بين (اليون الأفريقي) و(المخطوط القرمزي)

إشكالية (التناص) في أدب أمين معلوف

جمعة الحلفي
كاتب عراقي مقيم في سوريا

كتب أمين معلوف، الروائي اللبناني (الفرنسي الثقافة واللغة) سلسلة ذهبية من الأعمال الروائية، خلال العقدين الماضيين، لفتت إليه الانتباه في سرعة قياسية، فحظيت باهتمام بالغ، عربياً وأوروبياً، إذ ترجمت الى عدد كبير من اللغات، وطبعت عشرات الطبعات، وكان من نتيجة ذلك حصوله على جوائز أدبية عدة أبرزها جائزة غونكور الفرنسية الشهيرة، التي تمنح، عادة، لأكبر الكتاب الفرنسيين، والأجانب ممن يكتبون بالفرنسية. وفي الواقع يستحق أمين معلوف كل هذا الاهتمام، الذي يتناسب طرداً مع غزارة أدبه وتميزه.

فإلى جانب جماليات السرد وسحرية الحكاية، بعبقها التاريخي الأخاذ، الى أناقة اللغة المشذبة والجذابة في استعاراتها وإيحاءاتها وتوظيفاتها الحسية والجمالية، ينطوي أدب معلوف، على قيمة اجتماعية، محددة بكامل الوضوح، تلخص، أو تجمل، هدفاً غاية في الأهمية، غالباً ما يشتمل، أو ينطوي عليه الأدب الصادق والمبدع، في تجلياته ومضامينه الإنسانية، ونقصد به محاولة اجتراح اقتراحات وحلول لمعضلات الإنسان، في صراعه الأبدي مع ذاته، أو مع الآخر، أو مع هويته. وكذلك في بحثه الدؤوب عن إجابات وتوصلات لأسئلته الوجودية والإنسانية عامة. بيد أن أدب معلوف، على أهميته وتميزه، يضمر معضلة من نوع آخر، تتعلق بإسلوبية استخدامه الوثيقة، أو المدونة التاريخية، وهي معضلة تثير، ما يمكن تسميته بأسئلة نقدية، حول إشكالية التناص وإعادة إنتاج الوثيقة في نصه الإبداعي، وبالتالي حول مصدرية القيمة الفنية لأدبه، أو شفافية استخدامه لهذه المدونة كرافعة أساسية في مجمل أعماله، الأمر الذي يخلق نوعاً من الالتباس أمام امكانية استخلاص أحكام نقدية وجمالية إزاء أدبه. وتتصل هذه الإشكالية، على وجه التحديد، بانعدام الحدود، أو العلامات الفاصلة، بين نصه هو ونص الوثيقة المستخدمة، سواء كان ذلك من الناحية الفنية (الجمالية) أو التاريخية (التوثيقية).

بمعنى آخر، أكثر دقة، أن سؤالاً حائراً لا بد له من أن يقفز الى ذهن القارىء لأعمال أمين معلوف الروائية: أين يبدأ الروائي وأين ينتهي؟ وأين تبدأ المدونة التاريخية وأين تتوقف؟ يبدأ هذا السؤال بـ (حدائق النور) ويتكرر في (سمرقند) وفي (صخرة طانيوس) ويتكرس في (ليون الأفريقي). بل ويتمظهر حتى في أول كتب معلوف (الحروب الصليبية) وهو بحث تاريخي ورسالته للماجستير.

وإذا كان لا بد من أمثلة على هذه الإشكالية، في أدب هذا الروائي المعروف، فليس هناك أفضل من العودة الى روايته (ليون الأفريقي) التي ترتكز، في جزء من حكايتها، على موضوعة سقوط الأندلس (١٤٩٢م) وهي موضوعة سبقه الى الاشتغال عليها، روائياً أيضاً، الكاتب الأسباني المعروف، هو الآخر، أنطونيو غالا، في روايته الشيقة (المخطوط القرمزي). فالمقارنة بين الروايتين، أو بين الاستخدامين للوثيقة التاريخية، تكشف لنا عن الفارق الجوهري في أسلوب التناص، أو في طريقة توظيف المدونة التاريخية في العمل الإبداعي الروائي. ففي حين يحرص انطونيو غالا على الإشارة بوضوح الى مصدر حكايته، أي الى مذكرات أبي عبد الله الصغير (آخر ملوك الأندلس) وكيفية حصوله عليها واستخدامه لها، في بناء عمله الروائي، لا يذكر أمين معلوف شيئاً عن ذلك كله، فليس هناك في (ليون الأفريقي) أية إشارة لتلك المذكرات ولا لأية وثيقة، يمكن أن يكون قد أعتمد عليها في متن روايته. ففي مقدمة روايته يؤكد انطونيو غالا، أن لجنة من الفنيين، كلفتها فرنسا، بدراسة أبنية مدينة فاس التاريخية في المغرب، عثرت، في جامع القرويين، الذي تبلغ مساحته عشرة آلاف متر مربع، على غرفة مغلقة (خارج الأبعاد الهندسية للبناء) وجدت فيها مجموعة كبيرة من المخطوطات والكتب النفيسة، أحدثها يعود الى ما يقرب من خمسة قرون. كان من بينها (المخطوط القرمزي) الذي سرق فيما بعد. ويضيف غالا، قائلاً، أن الرجل الذي سرق هذا المخطوط، لم يكن كما يبدو أهلا لفك رموزه، بل ولا للمساومة عليه، فوصل الى معرفتي وجوده في مكتبة معروفة من مكتبات الرباط. وعندما أصبح، المخطوط، بين يدي أدهشني خطه الأنيق (...) وتملكني انطباع غريب فهمته حين عرفت مضمونه. فالمخطوط يجمع مذكرات أبي عبد الله الصغير، السلطان، الذي ذوى الإسلام، عملياً، في أيامه. ويقول غالا، أيضا.. ورغم تحقيقاتي الشغوفة فإنني لم أصل الى النتيجة المحددة، فيما يتعلق بحقيقة المخطوط. أجهل ما إذا كان ما يرويه أبو عبد الله الصغير كله صحيحاً أو أنه يميل به لصالحه، كما لا أدري ما إذا كان قد كتبه بنفسه أو أنه أملاه على واحد أو أكثر من أمنائه، أو ما إذا كان، في الأصل، عملاً مختلقاً (...) وكان من الضروري، للوصول الى قرار مقبول، الرجوع الى عدد من النصوص، والاراشيف، والأخبار، والروايات، وكتب التاريخ، وفي نهايتها جميعاً، جاءت هذه الحكاية (رواية المخطوط القرمزي) الباردة أحياناً والمتأججة أحياناً أخرى، لتكملها أو لتناقضها.

هكذا يحرص، أنطونيو غالا، على بيان حقيقة استناد عمله الروائي على وثيقة تاريخية، محددة المصدر ومعلومة المحتوى، بصرف النظر عما إذا كانت، هذه المذكرات، تعود لأبي عبد الله الصغير أم غير ذلك، في حين يهمل معلوف ذلك تماماً، فتتداخل نصوص الوثيقة في متن روايته، الى الحد الذي تبدو فيه كجزء عضوي من نصه نفسه. وما يؤكد إن معلوف يعتمد على الوثيقة ذاتها، أي مذكرات أبي عبد الله الصغير، وربما على الوثيقة، كما هي واردة في نص أنطونيو غالا (وهذه مشكلة أخرى عويصة إن صحت) هو أن المجتزءات، في نص غالا، واردة في نص معلوف بشكل شبه حرفي، وفي مواقع كثيرة ومختلفة من روايته، كما سنرى: يصف انطونيو غالا، في واحد من أهم مشاهد روايته، وعلى لسان أبي عبد الله الصغير، واقعة المهرجان، أو العرض العسكري الكبير، الذي يأمر والده السلطان أبو الحسن علي، بإقامته لغرض استعراض قوة السلطنة، في أيام أفولها، ذلك العرض الذي يستمر أسابيع عدة، ثم ينتهي بكارثة، عندما تضرب المدينة عاصفة هوجاء فتدمر كل شيء في طريقها. كما يصف أمين معلوف، المشهد ذاته، على لسان والدة بطل الرواية. وسنقارن هنا بين الوصفين للمشهد، قبل أن نعلق على ذلك:

يقول غالا (سيتم العرض في تواريخ متتالية ولن نخلي أي موقع إخلاء كاملاً. وسيتم ذلك في الشهر الأول من العام الجديد (وهكذا) بدأت الاستعدادات منذ ذلك اليوم. أعدت منصة بدرجات، ليس بعيداً عن الميدان، الذي كان يلعب فيه الفرسان لعبة اللوح والخاتم. وبدأ أهل الأسواق، غير المتجانسين، وهم أول من يجتمعون عندما يكون هناك عيد، يصعدون منحدرات (السبيكة): باعة جوالون، مشعوذون، رواة قصص، بهلوانيون، متسولون، مروضو حيوانات، حواة أفاع، عميان، أصحاب عاهات، حقيقيون ومزيفون، مع مواكب أطفالهم..)

ويقول معلوف (كان السلطان(...) قد قرر أن يقيم يوماً بعد يوم وأسبوعا بعد أسبوع، عروضاً عسكرية ضخمة لأجل أن يرى الناس قوته(...) وكان السلطان قد أقام على التلة الحمراء، مدرجات كان يجلس عليها مع حاشيته كل صباح(...) وفي ذلك اليوم اختلطت في (السبيكة) نساء الأحياء الشعبية، محجبات وسافرات، بالرجال من جميع الطبقات. وانتشر في طول حي (السبيكة)المشعوذون والحواة والمهرجون والبهلوانيون والقرادون والمتسولون من عميان حقيقيين ومزيفين...).

يقول غالا (الشعب الذي صار عدده اكبر مما هو معتاد في المدينة واستسلم الى مجونه (...) بدأ يرتكب أذيات هي في كل يوم أكثر وأخطر. مشاجرات بين السكارى، استغلال الزحام لنشل الجيوب وخلوّ البيوت لسرقة أثاثها، ثم إن فقدان الاحترام للقوانين ولأمانة السوق، في المقاييس والأوزان، جعلت (المحتسب) يضطر للإكثار من التحذيرات في كل ساعة، موسعاً من صلاحياته كما من اختصاصاته، وقد بلغت الفوضى والطعن وخرق القوانين وحالات السكر وتذمر الفقهاء والأئمة، حداً جعل والدي (السلطان) يعود عن قراراته نفسها ويختصر العروض، وقد حدد يوم الخامس والعشرين من نيسان كأخر يوم..).

ويقول معلوف (وقد لاحظت أمي، التي كانت تذهب كل يوم الى (السبيكة) مع أخوتها وأبناء عمها، أن عدد المشاهدين كان في تزايد (...) وتضاعف عدد السكارى في الشوارع، واقترفت السرقات، وشجر الخصام بين عصائب الفتيان (...) وإذ خشي السلطان الفوضى والاضطرابات، فقد قرر أخيرا وقف الاحتفالات، ورسم أن اليوم الأخير من الاستعراض سيكون الثالث والعشرين من المحرم ٨٨٣ (هـ) الموافق للخامس والعشرين من نيسان...).

يقول غالا (ما كان ليحدث هذا أبدا: غيمة صغيرة، من حسن الحظ أنها غشت، للحظات، الشمس، انتفخت فجأة، اسودت، والهواء تحول، دون أن يمنحنا الوقت لنتفكر بما سيحدث، الى ماء. مطر كثيف، صحّاب، مكفهر لا يعرف الرحمة، أنهال علينا. وفي لحظة صار كل شيء طيناً، انزلاقات، سقطات، تعثرات وتشتتاً، والمظلات المعدة لتحمينا من الشمس، لم تحمنا من الشلالات التي كانت تسقط من السماء (...) فرسان أطاحت بهم جيادهم، فوج هائج وجامح، يبحث عن نجاته الخاصة، كما في أكثر الهزائم هولاً، يمرّ فوق الشيوخ والنساء والأطفال..).

ويقول معلوف (وفجأة ظهرت غمامة سوداء فوق رؤوسنا. وكانت من السرعة بحيث شعرنا بأن الشمس انطفأت (...) ثم أبرقت ودوى صوت العاصفة وأبرقت من جديد وأرعدت رعداً شديداً وانهمرت علينا شآبيب المطر (...) وفجأة هوى على بعد خطوات منا، أطفال وشيوخ، وجن جنون الناس وهم يدوسونهم بإقدامهم (...) وانزلقت بدوري وأفلتت يدي يد أخي وتعلقت بحاشية ثوب مبلل ثم بأخرى (...) وكان الماء قد بلغ ركبتي وسقطت ونهضت خمس مرات أو ستاً، من غير أن تدوسني الأقدام، حتى اكتشفت شيئاً فشيئاً أن الجمع غدا أكثر تشتتاً من حولي، ولم أعد أعرف الناس ولا الأمكنة، ولا بحثت عن أخوتي.. وارتميت تحت سقيفة أحد البيوت وغرقت في النوم..).

يقول غالا (ما أن أعمتني ستائر الماء بعد أن حاولت أن أعثر على عمي وأخوي، وقد فصلني عنهم يوسف دفعاً (...) حتى جريت لا أعرف الى أين (...) وعندما التفت، في محاولة مني، لأحدد اتجاهي، اصطدمت بأحد بدا لي فتاة شابة جداً (...) كان الماء الذي وصل حتى ركبنا، يدفعنا الى أسفل الشارع. شدتني وحملتني على دخول بيت كان على بعد خطوات منا باتجاه التيار نفسه).

ويقول معلوف (وكنت لا أزال أرتعد وأسعل بكل ما في صدري من قوة، عندما ناداني صوت امرأة (...) ومن جانب الطريق نفسه جاءت التي نادتني تفتح بالفعل بابا ثقيلا من الخشب وهي تسرع بالصياح لتطميني..).

يقول غالا (كل شيء تبدل في غرناطة بعد تلك الكارثة. فالشعب اقتنع، تلقائياً ومن خلال أئمته، بأن ما حدث كان عقاباً جازى به الله والدي على تكبره..).

ويقول معلوف (وفي اليوم التالي على المأساة، كان جميع سكان المدينة قد اقتنعوا بأن المسؤول الأول عن هذه المصيبة، الإنسان الذي جلب عليهم غضب الله، لم يكن غير المتكبر الجائر الفاسد المفسد أبا الحسن علياً بن سعد النصيريّ..).

إذن، وكما هو واضح تماماً، من هذه المجتزءات، المأخوذة باختصار شديد، من روايتي انطونيو غالا (المخطوط القرمزي) وأمين معلوف (ليون الأفريقي) فقد اعتمد الكاتبان على وثيقة، أو مدونة واحدة، لكن الفارق يكمن في أن غالا كان صرح، في مقدمة روايته، أنه اعتمد على تلك الوثيقة في بناء عمله، فيما لا يذكر معلوف شيئاً عن ذلك، وبالتالي لن يعرف القاريء، أو الباحث، هل اعتمد معلوف على المذكرات نفسها وأغفل الإشارة إليها، أم أنه اعتمد على رواية غالا؟ وإذا ما علمنا بأن مذكرات أبي عبد الله الصغير، هي، أصلاً، موضع أخذ ورد بين المؤرخين، بما في ذلك انطونيو غالا نفسه، حول حقيقة وجودها من عدمه، فأن السؤال سيكبر: من أين استقى معلوف مادة روايته؟

وهكذا فمن لم يكن قرأ، من قبل، رواية (المخطوط القرمزي) أو مذكرات أبي عبد الله الصغير، لن يكتشف حقيقة استخدام معلوف لهذه الوثيقة وتضمينها، نصاً وروحاً، في روايته، وهو أمر يستدعي، بلا شك، تساؤلاً نقدياً حول إشكالية مثل هذا التعاطي مع الوثيقة التاريخية، الإبداعية خاصة، روائياً، مثلما يستدعي مراجعة نقدية واسعة، لإشكالية التناص لدي الروائيين العرب، ومنهم، خاصة، أمين معلوف، الذي يعتمد، في معظم أعماله، على مثل هذا الاستخدام.

افكـــار في الادب والادباء

باسم عبد الحميد حمودي

عندما غادر الكثير من الادباء والفنانين مصر في التسعينيات بعدثورة (الحرامية) كما اطلق عليها السادات وانتفاضة الجماهير كما سميت. انتقل هؤلاء الى العواصم العربية والاجنبية وتوزعوا في المجلات والاذاعات والمسارح، ثم تبعتهم موجة اخرى بعد (كامب ديفيد) ومنهم المسرحي الكبير كرم مطاوع وزوجته سهير المرشدي اللذان حلا في بغداد وقد عاد هؤلاء الى مصر وبينهم محمود امين العالم ومحمود السعدني واحمد عباس صالح و د. محمد انيس وفاروق خورشيد وصافيناز كاظم ومئات غيرهم عادوا الى مصر بعد ذلك دون ان يتحدثوا كثيراً عن ادب ومسرح الخارج والداخل .. كما يفعل بعض الزملاء اليوم.

صحيح ان ما جرى في العراق غير ما جرى في مصر لكن الادب لا ينقسم بهذه البساطة ولا تنقطع الثقافة الى خزانات وابواب فما عاناه ادباء (الداخل) كثير رغم ان بعضهم قد اضطر الى كسب عيشه بمداراة السلطة تحت طائلة الخوف منها او التمسك بذهب المعز لا بسيفه، اليوم اذ يتوق الكثير من المثقفين الى مصالحة ثقافة بعد مصارحة والى ردم الهوة بين ادباء الداخل و الخارج بالحوار العقلاني غير المتشنج وغير المتهم نرى في هذه الدعوة الكثير من العقلانية والموضوعية اذ لم يكن الصراع الذي حسمته الولايات المتحدة دون غيرها صراعاً بين ادباء ومثقفين فكلهم كان في خانة واحدة تنشد حرية المواطن والوطن ولكن من استخدم الادب وسيلة لكتابة التقارير وقتل الموهبة والموهوبين ومن دخل خانة الثقافة وهو ليس ابنها ليتجسس على المثقفين ويحصي عليهم انفاسهم (في الداخل طبعاً) يستحق ما يقرره القانون وحده لا مزاج ذلك الاديب ولا سادية ذلك المثقف وحرصه على ان يجد ضحية جديدة ليكون جلادها بعد ما شبع الوطن ضحايا وضج من كثرة الجلادين.

لقد تمتع بعض الاخوة في الخارج بامتيازات اللجوء او هوية المعارض وعاشوا في المنفى على راحتهم وناموا بهدوء في وقت عاشت فيه المدن العراقية حمى الصواريخ خلال الحروب ومفارز التفتيش اليومية والزج في جيوش متعددة وبحث اديب الداخل كغيره من الناس عن طحين الحصة ولم يستطع الهرب الى خارج الحدود خوفاً على امه واخيه وابيه وابنه وزوجته.

اذن، كفانا صراعاً مصنوعاً ولنحتكم جميعاً الى القارئ والدارس والمحلل الذي قرأ وسيقرأ كل ما كتب ونشر دون ان ننسى استشهاد عزيز السيد جاسم وحسن مطلك وضرغام هاشم تحت طائلة الراي الآخر وسجن محمود جنداري ووفاته بعد ذلك وسجن حميد المختار ونجاته من الموت وهم من ادباء ومفكري الداخل.. ومن دون ان ننسى قتل حاكم محمد حسين وفؤاد محسن سمار وغيرهما من قصاصي الداخل وموت عبد الجبار عباس وموسى كريدي المأساويين.

لقد دفع اهل الداخل الكثير ايها الاخوة فهل تريدون ان تدخلوا العراق وقد خوى من احد الا الشهداء والاموات؟

في ذكرى القاء القنبلة الذرية على هيروشيما يوم ٦/ ٨

كتاب الموتى
للشاعر الياباني/ اندو تسوكو

ترجمة/ عادل العامل

لكل امة تواريخها البارزة الخاصة بها، ولكل شخص ايضاً-استقلال، فوضى، ثورة، حب، ازمة واكتشاف للذات. وكان التاريخ الخاص البارز بالنسبة للشعر الياباني لفترة ما بعد الحرب هو عام ١٩٤٥، لأن شعراً جديداً بدأ يظهر منذ ذلك الحين. الا ان هذا التاريخ لا يعني هزيمة الروح العسكرية وميلاد امة جديدة فقط. انه يشير ايضاً الى صورة -فكرة رئيسة لا يسبر غورها بالنسبة لنا. السادس من آب، من يستطيع ان يكون، في تخيله، على مستوى اول حدث من نوعه في كل التاريخ البشري؟

ان هذه الصورة التي لم يسبق لها مثيل للابادة الجماعية الفعلية، ويأس الجنود ايضاً، قد لازمت شعراء ما بعد الحرب. وكان لا بد من ان تكون كتابة (جحيم) العصر هذا باللغة اليابانية. وربما لم تكتب بعد القصيدة العصماء الخاصة بتجربة البشرية كلها فيما يتعلق بتلك الحرب العالمية الثانية، لكن دعونا نقرأ معاً هذه القصيدة البارزة التي كتبها الشاعر الياباني المولود عام ١٩١٩ اندو تسوكو، تحت عنوان (كتاب الموتى):

(في السادس من آب ١٩٤٥، الساعة ٨:١٥ قبل الظهر، سقطت القنبلة الذرية الاولى في التاريخ البشري على هيروشيما، فوسمت على الغرانيت ظلاً بشرياً يجلس ساكناً بصورة ابدية).

نور الشمس الوردي المتبلور يزحف هنا وهناك،
الان فوق الارض،
والفطر الرطب الذي يغطي العالم السفلي
يتسع،
يزداد بليون مرة اسرع
من النشاط البشري.
وقد مر وقت طويل
منذ ان تمنينا ان نزيل
ذلك الظل المشوه!
منذ اليوم الذي توقفنا فيه
عن المشي على ساقين

لكننا نرفض ان نمشي
على اربع سيقان الى الابد-
منذ ان نمت سيقاننا واذرعنا
بأحجام غير متجانسة،
فنحن، وايدينا ممدودة الى امام
بتذلل
على الارض،
نزحف هنا وهناك فرحين
على ركبنا.
منذ ان رأينا الى سحابة الفطر الهائلة
الارجوان الداكن ذلك اليوم
في السماء المتبلورة الوردية،
انتفخت بطوننا،
مثل بطون النساء الحوامل،
والزيت يقطر من سررنا
باستمرار.
كم كان يثيرنا
ازدياد كميته؟ لا،
كنا نتشاجر بشأن اتساخ
ما تم تنظيفه للتو.

وكم كنا نضحك على هذه الخلافات التافهة
بهمهمات السخرية،
كما لو كانت رئاتنا شفافة.
لا حاجة بنا الان
لإخفاء عوراتنا
ولا عاد هناك وقت للارتباك منها.
وكل هذا الالم ناجم
عن مشكلة واحدة: كيف نتخلص
من هذه السرة الحمراء الداكنة المنتفخة،
التي لا يمكن السيطرة عليها.
فعلى السرة تنمو عيون،
وانف،
وعلى الرأس الإصلع
نتفحص شعراً ازغب يرتعش،
مثل الرز الجاف في حقل ما؛
وهكذا اصبح تقليب السرة
مرة بعد مرة من اجل فحصها بدقة
الواجب المهيب جداً
في برنامجنا اليومي.
ولذلك نزحف للخارج فرحين
في نور الشمس المتبلور الوردي
على ركبنا.

لقد مر وقت طويل
مذ بدأنا
نقضي على ظلالنا المتسعة
على الارض.

مرَّ وقتٌ طويل
مذ بدأنا ننسى
الموطن المعتم
الذي انطلقنا منه.

مصر تشارك ب ١٥ عرضا مسرحيا في مهرجان المسرح التجريبي

تشارك مصر في الدورة ١٦ لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي ستنطلق فعالياته في ٢٠ ايلول المقبل ب ١٥ عرضا مسرحيا بينها ١١ من انتاج البيت الفني للمسرح واربعة عروض لمركز الهناجر.

وقال رئيس البيت الفني للمسرح اسامة ابو طالب: ان (البيت قام للمرة الاولى بانتاج ١١ مسرحية مخصصة للمشاركة في الدورة المقبلة بعكس الدورات السابقة التي كانت تعتمد على العروض التي تم انتاجها خلال العام).

وتابع في تصريحات لوكالة فرانس برس (عملنا خلال الفترة الماضية على انجاز هذه المسرحيات بمواصفات مفهوم التجريب وذلك للخروج من العفوية وتسهيل عمل اللجان التي تختار العروض المصرية المشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان).

وبين الاعمال التي يقدمها البيت الفني عرضان للمسرح القومي هما (فيلم تسجيلي لأشرف حسان تاليف احمد عجاج و (صرخات يومية) لحسام محسب مخرجا ومؤلفا.

كما يقدم ثلاثة عروض لمسرح الطليعة هي (كتاب الموتى) لانتصار عبد الفتاح وهو المخرج الذي استطاع ان يفوز مرتين بجوائز في الدورات السابقة للمهرجان اما العرضان الاخران اللذان اخذا اسماء روايات لنجيب محفوظ الفائز بجائزة نوبل عام ١٩٨٨ وهما (ثرثرة فوق النيل) رؤية وتصميم احمد السلكاوي و (ميرامار) لسامية علوبة.

الى ذلك يقدم البيت الفني ايضا ثلاثة عروض من مسرح الشباب هي (رجاء عدم الازعاج) لايمن عبد الفتاح و (لعناصره الاولية) لاكرم المجدوب و (خرج من داره) لمحمود الزيات.

ويشارك ضمن عروض البيت الفني ايضا مسرح الغد بعرضين (فهقهة) لحمد عبد الفتاح و (شيخ محضر) لسعيد سليمان.

كما يشارك مسرح العرائس بعرض (بر الامان) لمحمد عنتر من اعداد امين بكير.

اما مسرح الهناجر المستقل عن البيت الفني للمسرح والذي خصصته وزراة الثقافة لتشجيع المبادرات فيقدم اربعة عروض (الام الشجاعة) لعمر قابيل و (ليلة ٤١) لمحمد عمر تاليف اسامة انور عكاشة في ثالث اعمالهما المشتركة على خشبة المسرح و(الكلاب الزرقاء) لاشرف فاروق تاليف عبد الرشيد واخيرا عرض الرقص المسرحي الحديث (الصدى) لمحمد شفيق.