحويل القيم والمبادئ إلى سلعة

وأضاف: «حرصت على تقديم شخصية «العمدة» بعيدًا عن الصورة التقليدية التى تجعله حارسًا للقيم أو ممثلًا للعدالة، بل كشخص انتهازى يرى فى كل أزمة أو شائعة أو خطيئة فرصة جديدة لتحقيق مكاسب شخصية؛ فالجشع بالنسبة له يحول القيم والمبادئ إلى سلعة قابلة للاستغلال، وهو ما يدفعه للتدخل فى حياة الأزواج وبقية شخصيات العرض بما يخدم مصالحه الخاصة».

وتابع: «رغم الطبيعة السلبية للشخصية، فإنها تحمل جانبًا كوميديًا ينبع من المواقف التى تتعرض لها داخل الأحداث، وهو النوع الذى أميل إليه كثيرًا، لأنه يقدم مزيجًا مركبًا يجمع بين الشر والكوميديا فى الوقت نفسه، ويمنح الشخصية أبعادًا إنسانية أكثر عمقًا».

واختتم إبراهيم أحمد حديثه مؤكدًا سعادته بالمشاركة فى العرض، قائلًا: «استمتعت كثيرًا بتقديم هذا الدور، كما سعدت بالعمل وسط فريق العرض وفرقة القاهرة، وهى تجربة أعتز بها وأتمنى أن تنال إعجاب الجمهور».

## أحمد القلش: أنا «شيخ البلد» شخص انتهازى

وقال الممثل أحمد القلش: «أشارك فى عرض المهاجر بتقديم شخصية «شيخ البلد» والتى تبدو فى ظاهرها رمزًا للحكمة والوقار، لكنها فى حقيقتها شخصية انتهازية من الطراز الأول، تراقب الجميع وتجمع أسرارهم وتوظفها لتحقيق مصالحها الخاصة، مستغلة مكانتها الاجتماعية ومسماها الوظيفى كـ«شيخ البلد» بوصفه موقعًا إداريًا واجتماعيًا لا دينيًا.

## «شيخ البلد» نموذجٍا للضمير الزائف

وأضاف: «تمثل شخصية «شيخ البلد» نموذجًا للضمير الزائف الذى يبيع الحقائق فى سوق المصالح، فهى الوجه الذى يبتسم للآخرين بينما يطعنهم من الخلف إذا اقتضت مصلحته ذلك، ولهذا حرصت على تقديمها باعتبارها شخصية تتقن التخفى خلف قناع الحكمة والاتزان، بينما تدير من خلف الستار شبكة من العلاقات والمصالح التى تخدم أهدافها الخاصة».

وتابع «القلش»: «لا أرى الشخصية شيخًا بالمعنى التقليدى، بل وسيطًا فى لعبة القوة والصراع، يعيش على استثمار خلافات الآخرين وأزماتهم، وقد منحتنى رؤية المخرج مساحة كبيرة للكشف عن هذا الوجه الخفى للشخصية، وإبراز الكيفية التى يمكن أن يتحول بها من يدّعى النزاهة إلى أحد أكثر الشخصيات فسادًا وتأثيرًا فى مجرى الأحداث».

## أبعاد إنسانية ودرامية ثرية

واختتم أحمد القلش حديثه مؤكدًا: «الشخصية تحمل أبعادًا إنسانية ودرامية ثرية، وتعكس جانبًا مهمًا من القضايا التى يطرحها العرض، خاصة ما يتعلق باستغلال النفوذ والمتاجرة بمصائر الآخرين لتحقيق المكاسب الشخصية».

## فريق العرض المسرحى

العرض المسرحى «المهاجر» من إنتاج فرقة القاهرة المسرحية بفرع ثقافة القاهرة .

عن مسرحية «مهاجر بريسبان» للكاتب اللبنانى/الفرنسى جورج شحادة، دراماتورج وإخراج عمر حسين.

ويشارك فى البطولة كل من: إبراهيم أحمد فى دور «العمدة»، أحمد القلش ««شيخ البلد»، وأحمد زكى فى دور«عيد»، وعبدالله خالد فى دور «رضوان»، وأحمد سيف «عربي»، ونعمة طلعت فى دور «عشرية»، ودنيا حجاب «حسنة»، وورومانا مبارك «كرمات».

ومشاركة المثلين.. علياء عمرو، محمد رضا، كريم محمد، عبدالرحمن على، جمعة محمد، جنة حسن، وعبدالعظيم أيمن، وأحمد محمود، ومحمد عربى، وشهد أبوزيد، وعبدالسلام خالد، محمد عزام، وعمر محمد.

العرض المسرحى «المهاجر» ديكور وملابس الفنان محمود صلاح (بيرو)، موسيقى الملحن فؤاد هارون، أشعار إبراهيم محمد، استعراضات محمد بيلا، تصميم وتنفيذ الإضاءة أحمد أمين، ماكياج حبيبة أشرف، مساعد مخرج محمد حسين.

**همت مصطفى**

# المهرجان القومى للمسرح المصرى

## يكشف بوستر دورته الـ١٩.. الأسطح الشعبية تتحول إلى خشبة تحكى حكايات المصريين

## من الشارع إلى الخشبة.. البوستر يجسد روح المسرح المصرى وهويته

أعلن المهرجان القومى للمسرح المصرى، برئاسة الفنان محمد رياض، البوستر الرسمى للدورة التاسعة عشرة، والذى يحمل رؤية بصرية تستلهم جوهر المسرح المصرى بوصفه امتدادًا للحياة اليومية، وتستحضر تفاصيل البيئة الشعبية المصرية باعتبارها المصدر الأصيل للحكايات الإنسانية التى طالما شكلت وجدان المسرح.

**بوستر المهرجان.. صورة الأسطح والبيوت المصرية البسيطة**

ويعتمد البوستر، الذى صممه الفنان هشام على، على صورة الأسطح والبيوت المصرية البسيطة، باعتبارها أحد المشاهد الراسخة فى الذاكرة الشعبية، حيث تتحول قطع القماش المعلقة إلى ستارة مسرحية رمزية، فى إشارة إلى قدرة المسرح على تحويل تفاصيل الحياة اليومية إلى مشاهد إنسانية نابضة بالمعنى.

وتتوسط التصميم لحظة إنسانية تجمع بين رجل وامرأة، فى استدعاء للعلاقات والمشاعر التى شكلت عبر الزمن جزءًا أصيلًا من الحكايات التى احتفى بها المسرح المصرى، تأكيدًا على أن الإنسان سيظل البطل الحقيقى لكل عرض مسرحى.

**العناصر الشعبية المصرية فى صياغة معاصرة**

ويوظف البوستر الرسمى للمهرجان القومى للمسرح المصرى العناصر الشعبية المصرية فى صياغة معاصرة، تمزج بين مفردات البيئة المحلية والرمزية المسرحية، بينما تعكس الألوان الدافئة المستوحاة من الأحمر المسرحى التقليدى ودرجات الذهبى والبنى حالة من الحميمية والدفء، بما يعبر عن العلاقة التاريخية بين المسرح والجمهور، وبين الخشبة والشارع المصرى.

**الرؤية الفنية للبوستر**

وتنطلق الرؤية الفنية للبوستر من فكرة أن المسرح ليس فضاءً منفصلًا عن المجتمع، بل هو انعكاس مباشر له، فكل بيت يحمل حكاية، وكل شارع يحمل مشهدًا، وكل إنسان يؤدى دوره فوق مسرح الحياة الكبير، ليؤكد التصميم أن المسرح المصرى سيظل حاضنًا للقصص الإنسانية، وقادرًا على تحويل التفاصيل البسيطة إلى لحظات استثنائية تستحق أن تُروى وتُحتفى بها.

**البوستر الرسمى بتوقيع هشام على برؤية بصرية تعكس هوية المهرجان**

ويحمل البوستر الرسمى للدورة التاسعة عشرة للمهرجان القومى للمسرح توقيع الفنان هشام على، الذى قدم رؤية بصرية تعكس هوية المهرجان وارتباطه العميق بالإنسان المصرى وتفاصيل حياته اليومية.

**تعزيز دور المسرح فى بناء الوعى**

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

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

**المهرجان القومى للمسرح المصرى**

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

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

**همت مصطفى**

# المهرجان الختامى لفرق الأقاليم فى دورته الـ٤٨..

## مشهد مسرحى يجمع الرؤى ويحتفى بالإبداع

يأتى المهرجان الختامى لفرق الأقاليم فى دورته الثامنة والأربعين ليؤكد مكانته كأحد أهم المحافل المسرحية فى مصر، ونافذة حقيقية تعكس تنوّع وتفرّد التجارب الفنية فى مختلف المحافظات. وعلى مدى سنواته الطويلة، نجح المهرجان فى أن يكون منصة حيوية لاكتشاف المواهب ودعم الطاقات الإبداعية الشابة، إلى جانب كونه مساحة لتلاقى الخبرات وتبادل الرؤى بين صنّاع المسرح. وتحمل هذه الدورة روحًا خاصة، حيث تتجدد فيها ملامح الحراك المسرحى وتتسع دوائر المشاركة، بما يعكس حالة من الزخم الفنى الملحوظ داخل فرق الثقافة الجماهيرية. كما يشكّل المهرجان فرصة مهمة لتقديم عروض تعبّر عن قضايا المجتمع وتلامس الواقع برؤى فنية متنوعة.

ولا يقتصر دور المهرجان على تقديم العروض فحسب، بل يمتد ليكون ملتقى فكريًا وفنيًا يجمع المسرحيين والنقاد، ويعزّز من قيمة الحوار حول مستقبل المسرح وتحدياته.

وفى ظل هذا الحضور المتنامى، تظل الدورة الـ٤٨ علامة جديدة فى مسيرة المهرجان، وخطوة إضافية نحو ترسيخ دوره فى دعم الحركة المسرحية المصرية.

رنا رأفت

## موسم مسرحى استثنائى يبشِر بمهرجان ختامى قوىُ

أكد المخرج أشرف على، مخرج عرض «سالب صفر» بإقليم غرب ووسط الدلتا، أن الموسم المسرحى الحالى جاء قويًا ومميزًا على مستوى جميع الأقاليم، حيث نجح فى تحقيق حالة فنية ثرية جمعت بين أصحاب الخبرات من كبار المخرجين وطاقات الشباب الواعدة، وهو ما أسهم فى خلق بيئة حقيقية للتعلم وتبادل الخبرات. وأضاف أن هذا التنوع انعكس بشكل واضح على مستوى العروض المقدمة، إذ حرص الجميع على بذل أقصى جهد ممكن للظهور بصورة مشرفة، ما أوجد حالة من التنافس الفنى الراقى هدفها الأول إمتاع الجمهور وتقديم تجربة مسرحية متكاملة.

وأشار إلى أنه رغم تصعيد عدد من العروض المتميزة، إلا أن هناك عروضًا أخرى على قدر كبير من الجودة كانت تستحق أيضًا المنافسة فى المرحلة النهائية، وهو ما يعكس قوة الموسم بشكل عام، مؤكدًا أن عملية الاختيار جاءت دقيقة وركزت على «أفضل الأفضل». واختتم حديثه بالتأكيد على أن المهرجان الختامى المنتظر سيشهد مستوى فنيًا رفيعًا، فى ظل العروض المختارة، ليكون المستفيد الأول والأخير هو الجمهور، الذى سيحظى بتجربة مسرحية ثرية ومتنوعة.

## المسرح بين التنوع والتحدى.. ورهان على التطوير المستمر

أعرب المخرج عمرو الزغبى، مخرج عرض «الآن يغنون ثانية» بإقليم غرب الدلتا، عن تقديره للموسم الحالى من مسرح الثقافة الجماهيرية، مؤكدًا أنه يشهد تنوعًا ملحوظًا فى الموضوعات والرؤى الفنية، مع وجود محاولات جادة من الفرق لتقديم عروض تحمل خصوصيتها، وهو ما يعكس حيوية المشهد المسرحى. وأشار إلى أن المهرجان الإقليمى لفرق الأقاليم يمثل محطة مهمة لتلاقى التجارب وتبادل الخبرات، فضلًا عن دوره فى اكتشاف المواهب وإبراز جهود الفرق طوال الموسم، مما يجعله من أبرز الفعاليات المنتظرة سنويًا.

وعن التحديات تجربته أوضح أن أبرزها تمثل فى تحويل عالم النص الغنى بالتحولات الزمنية والمكانية إلى عرض متماسك بصريًا ودراميًا، إلى جانب إدارة أداء عدد كبير من الممثلين وتوحيد رؤيتهم، وهو ما تحقق عبر العمل المكثف والبروفات المستمرة.

واختتم بتمنيه أن يكون المهرجان الختامى احتفالًا حقيقيًا بالمسرح المصرى، مقترحًا التوسع فى الندوات التطبيقية وورش العمل، بما يعزز فرص التواصل والتطور بين فنانى الأقاليم.

## رؤية نقدية لتطوير واقع المسرح فى الأقاليم

أعرب المخرج أحمد رضوان، مخرج عرض «الأيام المخمورة» بإقليم القناة وسيناء، عن قلقه من عدد من السلبيات التى شهدتها الدورة الحالية، مشيرًا إلى عدم توافر أماكن مناسبة للبروفات أو تقديم العروض بالشكل اللائق، إلى جانب تأخر عمليات الإنتاج.

وأضاف أن غياب الشفافية فى التحكيم وعدم وضوح المعايير يمثلان أزمة حقيقية تؤثر على ثقة المبدعين، لافتًا إلى أن تحكم بعض الموظفين فى سير النشاط المسرحى، من حيث إتاحة الفرص أو منعها، أدى إلى حالة من الإحباط دفعت بعض الفنانين للتفكير فى الابتعاد عن العمل داخل منظومة الثقافة الجماهيرية. وأكد ضرورة معالجة هذه التحديات بشكل جاد، بما يضمن بيئة عادلة ومحفزة تدعم استمرار وتطور الحركة المسرحية فى الأقاليم.

## موسم استثنائى بين التحديات وقوة التجارب المسرحية

وصف المخرج محمد فرج، مخرج عرض «المفتش العام» لفرقة هواة المنصورة بإقليم شرق الدلتا، الموسم الحالى بأنه استثنائى وغريب فى آنٍ واحد، مشيرًا إلى وجود عدد من العراقيل التى واجهت الفرق، خاصة على مستوى الإنتاج ومواعيد التنفيذ، وهو ما أثر بشكل أو بآخر على سير العمل داخل بعض التجارب المسرحية.

وأوضح أنه على الرغم من هذه التحديات، فإن الموسم شهد قوة ملحوظة على المستوى الفنى، حيث قُدمت عروض جيدة ومتميزة عكست اجتهاد الفرق ورغبتها فى تقديم أعمال ذات قيمة، سواء تلك التى تأهلت للمهرجان الختامى أو التى لم يحالفها الحظ فى التصعيد، مؤكدًا أن المنافسة كانت حاضرة بقوة بين جميع المشاركين.

وأضاف أن ما يبعث على التفاؤل هو استمرار تقديم عروض ناجحة قادرة على التفاعل مع الجمهور، إلى جانب مشاركتها فى فعاليات ومهرجانات متنوعة، وهو ما يسهم فى توسيع دائرة التأثير المسرحى، ويرسخ فكرة أن النجاح يولد نجاحًا، ويمنح الفرق دافعًا أكبر للاستمرار والتطور.

وأشار إلى أن دعم هذه التجارب الشابة وتذليل العقبات أمامها يمثل ضرورة ملحة، من أجل الحفاظ على هذا الزخم الفنى، مؤكدًا أن مسرح الثقافة الجماهيرية يمتلك طاقات كبيرة تحتاج فقط إلى بيئة مناسبة لكى تزدهر وتحقق حضورًا أوسع.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن مثل هذه المواسم، رغم ما تحمله من تحديات، تظل فرصة مهمة لاكتشاف تجارب جديدة وصقل خبرات القائمين عليها، بما يسهم فى بناء حركة مسرحية أكثر نضجًا

واستمرارية فى الأقاليم.

## المهرجان الختامى.. تتويج رحلة الإبداع ومراهنة على جمهور أوسع

أعرب المخرج إبراهيم الفقى، مخرج عرض «البؤساء» عن رواية فيكتور هوجو لفرقة «ابدء حلمك»، عن اهتمامه الكبير بالمهرجان الختامى، باعتباره المحطة الأهم التى تُتوَّج فيها جهود المخرجين والفرق المسرحية بعد رحلة طويلة من العمل والإبداع والمنافسة التى تمتد على مدى العام. وأكد أن هذا الحدث لا يمثل مجرد عرض للأعمال، بل هو احتفاء حقيقى بكل ما قُدِّم من تجارب فنية متنوعة.

وأضاف الفقى أنه يتمنى أن يحظى المهرجان بمظلة دعائية أوسع خلال الفترة المقبلة، بما يسهم فى جذب قاعدة جماهيرية أكبر، مشيرًا إلى أن هناك بالفعل تحسنًا ملحوظًا فى نسب الحضور خلال السنوات الأخيرة، وهو ما يعكس تزايد اهتمام الجمهور بالحركة المسرحية.

وأوضح أن الموسم المسرحى الحالى بدأ بقوة لافتة، ويحمل مؤشرات على كونه موسمًا ثريًا ومتنوعًا، معربًا عن أمله فى أن يستمر بنفس الزخم حتى نهايته، لما لذلك من تأثير مباشر فى إثراء الحركة الثقافية بشكل عام، والمسرحية بشكل خاص، مؤكدًا أن المستفيد الأول من هذا التطور هو الجمهور، الذى يجد نفسه أمام تجارب أكثر نضجًا وعمقًا وتنوعًا.

## المهرجان الختامى لفرق الأقاليم.. احتفالية كبرى تعكس ثراء وتنوع المسرح المصرى

أكّد المخرج معتز مدحت، مخرج عرض «مش مهم» عن نص «المفتش العام» للكاتب الروسى نيكولاى جوجول، أن المهرجان الختامى لفرق الأقاليم يُمثّل العُرس الحقيقى للإدارة والفرق المسرحية، ويُعد واحدًا من أهم المهرجانات المسرحية فى مصر، لما يحمله من قيمة فنية وثقافية كبيرة، كونه يجمع خلاصة جهد موسم كامل من العمل والإبداع.

وأوضح أن هذا الحدث لا يقتصر على كونه ختامًا للعروض، بل هو مساحة حقيقية للاحتفاء بالتجارب المسرحية المتنوعة، وفرصة لالتقاء الفنانين من مختلف الأقاليم فى مشهد يعكس ثراء الحركة

المسرحية وانتشارها فى أنحاء الجمهورية.

وأشار إلى أن المهرجان الإقليمى يمثل محطة أساسية ومهمة ضمن هذه المنظومة، نظرًا لمشاركة جميع الفرق من مختلف المناطق بشكل رسمى، وهو ما يجعله أحد أبرز المهرجانات التى تعبر عن واقع المسرح فى مصر بكل تنوعاته.

وأعرب مدحت عن أمله فى أن يُفرز المهرجان الختامى هذا العام عروضًا مسرحية متميزة تترك أثرًا واضحًا، مؤكدًا أهمية استمرار دعم هذه الفعاليات بما يسهم فى تعزيز حضور الثقافة الجماهيرية على الساحة المسرحية، ويعيد لها مكانتها المستحقة، متمنيًا للمهرجان تحقيق نجاحات ومكاسب فنية حقيقية.

## المهرجان الختامى بمثابة إنجاز كبير وبطولة حقيقية

قال المخرج محمد الملكى مخرج فرقة قومية بورسعيد والذى قدم عرض « جانجا زومبى « عن المهرجان الختامى لفرق الأقاليم الدورة ال ٤٨ تُعد إقامة المهرجان الختامى بمثابة إنجاز كبير وبطولة حقيقية تُحسب للقائمين عليه، وقد سعدت كثيراً بمستوى لجان التحكيم وحضور النقاد الشباب، وهو أمر يُبشّر بجيل جديد واعد فى الساحة النقدية. ومع ذلك، كنت أرى أن وجود عدد من النقاد ذوى الخبرة إلى جانبهم كان سيُثرى التجربة بشكل أكبر ويمنحها مزيدًا من التوازن. وفى المجمل، فإن إقامة المهرجان الختامى خطوة إيجابية للغاية، وأتوجّه بالشكر لإدارة المسرح على هذا الملتقى الكبير الذى

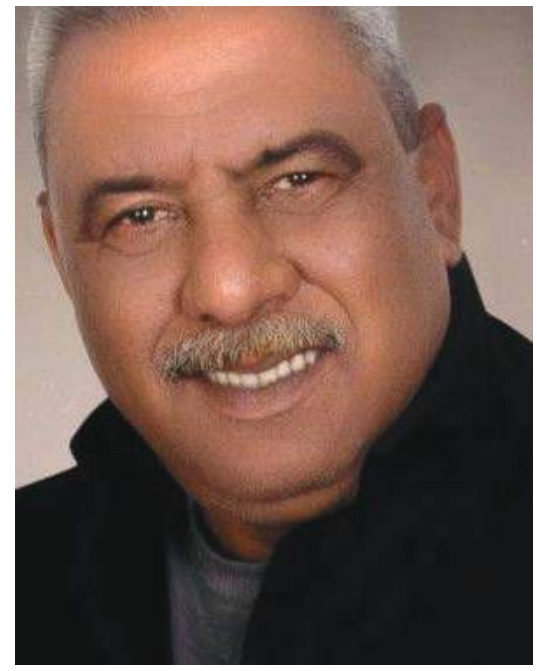
يجمع مسرحيّى الثقافة الجماهيرية تحت مظلة واحدة، بما يعزّز من روح التواصل وتبادل الخبرات. وبمشيئة الله، يظل المسرح فى تطوّر مستمر من الأفضل إلى الأفضل. أما عن الموسم المسرحى، فأتمنى أن نشهد تقديم عدد أكبر من العروض، وأن يبدأ الموسم فى توقيت مبكر، بما يتيح فرصة أوسع للإعداد الجيد.

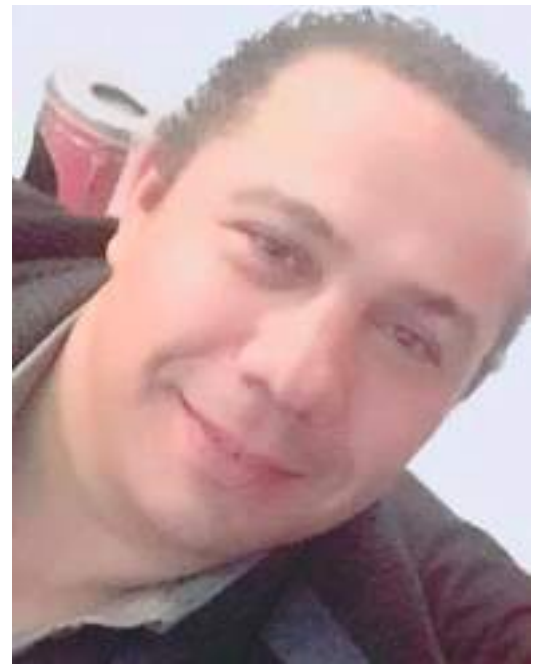
ومن أبرز الصعوبات التى تواجه الحركة المسرحية مسألة المموّل، إذ يُعد سببًا رئيسيًا فى تعطيل العديد من العروض وتأجيلها، وهو ما يستدعى العمل على إيجاد آليات أكثر استقرارًا لضمان استمرارية النشاط المسرحى وتطوره.

## المهرجان الختامى هدف لكل فنان.. والتحديات الإنتاجية تضغط على فرق الأقاليم

أعرب المخرج عمرو كمال، مخرج عرض «شكسبير من السبتية» لفرقة بيت ثقافة بورفؤاد، عن تقديره للجهود المبذولة من الإدارة العامة للمسرح بقيادة سمر الوزير، مؤكدًا أن الإصرار على إقامة المهرجان فى موعد مناسب أتاح للفرق فرصة المشاركة وعدم تفويت التواجد فى المهرجان القومى.

وأشار إلى أن الموسم المسرحى الحالى كان شاقًا على أغلب الفرق فى مختلف الأقاليم، حيث واجه الفنانون العديد من التحديات التى قد تدفع بعض المبدعين إلى الابتعاد عن العمل المسرحى، فى ظل استمرار مشكلات مزمنة تتزايد حدتها، من بينها عدم توافر أماكن مناسبة للعروض أو حتى لإجراء





البروفات. وأوضح أن من أبرز العقبات أيضًا تأخر مقايسات الإنتاج فى عدد كبير من الأقاليم، إلى جانب ضغط المواعيد، وإلزام الفرق بتنفيذ الإنتاج قبل وصول مخصصاته المالية، فضلًا عن غياب خطة زمنية واضحة ومعلنة منذ بداية الموسم.

وعن المهرجان فى دورته الثامنة والأربعين، أكد أن المشاركة فى المهرجان الختامى تمثل هدفًا مهمًا لكل فنان، لما تحمله من فرص لتقديم التجارب الفنية وتحقيق طموحات الفرق المسرحية.

وأضاف أنه رغم الجهد الكبير المبذول من الإدارة فى تنظيم المهرجان، إلا أن هناك بعض مظاهر التخبط التى ظهرت فى أكثر من جانب، مثل أماكن ومواعيد العروض، وعدم الإعلان المسبق عن جدول العروض للفرق المشاركة.

وتابع أن الأجواء داخل المهرجان اتسمت بالسرعة الشديدة فى إنجاز الأمور، مشيراً إلى وجود فارق كبير بين سرعة الأداء والتسرع فى التنفيذ، وهو ما انعكس على بعض التفاصيل التنظيمية.

واختتم عمرو كمال حديثه بتجديد الشكر لإدارة المسرح على جهودها الواضحة فى إنجاح المهرجان، مؤكدًا أن ذلك يأتى من منطلق شهادة حق وليس مجاملة، متمنيًا التوفيق لجميع الفرق المشاركة، وأن تخرج الدورة بصورة ناجحة ومشرّفة.

## نعمل على تحقيق عدالة ثقافية حقيقية ودعم الأقاليم باعتبارها قلب الحركة المسرحية

أكدت سمر الوزير، مدير الإدارة العامة للمسرح، أن هذه الدورة تأتى فى إطار سعى الإدارة لإعادة ضبط إيقاع العمل المسرحى، وتقديم تجربة أكثر توازنًا على المستويين الفنى والتنظيمى، مشيرة إلى أن المهرجان يُعد عرسًا فنيًا كبيراً يعكس نبض الشارع وتطلعات الجمهور.

وأوضحت أن الإدارة حرصت خلال الموسم الحالى على تقديم رؤية فنية تجمع بين الحفاظ على الهوية الثقافية المصرية والانفتاح على التجارب المسرحية المعاصرة، مع دعم النصوص المصرية الجديدة وإتاحة الفرصة أمام المخرجين الشباب، إلى جانب الاستفادة من خبرات الأجيال السابقة، بما يسهم فى تقديم عروض ذات قيمة فنية وفكرية.

وأشارت إلى أن الموسم واجه عددًا من التحديات، خاصة فى ما يتعلق بالظروف الإنتاجية واتساع رقعة العمل فى الأقاليم، الأمر الذى تطلب جهدًا كبيراً لتحقيق التوازن بين الإمكانيات المتاحة والطموحات الفنية للفرق المسرحية.

وفيما يتعلق بأزمة تأخر الإنتاج فى بعض الأقاليم، أوضحت أن الإدارة العامة للمسرح قامت بإرسال مقايسات الإنتاج مبكرًا، بما يتيح بدء التعاقدات فى التوقيت المناسب، لافتة إلى أن التعامل مع هذه التحديات يتم من خلال المتابعة المستمرة والعمل على تذليل العقبات.

وأكدت أن إدارة المسرح تعمل على تقليل تأثير أية معوقات إنتاجية من خلال البدء المبكر فى مناقشة المشاريع واعتماد النصوص، بما يضمن انتظام العملية الإنتاجية، ويساعد على خروج العروض فى توقيتاتها المحددة.

وأضافت أن اختيار العروض يتم وفق معايير واضحة، فى مقدمتها جودة النص، ومدى ارتباطه بقضايا المجتمع، وكفاءة الفرقة، وإمكانية انتقال العرض بين المحافظات، إلى جانب تحقيق التوازن بين العناصر الشابة وأصحاب الخبرات.

كما أوضحت أن لجان المشاهدة يتم اختيارها بعناية لضمان الحياد والشفافية، مع تغييرها بصورة دورية، ووجود لجان مركزية لمراجعة النتائج، بما يعزز من نزاهة التقييم.

وأكدت سمر الوزير أن تحقيق العدالة الثقافية يمثل هدفًا أساسيًا للإدارة، من خلال توزيع الموارد والإمكانيات بشكل متوازن بين الأقاليم، ودعم المواهب الشابة، وتوفير فرص التدريب والتأهيل، بما يضمن تكافؤ الفرص بين الفرق المسرحية.

وأشارت إلى أن الأقاليم تُعد الخزان الحقيقى للمواهب، وهو ما دفع الإدارة إلى تنظيم ورش ومهرجانات لاكتشاف العناصر المتميزة، والعمل على ترشيحها للمشاركة فى الإنتاجات المركزية.

وفيما يخص الاستعدادات للدورة الجديدة، أوضحت أنه تم وضع خطة مبكرة تتضمن جدولًا زمنيًا واضحًا، إلى جانب استكمال الجوانب التنظيمية والفنية، بهدف تقديم دورة تعكس التنوع الإبداعى للمسرح المصرى.

واختتمت مؤكدة أن المسرح المصرى يحتاج إلى نصوص جذابة مرتبطة بالواقع، واستخدام واعٍ للتقنيات الحديثة، إلى جانب تطوير آليات التسويق، بما يسهم فى استعادة الجمهور ومواكبة المتغيرات الفنية المعاصرة.

# مراد منير: من «ابن الأصول» إلى «الغجرى».. حين يتحول المسرح إلى سؤال عن الإنسان

على خشبة المسرح، لا يتعامل المخرج مراد منير مع العرض بوصفه بنية مكتملة تُقدَّم للجمهور، بل كمساحة مفتوحة لاختبار الإنسان فى مواجهة أسئلته الوجودية: من هو؟ وكيف يُعرِف نفسه داخل العالم؟ وما الذى يمنحه معنًى حقيقيًا للحياة؟

فى عرضه «ابن الأصول»، تتجسد هذه الرؤية بوضوح، إذ تتحول الحكاية إلى اختبار حى لمفاهيم الجذور والانتماء والشرف، ويُدفع المتفرج إلى إعادة مساءلة ما يظنه ثابتًا أو محسومًا فى وعيه. هنا لا يُروى النص بقدر ما يُعاد خلقه داخل لحظة مسرحية مشحونة بالتفاعل والمواجهة، حيث تتداخل الخشبة مع المتلقى فى تجربة تفكك الحدود التقليدية بين العرض والجمهور.

ويمتد هذا التصور إلى مجمل مشروعه المسرحى، كما فى أعمال فارقة مثل «مغامرة رأس المملوك جابر» و«الملك هو الملك»، حيث انفتح المسرح على فعل المشاركة وكسر آلية التلقى الساكن، فى محاولة لإعادة الجمهور إلى قلب العملية الإبداعية بوصفه شريكًا لا متفرجًا.

وعلى المستوى الفكرى، ظل مراد منير فى حالة مساءلة دائمة لطبيعة المسرح ذاته، فى مواجهة ما يُعرف بـ«المسرح الميت» كما طرحه بيتر بروك، ساعيًا إلى استعادة المسرح بوصفه فعلًا حيًا يتجدد فى كل لحظة، لا قالبًا جاهزًا يعاد إنتاجه.

ويتكامل هذا الامتداد فى كتابه «الغجرى»، حيث لا يقدّم سيرة ذاتية بالمعنى التقليدى، بل يفتح مسارًا من الأسئلة المفتوحة حول الهوية والحرية والانتماء، يبدأه بسؤال: «فهل أنا غجرى؟» دون أن يمنحه إجابة نهائية، بل يتركه معلقًا على احتمالات التأويل.

هكذا يتقاطع المسرح مع الكتابة، والفن مع الحياة، فى مشروع يرى أن الهوية ليست حالة ثابتة، بل سؤال دائم يعاد طرحه مع كل تجربة جديدة.

فى هذا الحوار، نقترب من تجربة مراد منير بوصفها رحلة بحث لا تنتهى، لا يقدم فيها إجابات جاهزة، بل يواصل فتح الأسئلة، باعتبار أن المسرح عنده ليس مكانًا للإجابات، بل فضاءً للدهشة وإعادة التفكير فى الإنسان.

حوار: سامية سيد

مسرحية «ابن الأصول» تحمل عنوانًا لافتًا ومحمَّلًا بدلالات اجتماعية وأخلاقية، كيف تنظر إلى هذا المفهوم داخل العرض، وما الذى أردت أن تقوله من خلاله؟

«ابن الأصول» بالنسبة لى ليس شعارًا اجتماعيًا أو مفهومًا اجتماعيًا تقليديًا يُستخدم للحكم على الناس من الخارج، ولا هو مرتبطًا بمعنى النسب أو الطبقة كما يُتداول عادة. بل هو مرجعية أخلاقية وفنية، فأنا أراه حالة داخلية أكثر منه وصفًا خارجيًا؛ حالة من الصدق مع النفس قبل أى شيء آخر.

لذلك أؤمن أن الفنان الحقيقى يجب أن يكون صادقًا مع نفسه أولًا، قبل أن يسعى لإقناع الآخرين. فالصدق هنا هو الأساس الذى يُبنى عليه كل شيء فى العمل الفنى.

فى العرض، حاولت أن أضع هذا المفهوم فى مواجهة مباشرة مع الواقع الإنسانى، لا كمبدأ جاهز، بل كسؤال مفتوح: ماذا يعنى أن يكون الإنسان "أصيلًا" فى زمن تتداخل فيه القيم وتتشوش فيه المعايير؟ هل الأصالة فى الشكل والسلوك الظاهرى، أم فى القدرة على عدم التزييف حتى لو كان الثمن صعبًا؟

الشخصيات فى «ابن الأصول» ليست محكومة بإجابات، بل مُدفوعة إلى اختبار هذا المفهوم فى لحظات صدام حقيقية، مع الذات ومع المجتمع. لذلك يصبح "ابن الأصول" هنا موقفًا أخلاقيًا وفنيًا فى الوقت نفسه؛ أن تقول الحقيقة كما هى، وأن تواجه ما تؤمن به حتى النهاية، دون أقنعة.

كيف تنظر إلى الخشبة المسرحية أثناء العمل على العرض؟

أنا لا أتعامل مع الخشبة باعتبارها مجرد مساحة لعرض العمل، بل أراها مساحة لاختبار الصدق الإنسانى. على الخشبة تُكشف الشخصيات، وتُعرّى الأفكار، ونعود لطرح الأسئلة الأولى: من نحن؟ وما معنى وجودنا؟ وما الذى يحدد هويتنا وانتماءنا؟

فى «ابن الأصول» تطرح سؤال الهوية بشكل مباشر.. ما الذى أردت قوله من العرض؟ وكيف وجدت تفاعل الجمهور مع العرض؟

أردت أن أضع الإنسان فى مواجهة نفسه. فى «ابن الأصول» لا يوجد يقين ثابت، بل اختبار مستمر: هل الإنسان يُقاس بأصله أم بموقفه؟ العرض لم يكن حكاية، بل مواجهة مع فكرة الانتماء حين تُنزع عنها قدسيتها، فالأصل لا يصنع إنسانًا.. الموقف هو الذى يفعل. والجمهور أذكى مما نتصور، حين تقدم له عملًا صادقًا، يصل إليه، ربما يختلف فى التفسير، لكنه يتفاعل، وهذا هو الأهم.

المسرحية تناقش الطبقية والانتماء.. هل هى رسالة مباشرة؟ ولماذا عاد سؤال الهوية بقوة فى هذا العرض تحديدًا؟

أنا لا أحب المباشرة، لكننى لا أهرب من الموقف، فالمسرح بالنسبة لى ليس حياديًا. أنا منحاز للإنسان، ضد التزييف الاجتماعى وضد الأحكام الجاهزة.

وعاد سؤال الهوية فى هذا العرض لأن السؤال لم يُحسم أصلًا. نحن نظن أننا نعرف أنفسنا، لكن الحياة تختبرنا كل مرة بشكل مختلف. فى «ابن الأصول» لم أطرح الهوية كإجابة، بل كاختبار حيّ على الخشبة.

العمل يحمل طابعًا ساخرًا رغم قسوته.. لماذا هذا المزج؟ وكيف تعاملت إخراجيًا مع هذا النص؟

لأن الواقع نفسه ساخر. نحن نعيش تناقضات حادة، والسخرية هى وسيلة ذكية لقول الحقيقة دون مباشرة فجّة. الضحك أحيانًا أكثر إيلامًا من البكاء. وفى هذا العرض اعتمدت على كسر الإيهام، واستخدام الموسيقى والحركة، لأننى أؤمن أن المسرح ليس مجرد حكاية تُروى، بل تجربة تُعاش، وأردت أن يشعر المتفرج أنه جزء من السؤال.

كيف يرتبط «ابن الأصول» بكتابك «الغجري»؟

كلاهما يدور حول السؤال نفسه، لكن من زاويتين مختلفتين. فى «الغجري» كنت أطرح السؤال: «فهل أنا غجري؟» أما فى «ابن الأصول» فأضع السؤال فى مواجهة الواقع، لا كفكرة بل كصراع حى، لذلك أنا أطرح نفسى كسؤال.. لأن اليقين الكامل نوع من الوهم المريح.

اشتغلت مبكرًا على التجريب، من خلال جماعات مسرحية متعددة.. ماذا أضافت لك هذه المرحلة؟

كانت مرحلة التأسيس الحقيقى. كنت أبحث عن «منهجى الخاص»، بعيدًا عن القوالب الجاهزة. التجريب هو الذى صنع لغتى المسرحية، وهو ما منحنى الجرأة لاحقًا فى أعمالى الاحترافية.

ما الذى شكّل تجربتك الأولى؟ وكيف أثّرت نشأتك فى بورسعيد، وما شهدته من أحداث كبرى مثل العدوان والتهجير، على رؤيتك المسرحية؟

الذى شكل تجربتى الأولى نشأتى فى بورسعيد وتجربة المقاومة والهزيمة والتهجير. هذه ليست ذكريات، بل طبقات فى تكوينى. لذلك المسرح عندى خرج من الشارع، لا من الكتب، فأنا ابن الشارع قبل أن أكون ابن المسرح.. وهذه التجارب صنعت وعيى بالكامل. عشت المقاومة، والهجرة، والانكسار، فصار المسرح بالنسبة لى وسيلة لفهم الإنسان تحت الضغط، لذلك تجد أعمالى مشبعة بالأسئلة الكبرى: السلطة، القهر، الحرية، والهوية.

فى كتاب «الغجرى» لم تقدم سيرة ذاتية تقليدية.. لماذا هذا الشكل؟

لأننى لا أؤمن بالسيرة كترتيب زمنى جامد للحياة، لأن حياتى ليست خطًا مستقيمًا. هى تشظٍ وتجارب وصدمات. فالسيرة التقليدية ترتب الفوضى، وأنا أردت أن أترك الفوضى كما هى، لأنها أقرب للحقيقة، و السيرة التقليدية تُجمّد الإنسان، بينما أنا أكتب نفسى كحالة

مستمرة من التغيّر. لذلك أنا لا أقدّم سيرة.. أنا أضعك داخل متاهة، ومن يريد أن يعرفنى فليحلها.

استلهمت عنوان كتابك من مقال للكاتب محمد بركات.. ماذا مثّل لك؟
كان لحظة إنقاذ. جاءنى فى عزّ الظلمة، وشعرت أنه يلتقطنى من الداخل. لم يقدّم تعريفًا، لكنه أعاد لى القدرة على الوقوف من جديد، فهو لم يعرّفنى المقال.. لكنه أنقذنى من السقوط.

وُضعت بين هاملت وكاليجولا.. كيف ترى هذا التوصيف؟
هو توصيف لحالة صراع لا أكثر. أنا أعيش بين السؤال والتمرد، وأحاول ألا أسقط فى أى منهما. أحتاج السؤال كى لا أضل، وأحتاج التمرد كى لا أختنق.

لماذا يُنظر إليك أحيانًا بوصفك «غجريًا».. وهل ما زال «الغجرى» بداخلك حتى الآن؟
لأننى أرفض القوالب، لكننى لست غجريًا بالمعنى الاجتماعى أو التاريخى، فـ«الغجرى» عندى فكرة أو موقف: أن تدفع ثمن حريتك دون أن تعتذر. والغجرى دائمًا بداخلى لأن التوقف عن البحث هو موت بطىء.

يُقال إنك «شامان المسرح المصرى».. كيف ترى هذا الوصف؟
لا أبحث عن الألقاب. لكن إن كان المقصود أن المسرح عندى طقس حيّ، لا يبدأ عند الستارة ولا ينتهى بالتصفيق، فيه جسد وذاكرة وجماعة، فأنا أقترب من هذا المعنى.
فالشامان هو الوسيط بين العوالم، وأنا أرى المسرح كذلك. وأنا لست مخرجًا ينفذ نصًا فقط، بل أستحضر طاقات الناس، وأحوّل العرض إلى طقس جماعى حيّ. فالمسرح عندى ليس فرجة، بل مشاركة روحية وفكرية.

علاقتك بالشعراء، خصوصًا أحمد فؤاد نجم، كانت مؤثرة جدًا.. كيف انعكس ذلك على مسرحك؟ وكيف أثّر فيك أحمد فؤاد نجم وسمير العصفورى بشكل خاص؟
نجم علّمنى أن الكلمة يجب أن تُقال للناس، لا للنخبة فقط. من هنا جاء اهتمامى بالمسرح الشعبى، وبالزجل كأداة درامية. فأنا أتعامل مع العرض كقصيدة حية تُلقى على الخشبة، وتعلمت أن الكلمة يمكن أن تكون فعلًا حيًا، وأن الفن ليس زينة فى موقف، و من سمير العصفورى تعلمت الانضباط والجرأة.

كيف ترى علاقتك بالمسرح الشعبى؟
المسرح الشعبى بالنسبة لى ليس نوعًا فنيًا محددًا، بل هو الحالة الأولى للمسرح قبل أن يتعقّد. هو الحكاية حين تُروى ببساطة، والغناء حين يخرج من القلب، والضحك حين يكون جزءًا من الألم.
كنت دائمًا أبحث عن المسرح الذى لا ينفصل عن الناس. لأن الفن إذا فقد جذره الشعبى فقد قدرته على البقاء. وليس المقصود بالشعبى هنا السطحية، بل الصدق. أن تصل الفكرة مباشرة دون حواجز ثقافية مصطنعة.
وهل كان هذا مرتبطًا بتجاربك مع العروض الغنائية؟
بالتأكيد. إدخال الغناء فى العروض المسرحية لم يكن قرارًا جماليًا فقط، بل كان جزءًا من فلسفة العرض.
ففى الحياة المصرية، الغناء ليس ترفًا، بل وسيلة للتعبير عن الفرح والحزن والعمل والذاكرة.
لذلك كان الغناء فى العروض امتدادًا للحكاية، وليس فاصلًا عنها. كنت أبحث عن عرض يُقال ويُغنّى فى اللحظة نفسها، دون فصل بين الدراما والصوت والإيقاع.

كيف تتعامل مع النص المسرحى؟
النص عندى ليس نهاية، بل بداية. هو مادة قابلة لإعادة التشكيل، لكن ليس بمعنى الإلغاء، بل بمعنى الاكتشاف، وأنا أتعامل مع النص كبذرة. والبذرة لا تُقدّس، بل تُزرع، والمخرج الحقيقى هو من يكتشف ما لم يقله النص، لا من يكرره حرفيًا.

هل سبق أن اصطدمت برؤية مؤلفين بسبب هذا التصور؟
الاختلاف أمر طبيعى فى أى تجربة إبداعية، لكن المهم أن يكون هذا الاختلاف لصالح العرض، لا لصالح "الانتصار الفكري" لأحد الطرفين، والمسرح فى النهاية كائن حى، وليس وثيقة مغلقة.

من هو مركز العرض بالنسبة لك؟
الممثل هو المركز الحقيقى، يمكن أن أتنازل عن ديكور أو تقنيات، لكن لا يمكن أن أتنازل عن ممثل حى، صادق، قادر على تحويل النص إلى حياة، فالإخراج بالنسبة لى يبدأ من الممثل، من جسده وصوته ووعيه، لا من الخطة البصرية.

تُثار أحيانًا تساؤلات حول محطات حساسة فى حياتك الشخصية، خاصة ما يتعلق بفترات انقطاع أو تجارب اعتقال.. كيف ترى تأثير هذه المراحل على تكوينك الإنسانى والفنى والتحول الفكرى لديك؟
الحياة الفنية ليست خطًا مستقيمًا؛ فيها صعود وهبوط، حضور وصمت، وضوح وغموض. لكن اختزال هذه المراحل فى عناوين مثيرة أو روايات جاهزة لا يكون دقيقًا دائمًا. ما يعنينى ليس توصيف المرحلة بقدر ما يعنينى ما خرجت به منها من وعى وتجربة.
نعم، مررت بتجارب اعتقال، وكانت قاسية بلا شك، لكنها كانت أيضًا بمثابة مدرسة. التقيت خلالها بمثقفين وشعراء، وازداد وعيى السياسى والفنى عمقًا. هذه التجارب جعلتنى أكثر انحيازًا للإنسان البسيط، وأكثر جرأة فى طرح الأسئلة.
فى النهاية، أنا لا أحب أن يُقاس الفنان بفترات انقطاعه، بل بما يقدمه حين يعود. العمل الفنى نفسه يظل هو التعبير الأكثر صدقًا عن التجربة، وهو الأقدر على البقاء.
أى إنسان يتغير مع الزمن، لكننى لا أتعامل مع حياتى كمجموعة محطات منفصلة، بل كتجربة واحدة ممتدة، والتجربة الإنسانية لا تُختزل فى حدث، بل تُفهم فى سياقها الكامل.

هل الحرية تعنى كسر كل القواعد؟
الحرية ليست فوضى، الحرية الحقيقية هى أن تختار القاعدة التى تؤمن بها، ثم تلتزم بها حتى النهاية.

لماذا تميل إلى المسرح التفاعلى والشعبى أكثر من الأشكال التقليدية؟ وكيف تنظر إلى تجربتك مع المسرح الشعبى والعروض الغنائية؟
لأننى أؤمن أن المسرح يجب أن يعود إلى الناس. فالمسرح النخبوى يعزل نفسه، بينما أنا أريد مسرحًا يعيش فى الشارع، فى الوجدان، فى التفاصيل اليومية.
المسرح الشعبى بالنسبة لى ليس تصنيفًا فنيًا بقدر ما هو روح. أنا أؤمن أن الفن حين ينفصل عن الناس يفقد معناه. لذلك كانت العروض الغنائية والمسرح الشعبى مساحة لاستعادة البساطة الأولى فى الحكى، حيث يمتزج الغناء بالحكاية، والحركة بالإيقاع، دون تعقيد أو تكلّف.
كنت أبحث دائمًا عن عرض "يُقال ويُغنّى ويُعاش" فى الوقت نفسه، لا عرض يُشاهد فقط من الخارج.

لماذا لجأت إلى إدماج الغناء داخل عروضك المسرحية؟ ولماذا تخرج هذا العنصر من المسرح؟
الغناء عندى ليس زينة، بل جزء من البنية الدرامية ولأنه جزء من الذاكرة الجمعية. فى الحياة المصرية اليومية، فى الشارع، فى البيت، فى العمل.. المصريون يغنون حين يفرحون وحين يحزنون وحين يعملون.
كنت أرى أن الغناء يمكن أن يكون أداة درامية، ليس فقط عنصرًا جماليًا، بل وسيلة لنقل المعنى بشكل مباشر وعاطفى.
كنت أرى أن الصوت الشعبى - بما فيه من تلقائية - قادر على اختصار ما تعجز عنه اللغة أحيانًا، لذلك أصبح الغناء عنصرًا أساسيًا فى بناء الإيقاع المسرحى

داخل تجاربى.

كيف تصف علاقتك بالمسرح الشعبى مقارنة بالمسرح الأكاديمى.. وهل ترى أن المسرح وسيلة تغيير اجتماعى أم مجرد فن؟

المسرح الأكاديمى مهم من حيث البناء والمعرفة، لكنه أحيانًا يميل إلى التعقيد النظرى والرسمية الزائدة.

أما المسرح الشعبى فهو أكثر جرأة وصدقًا لأنه قريب من الناس فهو أكثر قربًا من الحياة، لكنه يحتاج إلى وعى حتى لا يتحول إلى سطحية.

أنا لم أضع هذا الفصل الحاد بينهما، لكننى دائمًا كنت أميل إلى المسرح الذى يتنفس الشارع ويعيد إنتاج الحياة كما هى، لا كما يجب أن تكون نظريًا. المسرح الذى يحافظ على روحه الإنسانية قبل أى شىء.

فالمسرح فن، لكنه لا ينفصل عن المجتمع. وأرى نفسى لا أقدّم شعارات، لكننى أطرح أسئلة تهزّ المتفرج. وإذا خرج المتفرج وهو يفكر، فقد بدأ التغيير.

فى بعض المراحل من حياتك الفنية، تثار تساؤلات حول محطات شخصية مثيرة للجدل.. كيف تتعامل مع ذلك؟

أى فنان يمر بمساحات من التأويل والجدل. لكنى أفضّل دائمًا أن يُقرأ العمل الفنى أولًا.

لا أتعامل مع حياتى الشخصية كجزء من العرض العام، بل أترك عملى المسرحى هو الذى يتكلم. وما يقال خارج السياق يظل فى دائرة الحديث لا فى دائرة الحقيقة الفنية.

كيف ترى مستقبل المسرح فى ظل التغيرات السريعة فى الذائقة والجمهور؟ وكيف ترى الجمهور؟ و علاقتك به؟

المسرح لن يموت، لكنه سيظل فى حالة مقاومة دائمة، والمشكلة ليست فى التكنولوجيا أو الصورة السريعة، بل فى قدرتنا على الحفاظ على "لحظة اللقاء الحي" بين الممثل والجمهور. هذه اللحظة هى جوهر المسرح، وإذا فقدناها نفقد كل شيء.

الجمهور ليس متلقيًا سلبيًا، بل شريك فى التجربة. والمسرح الذى يتعالى على جمهوره يفقد معناه، وأنا أؤمن أن العرض يجب أن يقترب من الناس، لا أن يبتعد عنهم باسم "النخبوية".

فالعلاقة هنا علاقة شراكة، و العرض لا يكتمل بدون الجمهور نحن نصنعه معًا، وبدون الجمهور.. المسرح نصف حكاية.

ما الذى ما زلت تبحث عنه حتى الآن فى تجربتك المسرحية؟

أبحث عن البساطة الصادقة. كلما تعمّقت فى التجربة أدركت أن التعقيد ليس دليل قوة، وأن البساطة ليست نقصًا، بل هى أعلى درجات النضج الفنى.

والمسرح الذى أؤمن به هو الذى يترك فيك سؤالًا بعد انتهاء العرض، لا الذى يقدّم لك إجابة مغلقة، بمعنى أن المسرح الجيد هو الذى يترك أثرًا داخليًا، لا الذى يدهش العين فقط.

لماذا تتراجع أحيانًا عن العمل؟

لأننى لا أعمل إلا حين يكون لدى ما أقول. الغياب أحيانًا ليس انسحابًا، بل موقف ضد التكرار.

فى عرض "الملك هو الملك" جعلت الجمهور يشارك فى اتخاذ القرار داخل العرض، كيف وصلت إلى هذه الفكرة؟

كنت أبحث عن كسر الحاجز بين الخشبة والجمهور. المسرح ليس مكانًا للمتفرج السلبى. عندما جعلت الجمهور يصوّت على الملك، كنت أقول إن السلطة ليست بعيدة عنه، بل هو شريك فيها ومسؤول عنها.

بعد كل هذه الرحلة، كيف ترى نفسك اليوم؟ وكيف ترى العلاقة بين المسرح والحياة فى تجربتك الإخراجية؟

ما زلت فى الطريق، لا أؤمن بالنهايات، وكل عرض هو بداية جديدة. وربما لهذا السبب اخترت أن أكون "غجريًا".. لا أستقر، ولا أكرر نفسى.

فى تجربتى لا أستطيع الفصل بين المسرح والحياة، ولا بين الإخراج والتكوين الإنسانى، المسرح بالنسبة لى ليس وظيفة داخل مؤسسة ثقافية، بل هو امتداد طبيعى لشخصيتى، يتشكل عبر الزمن، ويتغير مع كل عرض جديد أقدّمه.

فى جملة أخيرة.. كيف ترى أزمة المسرح اليوم؟ وكيف تريد أن يُقرأ مشروعك؟ وماذا تريد من المسرح اليوم؟

أزمة المسرح اليوم هى أزمة صدق. حين يتحول إلى شكل بلا روح، حين يغيب الصدق.. يصبح المسرح جسدًا بلا روح، يفقد معناه.

أريد من مشروعى أن يُقرأ كمحاولة إنسانية للبحث عن معنى.. عبر المسرح، لا عبر التعريفات الجاهزة. فأنا لا أبحث عن تعريف.. بل عن أثر.

وأريد من المسرح اليوم أن يظل حيًا.. لا يُروّض، ولا يتحول إلى سلعة. أريده أن يزعج، أن يطرح الأسئلة، أن يوقظ الإنسان.

# «متولى وشفيقة»..

## ما لم تروه المواويل حين يجرؤ المسرح على مساءلة الموروث

روفيدة خليفة

أخطر ما يفعله الفن أن ينتزع الحكاية من سكونها المطمئن، ويضعها تحت ضوء المساءلة حيث تتهاوى المسلمات القديمة وتبرز الأصوات التى أُقصيت من متنها؛ فيتحول التراث إلى مادة حية قابلة لإعادة القراءة بعيدًا عن القدسية المنغلقة - تلك المنطقة الآمنة- على ذاك التأويل الواحد

من هذا المنطلق يستدعى المخرج أمير اليمانى والكاتب محمد على إبراهيم واحدة من أشهر الحكايات الشعبية المصرية «شفيقة ومتولي» التى استقرت طويلًا فى الوجدان الشعبى عبر المواويل والسير والروايات الشفاهية، لإعادة قراءة ما ترسخ حولها من تصورات وأحكام، وطرح أسئلة تتعلق بمن يملك حق رواية الحكاية، وكيف ترسخت صورة البطل وصورة المذنب داخل الذاكرة الجمعية، حيث الاحتفاء بمتولى الذى ثأر لشرفه وصدرته كبطل، ولم ينشغل أحد بحكى ماذا حدث بعد الجريمة وكيف عاش الأخ الذى قتل أقرب الناس إليه وأحبهم أخته على الرغم من أنها من دفعت يده حتى تحاول أن تمحو شعوره بالذنب، فيأتى العرض ويضعه فى مواجهة ذاته، لنرى حجم الخراب النفسى الذى خلفته جريمة ارتكبت ب اسم الشرف، وهكذا يتحول الموروث الشعبى إلى مساحة للنقد والمراجعة، مساحة تجعلنا نرى أن ما نعده حقائق ثابتة قد يكون نتاجا لرواية انتصرت على غيرها عبر الزمن فليس بالضرورة أن يكون ما حدث هو ما وصل إلينا.

حظيت حكاية «شفيقة ومتولى» بحضور واسع فى الوجدان الشعبى المصرى، وأصبحت مادة خصبة لعدد من المعالجات الفنية فى المسرح والسينما، غير أن أغلب هذه المعالجات ظلت وفية للبنية التقليدية للحكاية، التى كرست متولى بطلًا شعبيًا استعاد شرف العائلة، بينما بقيت شفيقة أسيرة صورة المرأة التى جلبت العار، دون التوقف طويلًا عند الملابسات الاجتماعية والنفسية التى قادتها إلى مصيرها، وقد رسخ الفيلم الشهير الذى حمل اسم شفيقة ومتولى، بطولة أحمد زكى وسعاد حسنى هذه الرؤية، كما سارت عروض مسرحية أخرى على النهج ذاته، وإن اختلفت فى أساليبها الجمالية.

يكسر العرض أفق التوقع لدى المتلقى منذ اللحظة الأولى؛ بداية من عتبة العمل اسم العرض «متولى وشفيقة» والذى

يشكل فخا للمتلقى فالجمهور يدخل محملا بالحكاية المعروفة التى تُدان فيها شفيقة دائما ويُحتفى بمتولى بوصفه البطل الذى غسل العار، ومن يقرأ أو يسمع اسم العرض قد يظنه احتفاء مضاعف بمتولي؛ فيدخل محملا باحتمالات تتحطم على صخرة الرؤية التى يطرحها اليمانى حيث يدفع الأحداث إلى منطقة أكثر تعقيدا، لأنه لا ينشغل بإدانة شفيقة أو تبرئتها بقدر ما ينشغل بمحاكمة الوعى الذى أنتج المأساة ذاتها،وفضح أشكال العنف الذكورى الذى يتخفى خلف العادات والتقاليد التى لاترى الخطأ سوى فى الفتاة

سترى إنسانا محاصرا بأسئلته وذكرياته وتأنيب ضميره وبالمجتمع الذى دفعه إلى ارتكاب الجريمة تحت شعار "الثأر للشرف ورفع الرأس"، يعيش فى ساحة صراع بين ما فرضته الأعراف وما يمليه عليه ضميره، نعم فلن تشاهد متولى ذاك البطل الصلب الذى حفظته المواويل وتغنت به، والذى شاهدناه فى الأيقونة السينمائية «شفيقة ومتولي» للنجم أحمد زكى والنجمة سعاد حسنى، بالإضافة لعرض سبق وقدم على مسرح الطليعة نفسه، ولكن هنا تنبع الرؤية الإخراجية من حالة نفسية مأزومة ومشبعة بالصدمة والذنب، إذ يُبنى العرض وكأنه يتحرك داخل وعى متولى بعد قتله لشفيقة فلا تتقدم الأحداث وفق تسلسل زمنى متتابع، وإنما تتولد من شذرات ذاكرة واسترجاعات وأحلام وهواجس تتداخل فيما بينها لتعكس ما يعتمل فى داخله من اضطراب وصراع، ومن خلال هذا البناء غير الخطى، بعضها مشاهد"فلاش باك" والبعض الآر هو رواية متولى، فتتحول الخشبة إلى فضاء ذهنى تتداعى فيه طبقات الوعى والذاكرة، ومحاولة البحث عن جذور المأساة، وفى القلب منها مسؤولية متولى ذاته بعد أن أصبح الفعل غير قابل للمحو أو التراجع.

يستحضر متولى صورة شفيقة عبر مراحل مختلفة من حياتها؛ طفولتها وصباها وبراءتها الأولى، والمرأة التى أصبح تقييدها لزاما، ثم علاقتها العاطفية بدياب وما ارتبط بها من أحلام لم تكتمل، فالرؤية التى اعتمدها المخرج فى تقديم هذه المشاهد تنطلق من ذاكرة متولى وتصوراته، بما تنطوى عليه من إعادة بناء وتجسيد للأحداث، وتعرض كما يستدعيها وعى الشخصية ويعيد إنتاجها، ومن ثم لا ينشغل العرض بإدانة فرد واحد بقدر ما يطرح تساؤلات حول شبكة العوامل الاجتماعية والنفسية والثقافية التى أفضت إلى وقوع المأساة.

تؤدى الجوقة تجسيدا بصرى لتداعيات هذه الذاكرة وارتباكات الوعى لدى متولى، فتغدو صدى لأفكاره ومخاوفه وتأنيب ضميره، مما يعزز من هيمنة المنظور النفسى على البناء المسرحى، ويكتسب الأوفرتير دلالة استباقية؛ إذ يبدأ العرض بحلم متولى المنهزم بعد قتله لشفيقة، بينما يدور التحطيب بينه وبين ابن عمه، وفى البداية يبدو هذا الصراع غريبا، فهو ليس خصما ظاهرا لمتولى لأنه يحبه وكان يرغب بشدة فى إتمام زواجه من شفيقة، غير أن تطور الأحداث يكشف تدريجيا أن ابن العم كان أحد المحركات الأساسية للمأساة؛ فهو من سلم متولى السكين وحرضه بصورة مباشرة على قتلها -ليرفع رأسه ورأس العائلة - على حد قوله، وهنا تتضح دقة الإشارة التى قدمها الأوفرتير منذ البداية؛ فعدو متولى كان كل محرض له سواء العادات والتقاليد أو دياب أو ابن عمه، الذى لم يتحرك بدافع الحب بقدر ما تحرك بدافع الانتقام بعد رفض شفيقة له.

فبرغم محاولته إضفاء شرعية اجتماعية على رغبته عبر التقدم لخطبتها، فإنه تجاهل إرادتها وحقها فى الاختيار، ووضع رغبته فى امتلاكها فى إطار شرعى لأيهم كيف يتم تنفيذه بموافقتها أو رغما عنها بعد رفضها الصريح الزواج منه، ومن ثم يفضح العرض وجه آخر للعنف الذكورى الذى يتخفى أحيانا خلف الأعراف والتقاليد والشرع الذى اختزله فى موافقة الأب والأخ بغض النظر عن موافقتها، ولعل لحظة انحياز متولى لرغبة ابن العم فى الزواج من شفيقة كانت بداية الانكسار الحقيقى، حين أدركت أن السند الوحيد فى حياتها أصبح يراها شرفا ينبغى حراسته وقضية تخضع لأحكام الآخرين، لا إنسانا يملك حق الاختيار وهو نفسه الذى انتزع منها هذا الحق معبرا عن ذلك حين نزع الخلخال بنفسه من قدمها وهو الذى كان قد ألبسها أياه.

ومن داخل هذا الفضاء النفسى تتشكل الشخصيات والأحداث وفق منظور متولى المتأخر لرؤية ماغاب عنه، فتظهر شفيقة ضحية لعالم لم تكن مهيأة لمواجهته، فقد نشأت فى كنف أخيها الذى وفر لها الحب والحماية والدلال، ثم تركها وحيدة حين رحل إلى الجهادية دون تواصل أو سند، وهكذا تبدو مأساة شفيقة، نتيجة فراغ عاطفى وإنسانى استغله الآخرون أكثر من كونها نتاج خطأ فردى

أو انحراف أخلاقى أى «امرأة ساقطة» كما رسخت الصورة التقليدية فى الوعى الجمعى، ومن هذه الرؤية أدان العمل من تلاعب بها واستغلها ونقل جانبا من المسؤولية إلى متولى نفسه، لأنه تخلى عنها وتركها تواجه العالم وحدها دون أن يهيئها لفهم تعقيدات العلاقات الإنسانية وما قد تنطوى عليه من خداع ومصالح ورغبات.

ورغم إحالة العرض إلى جرجا الفضاء المكانى الحاضنة الأصلية للأحداث، فإن اللهجة لم تعكس خصوصيتها اللغوية بشكل كامل حيث اتجهت إلى لهجة صعيدية عامة، متخلية عن بعض العلامات الصوتية المميزة للمنطقة، وأرى أن ذلك التوجه قد سعى إلى تعميم دلالة الحكاية وتوسيع أفق تلقيها، بحيث تسافر بعيدا عن حدود المكان المحدد لتغدو معبرة عن واقع اجتماعى وإنسانى أوسع، دون الارتهان إلى التفاصيل المحلية الدقيقة وربما لأن المخرج لم يكن هدفه الانشغال بالتمثيل الإثنوغرافى للبيئة.

هذا وقد اعتمد مصمم الديكور الدكتور محمد سعد على فضاء واحد ثابت رغم تنوع الأمكنة الدرامية، وهو اختيار يتناغم مع الرؤية الإخراجية التى تجعل العرض رحلة داخل ذاكرة متولى ووعيه المثقل بالذنب، وقد جمع التصميم بين الواقعية والتعبيرية داخل تكوين بصرى يستند إلى ملامح البيت الصعيدى الفقير، لكنه يتجاوز وظيفته الواقعية ليصبح انعكاسا للحالة النفسية التى تحكم العرض بأكمله.

يتأسس المنظر على جدران طينية ضخمة تملأ الخلفية والعمق، تبرز منها نتوءات وتكوينات عضوية مجسمة تشبه الأغصان الجافة أو العروق الملتوية الخالية من الأوراق، وتوحى هذه التشكيلات بأن المكان نفسه كائن حى يحمل آثار التآكل والاختناق، تجسيد مادى لذاكرة متولى المضطربة وما تختزنه من صدمة وندم، وتزداد هذه الدلالة عمقًا مع الفتحات العمودية التى تضم الجرار والفخاريات التقليدية؛ فهى من جهة تستدعى البيئة الصعيدية التى تنتمى إليها الحكاية، ومن جهة أخرى تمنح الجدار بعدًا أرشيفيًا يوحى بتراكم الزمن والذكريات المحفوظة داخل تجاويف الذاكرة بالإضافات لبعض الفراغ الذى ترك بين الجدران.

ويحتل الأثاث الخشبى البسيط مركز التكوين البصرى، حيث تتصدر الخشبة دكة خشبية ذات مسند ظهر مكوّن من أعمدة، مفروشة بسجادة منسوجة بزخارف هندسية شعبية، مركز دلالى تتقاطع عنده معظم العلاقات الإنسانية؛ فهو يستدعى البيت والأسرة والدفء، ويتحول فى الوقت نفسه إلى موضع للذكريات والاستدعاءات النفسية، حتى إنه يتحول إلى شاهد على المأساة ذاتها وقفص اتهام وسجن أحيانا.

أما الأرجوحة المعلقة فى عمق اليسار، والمصنوعة أحبالها من بقايا أقمشة مجدولة، فتعد من أكثر العناصر ثراءً على المستوى الرمزى، فقد صنعت بحب متولى لشفيقة إذ تستحضر طفولة شفيقة وعلاقتها الحميمة بأخيها، ثم تتحول مع تطور الأحداث إلى علامة على البراءة المفقودة والزمن الذى يستحيل استعادته، ويعزز هذا المعنى الرسم الطفولى البدائى على أحد الجدران لطفلين يمسكان بيدى بعضهما، وهو تفصيل بصرى يختزل طبيعة العلاقة الأولى بين متولى وشفيقة، تلك العلاقة القائمة على الحماية والارتباط الوجدانى قبل أن تنتهى بكونها وتعلق متولى بها فى نهاية المسرحية لتكون أحد أدوات سجنه.

كما لا تكتمل فاعلية الديكور إلا من خلال علاقته بالإضاءة، إذ تتبدل دلالات الفضاء تبعا للتحولات اللونية التى تغمره، فحين تكتسى الجدران والأثاث بالإضاءات الزرقاء والبنفسجية يبدو المكان أقرب إلى فضاء الذاكرة والحلم والاسترجاع، بينما تحوله الإضاءات الحمراء المكثفة إلى فضاء مشبع بالعنف والذنب والجحيم النفسى، وبهذا يصبح المنظر الثابت قادرا على إنتاج أمكنة وحالات شعورية متعددة دون الحاجة إلى أى تغيير مادى فى عناصره ويحسب لمصمم الديكور والإضاءة والمخرج قدرتهم على هذا التوظيف.

ويعيد الديكور صياغة المكان ليصبح انعكاسا للحالة النفسية والدرامية للشخصيات وصراعها مع القدر والمجتمع، من خلال توظيف أجساد الممثلين ضمن التكوين البصرى ذاته، فقد بدت الجوقة، التى صمم تشكيلاتها الحركية بجانب التعبير الحركى للممثلين الذى صممه أحمد مانو، جزءا مكملا للجدران والتكوينات المنحوتة، فى تماهٍ واضح مع الأغصان الجافة الممتدة على الحوائط، ومن يشاهد العرض فى بدايته قد يظن أن هذه الأجساد جزء من الديكور نفسه، نظرا لدقة التناسق البصرى بينها وبين عناصر المنظر، غير أن الجوقة لا تؤدى وظيفة تشكيلية فحسب فهى تقوم بوظيفة الراوى ولكن الراوى لما يدور فى عقل متولى كما أنها وسيط درامى للربط بين المشاهد المختلفة عبر بناء حركى يعزز الإيقاعين البصرى والدرامى، ويعمق الإحساس بالمأساة الجماعية الممتدة داخل وعى متولى.

ويكتسب حضور الأغصان الجافة الخالية من الأوراق بعدًا أعمق عندما تنتقل من الجدران إلى الأقنعة التى يرتديها أفراد الجوقة، فتتحول إلى رابط بصرى يوحد الفضاء المسرحى وشخصياته، فتراها تارة وكأنها قد نمت من داخل الجدران وانسلخت عنه كما حدث مع شفيقة هذا الغصن الذى مال "من وجهة نظر متولي" وتتعزز هذه الدلالة مع مقولة متولى التى يردد فيها ما معناه: «الشجرة اللى غصنها يميل نقطعه»، وهى عبارة تختزل المنطق الذى يحكم العالم الاجتماعى داخل العرض؛ إذ يتحول الإنسان الخارج عن المعايير السائدة إلى غصن ينبغى اجتثاثه لا تقويمه أو إصلاحه ومن ثم تبدو شفيقة وكأنها ذلك الغصن الذى قرر الجميع قطعه حفاظا على صورة الشجرة، لتغدو الأغصان اليابسة المنتشرة فى الفضاء البصرى تجسيدا ماديًا لثقافة الإقصاء التى قادت إلى المأساة، ومن ثم يصبح الديكور جزءا أساسيا من البنية الدرامية للعرض، مشاركا فى إنتاج المعنى والكشف عن أبعاده الفكرية والإنسانية، مجسدا فى آن واحد العالم الاجتماعى الذى تنتمى إليه الحكاية والعالم النفسى الذى تدور داخله، لتغدو الجدران والأغصان أو شرايين المخ المتشابكة والفتحات الغائرة والأرجوحة والرسم الطفولى وأجساد الجوقة أجزاء من خريطة بصرية واحدة لذاكرة متولى، بما تحمله من حنين وندم وصدمة ومحاولة هروب مستحيلة وربما محاولة استعادة ما ضاع

كما اختار المخرج تفصيلة دقيقة بأن ينزل لقاءات شفيقة ودياب إلى الصالة، أسفل الخشبة وفى تماس مباشر مع الجمهور، بما يخلق انفصالًا عن مركز الحدث على الخشبة، هذا التمركز المكانى يضع العلاقة منذ البداية فى منطقة خارج المركز الدرامى، أى خارج سلطة الفضاء الاجتماعى الذى تمثله الخشبة، وكأنها علاقة لا تجد شرعيتها داخل عالم العرض نفسه، ومع انكشاف مسار دياب لاحقا، يتبدى هذا الاختيار تمهيدا بصريا لانكشاف الخديعة، فلم تكن تلك اللقاءات سوى مقدمة لعلاقة غير متكافئة، بدأت بوهم عاطفى وانتهت إلى استغلال وانتهاك ثم تنصل كامل من المسؤولية، وبذلك يظهر اختلال العلاقة، ويصبح حضور الجمهور على هذا المستوى نوعا من الإشراك القسرى الذى يورط المتلقى داخل الحدث الدرامى.

أما الممثلين فجسد متولى الفنان محمد فريد حيث قدم أداءً تعبيريًا وحركيًا متكاملًا يتسم بقدرة واضحة على التلون الدرامى بين النقيضين إذ يبدو بطاقة حركية ممتدة تنبض بالحيوية والمرونة، تعكس حالة من الألفة والدفء الإنسانى فى لحظات تفاعله مع الطفلة ومداعبته لها، ثم يتغير أداؤه تدريجيا مع تطور الأحداث وعند لحظة التحول الرئيسية فى العرض، يبدو أثر الصدمة واضحا على جسده؛ فتتباطأ حركته، وتنكمش قامته، ويقترب شيئًا فشيئًا من الأرض، وكأن جسده لم يعد قادرا على مقاومة ما يمر به، كما تعكس ملامحه وحركاته حالة من الألم والعجز، خاصة مع إحاطة الجوقة به، الأمر الذى يزيد من شعور العزلة والاختناق.

ويصل أداءه إلى ذروته بعد وقوع المأساة، فى لحظات إدراكه لما اقترفته يداه حيث يحل السكون محل الحركة، فيجلس الممثل بجسد منهك وأكتاف منحنية ونظرات شاردة تعكس حجم الفقد الذى تعيشه الشخصية، وقد نجح فى نقل هذا التحول بصدق، منتقلا من حالة القوة والحياة إلى حالة الانكسار والحزن

كما قدمت يسرا المنسى أداءً متوازنًا استطاعت من خلاله الانتقال بين مراحل الشخصية المختلفة بداية من علاقتها بأخيها وعلاقتها بوالدها ثم دياب وما حدث من انهيار فقد حافظت على صدقها الانفعالى، وبلغ أداؤها ذروته فى مشهد المواجهة الأخيرة مع متولى، حيث امتزج الاستسلام بالألم والرغبة فى الخلاص فى لحظة إنسانية شديدة التأثير حين دفعت بيده لقتلها، هذا بخلاف صوتها العذب فى الغناء.

وقدمت الطفلة دالا حربى التى جسدت شفيقة فى سنواتها الأولى حضورا لافتا وكأنها نجمة مسرح اتسمت بالعفوية والانضباط، وأسهم أداؤها فى ترسيخ البعد العاطفى لعلاقة الأخ بأخته داخل ذاكرة متولى، وكذلك الممثلة التى أدت دور شفيقة فى المرحلة الوسطى

كما أجادت الممثلة تقى طارق فى دور نوارة، تلك الفتاة التى علقت مع متولى فلم تعد قادرة على التخطى والمضى

قدما نحو حياة جديدة ولا هى قادرة على إخراج متولى من سجنه، كما أن لها دور سردى داخل العرض، إذ تنقل إلى متولى حكاية شفيقة مع دياب وما انطوت عليه من خديعة واستغلال حسب ما روته لها شفيقة، فهى عنصرا فاعلا فى آلية الكشف داخل العرض.

وفى المقابل، جسد الممثل صلاح السيسى دور الأب فى مرحلتى الشيخوخة ومرحلة سابقة عليها بوعى مستفيدا من أدوات الأداء الجسدى والصوتى فى التعبير عن هذا الامتداد الزمنى، بالإضافة إلى أن فترة تقدمه فى العمر شهدت ضعف شخصيته تجاه ابنته وعدم قدرته على السيطرة عليها، وانحناء ظهره، على عكس حضوره فى مرحلة طفولتها، بما أضفى على الشخصية صدقا، وعكس أداء واعٍ على بناء اختلاف المراحل دون افتعال أو انفصال عن السياق العام للعرض، وأجاد أيضا كل من الممثل أحمد عودة "دياب" حيث جعل المتلقى يخرج محملا بهذه الكراهية له، فكل لغة جسده توحى للمتلقى بخسته ويلهم من خلالها ما سوف يحدث، و الممثل إسلام مصطفى "صالح" الذى كان سببا مباشرا فى دفع متولى لارتكاب الجريمة فكل منهما جسد دوره بإتقان

جاءت الأزياء فى العرض منسجمة مع البيئة التى تنتمى إليها الحكاية مع حرص مصممة الملابس غادة شلبى على توظيف اللون والتصميم كوسيلتين للكشف عن الموقع الاجتماعى والنفسى للشخصيات، فقد ظهر متولى بملابس بسيطة تميل إلى الألوان الحيادية والهادئة، تتكون من جلباب ترابى يرتدى تحته ( سروال وسيديرى ) وهو مصمم بشكل يعكس انتماءه إلى الطبقة الكادحة شخصية تحمل أعباء الحياة اليومية بعيدا عن أى مظاهر للثراء أو السلطة ففى الصعيد حتى هذه القطع تحت الجلباب يختلف تصميمها للفقراء عن الأثرياء وشخصيات كبار العائلات.

وتميزت شفيقة بزى ذى طابع صعيدى فستان طويل باللون الأحمر الداكن مزين بزخارف نباتية رقيقة، وهو اختيار منح الشخصية حضورا بصريا لافتا داخل التكوين المسرحى فاللون الأحمر من جهة يعكس الحيوية والأنوثة ودفء المشاعر، ومن جهة أخرى يستبق المصير التراجيدى للشخصية وما يحيط بها من شغف وحب وألم ودم، كما أسهمت الزخارف والتطريزات البسيطة فى الحفاظ على انتمائها للبيئة الصعيدية، على عكس ملابسها فى مرحلة الطفولة الملابس البيضاء المزينة بالوردى مما يرمز لبراءة تلك الفترة ومرحلة الصبا حيث ارتدت ملابس أقرب للون البرتقالى، الحيوية ووهج البدايات، فيؤسس لشخصية نقية لم تلوثها بعد قسوة التجربة. وفى المقابل، جاء زى دياب أكثر عناية وزخرفة مع توظيف عناصر بصرية توحى بالمكانة الاجتماعية والنفوذ، من خلال الشال الموضوع على كتفه، بما ينسجم مع كونه ابن البيه وصاحب السلطة والامتياز الطبقى داخل الحكاية فبينما ارتبطت ملابس متولى وشفيقة بالبساطة الشعبية، حملت أزياء دياب إشارات إلى الثراء والوجاهة الاجتماعية، الأمر الذى جعل حضوره البصرى مختلفا عن بقية الشخصيات وبالتالى جسدت الملابس الفجوة بين العالمين ووظفت جيدا داخل البنية الدرامية

ويكتسب اختيار الألوان الترابية لملابس الجوقة دلالة خاصة فى ضوء طبيعة الدور الذى تؤديه داخل العرض؛ فالجوقة تجسد الهواجس والصراعات والأصوات المتصارعة داخل وعى متولى، ومن ثم فإن تماهى ملابسها مع الجدران الطينية والخامات الترابية المهيمنة على فضاء الخشبة يجعلها تبدو وكأنها تنبثق من المكان نفسه أو من طبقات الذاكرة الراسخة فيه، فلا تنفصل هذه الهواجس عن البيئة الاجتماعية التى شكلت وعى البطل، فهى تبدو امتدادًا لها، وكأن الأعراف والأحكام التى قادته إلى الجريمة قد ترسخت داخله حتى أصبحت جزءا من صوته الداخلى، ولهذا تتماهى أجساد الجوقة مع الجدران والأغصان الجافة فى صورة بصرية واحدة تعكس تداخل الذاتى والاجتماعى داخل عقل متولى. كذلك باقى عناصر العمل من موسيقى لأحمد نبيل والتى عبرت عن بيئة الحدث باستخدام المزمار والناى والطبلة والدف وكانت مكملة ومعبرة غير مقحمة على الأحداث. كذلك مكياج وفاء مدبولى الذى جاء مناسبا للشخصيات، وهكذا تضافرت جميع العناصر لتعمل كمنظومة واحدة تخدم الرؤية الإخراجية.

# مسرح ما بعد ٣٠ يونيو

## أسئلة لا إجابات

محمد الروبى

فى كل عام، ومع اقتراب الثلاثين من يونيو، يعود إلىّ السؤال نفسه: أين مسرحنا من هذا الحدث؟ أين النص الذى استطاع أن ينفذ إلى قلب تلك اللحظة المصرية الفريدة، لا بوصفها واقعة سياسية فحسب، بل بوصفها تجربة إنسانية ووطنية هائلة عاشها ملايين المصريين؟

أين المسرحية التى التقطت نبض الشوارع المزدحمة بالبشر، وقلق البيوت، وانقسام الأصدقاء، وخوف الأمهات، وأحلام الشباب، وشعور المصريين، للمرة الألف فى تاريخهم، بأن الوطن يقف عند مفترق طرق؟

لا أقصد أن المسرح تجاهل ٣٠ يونيو تمامًا. فقد قُدمت أعمال استحضرت الحدث أو أشارت إليه أو احتفت به. كما شهدت سنوات ما بعد يناير عروضًا عديدة، حاولت أن تمسك بروح اللحظة الثورية. لكنها، فى معظمها، انشغلت بالتسجيل والتوثيق أكثر من انشغالها بالتأمل، وبالحدث نفسه أكثر من انشغالها بما تركه الحدث فى النفس الإنسانية.

وهنا تحديدًا يكمن الفرق بين المسرح الذى يلاحق التاريخ، والمسرح الذى يعيد اكتشافه.

فالتاريخ المسرحى يخبرنا أن الأعمال الكبرى لا تُولد عادة فى قلب العاصفة.

والثورة الفرنسية تقدم مثالًا بالغ الدلالة. فعلى الرغم من اندلاعها عام ١٧٨٩، فإن المسرح الذى وُلد فى سنواتها الأولى كان فى معظمه مسرحًا دعائيًا مباشرًا، يمجد الثورة أو يهاجم خصومها، ولم يبقَ من تلك الأعمال إلا القليل. أما النصوص الكبرى التى جعلت من الثورة موضوعًا للتأمل الإنسانى والفلسفى، فقد جاءت بعد ذلك بسنوات طويلة، بل وبعد أكثر من قرن أحيانًا.

فالكاتب الألمانى جورج بوشنر لم يكتب مسرحيته «موت دانتون» إلا بعد ما يقرب من نصف قرن من اندلاع الثورة، ولم يكن معنيًا بتسجيل وقائعها بقدر ما كان مشغولًا بأسئلتها: ماذا يحدث للثائر عندما يصل إلى السلطة.. وهل تلتهم الثورة

أبناءها؟

ثم جاء الكاتب الفرنسى رومان رولان بعد أكثر من مائة عام ليكتب «١٤ يوليو»، لا ليستعيد الوقائع، وإنما ليستعيد روح الجماهير وإيمانها بالحرية.

ولعل المثال الأكثر دلالة هو مسرحية «اضطهاد واغتيال جان بول مارا، كما مثله نزلاء مصحة شارنتون بإخراج المركيز دو ساد»، أو كما عرفت اختصارًا بـ«مارا ـ صاد»، للكاتب بيتر فايس. فالمسرحية كُتبت بعد ما يقرب من قرنين من الثورة الفرنسية، لكنها لم تعد إلى الثورة لكى تؤرخ لها، بل لكى تسائلها، لا عن: كيف انتصرت الثورة؟ بل عن ماذا فعلت الثورة بالإنسان؟ وهل تحقق الثورات وعودها؟ وهل يتغير العالم حقًا أم تتغير فقط وجوه السلطة؟

بل إن أحد أعظم العروض المسرحية عن الثورة الفرنسية، وهو عرض «١٧٨٩» الذى قدمته أريان منوشكين مع فرقة مسرح الشمس، لم يظهر إلا عام ١٩٧٠، أى بعد مائة وواحد وثمانين عامًا كاملة من اندلاع الثورة. وكأن التاريخ كان يحتاج إلى كل تلك المسافة الزمنية حتى يتحول الحدث السياسى إلى مادة للتأمل الفنى.

وفى القرن العشرين، احتاجت أوروبا إلى سنوات طويلة كى تستوعب الكارثة الإنسانية التى خلفتها الحربان العالميتان. كتب برتولت بريخت «الأم شجاعة وأبناؤها» و«دائرة الطباشير القوقازية» من موقع التأمل وإعادة القراءة، لا من قلب المعركة.

وحتى حرب فيتنام، التى هزت المجتمع الأمريكى بعنف، لم تفرز أهم أعمالها المسرحية إلا بعد سنوات من انتهائها، عندما أصبح ممكنًا النظر إليها من مسافة تسمح بالفهم والتأمل.

وفى مصر نفسها، لم تنتج ثورة ١٩١٩ نصوصها الأكثر نضجًا فى سنواتها الأولى. وظلت ثورة يوليو ١٩٥٢ لعقود طويلة موضوعًا لإعادة القراءة الفنية.

هل يعنى ذلك أن السنوات الثلاث عشرة التى مرت على ثورة ٣٠ يونيو غير كافية؟

ربما.

أقول ربما لأننى أميل فى الوقت نفسه إلى أن السبب أعمق من مجرد مرور الزمن.

فالحدث، فى جانب منه، لم يغادر حاضرنا تمامًا. ما زالت تداعياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية ممتدة، وما زالت الأسئلة التى أثارها حاضرة فى الوعى المصرى.

وهكذا هى الأحداث الكبرى، لا تتحول إلى مادة فنية خالصة إلا عندما تصبح جزءًا من الذاكرة.

هنا سيبرز سببًا آخر - فى رأى - وهو الاستقطاب. فالاستقطاب الذى أحاط بالحدث لسنوات طويلة جعل الاقتراب منه فنيًا أمرًا بالغ الصعوبة. فالكاتب يجد نفسه - وسط هذه الحالة -مدفوعًا، شاء أم أبى، إلى الدفاع أو الإدانة، بينما يحتاج المسرح الحقيقى إلى منطقة أخرى؛ منطقة الأسئلة، لا الأحكام.

فـ(٣٠ يونيو) كانت حدثًا بالغ التركيب. لم تكن حدثًا يقدم ثنائيات جاهزة بين منتصر ومهزوم، أو بين خير وشر. لقد تداخل فيها السياسى بالدينى، والوطنى بالأيديولوجى، والخوف بالأمل، والقلق بالرغبة فى النجاة.

والأحداث المركبة تحتاج دائمًا إلى كتاب كبار.

فثورة ٣٠ يونيو لا تحتاج إلى مسرح يمجدها ولا إلى مسرح يدينها.

إنها تحتاج إلى مسرح يفكر فيها.

لذلك فإن السؤال الذى يشغلنى حقًا هو:

هل أصبحنا مستعدين، نحن صناع المسرح، لأن ننظر إلى ٣٠ يونيو باعتبارها تجربة إنسانية قابلة للتأمل، لا مجرد موقف سياسى ما زال البعض يختلف حوله؟

كل ما أستطيع الجزم به - حتى الآن - وبخبرة التاريخ الذى ذكرنا بعضه، أنه سيجىء حتمًا كاتب من جيل آخر، لم يعش تلك الأيام إلا طفلًا أو عرفها من حكايات آبائه، ليكتب النص الذى يجعلنا نفهم ٣٠ يونيو أكثر مما فعلت مئات المقالات والخطب والبرامج السياسية.

وعندها.. ربما تولد «مارا ـ صاد» المصرية.

# مسرح الأقاليم

## المشروع القومى الحقيقى للوعى الوطنى (وجهات نظر عالمية) (٢)

محيي الدين إبراهيم

**مسرح الأقاليم وصناعة المستقبل الثقافى للأمة:**

**حين طالعتُ مقال الكاتبة «سارة ريدجواى» عن المسرح الإقليمى فى المملكة المتحدة وأيرلندا، لم أتعامل معه بوصفه تقريرًا تعريفيًا عن عدد من المسارح المحلية أو استعراضًا لبعض التجارب الفنية الناجحة، بل قرأته باعتباره دفاعًا ضمنيًا عن أحد أهم المفاهيم الثقافية فى التاريخ المسرحى الحديث: حق المجتمع فى إنتاج ثقافته من داخل بيئته المحلية، لا باعتباره متلقيًا سلبيًا لما يُنتج فى العواصم الكبرى.**

**يكشف المقال منذ بدايته عن معضلة تاريخية صاحبت الحركة المسرحية فى معظم دول العالم، وهى مركزية الإنتاج الثقافى والفنى فى العواصم. فكما تمثل لندن القلب النابض للمسرح البريطانى بما تضمه من مسارح ويست إند الشهيرة، عرفت دول كثيرة الظاهرة ذاتها حين تركزت المؤسسات الثقافية الكبرى فى المدن المركزية، بينما ظلت الأقاليم تنتظر ما يفيض عن المركز من اهتمام أو موارد. غير أن القيمة الحقيقية للمقال تكمن فى تأكيده أن المسرح الإقليمى ليس بديلًا هامشيًا للمسرح المركزى، بل هو شريك أساسى فى صناعة الثقافة الوطنية وصياغة الوعى الجمالى للمجتمع.**

**ومن خلال الأمثلة التى تستعرضها الكاتبة، يتضح أن المسرح الإقليمى يؤدى وظيفة تتجاوز تقديم العروض الفنية إلى صناعة الفنان نفسه. فالأسماء اللامعة التى أصبحت لاحقًا جزءًا من المشهد المسرحى والسينمائى البريطانى لم تولد داخل المؤسسات المركزية الكبرى، بل بدأت خطواتها الأولى فوق خشبات المسارح المحلية. وهنا تتجلى إحدى الحقائق المهمة فى تاريخ الفنون: فالموهبة لا تنشأ فى العاصمة، وإنما تكتشفها المؤسسات القادرة على الرعاية والاحتضان أينما وُجدت.**

**ولعل أكثر ما استوقفنى فى المقال هو الإشارة إلى نظام الفرق المسرحية المقيمة الذى كان سائدًا فى كثير من المسارح الإقليمية. فهذا النظام لم يكن مجرد آلية إنتاج، بل كان مدرسة متكاملة لتكوين الفنان. إذ أتاح للممثلين الشباب الاحتكاك اليومى بالمهنة واكتساب الخبرة العملية عبر التنقل بين أنماط درامية متعددة خلال الموسم الواحد. ومن هنا يمكن القول إن المسرح الإقليمى لم يكن مصنعًا للعروض المسرحية فحسب بل كان مصنعًا للكوادر الفنية التى صنعت لاحقًا مجد المسرح البريطانى كله.**

**كما يلفت المقال النظر إلى البعد الديمقراطى للمسرح الإقليمى. فالفن، فى جوهره، لا ينبغى أن يكون امتيازًا جغرافيًا أو طبقيًا. وعندما يصبح الوصول إلى المسرح مرهونًا بالقدرة على السفر إلى العاصمة أو تحمل التكاليف المرتفعة، فإن الثقافة تتحول إلى سلعة نخبوية تفقد رسالتها الاجتماعية. لذلك فإن وجود مسرح محلى فى كل إقليم يمثل تجسيدًا عمليًا لمبدأ العدالة الثقافية، لأنه يمنح أبناء المناطق البعيدة الحق نفسه فى مشاهدة العروض المسرحية والتفاعل معها.**

**ومن منظور نقدى أوسع، أرى أن أخطر ما يمكن أن تواجهه أى أمة هو انقطاع الأجيال الجديدة عن التجربة المسرحية الحية. فالطفل الذى يشاهد عرضًا مسرحيًا للمرة الأولى لا يكتسب متعة جمالية فقط، بل يختبر شكلًا فريدًا من أشكال التواصل الإنسانى القائم على الحضور المباشر. ولهذا فإن ما يورده المقال عن الورش الفنية والبرامج التعليمية التى تنظمها المسارح الإقليمية يكشف عن دور تربوى بالغ الأهمية. فهذه المسارح لا تنتج جمهور الحاضر فقط، بل تصنع جمهور المستقبل أيضًا.**

**ويكشف المقال كذلك عن جانب آخر كثيرًا ما يغيب عن النقاشات الثقافية، وهو أن المسرح الإقليمى يمثل بيئة خصبة للتجريب الفنى. فعلى عكس المؤسسات المركزية التى تخضع أحيانًا لضغوط السوق ومتطلبات النجاح التجارى، تمتلك بعض المسارح المحلية قدرًا أكبر من الحرية يسمح لها بالمغامرة الفنية وتقديم نصوص جديدة وأشكال إخراجية مبتكرة. ومن هنا فإن كثيرًا من الأعمال التى وصلت لاحقًا إلى مسارح لندن الكبرى بدأت حياتها الإبداعية فى فضاءات إقليمية أقل صخبًا وأكثر استعدادًا للمخاطرة.**

**كما تؤكد الكاتبة أن المسرح الإقليمى يسهم فى بناء شبكات مهنية متماسكة بين الممثلين والمخرجين والكتاب المسرحيين. وهذه نقطة جوهرية؛ لأن الفن لا ينمو فى الفراغ، بل داخل منظومات من العلاقات المهنية والمعرفية. وكلما اتسعت هذه الشبكات داخل الأقاليم أصبحت الحركة المسرحية أكثر قدرة على الاستمرار بعيدًا عن الاحتكار الذى تمارسه المراكز الكبرى.**

**غير أن أهم ما يثيره المقال فى تقديرى هو قضية التمويل. فالتحديات الاقتصادية التى تواجه المسارح المحلية ليست مجرد أزمة مالية، بل هى فى حقيقتها أزمة رؤية ثقافية. فحين يُنظر إلى المسرح باعتباره نشاطًا ترفيهيًا يمكن الاستغناء عنه عند الأزمات، يصبح وجوده مهددًا باستمرار. أما إذا أدركت الدولة والمجتمع أن المسرح مؤسسة تربوية وثقافية وتنموية لا تقل أهمية عن المؤسسات التعليمية، فإن دعمه يصبح استثمارًا طويل الأمد فى الإنسان نفسه.**

**إن قصة مسرح أولدهام كولوسيوم التى يوردها المقال تكشف بوضوح حجم الارتباط الوجدانى بين المسرح ومجتمعه المحلى. فالمسارح ليست مبانى حجرية أو قاعات عروض، بل هى جزء من الذاكرة الجماعية للمدن والأقاليم. ولذلك فإن إغلاق أى مسرح محلى لا يعنى فقدان مؤسسة ثقافية فقط، بل يعنى انقطاع جزء من السيرة الثقافية للمكان.**

**ومن خلال هذه القراءة أرى أن القيمة الحقيقية لمقال سارة ريدجواى لا تكمن فى المعلومات التى يقدمها عن عدد من المسارح البريطانية والأيرلندية، وإنما فى تأكيده أن المسرح الإقليمى يمثل البنية التحتية الحقيقية للفن المسرحى. فالعواصم قد تصنع النجوم، لكنها لا تستطيع وحدها صناعة الحركة المسرحية. أما الأقاليم فهى التى تمد المسرح باستمرار بالمواهب الجديدة والجمهور الجديد والأفكار الجديدة.**

**ولذلك فإن مستقبل المسرح لا يُقاس فقط بما يحدث فوق خشبات المسارح الكبرى فى العواصم، بل بما يحدث فى تلك المدن البعيدة التى يلتقى فيها الفن بالحياة اليومية للناس. هناك، فى مسارح الأقاليم، يتجدد دم المسرح باستمرار، وتتجدد علاقته بالمجتمع، ويظل الفن قادرًا على أداء رسالته بوصفه فعلًا ثقافيًا وإنسانيًا وجماليًا يتجاوز حدود المركز ليحتضن الوطن كله.**

# كيمياء المسرح

## قراءة العناصر والمركبات(٣)

تأليف: جيرزى ليمون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

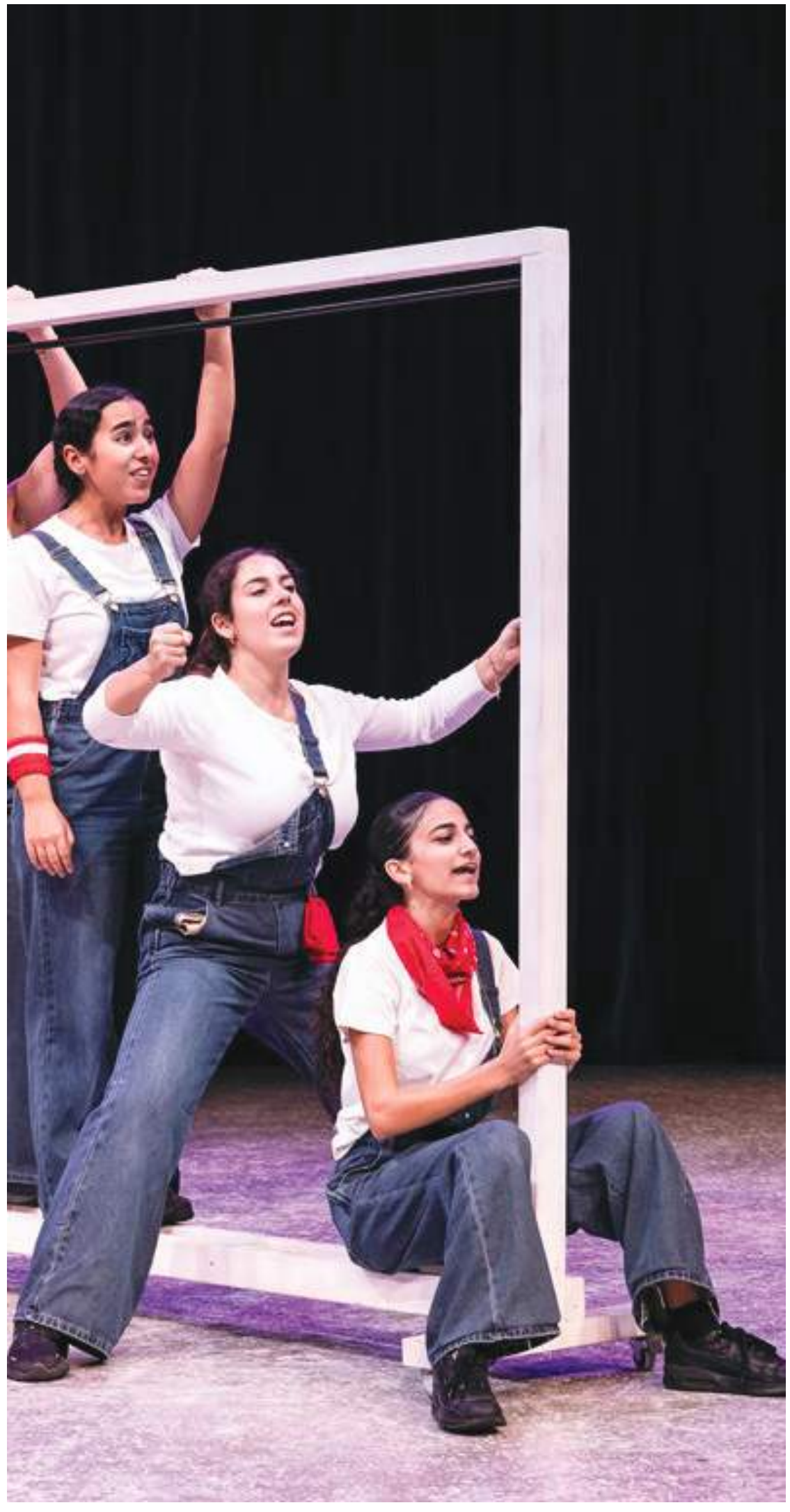
كلما زاد التباين بين المجالين، بدا عالم المسرح أكثر مسرحيةً وتقليدية. وكلما قلّ الجهد المطلوب من المتفرج، ازداد التشابه بينهما (كما فى التيار المحاكي)، وازداد الأداء واقعيةً. إلا أن الاندماج الكامل لا يمكن أن يحدث إلا كوهم. وأعنى بالوهم حالة يبدأ فيها المتفرج بإدراك العالم على خشبة المسرح بنفس الطريقة التى تدركه بها الشخصيات الخيالية (بتعبير أدق: كيف تبدو الشخصيات الخيالية التى تُخلق فى ذهن المتفرج وكأنها تدرك عالمها). فنحن نرى العالم المرئى على خشبة المسرح كما لو كنا نرى من خلال أعينهم، مما يعنى أننا بدلًا من خشبة المسرح نرى داخل غرفة نوم أحدهم، أو قاعة فى قلعة، أو بستانًا، وبدلًا من الممثلين نرى أناسًا «حقيقيين» لا يرتدون أزياءً أو شعرًا مستعارًا، بل يتمتعون بملابس وشعر جميلين. إذا رأينا أو سمعنا لير على خشبة المسرح فى أى لحظة من عرض مسرحى، فهذا لا يعنى أنه موجود فعلًا، بل يعنى أننا وقعنا ضحية وهم مؤقت. مع ذلك، لكى نفهم المسرحية وندركها بشكل صحيح، لسنا مضطرين للوقوع فى أى وهم؛ فالوهم ليس معيارًا للبراعة الفنية لأى عرض مسرحى، ولا يمكن أن يكون كذلك (فكّر فى الأطفال الذين غالبًا ما يصبح المسرح بالنسبة لهم واقعًا). يعتمد الاستسلام للوهم إلى حد كبير على الرغبة (والتى يُفترض أنها عادةً ما تكون لا شعورية) فى تخفيف التنافر المعرفى من خلال تبنى متلقى العرض المسرحى بشكل دورى وجهة نظر الشخصيات وأساليب إدراكهم للواقع. من الواضح أن هذا ممكن إلى حد ما فقط، لأننا نادرًا ما ننسى تمامًا أننا فى المسرح، مع أنه من الممكن افتراض أن هذا ليس مستحيلًا (خاصةً فى حالة المشاهدين غير المتمرسين).

على أى حال، ينبغى النظر إلى الوهم لا كهدف فنى يُسعى لتحقيقه فى المسرح، بل كحالة نفسية تُظهر سوء فهم للمسرح. بالطبع، إن وهم تطور المسرح من تلقاء نفسه هو مجرد اصطلاح. فنحن نعى باستمرار أن هناك من خلق كل هذا، وبمساعدة العديد من الأشخاص والأشياء والأجهزة التقنية، يُرينا أجسادًا وإيماءات وعبارات وأفعالًا مسرحية متنوعة تُشكل رسالة أو حدثًا فى واجهة العرض أو ما يُعرف بالمسرح. إن مجرد رفع الستار يُوحى بأن شخصًا غير مرئى هو من يرفعه، فإلى جانب ما هو مرئى على المسرح، هناك قوى أخرى تُحرك كل شيء. وهذا يعنى أننا نبدأ فى

الشك بوجود آلية ما، هى القوة الدافعة وراء العرض، وأن كل ما نراه يُعرض لنا من قِبل شخص لا نراه. حتى لو لم يكن هناك ستار، كما هو الحال فى المسرح الإليزابيثى، فإننا نرى الممثلين يدخلون ويخرجون من خلال نفس زوج الأبواب، وفى كل مرة يشيرون إلى أنهم فى مكان آخر، فى مساحة مختلفة وغالبًا فى وقت مختلف. نُدرك أيضًا حقيقة أن المداخل فى كثير من الأحيان لا تعنى بالضرورة دخول شخص ما إلى العالم الخيالي: فالأبواب المُصممة للمسرح لا تُشير بالضرورة إلى أبواب فى العالم الخيالى، وقد يُشير الممثل إلى أنه كان ينتظر شخصًا ما فى ذلك المكان تحديدًا لمدة ساعتين. وبالتالى، يُمكننا بسهولة تخمين أن سلوك المؤدين والنصوص التى ينطقون بها هى تجسيد لسيناريو مُحدد، من ابتكار شخص آخر. فكما قام شخص ما بتصميم مساحة المسرح، كذلك تم تصميم الأزياء والشعر المستعار والديكورات. ورغم أن بعضها قد يبدو حقيقيًا، إلا أن الإعداد بأكمله عادةً ما يكون «مُصطنعًا» للغاية عند مقارنته بظواهر العالم من حولنا. يُرجى ملاحظة أنه مُصطنع فقط عند إجراء هذه المقارنة. وإلا، فإن المظهر المُصطنع طبيعى تمامًا بالنسبة للطرق التى يُعبّر بها المسرح عن فنه. وعلى عكس السينما، لا يُريد المسرح أن يظهر على أنه وهم للواقع. يلفت المسرح انتباه المشاهد باستمرار إلى حقيقة أن ما يُرى ويُسمع على خشبة المسرح لا يحمل المعنى نفسه فى العالم المُتخيَّل. دعونى أكرر مرة أخرى: إن التضارب الدلالى بين المجالين، الظاهرى والخيالى، يُشكِّل الطريقة الأساسية التى يُولَّد بها المعنى فى المسرح. ولتحقيق هذا النمط من التعبير، يتطلب المسرح، بوصفه فنًا، التعبير عن نمطين مختلفين على الأقل لإدراك الواقع: أحدهما يُدرك ويصف الظاهرى، والآخر يُدرك ويصف الخيالى دون أن يُدرك طبيعته الخيالية. النمط الأول هو الحواس والعقل المُدرِك للمشاهد، أما النمط الثانى فيُقدِّمه الممثلون، الذين يصفون، من خلال نظراتهم وإيماءاتهم وسلوكهم، العالم كما تُدركه الشخصيات الخيالية، متجاوزين ما أُسمِّيه الجدار الخامس.

حتى الآن، لم يُميّز فى الدراسات إلا الجدار الرابع غير المرئى، الذى يفصل بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور، والذى يُرتبط غالبًا بالمسرح البرجوازى وجمالياته. يُنظر إلى إزالة هذا الجدار غالبًا كعلامة على كسر التقاليد البالية. ومع ذلك، يبدو من المعقول والضرورى إدخال مفهوم الجدار الخامس، الذى يفصل فى المسارح بجميع أنواعها المادة المادية عن المجال الخيالى الذى يفصل الأجساد البشرية، والأدوات، والأزياء، والموسيقى، وما شابه ذلك، عن ما تُمثله كل هذه المادة فى العالم الخيالى.( ) بالإضافة إلى ذلك، يُشير الجدار الخامس إلى الفاصل بين المجالين اللذين تحكمهما قوانين فيزيائية مختلفة وهذا يشمل الهندسة (الفضاء) والأهم من ذلك، الزمن. فلا يختبر المتفرجون الزمن الحاضر المتخيل بالطريقة التى يختبرون بها حاضرهم الحقيقي: إذ لا يمكن وصف الأول لهم إلا من خلال إشارات من أولئك الذين يُفترض أنهم يختبرونه، أى الشخصيات المتخيلة. إن وصف الزمن لفظيًا ليس بالأمر غير المألوف، لأن الزمن دائمًا ما يُعبَّر عنه من حيث المكان والحركة عبر الفضاء ثلاثى الأبعاد. وبالتالى، يمكن مقارنة تجربة الزمن الحقيقى بالزمن المتخيل، كونه بناءً فكريًا (لا توجد دعائم أو رموز مسرحية تمثل «الزمن» المتخيل؛ ولا توجد ساعات لقياسه)؛ ولكن فى المسرح، قد يختبر المتفرجون ظاهرة الوهم الزمنى، الذى من خلاله يتشاركون تجربة الزمن مع الشخصيات.

لذا، خلال العرض، يكشف عالم المسرح عن طبيعته



المزدوجة، مع ما يصاحب ذلك من تقسيم للزمان والمكان (ووجود مزدوج، إن صح التعبير)، يتبعه ظهور واضح وتجاور لنموذجين لإدراك الواقع، نموذج الشخصيات ونموذج المتفرجين. ونتيجة لذلك، ينقسم الزمن فى العرض: فهو الزمن الحقيقى للمؤدى، وهو إنسان حى، والزمن الخيالى المُبتكر للشخصية (والذى قد يبدو أحيانًا متداخلًا). فى الواقع، نحن لا نتعامل مع زمن منقسم فحسب، بل مع حاضرين أيضًا: أحدهما هو حاضر المؤدى الحى والجمهور، والآخر هو حاضر العالم الخيالى، والذى يمكن تسميته بالحاضر المتفق عليه أو المُحوَّل. لهذا السبب أتحدث عن البعد الخامس للمسرح، الناتج عن حاضر الزمن المزدوج. ويشكل هذا الأخير شرطًا أساسيًا للمسرح، وهو ما يفسر سبب تخصيص مساحة كبيرة فى هذا الكتاب تحديدًا للقضايا الزمنية.

ان الطبيعة المزدوجة لكل شيء فى المسرح تعنى بالتالى أن لدينا على الأقل ثلاثة أنساق سيميائية تعمل باستمرار، يتميز كل منها بتسلسل هرمى خاص به من الوظائف (أيقونية، وإشارية، ورمزية، إذا التزمنا بالتصنيفات التى وضعها تشارلز س. بيرس)، وهى مرتبطة على الأقل بثلاثة تيارات زمنية مختلفة. يمكن تسمية النسق السيميائى الأول المذكور أعلاه بالنسق المسرحى أو الظاهرى، والثانى بالنسق الدلالى أو المرجعى، والثالث بالنسق المفاهيمى أو المعرفى. وهذا يخلق ثلاثية، وهى سمة مميزة للمسرح. فينتج عن المواجهة المستمرة بين العنصرين الأولين ظهور بنية تخيلية فى ذهن المشاهد، والتى تخضع بدورها لنسقها السيميائى الخاص، ضمن سياق زمنى مختلف يمكننا تسميته النسق النفسى. ويمكن اعتبار هذا النسق تخيليًا أو معرفيًا، وهو فى الواقع نوع من التركيب الناتج عن تصادم العنصرين الأولين مع السمات الفردية للمشاهد، وخصائص عقله، ونفسيته، ومعرفته، وخبرته، وما إلى ذلك. وبما أنه بنية ذهنية، فهو يخضع للقواعد النفسية التى تحكم الإدراك، والتى بدورها يمكن تمييزها من حيث المكان والزمان. ويمكن تشبيه الذاكرة البشرية، التى تُمكّن المشاهد من استيعاب الأداء ككل ورؤية مختلف العلاقات بين المكونات غير المتجانسة للمادة الإشارية، بالمونتاج السينمائى، الذى يسجل الواقع فى مئات وآلاف من الأجزاء، الملتصقة ببعضها لتشكيل تسلسل، غالبًا ما يكون مجازيًا فى مظهره. فيفقد الأداء، كما يحفظه المتفرج، سمته الأساسية المتمثلة فى الاستمرارية الزمنية، والحاضر المتطور ويصبح شكلًا من أشكال السرد الاسترجاعى،

نسخة منقحة، بصرية فى الغالب، وهكذا، فى كل نسق من هذه الأنساق، سيتخذ نموذج العالم شكلًا مختلفًا، وسيخضع لقوانين مختلفة تشمل الزمن أيضًا. كما ستختلف العلاقة الثلاثية بين الدال، وجوهره، وشكله المادى، ومظهره، وخصائصه، وبين الشيء أو الشكل أو الظاهرة التى يُشار إليها، والبنية التخيلية فى ذهن المشاهد. من المهم أن نتذكر أن هذه العلاقة لها سمات أسلوبية ودلالية وجمالية.

تُواجه دائما البنية التخييلية، التى تُخلق فى ذهن المتلقى، بما يُرى ويُسمع على خشبة المسرح. إنّ التطور المستمر للأحداث والصور المتغيرة لمختلف التراكيب والمواد على خشبة المسرح تُواجَه بالمخططات التخييلية فى ذهن المتلقى، مما يُنشئ نوعًا من التغذية الراجعة: يؤثر أحدهما على الآخر، من بداية العرض حتى نهايته. ويؤكد ذلك نتائج علم النفس المعرفى، التى تشير إلى أن التجربة تنشأ من «عملية إدراكية مستمرة (الحاضر)، تدمج المدخلات الإدراكية مع المخططات المخزنة فى الذاكرة (الماضي)، ومن ثم تعدلها. وتُستخدم المخططات المعدلة بدورها لتوليد التوقعات (المستقبل)، وبالتالى استباق تجارب إدراكية جديدة. وهذا يمثل عملية إدراكية مستمرة لتحديث المعلومات الإدراكية المتتالية التى يمكن للكائن الحى الوصول إليها.» وحتى النهاية، تؤثر الأحداث والأقوال والصور المتطورة على «نسخة» المشاهد التذكارية؛ وبالعكس، تؤثر الاستجابات المعرفية للمشاهد و»المونتاج التذكارى" (ذى الطبيعة الذاتية) على كيفية إدراك الأداء اللاحق بشكل فردى، وما يحذفه المحرر الذهني

وما يُحفظ فى الذاكرة. بهذه الطريقة، تُنشأ شبكة فردية من العلاقات بين مختلف مكونات الأداء، وقد تكون هذه الشبكة مشابهة أو متطابقة مع تلك التى قصدها المبدعون، ولكن ليس بالضرورة. تشمل هذه التفاعلات بين الأنظمة السيميائية المختلفة اللغة، التى تتخذ شكلًا مختلفًا فى تسجيلها الذهنى.

فنحن لا نحفظ النص كاملًا، بل أجزاءً منه فقط. ومع ذلك، فإن الأجزاء المتبقية لا تضيع، بل تُحوّل إلى مخططات معرفية (مزيج)، لا يشترط أن تكون لفظية، والتى من خلالها يُختبر أداء معين، ويُفسّر، ويُتذكر. ويمكن أيضًا ملاحظة أن تطابق التكوين الذهنى، أى النظام التخيلى، مع المكونات المادية اللاحقة لنص الأداء سيؤدى إلى استجابات إيجابية من المشاهد، بينما يؤدى عدم التطابق حتمًا إلى خيبة أمل، أو حيرة، أو حتى رفض تام للعمل الفنى. بطبيعة الحال، تميل النصوص الفنية إلى تجنب التوقع، وتهدف إلى مفاجأة أو حتى صدمة القارئ/المشاهد بحلول لا يمكن إيجادها فى الحياة أو فى أعمال أخرى. إن تقبّل «الصدمات غير الطبيعية» التى يقدمها الفن والمسرح المتطرفان يختلف من شخص لآخر، على الرغم من أنه قد يتأثر بالموضة، أو شهرة المبدعين، أو الضغوط الاجتماعية أو السياسية أو الإعلامية.

## الهوامش

جيرزى ليمون يعمل أستاذا للغة الانجليزية ودراسات المسرح بجامعة جدانسك فى بولندا. ومن أبرز مؤلفاته:
-رجال فرقة: ممثلون إنجليز فى أوروبا الوسطى والشرقية حوالى ١٥٩٠ - حوالى ١٦٦٠
- مسألة خطيرة: الدراما والسياسة الإنجليزية فى ٢٤/١٦٢٣- مسرح غدانسك الإليزابيثي- قناع ثقافة آل ستيوارت- بين السماء والمسرح - ثلاثة مسارح - البعد الخامس للمسرح - أماكن متحركة - شكسبير ومعاصروه: دراسات أوروبا الشرقية والوسطى - (محرر مشارك مع جاى هاليى) - هاملت الشرق والغرب (محررة مشاركة مع مارتا جيبينسكا - مزيج مسرحى (محررة مشاركة مع أغنيشكا ز أوكوفسكا) - وهذه المقالة هى الفصل الأول من كتابه «كيمياء المسرح» الصادر عن بالجراف ماكيلان عام ٢٠١٠

### التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٢٥)

# تقييم سريع للفرقة القومية!

سيد علي إسماعيل

**عروض الفرقة القومية فى القسم الأول من موسمها المسرحى بالأوبرا الملكية، أجبر بعض الأقلام لكتابة تقييم أولى للفرقة وعروضها سواء بالسلب أو الإيجاب، أو بتقديم بعض المقترحات! ومن أصحاب هذه الأقلام الدكتور «بشر فارس»، الذى كتب كلمة قصيرة فى جريدة «المقطم» تحت عنوان «خاتمة الموسم»، قال فيها: الآن فرغت الفرقة القومية المصرية من عملها فخرّجت ما خطته لنفسها غانمة. وإذا عرضنا مسعاها أصبنا ما لم يكن ليخطر لنا لسنة مضت. فنواحى الفن المسرحى من أولها إلى آخرها عولجت بحذق ودراية. وإليك مثلًا على هذا ما سمونه الإخراج من ذا الذى كان يظن أن مشاهد رواية مثل «أهل الكهف» تبرز لأعين الناس فى مثل هذا الرونق ويمثل ذلك الذوق السليم واستهلال الرواية بالصور المهولة من وراء الشاشة البيضاء غاية فى الفن الرائع. وأضف إلى تلك الرواية رواية «تاجر البندقية» فمشهدها الأخير يلائم الروح الشكسبيرية الضاربة إلى الرمز أحسن ملاءمة.**

ثم أن تمثيل الفرقة القومية المصرية عزز مكانات نفر من الممثلين وفى مقدمة هؤلاء النفر الأستاذ زكى طليمات فإنى أشهد أنه بلغ بتاجر البندقية قمة الفن بتمثيله دور شيلوخ اليهودى، فلم تفته دقيقة من إشارة ونبرة! وأن أنسى فلا أنسى موقفه حين عاد إلى داره ليتفقد ابنته المخطوفة. وممن لفت النظر من الممثلين السيدة دولت أبيض إذ مثلت دور أندروماك ببساطة. تلك مزايا طالما جعلتنى أحسب نفسى فى دار تمثيل باريسية أو برلينية وإن تمنت النفس شيئًا ودت لو يرتفع العنصر النسائى إلى منزلة العنصر الرجالى وأن أتيح للقلم أن يجرى مجراه آخذ على السيدة عزيزة أمير تلعثمها فى رواية «أهل الكهف» ولحنها ومطها لإخراج الحروف مطًا يذكر السامع باللهجة العامية، وآخذ على السيدة روحية خالد فى رواية «تاجر البندقية» بعدها عن الرشاقة الصادقة. ولا يسع الناقد فى مثل هذا الموقف إلا أن يلتفت إلى الجمهور نفسه فهى أول مرة يضطر فيها الناس إلى الإصغاء من غير جلبة ما. ولولا قرع الألسنة من حين إلى حين تأثرًا بالمشاهد على الطريقة الشرقية لما شعر أحد بأن دار الأوبرا مسكونة. وصفوة القول إن لمصر اليوم فرقة قومية للتمثيل تعالج الفن الحق فتارة تصيبه الإصابة كلها وأخرى تقرب منه وكيفما كانت الحال فللمصريين اليوم مظهر جليل الخطر من مظاهر المدنية الرفيعة فبارك الله فى أصحاب أمر تلك الفرقة ورعى مديرها الأستاذ خليل مطران الذى دل على دراية ما بعدها دراية تفرزها همة مشكورة.

نشاط الفرقة القومية قابله صعاب متوقعة ومحتملة، قام بعرضها الناقد «محمد على حماد» - مع شيء من التقييم والاقتراح – فى جريدة «كوكب الشرق» تحت عنوان «حول الفرقة القومية» - قائلًا: تجابه الفرقة القومية ظروفًا دقيقة تكاد تحد من مقدرتها على الإنتاج المتواصل والعمل المستمر، ومن أهم الصعاب التى اصطدمت بها الفرقة عدم وجود مسرح خاص لها تستطيع أن تواصل عليه عملها دون انقطاع، أو على الأقل دون أن تتخلل ذلك فترات كبيرة ترى الفرقة نفسها خلالها مغلولة الأيدى، مجبرة على الانزواء وإيقاف العمل. ومنذ أسبوعين أوقفت الفرقة عملها على مسرح الأوبرا الملكية واضطرت إلى التخلى عنه للفرقة الفرنسية التى سيستمر عملها حتى أواخر هذا الشهر [يناير ١٩٣٦] وستشغل المسرح بعد ذلك فرقة إنجليزية لا ينتهى عملها قبل منتصف الشهر القادم. وليس من المعروف حتى اليوم إذا كان سيتبع ذلك موسم الأوبرا الإيطالية أم لا. وهذا ما نريد أن نتحدث عنه!

وأكمل الناقد حديثه، قائلًا: جرت التقاليد منذ إنشاء مسرح الأوبرا الملكية أن تُستقدم فى كل عام فرقة إيطالية يمتد موسمها زهاء شهرين أو أكثر أحيانًا، وليس لنا من اعتراض على هذا التقليد، غير أن الظروف فى هذا العام تختلف عن سابقاتها فى الأعوام الماضية، وهى ظروف تضطرنا إلى وجوب طرح هذا التقليد جانبًا وعدم التقيد به ولو فى هذا الموسم، وعلى أن نعود إليه فى المواسم المقبلة إن شئنا.. ولسنا نريد هنا أن نتحدث فى الأمر من الوجهة السياسية فنقول إن نظام تطبيق العقوبات ضد إيطاليا يحول بيننا وبين استقدام فرقة الأوبرا الإيطالية التى تتناول إعانة رسمية من الحكومة تبلغ بضعة آلاف من الجنيهات! ولا نريد أن نقول إنه مما يصدم شعور الرأى العام فى مصر أن يرى فرقة ايطالية تقدم لها الحكومة آلاف الجنيهات وتستغل أكبر مسرح فى مصر مدى أسابيع عديدة بينما تقذف الطائرات الإيطالية مستشفيات الهلال الأحمر المصرية فى الحبشة بالقنابل وتدمرها تدميراً

يوسف وهبي

زكي طليمات

بشر فارس

وتعرض حياة الأطباء والممرضين المصريين لأكبر الأخطار. ولا نريد أن نقول إنه مما يتنافى مع أبسط البدهيات المسلم بها أن تتكلف الحكومة المصرية مئات الألوف، بل وربما ملايين الجنيهات فى تقوية الحدود الغربية خشية غارة إيطالية على أرض الوطن، وتستقدم فى الوقت نفسه فرقة إيطالية ثمنها آلاف الجنيهات قد يكون من الأولى أن تكرسها حكومتنا للدفاع ضد الغارة المتوقعة! لا نريد أن نقول هذا، وإن كنا على حق فى قوله، ولكن نريد أن نناقش الموضوع من الوجهة الفنية البحتة. ونحن إذا استقدمنا هذا العام فرقة الأوبرا الإيطالية فمعنى هذا أن مسرح الأوبرا الملكية يظل مشغولًا إلى نهاية موسم الشتاء، أى إلى نهاية الموسم المسرحى فى القاهرة، وإزاء هذا تضطر «الفرقة القومية» إلى أحد أمرين كلاهما مر: الأول أن تعمل خلال هذه المدة الطويلة فى الأقاليم، وهذا أولًا: يستدعى الكثير من المشاق والنفقات دون داع. ثانيًا: يحد من جهود الفرقة فلا تستطيع أن تخرج روايات جديدة. ثالثا يقصر موسم الفرقة الأول فى القاهرة على شهر واحد، وهى المدة التى قضتها على مسرح الأوبرا. ثم يقصر جهودها فى عامها الأول على هذه الروايات الأربع التى أخرجتها. وهذا ما لا يستقيم بأى حال من الأحوال مع الغرض الذى أنشئت الفرقة من أجله، بل إن هذا ليبدو لعبًا وعبثًا أكثر منه عملًا جديًا منظمًا. رابعًا: يترك فريق كبير من ممثلى الفرقة دون عمل ما مدى سنة كاملة. إذ أن الكثيرين من بينهم لم يتح لهم حظ الظهور فى روايات الفرقة التى مثلتها.. قد يكون من المسلم به أن تقوم الفرقة من حين لأخر برحلات إلى عواصم بعض الأقاليم الكبرى ولكن أن تشغل بذلك بقية موسم الشتاء، أى زهاء أربعة أشهر، فهذا مالا يمكن أن يسلم به أحد. والحل الثانى أن تستأجر الفرقة مسرحًا فى القاهرة تعمل عليه بقية الموسم، وليس أمامها إلا مسرح الحديقة، وهو حل لا بأس به وإن كان يكلفها الكثير من النفقات فإيجاره باهظ خصوصًا إذا لاحظنا أن الفرقة لا تعمل فى الأسبوع إلا نصفه تقريبًا، بينما تضطر إلى دفع الإيجار كاملًا عن المدة كلها. ونسأل هذا ما الذى يضطر الفرقة إلى كل هذا العناء وهذه النفقات سواء رحلت إلى الأقاليم أم استأجرت مسرح الحديقة؟ كل هذا لأن مسرح الأوبرا قد يظل بقية الموسم مع الفرقة الإيطالية.

وتحت عنوان «إنشاء مجلة خاصة للفرقة» قال: من الاقتراحات التى أظن أنها جديرة بأن تدرسها إدارة الفرقة إنشاء مجلة خاصة بها تساعدها فى مهمتها الأولى التى قامت الفرقة لتحقيقها وتكون عونًا لها على أداء رسالتها الثقافية سواء فى الفن أم فى الأدب. والغرض الأول من هذه المجلة هو تقريب عمل الفرقة إلى ذهن الجمهور وشرح ما قد يغمض على النظارة مما تخرجه الفرقة من الروايات الأنموذجية ومن نماذج الأدب الرفيع فى المسرح. فمثلًا تلخص رواية الأسبوع تلخيصًا راقيًا يلم بجميع نواحيها وأغراضها، وما أراد المؤلف أن يبثه خلالها من أفكار أو مبادى مع شرح واف وتحليل الشخصيات تحليلًا دقيقًا. ولعرض القصة نفسها من الناحية الأدبية والفنية بحيث يكشف عما فيها من جمال وروعة ودقة المؤلف فى حبكة المسرحية وفى تصوير أبطاله وفى خلق مواقفه القوية خلال المشاهد المتتابعة، إلى غير ذلك مما يعد درسًا فنيًا وأدبيًا معًا للرواية المعروفة يجعلها فى متناول فهم الجمهور. وإلى جانب هذا التلخيص أولًا صور الرواية أو أهم مشاهدها المسرحية وصور ممثلى أدوار البطولة فيها. ثم إذا أمكن الحصول على ما كُتب عن الرواية فى الخارج عند ظهورها على مسرحها الأوربى، سواء كان نقدًا أم بحثًا أم دراسة، يُترجم ويُنشر. وهذا من السهل العثور عليه، بل من المُستطاع أيضًا أن تجد الفرقة صور المشاهد المسرحية للرواية كما مُثلت فى الخارج مع صور الممثلين الذين ظهروا فيها، وقد يكون من المُستحسن نشر شيء من هذا فى بعض الروايات الكبرى أو إذا كان ممثلوها من الممثلين العالميين المشهورين. ونذكر هنا أن الروايات الثلاثة «الملك لير، وتاجر البندقية، وأندروماك»، صورها جميعًا موجودة كما أخرجت سواء فى فرنسا أو فى إنجلترا. ثم كلمة عن مؤلف الرواية المعروضة. سواء كان مصريًا أم أجنبيًا، تتضمن تاريخ حياته وأشهر رواياته مع الحديث عن فنه حديثًا مسهبًا إذا كان من أصحاب الكفاءات المعروفة فى عالم المسرح. ففى أسبوع (أندروماك) مثلًا كانت المجلة تستطيع أن تحدثنا عن «راسين»، وعن مدرسته فى الفن والأدب والمسرح. كما كان إخراج روايتى شكسبير فرصة سانحة للحديث عن هذا المؤلف الخالد، وهكذا. وعلى صفحات المجلة يتسع المجال لمخرجى الفرقة فيشرح كل منهم طريقته وفنه. وقد يعمد بعضهم فى إخراج رواية خاصة إلى ابتكار جديد سواء فى الإضاءة أم فى تغيير المشاهد وتصميمها أم فى تهيئة جو خاص للرواية بعوامل خاصة. وقد يغيب كل هذا عن فطنة الجمهور بل وقد يمر به النقد مرور الكرام فيضيع عمل المخرج سدى، ولو أنه اتيحت له الفرصة للحديث

**الأوبرا الملكية**

عنه لاستطاع أن يقر به من ذهن الجمهور، بل ولاستطاع أن يشرح للنظارة عمله فيهيئهم بذلك لا لتقديره وفهمه فحسب، بل للإحساس به وللاندماج فى الجو الذى يريده والذى عمد إلى خلقه. وهذا الفهم من شأنه أن يقرب الصلة بين الجمهور فى الرسالة والممثل على المسرح ولهذا خطره وأهميته ولا شك. وتسجل المجلة كل أسبوع فقرات مما جاء فى الصحف من النقد عن روايات الفرقة وعن ممثليها بحيث تعطى صورة عامة عما كتب سواء لها أم عليها. ولا بأس من أن تتابع المجلة الحركة المسرحية فى الخارج لتعطى الجمهور فكرة عن المسرح الغربى وعن كل جديد مستحدث فيه. هذا بعض ما تستطيع مجلة كهذه أن تقوم به فتكون عونًا للفرقة على أداء رسالتها الفنية، وتكون فى الوقت نفسه خير دعاية لها. وأظن أن هذه المجلة يمكن أن يوزع منها كل أسبوع حوالى ثلاثة آلاف نسخة، فتباع أولًا فى حفلات الفرقة، إذ أنها تقوم مقام البرنامج المعتاد، وبثمن زهيد هو قرش صاغ واحد، وما يتبقى يوزع على المكاتب وأظن أن البقية القليلة نجد بين طلبة الجامعة من يشتريها إن لم أقل من يختطفها. وإذا كان برنامج الفرقة الذى تعده الآن به من الإعلانات التجارية ما يغطى نفقاته أو يزيد عليها، فأظن أن المجلة تجد سوقًا أروج عند أصحاب المحال التجارية. وأعتقد أن هذه المجلة إن لم تكن مصدر كسب فستغطى نفقاتها على الأقل وحتى إذا تحملت الفرقة خسارة قليلة وهذا ما أشك فيه كثيرًا فلا بأس فى سبيل نشر الدعاية لها وللفن الرفيع الذى قامت من أجله.

كان «يوسف وهبي» آخر من أدلى برأيه فى نشاط الفرقة فى هذه الفترة، ونشر رأيه هذا فى مجلة «الصباح» تحت عنوان «رأى الأستاذ يوسف وهبى فى الفرقة القومية وأثرها فى نهضة التمثيل»، وكان رأيه هجوميًا، بل وكان أول هجوم على الفرقة من قبل يوسف وهبي! وفيه قال: إنى أعتقد أن مجموعة مكونة من كبار الممثلين والممثلات كالتى تتكون منها الفرقة القومية القائمة على أموال الحكومة لهى مجموعة تستطيع أن تخلق عملًا فنيًا جليلًا إذا أحسن استغلالها، ولكن إدارة الفرقة التى تعاقدت معهم، وضمنت لهم عيشهم أخشى أن تحول بينهم وبين النجاح فينساهم الجمهور الذى تعود أن يرى أبطاله فى رواية واحدة لا أن يشهدهم متفرقين فى رواية قد تمثل مرة كل عام أو نصف عام، لا يفهم من حوارها شيئًا ولا تروقه منها مناظرها القديمة المهلهلة؟ ماذا استفاد الجمهور من أهل الكهف درة موسم الفرقة؟ وما المغزى الذى استقر فى نفسه بعد شهودها؟ بل سلوا الذين رقدوا فى الكهف أنفسهم ما قيمة روايتهم المليئة بالأغلاط الدينية، والخالية من الحبكة المسرحية؟ ثم يضفى مؤلف الرواية ثوب الثناء على الفرقة التى أقدمت على تمثيل رواية لا تصلح للتمثيل ولا ينسانا نحن الذين انتشلنا المسرح فيصيبنا بوابل من تهكمه ويسمينا بأهل العصر البائد. إن الممثلين الذين نهضوا برواية أهل الكهف هم من خريجى هذا العصر البائد من أبناء رمسيس الذين لا يزالون يذكرونه بالخير، ولن يسمحوا لكائن من كان أن ينال من رئيسه أو يطعن فيه. ولا أخفى ألمى من صديقى الجليل الأستاذ خليل مطران الذى لا أزال أحفظ له حتى هذه الساعة كل تبجيل واحترام إذ قال ما ربما ظنه البعض عن فرقتى بأنها تمثل «لأبناء الشوارع»، والأستاذ مطران رجل كامل يزن ما يقول قبل أن يصدر عنه، ولا شك أنه حين أطلق هذا اللقب إنما كان متأثرًا ببعض ما يتحدث به رجال السوء. لقد حضر الأستاذ افتتاح موسمى وشاهد بنفسه جمهورى وأنا أترك له الحكم راضيًا بنزاهته، فهل رأى جمهورى يقل فى مستواه عن جمهور الفرقة القومية؟! وإذا كان أبناء الشوارع هم الساسة وزعماء الأحزاب والباشوات الذين حضروا رواية «رجل الساعة» فى الأسبوع الماضى، فمن يكون الجمهور الراقى إذن؟ هى كلمة حق أريد أن أجاهر بها صريحة فى غير مواربة أو غموض، إن الفرقة القومية لم تكن لإنهاض التمثيل ولكنها أنشئت لمعاونة الممثلين.. لقد مضى على عملنا وقت طويل ونحن لا نتكلم تاركين هذا الواجب يؤديه العمل نفسه، ولكن إذا كان لا يروقهم هذا الصمت، ويأبون إلا أن يبدأوا – وهم المثقفون، ونحن الشعبيون - بالمهاترات والغمزات، فنحن نستطيع أن نحدثهم بنفس اللغة التى يتحدثون بها والأسلوب الذى ينالون منا به. لقد أثبتوا عجزهم عن حكم أنفسهم والفرقة التى لا يفطن رجالها إلى ما بينها وبين الفرق الأخرى من منافسة، فيتنابذون ويتشاحنون ليست فرقة منظمة ولا ترجى لها حياة، ولا منها نفع. وإنى لأرثى لإخوانى الممثلين والممثلات أن حرم الجمهور من ظهورهم، وأخشى أن يقضوا زهرة أيامهم فى هذا (الكهف) المخيف، فلا يرون النور إلا بعد أن ينساهم الجمهور، ويفقدوا مواهبهم الفنية. أقول ذلك بإخلاص صادق فهم الذين عاونونى زمنًا طويلًا، ووصل رمسيس بفضلهم إلى شهرته ومجده. أرجو لهم جميعًا توفيقًا ونجاحًا يكفلان لهم أن لا ينساهم الجمهور والله ولى التوفيق [توقيع] (يوسف وهبى).