مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 975 | الإثنين 04 مايو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

فرقة ماسيرو المسرحية .. التوثيق والإنتاج وصناعة الجمهور

ليلة رقص معاصر تنطلق بـ«كتاب الموتى» وسط حضور جماهيري لافت

المسرح..

بين مواكبة الواقع والبحث عن الجمهور

المهرجان القومي للمسرح المصري

يفتح باب المشاركة في مسابقة «التأليف المسرحي» للدورة ١٩

أعلنت إدارة المهرجان القومي للمسرح المـصري، برئاسة الفنان محمد ريـاض، عن شروط المشاركة في مسابقة التأليف المسرحي بالدورة التاسعة عشرة لعام ٢٠٢٦، والتي تُعنى بدعم وتشجيع الكُتّاب المسرحيين من مختلف الأعمار والخلفيات الإبداعية، وقد تقرر فتح باب التقديم للمسابقة اعتبارًا من ١ مايو وحتى ١ يونيو ٢٠٢٦، عبر الموقع الرسمي للمهرجان.

وتُتاح المشاركة بمسابقة التأليف للمهرجان القومي للمسرح المصري، لكتّاب المسرح المصريين من مختلف محافظات جمهورية مصر العربية، وتتمثل الشروط فيما يلي:

شروط التقديم

مسابقة التأليف المسرحي متاحة لجميع الأعـمار ولا يُشترط سن محدد للمتقدمين للمشاركة.

تُقبل النصوص المسرحية المكتوبة باللغة العربية الفصحى أو العامية المصرية.

يشترط أن يكون المتقدم مصري الجنسية، وألا يكون قد سبق له الفوز بهذه المسابقة.

يشترط ألا يكون النص التمقدم قد فاز في هذه المسابقة من قبل، أو حصل على أي جائزة من قبل في أي جهة أو مهرجان آخر.

يُشترط أن يكون النص تأليفًا أصيلًا غير مقتبس أو مترجم.

ألا يـكـون قـد تـم تقديم الـنـص المتقدم للمشاركة سابقًا على خشبة المسرح.

يجب ألا يقل عدد صفحات النص عن ٢٠ صفحة مقاس (A٤) ، وأن يكون النص مكتوبًا على الكمبيوتر بخط حجم ١٤.

ضوابط للمشاركة في مسابقة التأليف المسرحي

وأعلنت إدارة المهرجان القومي للمسرح المـصري، أيضًا عن مجموعة من الضوابط للمشاركة في مسابقة التأليف المسرحي وهي عدم كتابة اسم المتسابق داخل النص.

لا يجوز التقدم بأكثر من نص واحـد لكل متسابق.

سيتم استبعاد أي نص، غير مطابق لشروط المسابقة،و لا يلتزم بكافة الشروط المُعلنة.

رابط التقديم في مسابقة التأليف المسرحي بالمهرجان القومي للمسرح المصري

https://docs.google.com/viewform...//...١FAIpQLSe١MXHJntz

مسابقة التأليف المسرحي

وتأتي مسابقة التأليف المسرحي كأحد المحاور الجوهرية للمهرجان القومي للمسرح المصري، والتي تهدف إلى تحفيز الكتابة المسرحية المـعـاصرة، ودعـم الأصـوات الجديدة، إلى جانب الاحتفاء بالتجارب المتميزة في الكتابة الدرامية، وقد شهدت المسابقة خلال دوراتها السابقة مشاركات واسعة من مختلف أنحاء الجمهورية.

المهرجان القومي للمسرح المصري

يُعد المهرجان القومي للمسرح المصري أحد أبرز الفعاليات الثقافية التي تُنظمها وزارة الثقافة، وهو أكبر تجمع سنوي للمسرح المـصري، ويـهـدف المهرجان منذ انطلاقه بدورته الأولى عـام٢٠٠٦ إلى دعم وتطوير الحركة المسرحية المصرية، والاحتفاء بالإبداع المسرحي بكافة أشكاله واتجاهاته، وهو مهرجان تنافسي يعرض مختارات من العروض المسرحية التي قُدّمت خلال العام في مختلف أرجاء مصر، لقطاعات وهيئات وزارة الثقافة، وعروض الفرق المستقلة والحرة، والقطاع الخاص، والمسرح الجامعي، والهواة وغير ذلك.

وأصبح المهرجان القومي للمسرح المصري عامًا بعد عام، منصة مهمة لتكريم الرواد والمبدعين، ولخلق حـوار فني بين الأجيال، وإبراز الطاقات الجديدة، وتشجيع المبدعين في مختلف مجالات وعناصر العرض المسرحي التأليف، والإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا، كما يقدّم في كل دورة برنامجًا ثقافيًا وفنيًا متنوعًا يشمل العروض المسرحية، والندوات الفكرية، والورش الفنية، بالإضافة إلى تكريم رمـوز المـسرح المـصري الذين أثـروا الساحة الفنية بعطائهم وإبداعهم.

ويعد المهرجان القومي، أهم منصة رسمية للمسرح المصري، وهو احتفال سنوي، يفتح نوافذ الحوار والتفاعل بين فناني المسرح ونقاده وجمهوره، ويضم المهرجان في كل دورة من دوراتـه مجموعة من المسابقات المتنوعة التي تشمل العروض المسرحية، التأليف، المقال النقدي، والدراسات النظرية.

همت مصطفى

«١٢» عرض مسرحي

يستعرض صراع البقاء بمسرح الحياة

تستعد خشبة «مسرح الحياة» بوسط البلد لاستقبال العرض المسرحي «١٢»، والمقرر إقامته يوم الأربعاء الموافق ١٣ مايو، في تمام الساعة ١٢:٣٠ ظهراً، العرض من إنتاج المعهد العالي للعلوم الإدارية بالجيزة، ويأتي برؤية إخراجية للمخرج محمود كرم،

المسرحية مـأخـوذة عن الفيلم الأمـريـكي الشهير "The Purge" للكاتب جيمس ديموناكو، وقام بإعداد الترجمة والدراماتورج لها إبراهيم ناصف. وتدور أحداث العمل في إطار درامي مثير حول «يوم التطهير» السنوي، حيث تُباح جميع الجرائم لمدة ١٢ ساعة؛ مما يفتح الباب أمام تساؤلات وجودية حول النفس البشرية والتناقضات الطبقية.

يشارك في بطولة العمل نخبة من الفنانين الشباب أحمد خالد، أحمد الخطيب، آيات صلاح، عبد الرحمن أبو شنب، مريم أحمد، إسراء عوض، محمد تامر، أسامة منيار، جون جرجس، أحمد محمود، زياد صابر، عاصم أحمد، يارا محمد، ثريا تامر، نورهان محمد، كريم نادي، ويوسف. مصمم الإضاءة: أحمد صبحي. إعداد موسيقي: محمد تامر. مصمم الاستعراضات: أحمد خالد. مكياج: آيات صلاح. مصمم الديكور: محمود كرم. مخرج منفذ: أحمد الخطيب.

آلاء عاطف

ليلة رقص معاصر

تنطلق بـ"كتاب الموتى" وسط حضور جماهيري لافت

عادل حسان: هذه الدورة تعكس توجهاً واضحاً من وزارة الثقافة نحو دعم الفنون المعاصرة

في مشهد فني يتجاوز حدود المسارح التقليدية، يواصل فن الرقص المعاصر ترسيخ حضوره كأحد أبرز أشكال التعبير الإبداعي التي تعكس نبض الشارع وتفاصيل الحياة اليومية، ومع تزايد الاهتمام بهذا الفن، تتسع مساحاته المفتوحة، حيث يلتقي الجمهور بالعروض بشكل مباشر وتفاعلي، في تجربة تمزج بين الحركة والمدينة، وتعيد تعريف العلاقة بين الفنان والمتلقي.

يبرز فن الرقص المعاصر كأحد أهم أشكال التعبير الفني القادرة على التقاط نبض المجتمع وترجمة تفاصيله اليومية إلى لغة حركية نابضة بالحياة، ولم يعد هذا الفن لغة حركية نابضة بالحياة. ولم يعد هذا الفن حبيس المسارح المغلقة أو القاعات التقليدية، بل تجاوز تلك الحدود لينفتح على الشارع والمساحات العامة، حيث تتقاطع الفنون مع إيقاف المدينة، ويصبح الجمهور جزءاً من التجربة لا مجرد متلقٍ لها.

وفي هذا السياق، تأتي فعاليات مهرجانات الرقص المعاصر لتؤكد على هذا الحضور المتنامي، من خلال إتاحة الفرصة أمام تجارب فنية متنوعة تجمع بين المحلي والدولي، وتفتح آفاقاً جديدة للتجريب والابتكار، كما تسهم هذه الفعاليات في خلق حالة من الحراك الثقافي، عبر الوصول إلى جمهور أوسع في أماكن مختلفة، وتعزيز فكرة أن الفن يمكن أن يكون جزءاً من الحياة اليومية وقادرا على التفاعل مع قضايا المجتمع وهمومه بلغة تتجاوز الكلمات.

شهد المسرح القومي انطلاق فعاليات مهرجان الرقص المعاصر يوم الأربعاء الموافق ٢٩ أبريل ٢٠٢٦، في تمام الساعة الثامنة مساء،وذلك بحضور الفنان أيمن الشيوي رئيس قطاع المسرح، المخرج عادل حسان رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، إزابيلا بوماريتو ممثلة عن الاتحاد الأوربي، المخرج محمد الشافعي المنسق العام لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وفي أجواء فنية مميزة عكست ثراء وتنوع هذا الفن التعبيري، بحضور نخبة من الفنانين والمبدعين والمهتمين بالحركة المعاصرة. ويأتي المهرجان ليؤكد على أهمية الرقص كوسيلة للتعبير الإبداعي، وفضاء يجمع بين الثقافات والرؤى الفنية المختلفة، في إطار دعم المشهد الفني وإتاحة منصات جديدة للتجريب والابتكار.

في البداية أكدت منى سليمان،المدير التنفيذي ومقدمة مهرجان الرقص المعاصر، أن النسخة التاسعة من" ليلة الرقص المعاصر" تمثل استمراراً لمسار فني مهم استطاع أن يرسخ حضور الرقص المعاصر كأحد أشكال التعبير الإبداعي المؤثرة في المشهد الثقافي، مشيرة إلى أن المهرجان لم يعد مجرد فعالية فنية ـ بل أصبح منصة دولية تجمع بين تجارب متعددة من مصر وخارجها في ليلة واحدة تحمل طابعاً احتفاليا تفاعلياً خاصاً.

جاء ذلك خلال كلمتها في افتتاح فعاليات المهرجان، التي اقيمت على خشبة المسرح القومي، حيث أوضحت أن نسخة هذا العام تأتي امتداد لنجاحات سابقة،وتمتد فعالياتها إلى عدد من المحافظات، من بينها القاهرة والإسكندرية والمنيا، في محاولة لتوسيع دائرة الوصول إلى الجمهور، وإتاحة عروض الرقص المعاصر في مساحات متنوعة خارج الإطار التقليدي للمسرح المعلق.

واضافت منى، أن "ليلة الرقص المعاصر ٢٠٢٦، تأتي في لحظة خاصة تتزامن مع اليوم العالمي للرقص، ما يمنحها بعداً رمزياً يعكس ارتباط هذا الفن بالقضايا الإنسانية المشتركة، مؤكدة أن المهرجان هذا العام يضم ١٠ عروض محلية ودولية يقدمها ٧ مخرجين وفنانين من مدارس ورؤى مختلفة، بما يعكس تنوع التجارب وتعدد أساليب التعبير الحركي.

وأشارت منى سليمان، تقام هذه الدورة تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية، وبشراكة استراتيجية من المركز القومي

استمرار التعاون بين قطاعات الوزارة لتقديم منتج فنى راقٍ يصل إلى الشارع المصرى

للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية،ضمن مشروع الأرشيف الوطني لقاعدة بيانات ودعم الفرق والمهرجانات المستقلة، وذلك بدعم من اتحاد المعاهد الثقافية الأوربية (EUNIC)، وبتمويل من الاتحاد الأوربي وبالتعاون مع عدد من المؤسسات الثقافية الدولية المستقلة، من بينها المركز الثقافي البريطاني، المركز الثقافي الفرنسي، معهد جوتة، مكتبة الإسكندرية، مكتبة القاهرة الكبرى،السفارة الأسبانية، إلى جانب عدد من القطاعات الفنية والمبادارت المستقلة، مؤكدة أن هذا التعاون يعكس أهمية العمل المشترك في دعم الفنون المعاصرة وتوسيع نطاق انتشارها.

قدمت منى سليمان، خالص الشكر إلى جميع الشركاء والداعمين مشيدة بدورهم في استمرار هذا الحدث الفني وتطويره عاماً بعد عام، بما يتيح فرصاً أكبر للفنانين الشباب والمستقلين، ويمنح مساحة حقيقية للتجريب الفني والتفاعل مع الجمهور.

أعربت إيزابيل برمياريتو، ممثلة الاتحاد الأوربي "يونيك" عن تقديرها للمشاركة في دعم "ليلة الرقص المعاصر" مؤكدة أن الرقص يعد لغة إنسانية عالمية تتجاوز حدود الكلام، وتفتح مساحات واسعة للتواصل الثقافي بين الشعوب،داعية الجمهور إلى خوض تجربة العروض بانفتاح وفضول فني، والاستمتاع بتنوع الرؤى والأساليب المقدمة.

واضافت برمياريتور، أن دعم هذه الدورة يأتي في إطار التزام الاتحاد بتعزيز التبادل الثقافي ودعم الفنون المعاصرة والمستقلة مؤكدة أن مهرجان"ليلة رقص معاصر" يمثل مرحلة مهمة للحوار الفني بين الثقافات المختلفة، وأن هذه الشراكة مع وزارة الثقافة والمؤسسات المحلية تسهم في تمكين الفنانين وفتح آفاق جديدة للتعاون الدولي، بما يعزز حضور الفنون الأدائية المعاصرة في مصر والمنطقة.

كما القى عادل حسان، مدير المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، كلمة خلال الحفل نقل فيها تحيات وزيرة الثقافة، مشيراً إلى دعم الوزارة الكامل لهذا الحدث الفني المهم ومؤكداً أن المهرجان أصبح جزءاً من خريطة الفاعليات الثقافية في مصر، التي تحتفي بالفنون المعاصرة وتدعم تطورها.

وأضاف حسان، أن الفترة الأخيرة شهدت جهوداً مكثفة لتطوير الأرشيف الوطني وقواعد البيانات الخاصة بالحركة المسرحية والرقص في مصر، بما يساهم في توثيق هذا الإرث الفني وإتاحته للأجيال القادمة، مؤكداً أن دعم المهرجانات المستقلة أصبح جزءاً أساسياً من استراتيجية العمل الثقافي.

كما شهد الحفل تكريم أربعة من رموز الرقص المعاصر، تقديراً لإسهاماتهم الفنية الممتدة ودورهم في إثراء هذا المجال وتطوير لغته البصرية والحركية وهم: المخرج والمنتج أحمد العطار(مصر) الفنان (وليد عوني) لبنان، الفنانة (كريمة منصور)مصر، المديرة الثقافية ورئيس قسم الفنون بالمعهد البريطاني الثقافي "كاثي كوستين"(المملكة المتحدة) وذلك تقديراً لإسهاماتهم الممتدة محلياً ودولياً.

كما تضمن البرنامج العرض العالمي الأول لعمل "كتاب الموتى" – الاسم المفقود" من فكرة وإخراج عزت إسماعيل، وبمشاركة شيرين حجازي في تصميم الرقصات.

قال عزت إسماعيل مخرج العرض، قدم العرض معالجة معاصرة مستلهمة من رحلة المصري القديم عبر العالم الآخر، مستنداً إلى رمزية"كتاب الموتى" وما يحمله من دلالات فلسفية وروحية عميقة وجاءت الرؤية الإخراجية في صياغة حركية وبصرية وثرية.

وتابع إسماعيل، اعتمدت على توظيف الجسد والضوء والموسيقى لخلق حالة مسرحية متكاملة، تعيد قراءة الموروث الثقافي برؤية جديدة تنفتح على أسئلة الإنسان الوجودية. كما سعى العرض إلى المزج بين الأصالة والحداثة، من خلال تقديم عناصر التراث في قالب فني معاصر، يتيح مساحات متعددة للـتأويل، ويمنح المتلقي تجربة بصرية وشعورية تتجاوز حدود السرد التقليدي لتلامس أبعاداً إنسانية أعمق.

تأتي هذه الشراكة في إطار مبادرة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية لدعم وبناء جسور التعاون بين القطاع الفني المستقل والمؤسسات الثقافية الرسمية، ليصبح مهرجان "ليلة رقص معاصر" أو مشروع يتم احتضانه ضمن هذا التوجه، بما يعكس المعاصر والفنون المستقلة في المشهد الثقافي المصري.

تمتد فعاليات الدورة التاسعة في الفترة من ٢٩ أبريل حتى ٩ مايو ٢٠٢٦، بمشاركة فنانين من عدة دول منها فرنسا، المملكة المتحدة، النمسا، إسبانيا،أوكرانيا، سويسرا،هولندا.

اختتمت فعاليات الافتتاح داخل المسرح القومي وسط حضور فني جماهيري لافت، حيث أكد المشاركون أن الرقص المعاصر بات يشكل مساحة فنية حيوية قادرة على التعبير عن الإنسان وقضاياه، عبر لغة تتجاوز الكلمات إلى الجسد والحركة، وتفتح آفاقاً جديدة للتجريب والتواصل الفني.

تغريد حسن

منى سليمان: الرقص المعاصر أحد أشكال التعبير الإبداعي المؤثرة في المشهد الثقافي

فرقة ماسبيرو المسرحية

عودة المسرح إلى شاشة التليفزيون بين التوثيق والإنتاج وصناعة الجمهور

ناقش اللقاء الفكرى الذى شهده مسرح ماسبيرو اليوم تحديات وآفاق المسرح المصرى على الأصعدة الثلاثة: المسرح الحكومى والخاص والمستقل.

شهد اللقاء حضور نخبة كبيرة من نجوم الفن والثقافة وكبار مخرجى وكتاب ونقاد المسرح.

رحب الأمين العام للهيئة الوطنية للإعلام المخرج مجدى لاشين ورئيس قناة نايل سينما والمشرف على فرقة ماسبيرو المسرحية السيناريست سيد فؤاد بضيوف مسرح ماسبيرو، وقامت الإعلامية رباب الشريف بتقديم الحفل.

صعد ضيوف ماسبيرو إلى خشبة المسرح لإلقاء كلماتهم، وكان فى مقدمة الحضور: الفنانة القديرة سهير المرشدى، المخرج الكبير خالد جلال عضو مجلس الشيوخ، الكاتب الكبير عبدالرحيم كمال مساعد وزير الثقافة، الفنان والمخرج خالد الصاوى، الفنان والمخرج أيمن الشيوى رئيس قطاع المسرح، الفنان القدير سامح الصريطى، المنتج هشام سليمان، الفنان صبرى فواز، الفنان محسن محيى الدين، الفنان محسن منصور، الناقد الأستاذ محمد الروبى، الفنان محمد رضوان

النائب السابق لمدير المسرح القومى، الفنانة سلوى محمد على، الفنان أحمد فتحى، الكاتبة والناقدة رشا عبدالمنعم، مهندس الديكور حازم شبل، المخرجة عبير على، المخرجة عزة الحسينى.

مؤسسة تيار المسرح المستقل، المخرج المسرحى محمد عمر، المخرج محمد زكى، مخرج مسرح العرائس الدكتور رضا حسنين، المخرج محمد فوزى.

نعمل على استعادة دور ماسبيرو الثقافى وتطوير بنيته.. والمسرح شريك أساسى فى نشر الوعى وصناعة المستقبل

أكد الكاتب أحمد المسلمانى، رئيس الهيئة الوطنية للإعلام، سعادته بوجود هذه القامات الإبداعية فى لقاء تدشين فرقة ماسبيرو المسرحية، مشيراً إلى أن ماسبيرو يمثل مؤسسة عريقة تمتد جذورها لعقود طويلة فى تاريخ الإعلام المصرى، وأن تطويره يجرى وفق رؤية تقوم على التعامل مع المبنى باعتباره «مدينة» تضم أحياءً متعددة يجرى تطويرها تدريجيًا وفق الإمكانات المتاحة.

وأوضح أن الهيئة نفذت خلال الفترة الماضية خطوات لتحديث عدد من المواقع داخل ماسبيرو، من بينها المسرح واستوديو نجيب محفوظ واستوديو أحمد زويل وأكاديمية ماسبيرو وقاعات المؤتمرات، مؤكدًا أن هذه المواقع عادت للعمل بكفاءة عالية وتستضيف فعاليات ثقافية وإعلامية متنوعة، فى إطار سياسة إعادة التمركز والتوسع، وليس تقليص النشاط، مع إطلاق إذاعات جديدة مثل «دراما FM» والاستعداد لإطلاق قنوات ومنصات إعلامية إضافية خلال الفترة المقبلة.

وأشار إلى أن أحد أهم المشروعات الجارى تنفيذها حاليًا هو رقمنة نحو مليون و٤٠٠ ألف شريط من أرشيف ماسبيرو تنفيذًا لتوجيهات السيد الرئيس عبدالفتاح السيسى، بهدف حماية التراث الإعلامى المصرى وتسهيل الوصول إليه، موضحًا أن هذه الخطوة تمثل نقلة نوعية فى حفظ الذاكرة الوطنية، ومن المأمول إنجازها خلال عامين.

وفيما يتعلق بالمسرح، شدد على أن المسرح المصرى يمتلك تاريخًا عريقًا يمتد لقرون طويلة، ما يستدعى تكاتف جميع المؤسسات الثقافية والإعلامية من أجل استعادة مجده وتطوير دوره، مؤكدًا أهمية التفكير فى تقديم أعمال مسرحية جديدة تتناول قضايا العلم والمعرفة والهوية والتحولات العالمية، على غرار التجارب الدولية التى نجحت فى توظيف المسرح كوسيلة للتثقيف ونشر الوعى.

واختتم بالتأكيد على أن عودة ماسبيرو تعنى استعادة المعنى والدور، وليس مجرد تطوير المبانى، مشددًا على أن المرحلة المقبلة تتطلب العمل المشترك بين المبدعين والمؤسسات لإنتاج محتوى ثقافى وفنى قادر على خدمة المجتمع وتعزيز مكانة المسرح كأداة للتنوير وصناعة الوعى الوطنى.

سيد فؤاد: فرقة ماسبيرو المسرحية مشروع إنتاج متكامل يعيد المسرح إلى شاشة التليفزيون النص

أكد المخرج سيد فؤاد رئيس قناة نايل سينما أن مشروع فرقة ماسبيرو المسرحية يستهدف إعادة دور التلفزيون كمنتج رئيسى للمسرح عبر منظومة إنتاج متكاملة تقوم على التعاون مع الفرق المستقلة ومسارح الدولة والقطاع الخاص، مع إنشاء وحدة للإخراج التلفزيونى الإبداعى تواكب طبيعة العرض المسرحى على الشاشة. وأوضح أن الفرقة ستقدم عروضًا جماهيرية متنوعة طوال العام، مع اهتمام بمسرح الطفل والعرائس، فى إطار التكامل مع وزارة الثقافة، وبما يمثل إضافة حقيقية لحركة الإنتاج المسرحى فى مصر.

خالد جلال: عرض مسرحى واحد عبر التليفزيون قادر على الوصول إلى ملايين المشاهدين

أكد المخرج خالد جلال عضو مجلس الشيوخ أن عودة

مسرح التلفزيون تمثل فرصة حقيقية لتوسيع جمهور المسرح، إذ يمكن لعرض واحد أن يشاهده ملايين الناس، بخلاف العروض التقليدية التى يقتصر جمهورها على الحاضرين فى القاعة. وأوضح أن نجاح التجربة لا يتوقف على حجم المسرح، بل على الإبداع والإصرار، مشيرًا إلى أن أى مشروع جديد يواجه التشكيك فى بدايته، لكنه يحتاج إلى نَفَس طويل ودعم من أبناء المهنة لإحياء الحركة المسرحية.

أكدت الفنانة سهير المرشدى أن المشروع يمثل فرصة حقيقية لإنشاء أرشيف للمسرح المصرى يحفظ تاريخه ويضمن استمراريته، مشددة على أهمية النقد الفنى بوصفه المرآة التى تطور العمل الإبداعى وتحافظ على جودته. وأوضحت أن الفن الحقيقى هو أداة للتنوير وبناء الوعى المجتمعى، وأن التعاون بين المؤسسات والفنانين يمكن أن يخلق مناخًا ثقافيًا قادرًا على إحداث تغيير حقيقى فى المجتمع.

أكد السيناريست عبد الرحيم كمال أن المسرح لعب دورًا حاسمًا فى تشكيل وعيه منذ سنوات الدراسة، إذ وفر له بيئة ثقافية أنقذته وفتح أمامه طريق المعرفة والاحتراف. وشدد على أن المسرح يظل فنًا حيًا قادرًا على إعادة الأمل للشباب، وأن دعم المسرح الجاد ضرورة لبناء إنسان واعٍ قادر على تحمل مسئولية مجتمعه.

سهير المرشدى: توثيق المسرح وبناء أرشيف فنى ضرورة لحماية الذاكرة الثقافية

عبدالرحيم كمال: المسرح الجاد يصنع الوعى وينقذ الشباب فى بداياتهم:

استضافت الهيئة الوطنية للإعلام، برئاسة الكاتب أحمد المسلمانى، فعاليات اللقاء التأسيسى لفرقة ماسبيرو المسرحية

مرونة اللوائح وهيكل إدارى واضح شرط أساسى لنجاح مسرح التليفزيون

شدد الفنان صبرى فواز على ضرورة منح مرونة للوائح المنظمة للعمل المسرحى بما يتيح التعاقد مع الفنانين والمؤسسات المختلفة، إلى جانب تشكيل لجنة لاختيار العروض المتميزة وتصويرها وبثها للجمهور. وأكد أن وجود هيكل إدارى ومالى منظم يمثل الأساس لاستمرار مشروع مسرح التليفزيون وتحقيق أهدافه.

تصوير العروض المسرحية وتسويقها هو الطريق لإحياء مسرح التلفزيون:

أكد الدكتور أيمن الشيوى، رئيس قطاع المسرح، أن مصر تمتلك ثروة مسرحية كبيرة من العروض والتجارب فى مؤسسات متعددة، لكنها تحتاج إلى تسليط الضوء عليها من خلال تصويرها وتسويقها عبر شاشة التلفزيون. وأوضح أن مسرح التلفزيون ليس تجربة تاريخية فقط، بل يمتلك خبرات ودراسات حديثة يمكن البناء عليها، مشددًا على أن الأولوية يجب أن تكون لإنتاج وتصوير الأعمال المتميزة، لا إنشاء فرق تقليدية، مع إمكانية تخصيص قناة للسينما والمسرح تتيح وصول هذه العروض إلى جمهور أوسع

الاستعانة بالنجوم وتقديم عروض قريبة من الجمهور مفتاح نجاح فرقة ماسبيرو المسرحية

أكد الفنان محسن منصور مدير فرقة المسرح الحديث أن نجاح مشروع فرقة ماسبيرو المسرحية يتطلب رؤية عملية سريعة تقوم على تشكيل لجنة من المخرجين لتفعيل الإنتاج، مع الاستعانة بنجوم معروفين فى البدايات لجذب الجمهور وضمان الإقبال على العروض. وشدد على أهمية تقديم أعمال بسيطة وقريبة من الواقع فى المرحلة الأولى، بما يتناسب مع طبيعة الجمهور فى عصر السوشيال ميديا، تمهيدًا لتأسيس فرقة قوية ومستدامة

نجاح فرقة ماسبيرو المسرحية مرهون بحل أزمة التنسيق بين الثقافة والإعلام وتصوير العروض

أوضح الناقد محمد الروبى رئيس تحرير جريدة مسرحنا أن إنشاء فرقة ماسبيرو المسرحية بأنه «خبر عظيم»، مؤكدًا أن الخطوة الأهم هى اتخاذ القرار وتنفيذه عبر لجنة استشارية تضع التفاصيل العملية لضمان استمرارية المشروع. وشدد على أن أزمة تراجع حضور المسرح لدى الجمهور لا تعود إلى ضعف الإنتاج، بل إلى غياب التنسيق بين وزارتى الثقافة

والإعلام، مطالبًا بقرارات واضحة تتيح تصوير العروض المسرحية الرسمية وبثها للجمهور، بما يعيد المسرح إلى دائرة المشاهدة والتأثير

نحتاج رؤية واضحة تضمن تكافؤ الفرص وجذب جمهور حقيقى للمسرح

أكدت الكاتبة رشا عبد المنعم أن استعادة ماسبيرو لدوره تمثل استعادة لأحد أهم مصادر القوة الناعمة المصرية، مشيرة إلى وجود فجوات حقيقية فى الإنتاج المسرحى وإتاحة الفرص، خاصة فى مسرح الطفل والعرائس. وشددت على ضرورة وجود رؤية منهجية معلنة لعمل الفرقة، تتضمن آليات شفافة وخطة سنوية واضحة تضمن تكافؤ الفرص وجذب الجمهور فى ظل المنافسة مع وسائل الترفيه الحديثة.

لا نهضة مسرحية دون نصوص جديدة وتشجيع حركة الكتابة المسرحية

شدد الفنان سامح الصريطى على أن نجاح أى مشروع لمسرح التليفزيون يبدأ بوجود رؤية واضحة لطبيعة الفرقة ودورها، مؤكدًا أن النهضة المسرحية الحقيقية لا تتحقق دون نصوص مسرحية قوية وتشجيع الكتابة والنقد المسرحى. ودعا إلى إطلاق مسابقات وجوائز كبرى لتحفيز المؤلفين، مشيرًا إلى أن العمل الجيد هو النجم الحقيقى القادر على جذب الجمهور.

تطوير البنية التقنية وجدول عروض منتظم عنصران أساسيان لجذب الجمهور

استعرض المهندس حازم شبل مقترحًا لتطوير خشبة المسرح وتجهيزها تقنيًا بما يتيح التصوير الاحترافى وتعدد الاستخدامات، مؤكدًا أن المسرح المقترح قابل لاستضافة عروض متنوعة. وأوضح أن إعداد جدول عروض معلن لعدة

أشهر سيساعد على بناء علاقة ثابتة بين الجمهور والمكان وتعزيز الإقبال على العروض.

حلمى أن يصبح ماسبيرو مركزًا لتوثيق المسرح المصرى وإعادة إنتاج كلاسيكياته

أكدت المخرجة عبير على أن المشروع يجب أن يتجاوز فكرة الفرقة التقليدية ليصبح كيانًا مؤسسيًا يوثق الحركة المسرحية المصرية ويعيد إنتاج تراثها، داعية إلى إنشاء مسارات متعددة تشمل التوثيق السنوى للعروض الفائزة فى المسابقات، وإطلاق دعوات إنتاج شفافة للمشروعات المسرحية، إلى جانب إعادة تقديم كلاسيكيات المسرح الغنائى ومسرح العرائس.

المسرح يغيّر الإنسان وبداية البناء تكون من المدرسة والمسرح المدرسى

أكدت المخرجة والمنتجة عزة الحسينى أن المسرح لعب دورًا حاسمًا فى تشكيل حياتها، مشيرة إلى أهمية دعم المسرح المدرسى بوصفه حجر الأساس فى تكوين جيل جديد من الفنانين والجمهور معًا، ومشددة على أن الاستثمار فى النشء هو الطريق الحقيقى لاستدامة الحركة المسرحية.

مسرح ماسبيرو يمكن أن يصبح البوابة الرئيسية للمسرح الجاد فى مصر

أعرب الفنان محمد رضوان عن تفاؤله بدور فرقة ماسبيرو المسرحية فى أن تكون منصة رئيسية للأعمال المسرحية الجادة والممتعة، مؤكدًا أن المسرح سيظل الفن الحى القادر على مواجهة التطورات التكنولوجية، حتى فى ظل الحديث عن استخدام الذكاء الاصطناعى فى الفنون.

مسرحة المناهج والاهتمام بمسرح الطفل ضرورة لدعم الحركة المسرحية

أكدت الفنانة سلوى محمد على أهمية إحياء تجربة مسرحة المناهج لتحويل التعليم إلى محتوى ممتع يجذب طلاب المدارس، مشددة على ضرورة دعم مسرح الطفل والعرائس بوصفهما ركيزة أساسية للحركة المسرحية وحفظ التراث الفنى المهدد بالاندثار. وأوضحت أن تصوير العروض يجب أن يتم بانتقائية، لأن بعض الأعمال تفقد جزءًا من تأثيرها عند نقلها إلى الشاشة، مؤكدة أهمية التمييز بين التدريب المسرحى الطويل والعمل الاحترافى القائم على نظام بروفات واضح.

وفى ختام اللقاء قال الكاتب أحمد المسلمانى: إن أعمال اللقاء والأوراق المقدمة سيتم تحريرها ونشرها فى سلسلة كتاب ماسبيرو بعنوان (مستقبل المسرح فى مصر).

رنا رأفت

«خالتى صفية والدير» بالإسكندرية..

صراع الحب والانتقام فى رؤية جديدة تكشف تناقضات النفس البشرية

من البراءة إلى الثأر.. «خالتى صفية والدير» بين الألم والغفران

يقدم المخرج محمد زغلول، تجربة إنسانية عميقة، تغوص فى صراع النفس بين الحب والانتقام، برؤية بصرية مكثفة فى العرض المسرحى «خالتى صفية والدير»، ليترك جمهوره بين تساؤلات تعكس تناقضات النفس البشرية، مابين مشاعر الحب والغفران والألم والانتقام.

والعرض تجربة نوعية، لبيت ثقافة بولكلى بالإسكندرية، قدم الأسبوع الماضى للجمهور فى نادى أصحاب الجياد بسموحة، وذلك ضمن عروض الموسم الحالى للإدارة العامة للمسرح ٢٠٢٥/٢٠٢٦، والتقينا بالمخرج وفريق العرض لنتعرف على تفاصيل تجربتهم المسرحية الجديدة.

محمد زغلول: «خالتى صفية والدير».. دراما مكثفة تُقدم التناقض الحاد بين عالمين.

قال المخرج محمد زغلول: أقدم عرض «خالتى صفية والدير.. حجر القلب»، عن رواية الأديب الكبير بهاء طاهر، برؤية درامية مكثفة لصراع إنسانى عميق بين الانتقام والغفران، وذلك فى سياق يحمل ملامح وسمات الواقع المصرى.

من الحب إلى الثأر

وتدور الأحداث حول «صفية»، المرأة التى يتحول حبها الجارف إلى رغبة مشتعلة فى الثأر، بعد سلسلة من الصدمات التى تعصف بحياتها، لتدخل فى مواجهة مفتوحة مع «حربى»، الرجل الذى يجد نفسه محاصرًا بخطيئته وبمطاردة لا تنتهى، وفى هذا الإطار، يقف «الدير» لا كمكان فقط، بل كرمز للسلام الداخلى، والخلاص، وإمكانية الغفران.

معالجة بصرية ورمزية

وتابع المخرج: يعتمد العرض على معالجة بصرية ورمزية، تُبرز التناقض الحاد بين عالمين: عالم تحكمه القسوة والانتقام، وآخر يسعى نحو الصفاء والتسامح

ويقدم العرض، من خلال أداء تمثيلى مكثف وتصميم بصرى قائم على الضوء والظل، مجموعة من التساؤلات الجوهرية: هل يمكن للإنسان أن ينتصر لحقه دون أن يفقد إنسانيته.. وهل الغفران ضعف أم القوة الحقيقية؟

«خالتى صفية والدير» رحلة إنسانية تكشف صراع الإنسان بين الخطأ والخلاص

أحمد سمير: أنا «حربى» أحمل تناقضات فى داخل كل إنسان

وقال الفنان أحمد سمير، أقدم شخصية «حربي»، والتى تقوم على بُعدين أساسيين شكّلا محور تفكيرى فى بنائها؛ الأول هو الإحساس العميق بالذنب نتيجة خطأ قديم، والثانى نظرته إلى «صفية» بوصفها تلك الطفلة

التى تربّت فى بيت الحاج طاهر بعد أن تولّى رعايتها، ومن هنا ينشأ صراع داخلى مركب، بين ما يشعر به «حربي» فى الحاضر، وما ترسّخ داخله من صورة قديمة لها، وانطلاقًا من ذلك، حرصت على تقديم «حربي» بوصفه إنسانًا طبيعيًا، لا شخصية شريرة على الإطلاق، ولكنه نموذجًا يحمل التناقضات التى تكمن فى داخل كل إنسان؛ فهو فى كثير من تصرفاته يبدو فارسًا نبيلًا، لكنّه فى النهاية يظل بشرًا يخطئ ويصيب.

«حربي» أمام اختبار إنسانى شديد التعقيد

وتابع «سمير»: تتفاقم حيرة«حربي» حين يطلب منه خاله «القنصل» أن يساعده فى الزواج من «صفية»، وهو ما يضعه أمام اختبار إنسانى شديد التعقيد، بين واجبه العائلى ومشاعره المتداخلة، لذلك، كانت هذه التناقضات جميعها هى المفتاح الحقيقى لتقديم الشخصية، ومحاولة الكشف عن أبعادها النفسية والإنسانية على خشبة المسرح.

رضوى العبادى: «صفية» شخصية ذات تحولات سريعة ومكثفة

وتوضح الفنانة رضوى العبادى: شخصية «صفية» من الشخصيات الدرامية الصعبة، لتعدد مراحلها وتباينها الحاد؛ وفى العرض تمر بتحولات سريعة ومكثفة، وشكل ذلك تحديًا كبيرًا لى فى الأداء التمثيلى، ولذا، حرصت أثناء التحضير للشخصية على معالجة هذه الانتقالات بإضافة تفاصيل دقيقة تساعد فى توضيح كل مرحلة، بحيث تكون مفهومة ومقنعة للجمهور.

نهاية غير عادلة للحب

وأضافت «رضوى»: لا يمكننى وصف «صفية» بأنها شخصية شريرة بطبعها، لكنها على العكس، هى إنسانة تضعف أمام مشاعرها، وقلبها الذى لم يحتمل هذا القدر الكبير من الحب الذى تكنّه لـ«حربي»، خاصة حين لم تجد لهذا الحب نهاية عادلة أو مُرضية.

أبعاد نفسية وإنسانية معقدة

وأوضحت: وكان من الضرورى أن أجسد بوضوح، التحول الجذرى الذى تمر به «صفية» من فتاة بريئة وحالمة، إلى شخصية مدفوعة برغبة الانتقام، فسعيت إلى أن يكون هذا التحول نابعًا من دوافع إنسانية مفهومة، وليس مجرد انتقال شكلى، حتى يظل الجمهور متعاطفًا معها رغم قسوة ما تصل إليه.

واختتمت «رضوى» حديثها مؤكدة: هذه الشخصية شكّلت تحديًا خاصًا، لما تحمله من أبعاد نفسية وإنسانية معقدة، وسعيت من خلالها إلى تقديم «صفية» بصورة صادقة وقريبة من وجدان الجمهور.

جميلة محمد: أقدم شخصية «الحاجة أم أحمد».. الضمير الإنسانى داخل الحكاية

قالت الفنانة جميلة محمد: أجسد شخصية «الحاجة أم أحمد»، وهى امرأة بسيطة لكنها عميقة الإحساس، تمثل الضمير الإنسانى داخل الحكاية؛ فهى من قامت على تربية «صفية» فى بيتها مع الحاج طاهر، وكانت«الحاجة أم أحمد»، شاهدة على نشأة «صفية» منذ الصغر، تعرف طبيعتها الطيبة وقلبها الحنون، وتؤمن بصفائها الداخلى مهما تبدلت الظروف، وتعرف بحب «صفية» لـ«حربي».

نار الثأر والغضب

وتابعت: ومع تصاعد الأحداث ،عندما يتقدم «حربي» لخطبة «صفية» للقنصل، وهو ما تعجبت له «أم أحمد»، فتبدأ فى مراقبة التحول الكبير الذى يطرأ على «صفية»، حيث يتبدل قلبها الرقيق إلى حالة من الجمود والقسوة تحت وطأة الصدمات، ورغم هذا التحول، تظل «أم أحمد» هى الوحيدة التى ترى ما وراء هذا التغير، وتؤمن أن قلب «صفية»، ما زال طيبًا وقادرًا على التسامح، لكن «أم أحمد»، فى الوقت ذاته تدرك أن نار الثأر والغضب تقف حائلًا بين «صفية»، وبين فطرتها الأولى، ولذلك، فلا تدين«أم أحمد» العاشقة «صفية»، بقدر ما تحاول فهمها؛ لأنها تستوعب دوافعها، وتشعر بآلامها، وتقدّر ما تمر به من صراع داخلى عنيف.

مشاعر صادقة وحالة إنسانية شديدة التعقيد

وأوضحت «جميلة»،: تعكس شخصية «الحاجة أم أحمد»، حالة إنسانية شديدة التعقيد، فهى ممزقة بين

تعاطفها مع «صفية»، وإدراكها لخطورة الطريق الذى تسلكه، وحتى فى النهاية، تظل «أم أحمد» مؤمنة بأن ما حدث كان يمكن تجنبه، إذا لم توافق هى والحاج طاهر على زواج«صفية» من «القنصل»، لكن فى النهاية يبقى الإيمان بأن أمر الله نافذ، وأن ما كُتب قد حدث بالفعل. واختتمت: وهذا الدور من الأدوار القريبة إلى قلبى، لما يحمله من مشاعر صادقة، ويعكس نموذجًا للمرأة التى ترى الحقيقة بقلبها قبل عينيها.

نهى حسام: حرصت على توظيف التجريد بدلًا من الإغراق فى التفاصيل

وقالت الفنانة نهى حسام: كان التحدى الأكبر أمامى فى تصميم ديكور عرض «خالتى صفية والدير» هو العمل داخل مساحة واحدة، مع ضرورة أن يشعر المشاهد بأنه ينتقل بين عالمين مختلفين تمامًا؛ لذلك اعتمدت على تقسيم المسرح إلى كتل بصرية واضحة؛ فجاءت كتلة «الدير» فى العمق، مشيّدة بالحجر الرمادى، يتصدرها الصليب بشكل بارز، لتمنح إحساسًا بالهيبة والثبات والروحانية الهادئة الخالية من الصخب.

ظلال حادة تعكس الهواجس ومخاوف الشخصيات

وتابعت: وصممت جوانب المسرح بروح البيت الصعيدى، حيث السرير ذى المفارش المنقوشة، والمرآة، والستائر الحمراء، ليصبح المشهد فى حالة انتقال دائم بين صلابة الحجر فى الدير، ودفء الأقمشة وازدحام التفاصيل فى القرية، وجسّد هذا التباين الصراع بين مكان يحمل السكينة، وآخر يعج بالمشكلات والثأر، وهو بيت «صفية» بعد زواجها من القنصل، وعلى مستوى العناصر البصرية، فقد كان اهتمامى الأكبر منصبًا على الإضاءة والستارة الحمراء، وهذه الستارة لم تكن مجرد عنصر ديكورى، لكنه رمزًا للدم الذى يلاحق صفية، وكأن حياتها تدور فى فلكه، واستخدمنا كشافات الإضاءة الأرضية (Spots) لإسقاط ظلال حادة على الجدران، تعكس الهواجس والمخاوف الكامنة داخل الشخصيات، فيتحول الصراع النفسى إلى صورة مرئية أمام الجمهور.

الديكور داعم ومكمل للحدث المسرحى

وأكدت «نهى»: أؤمن دائمًا بمقولة «الأقل هو الأكثر»، لذا حرصت على توظيف التجريد بدلًا من الإغراق فى التفاصيل؛ فكانت قطعة أثاث واحدة كفيلة بالتعبير عن البيت، وواجهة حجرية واحدة تجسد «الدير»، وهذا الاختيار أتاح مساحة واسعة وفارغة على خشبة المسرح، ما منح الممثل حرية أكبر، وجعل تركيز الجمهور أكثر على أدائه، وحركته، وتعبيراته الصوتية والبصرية. فالديكور هنا لم يكن عنصرًا مزاحمًا، بل داعمًا ومكملًا للفعل على خشبة المسرح.

الخطوة الأولى..الأجرأ فى التعبير

واختتمت«نهى»: عرض «خالتى صفية والدير» أول تجربة حقيقية لى كمهندسة ديكور، وله مكانة خاصة لدى، لأنه لم يكن هدفى مجرد تصميم مكان، ولكن إثبات أن الخطوة الأولى قد تكون الأجرأ فى التعبير، وأتوجه بخالص الشكر لكل من كان سببًا فى منحى هذه الفرصة ودعمى فى بداية طريقى.

أحمد أمين: الاستعراضات امتداد للدراما وتعبير عن الصراع الداخلى بين الشخصيات

وقال الفنان أحمد أمين: بداية، أود أن أؤكد أن تصميم الاستعراضات فى هذا العرض لم يكن منفصلًا عن الخط الدرامى، لكنه جاء امتدادًا له وتعبيرًا حركيًا عن الصراع الداخلى والخارجى بين الشخصيات؛ فاعتمدت فى الاستعراض الأول على فكرة الحلم، لنرى «حربى» غارقًا فى كابوس يتخيل فيه أن «صفية» تقتله، واستندت إلى جملة محورية وردت على لسان صفية: «لو قتلت حربى، يبقى قتلت نفسها»، وهى جملة تحمل دلالة عميقة على تداخل المصير بين الشخصيتين؛ ومن هنا، جاء توظيف أربعة راقصين خلف «صفية» و«حربى» ليجسدوا عكس ما يحدث فى الحلم؛ فبينما تبدو «صفية» وكأنها تقتل «حربى»، نرى فى الخلفية تجسيدًا مغايرًا، حيث يقوم المؤدى بالقضاء على المرأة، فى تعبير رمزى عن الصراع المركب بينهما، وكأن كل طرف يحمل فى داخله نقيض الآخر.

طقوس الفرح فى الصعيد والرقصات الجماعية

وأضاف «أمين»: وجاء الاستعراض الثانى على النقيض تمامًا من حيث الحالة، وقدمنا من خلاله أجواء احتفالية مستمدة من الفلكلور الصعيدي؛ فحرصنا على تصوير طقوس الفرح كما تحدث فى الصعيد؛ حيث ينفصل الرجال عن النساء فى الاحتفال، فيقدم الرجال عروض التحطيب والتنافس لإبراز القوة، بينما تحتفل النساء بالعروس من خلال الرقصات الجماعية، وكان هناك خط درامى واضح لم نجِد عنه؛ إذ تظهر العروس وسط صديقاتها اللواتى يحاولن إشراكها فى الرقص، لكنها تظل فى حالة رفض، وهو ما يعكس حالتها النفسية الداخلية رغم الاحتفالات المحيطة بها.

واختتم: لقد اعتمدنا فى الاستعراض الأول على الدراما الحركية والتعبير الرمزى المرتبط بالحلم، واستند الاستعراض الثانى إلى الفلكلور الصعيدى بكل ما يحمله من عادات وتقاليد واقعية، لنخلق توازنًا بين التعبير التجريدى والاحتفاء الشعبى، بما يخدم رؤية العرض ويعمق من أبعاده الدرامية.

فريق العرض المسرحى

العرض المسرحى «خالتى صفية والدير.. حجر القلب» عن رواية الأديب الكبير بهاء طاهر، كتابة محمد صالح البحر، وإخراج محمد زغلول.

بطولة: رضوى العبادى، أحمد سمير، عصام بدوى، جهاد محمد، أمير زويل، صبرى سليم، عبد الله رزق، جميلة عبد الحميد، ومشاركة حسن الجيار، بمبو، مارى مراد، جودزيلا.

أشعار محمود خليل، موسيقى شريف ياسر، ديكور نهى حسام، تنفيذ ديكور صفوت عادل، إضاءة تامر صبرى، كيروجراف أحمد أمين، ومخرج منفذ جميلة عبدالحميد.

همت مصطفى

المسرح بين مواكبة الواقع والبحث عن الجمهور..

هل تراجعت صلته بقضايا المجتمع؟

يظل المسرح، عبر تاريخه الطويل، أحد أهم الفنون القادرة على قراءة الواقع واستشراف المستقبل، باعتباره مرآة تعكس تحولات المجتمع وتطرح أسئلته الكبرى. غير أن الساحة المسرحية فى السنوات الأخيرة شهدت جدلا متصاعدا حول مدى قدرة العروض الحالية على مواكبة القضايا الاجتماعية والإنسانية التى يعيشها المواطن، وحول طبيعة العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور فى ظل تغيرات ثقافية واقتصادية متسارعة. فبين من يرى أن المسرح لا يزال يؤدى دوره التنويرى ويعالج قضايا الإنسان فى صور متعددة، وبين من يؤكد وجود فجوة واضحة بين الموضوعات المطروحة واهتمامات الجمهور، تتباين الرؤى حول أسباب هذه الحالة، ما بين هيمنة العروض ذات الطابع التراثى أو التجريبى، وضعف الاهتمام بالقضايا المعاصرة، أو تراجع عنصر المتعة الجاذبة للمتلقى..

وفى هذا السياق، يفتح عدد من النقاد والمخرجين والكتاب حوارًا صريحا حول واقع المسرح اليوم، محاولين تشخيص التحديات التى تواجهه، والبحث عن سبل استعادة دوره الحيوى كفن يرتبط بالإنسان وقضاياه، ويعيد بناء جسور الثقة بين الخشبة والجمهور.

رنا رأفت

المسرح رسالة إنسانية سامية.. لكنه لم يقترب بعد بما يكفى من القضايا الشائكة التى يعيشها المجتمع

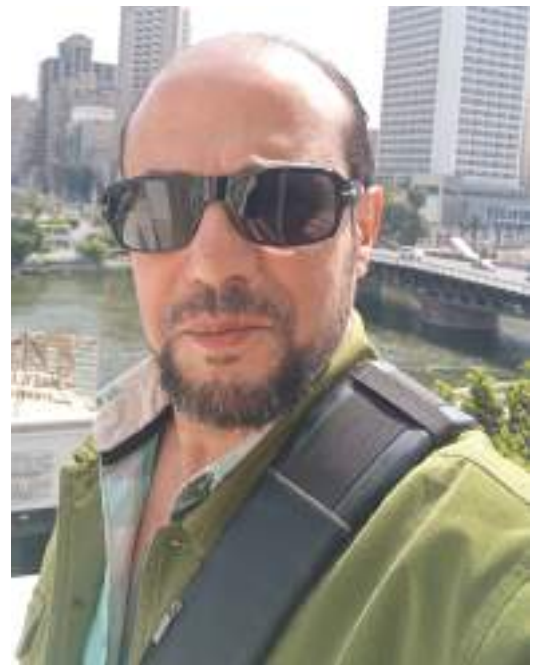
قال الناقد أشرف فؤاد إن المسرح فى جوهره رسالة وقضية تُقدَّم إلى جمهور المتلقى بهدف التأثير والتطهير النفسى، موضحًا أن أصحاب الرسالات يعيشون ويخلدون بأعمالهم، وأن هذا المفهوم ينطبق على جميع أنواع المسرح، حتى الكوميدى منها. وأكد أن مجرد إضحاك الجمهور يُعد رسالة فى حد ذاته، إذ يسهم الضحك فى تطهير الإنسان من مشاعر الاكتئاب والحزن، وهو ما يجعل الضحك رسالة سامية لا يمكن التقليل من شأنها.

وأوضح فؤاد أن السؤال الأهم الذى يفرض نفسه اليوم هو مدى مواكبة المسرح الحالى لخصوصيتنا المصرية بما تحمله من قضايا اجتماعية وإنسانية ملحّة يعيشها المجتمع، مشيرًا إلى أن المسرح المصرى تناول بالفعل نسبة لا بأس بها من هذه القضايا، ونجح فى تقديم أعمال تلامس الواقع وتناقش مشكلات إنسانية متنوعة، إلا أنه لم يقترب بعد بالشكل الكافى من عدد من القضايا الشائكة والمستحدثة التى باتت تشغل المجتمع بشكل مباشر.

وأضاف أن من بين هذه القضايا التى تحتاج إلى معالجة درامية أعمق قضايا الغلاء وارتفاع نسب الطلاق، إلى جانب الحاجة إلى مراجعة قانون الأحوال الشخصية، وما يرتبط به من تداعيات اجتماعية يرى البعض أنها أسهمت فى زيادة معدلات الطلاق والجريمة. كما أشار إلى أن هناك ظواهر حديثة لم تحظَ بالقدر الكافى من الاهتمام المسرحى، مثل تزايد معدلات الاكتئاب والانتحار، وتأثير التطور التكنولوجى على الصحة النفسية، والبحث فى أسباب العلاقة بين التقدم العلمى والتغيرات النفسية والاجتماعية لدى الشباب.

وأشار فؤاد إلى أن من القضايا التى تحتاج إلى حضور أكبر على خشبة المسرح أيضًا ما وصفه بالحرب الفكرية غير المباشرة التى تستهدف الشباب، ومحاولات ربط الابتعاد عن القيم الدينية والثقافية بمفاهيم التحضر والحداثة، معتبرًا أن مثل هذه القضايا تمس استقرار المجتمع وهويته، وتستحق طرحًا فنيًا واعيًا ومتوازنًا. كما لفت إلى أن المسرح لم يتناول بشكل كافٍ ظاهرة تراجع القيم والعادات والتقاليد داخل الأسرة وبين أفراد المجتمع، رغم ما تمثله من تحدٍ اجتماعى واضح.

وأكد الناقد أشرف فؤاد أن من أبرز التجارب التى اقتربت من هذه القضايا الاجتماعية والإنسانية تجربة



المخرج خالد جلال من خلال عروض فرقته بمركز الإبداع الفنى، حيث اهتمت هذه العروض بطرح قضايا المجتمع بصورة مباشرة. كما أشار إلى أن المخرجة الدكتورة دينا أمين تُعد من الشخصيات التى اتسمت عروضها بقدر كبير من الجرأة فى تناول القضايا الشائكة التى يواجهها الشباب، لافتًا إلى أن عملها داخل إطار المسرح الجامعى، وبخاصة فى الجامعة الأمريكية، أتاح لها مساحة أوسع من الحرية فى طرح موضوعات حساسة.

وأوضح فؤاد أن عدم التوسع فى تناول هذه القضايا يعود، من وجهة نظره، إلى عاملين رئيسيين؛ أولهما تخوف بعض المؤلفين من القيود الرقابية أو رفض النصوص الجريئة، وثانيهما ما وصفه باستسهال اقتباس الأفكار من النصوص العالمية وتقديمها على خشبة المسرح المصرى، وهو ما يُبعد المسرح عن خصوصية مشكلات المجتمع المحلى ويحد من قدرته على التعبير عن واقعه الحقيقى.

وفى سياق حديثه عن القضايا المعاصرة التى تناولها المسرح مؤخرًا، قال فؤاد إن هناك عددًا من العروض التى نجحت فى طرح موضوعات إنسانية مهمة، من بينها مسرحية «الأرتيست» على مسرح الهناجر، التى تناولت معاناة الفنان وصراعه بين الحفاظ على صورته أمام الجمهور وبين حاجته إلى العمل لتوفير حياة كريمة. كما أشار إلى مسرحية «سجن اختيارى» التى ناقشت قضية طمع الإنسان وتضحيته بسعادته ومبادئه فى سبيل المال، إضافة إلى عروض أخرى مثل «كازينو» و«ابن الأصول» و«الملك لير»، والتى تطرقت جميعها إلى قضايا إنسانية واجتماعية متنوعة.

واختتم الناقد أشرف فؤاد حديثه بالتأكيد على أن الساحة المسرحية تشهد حراكًا ملحوظًا يستحق التقدير، لكنه شدد فى الوقت نفسه على ضرورة أن يقترب المسرح بشكل أكبر من القضايا المستحدثة والملفات الاجتماعية الحساسة التى يعيشها المجتمع المصرى، حتى يظل المسرح معبرًا حقيقيًا عن نبض الناس وهمومهم اليومية.

الإبداع لا يحاصر فى رسالة واحدة.. والإنسان يظل القضية الأساسية للمسرح

قال الكاتب سامح عثمان إن الإجابة عن سؤال مواكبة المسرح للقضايا الاجتماعية والإنسانية هى نعم بشكل قاطع، مؤكدًا أن ألوان الإبداع لا تنتهى ولا يمكن حصرها فى رسالة محددة، فالقضايا المصيرية الكبرى من المهم مناقشتها جنبًا إلى جنب مع القضايا النفسية والسلوكية، بل تمتد لتشمل الأعمال البوليسية والكوميدية وغيرها من الأشكال الفنية. وأوضح أن فكرة حصر الفن فى رسالة بعينها تُعد رؤية قديمة أو "ديناصورية"، لأن المبدع بطبيعته يميل إلى التنوع، كما أن جهات الإنتاج نفسها تنوع فى روافدها الإنتاجية ما بين الأعمال التوجيهية والأعمال القائمة على الإبداع الخالص.

وأضاف عثمان أن المجتمع والإنسان بحاجة إلى كل ألوان الفن دون استثناء، مشيرًا إلى أن من يحاولون خنق الفن تحت مفهوم الرسالة الأخلاقية وحدها يشبهون من يختزل فائدة هواء الكون فى عملية التنفس فقط، متجاهلين بقية وظائفه الحيوية. وأكد أن فى الفن تتجاور الرسالة مع القضايا القومية، ومع الضحك والإثارة والغناء والرقص، وأن جميع هذه العناصر تمثل أشكالًا مشروعة ومتنوعة من الإبداع الذى يخاطب

الإنسان فى احتياجاته المختلفة.

وأوضح الكاتب سامح عثمان أن الإنسان يظل القضية الأساسية للمسرح وللفنون عامة، باعتباره محور الاهتمام الأول، بكل ما يحمله من هموم وتناقضات، وأحلام ونواقص، وخير وضعف، مؤكدًا أن هذه الجوانب الإنسانية كانت ولا تزال وستظل أبرز القضايا التى ينشغل بها المسرح فى الماضى والحاضر والمستقبل.

وأشار عثمان إلى أنه يتحفظ على السؤال المتكرر حول "ما يشغل الجمهور فى حياته اليومية"، موضحًا أن الجمهور ليس كيانًا واحدًا يمكن اختزاله فى اهتمامات محددة، بل هو جمهور متنوع فى حاجاته واهتماماته، وما يشغله يتعدد ويختلف من شخص إلى آخر. وأضاف أنه إذا كان المقصود قضايا المواطنة أو الهوية، فهى قضايا كلية بالضرورة تشغل المبدع حتى وهو يقدم قصة حب، أو عرضًا كوميديًا، أو عملاً بوليسيًا، أو تجربة طليعية، لأن هذه القضايا ترتبط بتكوين المبدع نفسه قبل أن ترتبط بمحتوى العمل الفنى.

وأكد عثمان أن الخلاف القديم بين من يرون أن الفن رسالة سامية ومن يرونه مجرد متعة هو خلاف ظاهرى، لأن الحقيقة أن الفن يجمع بين الأمرين معًا؛ فالرسالة تتجسد فى تكوين المبدع ذاته، وفى منظومته القيمية والوطنية، وليس فى شكل العمل الفنى أو نوعه.

وأوضح أن المبدع السوى لا يمكن أن يكون طائفيًا أو معاديًا لوطنه، وأن مبادئه ستنعكس بطبيعة الحال على إبداعه، حتى لو قُدم فى إطار ترفيهى أو ممتع.

ولفت الكاتب سامح عثمان إلى أن الإشكالية الحقيقية لا تكمن فى وجود فجوة بين الفن والواقع، بل فى الخلط بين مبادئ تكوين المبدع وشكل العمل الذى يقدمه، مؤكدًا أنه لا توجد مبادئ ثابتة لشكل الإبداع، وإنما توجد سمات ثابتة فى تكوين المبدع نفسه. كما أشار إلى ظاهرة بدأ يرصدها منذ ما يزيد على عشر سنوات، تتمثل فيما وصفه بـ"التغريب غير المبرر" لبعض الأعمال المسرحية المصرية، حيث تُستخدم مسميات وجغرافيا أجنبية داخل نصوص كتبها مؤلفون مصريون، بدلاً من تمصير النصوص العالمية أو تقديم أعمال تعبر بوضوح عن البيئة المحلية.

واختتم عثمان تصريحه بالتأكيد على أن المسرح يظل مسرحًا فى جوهره، سواء ناقش قضية كبرى بحجم القضية الفلسطينية، أو تناول تفصيلة إنسانية بسيطة مثل خدش صغير فى ذراع طفل، لأن القيمة الحقيقية للفن تكمن فى قدرته على التعبير عن الإنسان فى مختلف حالاته وتجربته الإنسانية الواسعة.

هناك فجوة بين خشبة المسرح والجمهور.. ونحتاج إلى توازن بين العروض العالمية وهويتنا الثقافية

قال الدراماتورج والمخرج ياسر أبوالعينين إنه لا يرى علاقة مباشرة بين ما يقدمه المسرح فى كثير من الأحيان وبين القضايا الاجتماعية أو السياسية الدائرة، سواء على المستوى المحلى أو العالمى، موضحًا أن معظم العروض فى الآونة الأخيرة تميل إلى تناول قضايا إنسانية عامة تخاطب المشاعر والأحاسيس أكثر مما تخاطب العقل والمنطق.

وأوضح أبوالعينين أن الحوار فى عدد كبير من هذه العروض يتجه إلى المعانى المطلقة والعامة التى تصلح لأى إنسان فى أى مكان، وهو ما يجعلها تفتقر إلى خصوصية المتفرج المصرى أو حتى العربى، مؤكدًا أن غياب هذه الخصوصية يضعف الصلة المباشرة بين العمل المسرحى وواقع الجمهور واهتماماته اليومية.

وأشار إلى أنه على الرغم من هذه الملاحظة، فإن هناك استثناءات محدودة لا تنفى القاعدة العامة، مستشهدًا بعدد من العروض التى استطاعت الاقتراب من هموم المجتمع وقضاياه. وذكر من بينها عرض «أفراح القبة»، الذى رغم ارتباطه بزمن قديم، نجح فى ملامسة كثير من القضايا المعاصرة وأوجاع الإنسان، وكذلك عرض «الحفيد»، وإن كان الإعداد - بحسب رأيه - قد لجأ إلى المط والتطويل على نحو يشبه أسلوب الدراما التليفزيونية، مع تعدد التفريعات الدرامية التى قد تشتت تركيز المتلقى.

وأضاف أبوالعينين أن عرض «الأرتيست» يمثل نموذجًا آخر لعمل استطاع أن يتجاوز موضوعه الظاهرى، إذ تناول سيرة الفنانة زينات صدقى، لكنه فى جوهره كان

يوجه رسالة إنسانية لكل مبدع يعانى من أجل تقديم فنه رغم صعوبة الظروف، وهو ما جعله قريبًا من مشاعر قطاع واسع من الجمهور.

وأكد الدراماتورج والمخرج ياسر أبو العينين أن هذه الحالة أدت فى النهاية إلى نشوء فجوة بين خشبة المسرح والجمهور، حتى فى ظل وجود مستوى فنى جيد للعروض، موضحًا أن المشكلة لا تكمن فى جودة التنفيذ، وإنما فى ابتعاد الموضوعات المطروحة عن اهتمامات المواطن العادى وقضاياه اليومية.

ولفت إلى أن الساحة المسرحية شهدت تقديم عدد من العروض العالمية المهمة مثل «كارمن» و«البؤساء» و«الملك لير» و«الحب فى زمن الكوليرا» و«أحدب نوتردام»، وهى أعمال وصفها بأنها جيدة للغاية وقدّمها مخرجون يمتلكون خبرة وثقلاً فنيًا واضحًا، إلا أنه تساءل فى المقابل عن ضرورة تحقيق توازن حقيقى بين هذه العروض العالمية وبين تقديم أعمال تستلهم الثقافة والتراث والهوية العربية والمصرية.

واختتم أبو العينين حديثه بالتأكيد على أن المسرح فى حاجة إلى إتاحة مساحة متوازية للاهتمام بالتراث الثقافى والحضارى، سواء العربى أو الفرعونى أو الإسلامى، باعتباره جزءًا أصيلاً من هوية المجتمع، وركيزة أساسية لتعزيز علاقة المسرح بجمهوره واستعادة حضوره فى الوجدان العام.

المسرح فى الأقاليم يفتقر إلى العروض المعاصرة.. وعلينا الاعتراف بوجود أزمة حقيقية

قال الكاتب والشاعر أشرف عتريس إن المسرح الذى يُعرض حاليًا فى أقاليم الدلتا والصعيد لا يطرح فى معظمه قضايا اجتماعية معاصرة، موضحًا أن غالبية

الفرق والمخرجين يميلون إلى تقديم عروض تاريخية أو تراثية، وهو ما يمكن ملاحظته بوضوح من خلال مراجعة خطط إنتاج المسرح خلال الموسم الماضى. وأضاف عتريس أنه لا توجد - بالقدر الكافى - عروض معاصرة "بنت زمانها"، تعبر عن الواقع الراهن، وتناقش هموم المجتمع وتحدياته اليومية، مشيرًا فى الوقت نفسه إلى أن هناك استثناءً مهمًا يتمثل فى عروض نوادى المسرح للشباب، التى تنجح فى تقديم قضايا جيلها بلغة قريبة من الشباب، معتبرًا هذا المشروع من التجارب الناجحة التى تستحق الاستمرار والتطوير والدعم.

وأكد الكاتب والشاعر أشرف عتريس أن هناك فجوة واضحة بين العروض المسرحية والجمهور، لافتًا إلى أن هذه الفجوة لها أكثر من سبب؛ أولها تقاعس الجمهور نفسه عن الحضور وهجره للمسرح فى كثير من الأحيان، مهما قدمت الفرق من عروض، وثانيها غياب عنصر المتعة فى بعض الأعمال، وهو العنصر الذى يبحث عنه المتلقى قبل أى شيء آخر عند اتخاذ قرار مشاهدة العرض.

وشدد عتريس على ضرورة الاعتراف بوجود أزمة حقيقية فى المشهد المسرحى، مؤكدًا أن التغافل عنها أو الادعاء بأن الأمور تسير على ما يرام لن يسهم فى حلها، بل إن البداية الحقيقية لأى إصلاح تكمن فى تشخيص المشكلة بوضوح، والعمل على تطوير المحتوى المسرحى بما يحقق التوازن بين القيمة الفنية ومتعة الجمهور، ويعيد بناء جسور الثقة بين المسرح ومشاهديه.

المسرح مرآة الواقع ومؤشر المستقبل.. والانفصال عن الحياة اليومية يصنع فجوة بين الخشبة والجمهور

قال الدكتور محمود سعيد إن من الطبيعى أن يواكب المسرح أبرز القضايا المجتمعية بشكل تلقائى، مؤكدًا أن المسرح الذى يبتعد عن الإطار الحياتى المحيط بالإنسان لا يُعد مسرحًا من الأساس، لأن هذا الفن يُمثل مقياسًا حقيقيًا للواقع ومؤشرًا ملموسًا للمستقبل. وأوضح أن المسرح بطبيعته لا يمكن أن يفصل بين قضية وأخرى، فكل ما يتناوله على خشبته يظل مرتبطًا بالواقع المعاصر، حتى عندما يعود إلى التاريخ أو التراث، إذ يمتلك أدواته الخاصة التى تُمكّنه من استحضار الحدث التاريخى واختراق الواقع الراهن بصورة طبيعية.

وأضاف سعيد أن تناول القضايا التى تطفو على سطح المجتمع بين الحين والآخر يُعد جزءًا أساسيًا من مسؤولية صُنّاع المسرح، خاصة إذا أرادوا اللحاق بركب الحياة ومواكبة تحولات المجتمع. لكنه أشار فى الوقت نفسه إلى أن بعض صُنّاع العروض يقعون أحيانًا فى ما وصفه بـ"هوة الغرابة"، بدافع السعى إلى مواكبة التقدم أو تقديم أشكال مسرحية مختلفة، ليجدوا أنفسهم فى نهاية المطاف بعيدين عن الواقع، وهو ما يؤدى إلى خلق فجوة واضحة بين خشبة المسرح والمتلقى والواقع الحياتى المشترك.

وأوضح الدكتور محمود سعيد أن هناك نماذج من العروض المسرحية التى تتشبث بالتجريب بصورة شكلية أو زائفة، فتقدم للمتلقى صورة مشهدية غريبة ومبالغًا فى تعقيدها، إلى درجة قد يعجز بعض المتخصصين أنفسهم عن تفسيرها، وكأن العرض يحتاج إلى ترجمة لفهمه، فقط لأنه يحمل صفة "العرض التجريبي" أو لأن مخرجه يُصنف ضمن المخرجين التجريبيين.

وأكد سعيد أن التجريب فى المسرح ليس أمرًا طارئًا أو مستحدثًا، بل هو جزء أصيل من تاريخ هذا الفن منذ نشأته الأولى على يد كبار رواده مثل إسخيلوس ويوربيديس وسوفوكليس، غير أن التجريب الحقيقى - فى رأيه - يجب أن يرتبط دائمًا بالواقع المعاش، وألا ينفصل عن هموم الناس وقضاياهم اليومية.

واختتم الدكتور محمود سعيد حديثه بالتأكيد على أن فن المسرح يظل فى جوهره فنًا يُشاكس الحياة ويطرح الأسئلة حولها بصورة واعية ومحسوبة، بهدف الوصول إلى آفاق أوسع ورؤى أعمق للواقع الإنسانى، بما يُسهم فى تقليل المسافة بين خشبة المسرح والجمهور، ويعزز الصلة بين العمل الفنى والواقع الحياتى المشترك.

المسرح رؤية فلسفية تتجاوز اللحظة.. لا يكرر الواقع بل يكشف ما خفى فيه

يرى المخرج أحمد فؤاد أن المسرح ليس ملزمًا بالضرورة بمواكبة القضايا الاجتماعية والإنسانية بشكل مباشر أو آنى، موضحًا أن الأعمال المرتبطة بظروف زمنية ومكانية محددة قد تفقد قدرتها على الاستمرار مع مرور الوقت أو عند انتقالها إلى سياقات مختلفة. لذلك، يميل إلى تقديم أفكار عامة ذات بعد فلسفى وإنسانى، قادرة على العيش لفترات أطول، وتجاوز حدود اللحظة الراهنة، بحيث يجد الجمهور فى أماكن مختلفة صلة مشتركة مع مضمون العرض.

ويؤكد فؤاد أن قوة المسرح تكمن فى رؤيته الفلسفية العميقة مقارنة بوسائط أخرى مثل السينما أو التلفزيون، إذ يمتلك القدرة على مناقشة قضايا إنسانية ممتدة عبر الزمن، وليس فقط التفاعل مع حدث اجتماعى أو سياسى عابر. ويرى أن المسرح ليس مؤسسة ذات استراتيجية موحدة، بل هو فعل إبداعى فردى بالأساس، يرتبط بالهم الشخصى للمخرج أو الفنان، وباختياره لما يريد أن يشاركه مع الجمهور، وبالطريقة الجمالية التى يحوّل بها هذا الهم إلى صورة مسرحية.

ويضيف أن التحدى الحقيقى فى الإخراج لا يكمن فى تقديم عرض يتمتع بجماليات شكلية فحسب، بل فى امتلاك رؤية واضحة وهمّ حقيقى يمكن صياغته فى شكل فنى مؤثر، وهو ما يختلف من مخرج إلى آخر. ويشير إلى أن من أبرز القضايا التى تشغل الإنسان المعاصر اليوم، قضية وجوده فى ظل هيمنة وسائل التواصل الاجتماعى، وتأثيرها على حياته اليومية، مؤكدًا أن توظيف هذه الظاهرة داخل العمل المسرحى، سواء على مستوى الفكرة أو التقنية، يعد فى حد ذاته معالجة لقضية معاصرة.

ويختتم المخرج أحمد فؤاد حديثه بالتأكيد على أن دور المسرح لا يتمثل فى تكرار ما يعرفه الناس أو تقديم خطاب تقريرى مباشر عن همومهم، بل فى تقديم رؤية مختلفة تكشف لهم ما قد لا يدركونه عن أنفسهم. فالمسرح، فى رأيه، لا يشرح الواقع بقدر ما يضيء مناطق كامنة فى وعى الإنسان ووجدانه، وإذا نجح الفنان فى الإشارة إلى هذه المناطق بدقة، فإنه يكون قد أحدث تغييرًا حقيقيًا وأضاف قيمة إنسانية وفكرية للجمهور.

المسرح مساحة للحوار لا للمنع.. والاستماع لقضايا الناس هو الطريق الحقيقى لتأثير الفن فى المجتمع:

قال الناقد أحمد خميس إن هناك فارقًا جوهريًا بين القضايا الاجتماعية والقضايا الإنسانية، موضحًا أن القضايا الاجتماعية ترتبط بما يعيشه المجتمع من مشكلات يومية واحتكاكات مباشرة، سواء مع مؤسسات الدولة أو مع التحولات الاقتصادية والسياسية، فضلًا عن القضايا الملحّة التى تفرض نفسها فى لحظة زمنية معينة أو تلك الممتدة عبر التاريخ وتبقى حاضرة فى وجدان الناس.

وأشار خميس إلى أن القضايا الإنسانية تتعلق بجوهر الإنسان الداخلى، مثل مشاعر الحب والكره، والطموح والإحباط، والعلاقات الإنسانية داخل الأسرة ومع الأصدقاء، وكذلك قضايا معاصرة مثل تأثير وسائل التواصل الاجتماعى والتكنولوجيا الحديثة فى عزلة الإنسان أو تقاربه مع الآخرين، مؤكدًا أن المسرح يتعامل مع هذين النوعين من القضايا، لكن لكل منهما أدواته وطرقه فى المعالجة الفنية.

وأضاف أن مناقشة القضايا الاجتماعية داخل المسرح المصرى ظلت محل جدل مستمر، خاصة فى ظل الدور الذى تمارسه الرقابة على المصنفات الفنية، متسائلًا عما إذا كانت هذه الرقابة مفيدة للمسرح أم أنها تضعف طموحه فى طرح القضايا الكبرى. وأكد أن ابتعاد المسرح عن القضايا التى تشغل الناس قد يكون نتيجة مباشرة للخوف من التأثيرات السلبية للرقابة على اختيار الموضوعات، وهو ما يؤدى فى بعض الأحيان إلى تقليل سقف الطموح الفنى والاكتفاء بمعالجات سطحية لا تمس جوهر المشكلات.

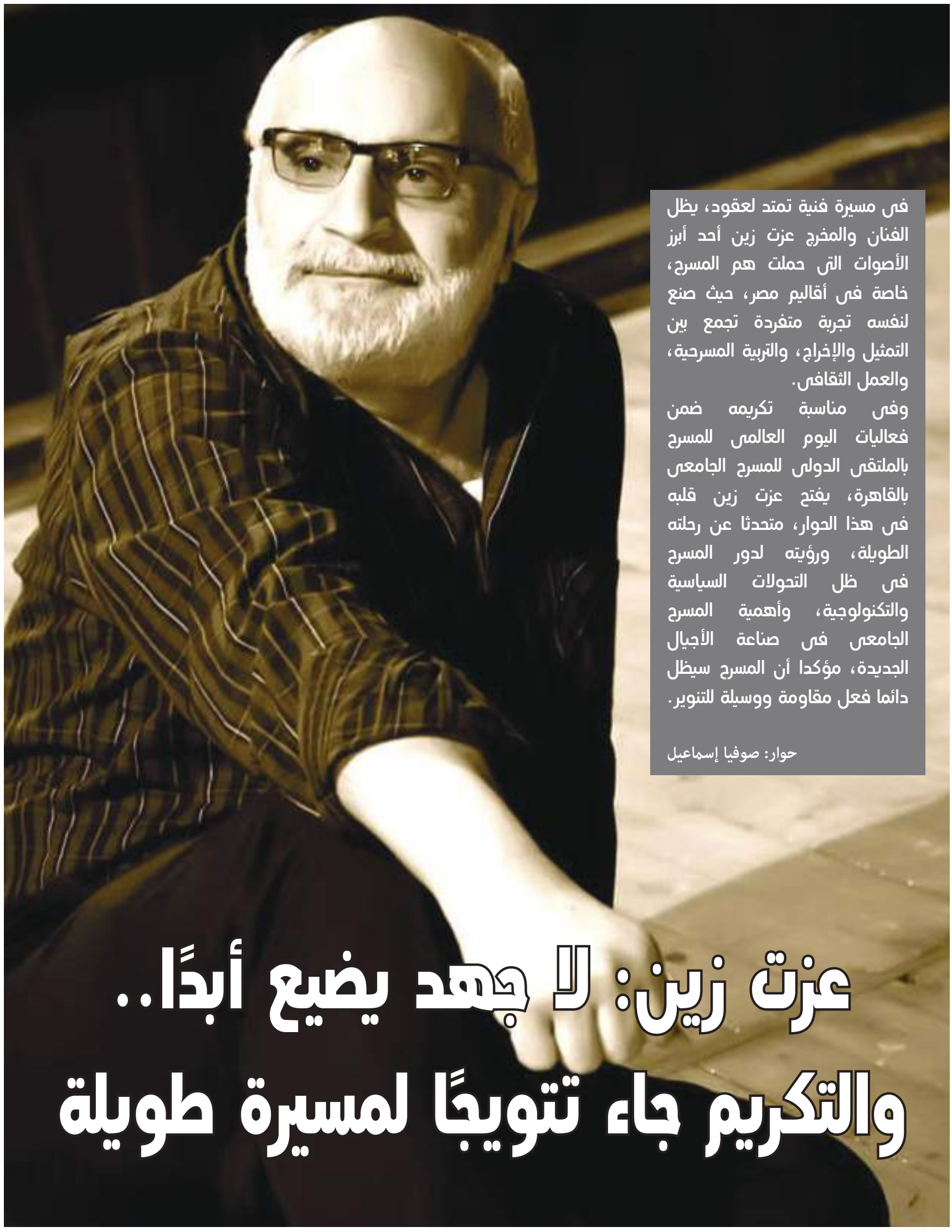
وشدد خميس على أن النقاش الحى والحيوى حول قضايا المجتمع داخل المسرح مسألة ضرورية، لأن الاستماع لآراء الناس وتبادل وجهات النظر يفتح الباب

أمام حلول مبتكرة وغير مكلفة، وقد تكون بسيطة أو معقدة، لكنها فى النهاية تسهم فى تحسين الواقع. وأوضح أن المنع لا يؤدى إلا إلى تعقيد المشكلات، بينما يتيح الحوار والتفكير بصوت عالٍ فرصًا حقيقية لإيجاد حلول، مؤكدًا أن سماع صوت الفرد من خلال الفنون يمثل ضرورة ملحّة حتى يكون للمسرح دور مؤثر فى مستقبل الوطن.

وضرب الناقد أحمد خميس عددًا من الأمثلة لعروض مسرحية عالجت قضايا معاصرة بوعى فنى، من بينها عرض «هبوط اضطرارى» للمخرج عمر المعتز بالله، الذى قُدم فى سينما راديو، حيث تناول تأثير الآلة والتكنولوجيا فى الإنسان المعاصر وعزلة الأفراد عن بعضهم البعض، مقدمًا فكرة تحول الإنسان إلى كائن فاقد للإنسانية فى إطار درامى ذكى، مستفيدًا من طبيعة المكان المهدّم ليجعل الجمهور جزءًا من الحدث، وهو ما ترك أثرًا نفسيًا عميقًا لدى المتلقى، رغم أن العرض، بحسب خميس، لم يمثل مصر فى المهرجان التجريبى، الأمر الذى يثير تساؤلات حول معايير اختيار العروض.

كما أشار إلى عرض «أوبرا العتبة» للمخرج هانى عفيفى، الذى انطلق من فكرة مبتكرة تقوم على تقديم الغناء الأوبرالى داخل فضاء شعبى مزدحم مثل سوق العتبة، فى تناقض فنى مقصود مع الأغانى الشعبية السائدة، موضحًا أن العرض ناقش قضايا متعددة، من بينها خوف الأسرة من المستقبل، ومعاناة الزوجة التى يعيش زوجها مغتربًا، فضلًا عن حالة العشوائية والانفصال الاجتماعى داخل الشارع المصرى، وقدّم هذه القضايا فى إطار كاريكاتورى ساخر يعكس واقعًا إنسانيًا واجتماعيًا معقدًا. وتطرق خميس إلى عرض «مش روميو وجولييت» للمخرج عصام السيد، الذى تناول قضية العلاقة بين المسلمين والمسيحيين من خلال توظيف حكاية عالمية داخل سياق محلى، عبر تقنية «مسرحية داخل مسرحية»، مؤكدًا أن العرض نجح فى طرح أسئلة مهمة حول التعايش والوحدة الوطنية، وإمكانية حل التوترات الاجتماعية من خلال الفن والعلاقات الإنسانية البسيطة. كما استشهد بعرض «الرجل الذى أكله الورق» للمخرج محمد الحضرى، واصفًا إياه بأنه من العروض المهمة التى عالجت قضية الإنسان كترس صغير داخل منظومة اقتصادية ضخمة، حيث يصبح الفرد عرضة للاستغناء عنه بسبب المرض أو ضعف القدرة الإنتاجية، وهو ما يضعه فى مواجهة أزمات مالية وإنسانية قاسية، مشيرًا إلى أن البناء الدرامى للعمل جاء متماسكًا، وأن اختيار مسرح نهاد صليحة لعرضه كان مناسبًا لطبيعة الفكرة والطرح الفنى.

وأكد خميس أن هناك فجوة واضحة بين ما يُعرض على خشبة المسرح وما يشغل الجمهور فى حياته اليومية، مرجعًا ذلك إلى تأثير الرقابة التى تدفع بعض العروض إلى تناول القضايا من سطحها دون التعمق فى جوهرها، حتى لا تتعارض مع القيود المفروضة، وهو ما يؤدى إلى تقديم أعمال سهلة التكوين والهدم، تركز على الشكل الفنى أكثر من المضمون الاجتماعى. واختتم الناقد أحمد خميس حديثه بالتأكيد على أن بعض العروض نجحت فى تقليص هذه الفجوة، مثل عرض «يمين فى أول شمال» الذى طرح فكرة بسيطة حول إمكانية صناعة السعادة بوسائل غير مكلفة، وكذلك عرض «حواديت» للمخرج خالد جلال، الذى اعتمد على طاقة الممثلين الشباب وقدرتهم على تقديم شخصيات متعددة فى بناء درامى سريع ومتنوع، ما جعله يحافظ على حضوره الجماهيرى لفترة طويلة، ويؤكد أن المسرح يظل قادرًا على التأثير حين يقترب من الناس ويعبر عن قضاياهم بصدق ووعى فنى.



عزت زين: لا جهد يضيع أبدًا.. والتكريم جاء تتويجًا لمسيرة طويلة

فى مسيرة فنية تمتد لعقود، يظل الفنان والمخرج عزت زين أحد أبرز الأصوات التى حملت هم المسرح، خاصة فى أقاليم مصر، حيث صنع لنفسه تجربة متفردة تجمع بين التمثيل والإخراج، والتربية المسرحية، والعمل الثقافى.

وفى مناسبة تكريمه ضمن فعاليات اليوم العالمى للمسرح بالملتقى الدولى للمسرح الجامعى بالقاهرة، يفتح عزت زين قلبه فى هذا الحوار، متحدثا عن رحلته الطويلة، ورؤيته لدور المسرح فى ظل التحولات السياسية والتكنولوجية، وأهمية المسرح الجامعى فى صناعة الأجيال الجديدة، مؤكدا أن المسرح سيظل دائما فعل مقاومة ووسيلة للتنوير.

حوار: صوفيا إسماعيل

مسرح الأقاليم يستحق إنصافًا أكبر.. وما تحقق خطوة على الطريق

ماذا يعنى لك التكريم فى اليوم العالمى للمسرح.. وهل يختلف هذا التكريم عن غيره فى مسيرتك؟

خبر تكريمى أسعدنى للغاية.. كرمت من وزارة التعليم باعتبارى كنت موجهًا عامًا للمسرح.. وكرمت من هيئة قصور الثقافة باعتبارى مخرجًا وناشطًا مسرحيًا.. كما كرمت من المهرجان القومى للمسرح.

وبتكريمى فى ملتقى المسرح الجامعى الدولى تكتمل الحلقة فقد عملت كثيراً للمسرح الجامعى.

مثلت وأخرجت لكليات جامعة الفيوم ثم لمنتخب الجامعة عدة مرات، وشاركت فى تحكيم مسابقات المسرح الجامعى وفى إقامة الورش التدريبية فى التمثيل والإخراج المسرحى. مسيرة تمتد من الثمانينيات حتى الآن.

كيف استقبلت خبر تكريمك فى الملتقى الدولى للمسرح الجامعى بالقاهرة؟

طبعا أسعدنى جدًا خبر التكريم.. وأحسست أن لا جهد يضيع أبدًا.

إلى أى مدى يمثل هذا التكريم اعترافًا بتجربة "مسرح الأقاليم" التى تنتمى إليها؟

بالتأكيد معظم أعمالى كانت فى الفيوم، وهو ما يعد إنصافا للمسرح الإقليمى.

فى لحظة التكريم.. من أول شخص أو محطة فى حياتك مرت أمامك؟

فى لحظة التكريم تذكرت أيامًا صعبة فى آخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، حيث كان التيار الدينى يسيطر على النشاط فى الجامعات ويمنع عروض المسرح تمامًا.

فى ظل الحروب والصراعات السياسية التى يشهدها العالم، هل ما زال المسرح قادرًا على أداء دوره التنويرى؟

المسرح قادر فى كل الظروف والتحديات على أداء دوره وهو وسيلة تواصل إنسانى دائما، ولكن المهم أن يتمتع بحرية دائما فالقمع يقضى على دوره التنويرى.

كيف ترى تأثير الأوضاع السياسية المضطربة على شكل ومضمون العروض المسرحية اليوم؟

المسرح يستوعب التغيرات ببطء، فلا بد من اكتمال الحدث ثم الكتابة المتأنية عنه ثم تقديمه على خشبة المسرح، لذا هو يختلف عن الصحافة التى تعالج القضايا وهى ساخنة.

برأيك، هل يمكن أن يكون المسرح وسيلة للمقاومة الثقافية فى أوقات الأزمات؟

المسرح فعل مقاومة طوال الوقت، ينتصر للحق والخير والجمال ضد القبح والشر، وهو دور يقوم به فى كل وقت مهما كان حجم التردى فى الظروف الاجتماعية.

هل تغيرت لغة المسرح اليوم مقارنة ببداياتك.. وكيف ترى هذا التغيير؟

بالتأكيد تغيرت لغة المسرح الآن عن البدايات، حيث كانت الكلمة هى أهم عناصر العرض المسرحى، بمعنى النص والرسالة، وتغير هذا المفهوم الآن وأصبحت الصورة هى أهم عناصر العرض المسرحى وظهر مصطلح " السينوغرافيا " وتطور أداء الممثل وزمن العرض وتقنياته عما كان عليه.

هل ترى أن التكنولوجيا أضافت للمسرح أم سحبت من روحه؟

التكنولوجيا تضيف للمسرح لو تم استخدامها بوعى بحيث تكون وسيلة لتحقيق الرؤية وليست وسيلة للإبهار والزهو.

إلى أى مدى يمكن أن يتأثر المسرح بالأشكال الفنية الجديدة مثل المنصات الرقمية؟

سيظل وهج المسرح يتحقق باللقاء الحى بين الممثل والجمهور، ولم أتعرف بشكل كامل على المنصات الرقمية أو ما يسمى بالمسرح الرقمى.

المسرح فعل مقاومة دائم..
ينتصر للحق والخير والجمال

المسرح منحنى القدرة على تجاوز الحدود الجغرافية ورؤية العالم

كيف تقيم دور المسرح الجامعى اليوم فى اكتشاف وصناعة المواهب؟

للمسرح الجامعى تاريخ طويل ممتد منذ الخمسينيات وازدهاره فى الستينيات ثم انتكاسته مع انتشار المد الدينى فى السبعينيات ثم عودته فى الثمانينيات متمتعًا بالحرية، وطوال هذه السنوات والمسرح الجامعى يكتشف النجوم ويقدمهم للحركة المسرحية بداية من فؤاد المهندس ومحمد عوض وسمير غانم وعادل إمام ومحمود ياسين، وغيرهم، ولم يتوقف عن هذا الدور أبدا.

ما الذى يميز تجربة المسرح الجامعى عن غيرها من المسارات المسرحية؟

المسرح الجامعى يتميز بقدرته على المغامرة دائما دون خوف وهو يجتذب الطلبة المحبين والموهوبين ويضع أقدامهم على بداية الطريق ويختبر قدرتهم على النجاح والاستمرار.

ما النصيحة التى تقدمها لشباب المسرح فى ظل التحديات الحالية؟

أشعر بالأسف الشديد كلما اقتربت من بعض شباب الجامعات وهم لا يعرفون إلا العيال كبرت والواد سيد الشغال على سبيل المثال، فكرة التمثيل الكوميدى والقدرة على الإضحاك هو ما يشغلهم.. وإن كان لى نصيحة فهى أن النجاح غير ممكن بلا معرفة.

هل تشعر بأن مسرح الأقاليم لم يأخذ حقه حتى الآن؟

مسرح الأقاليم يحظى بقدر أكبر من الاهتمام عن السنوات السابقة، وأدرك المهرجان القومى أهمية الأقاليم وتحرك ناحيتها فى العام الماضى كما تم تكريم عدد من رواده.. لكنه يحتاج إلى جهود أكبر من الدولة وجهود أعظم من رواده.

كيف أثرت تجربتك فى التربية المسرحية على رؤيتك للفن؟

تجربتى فى التربية المسرحية أو مسرح الأقاليم جعلتنى اكتشف وجود فجوة كبيرة بين ثقافة وفن العاصمة وثقافة وفن الأقاليم، وعلينا اكتشاف قدر هذه الفجوة وكيفية معالجتها.

بعد دخولك عالم الدراما التليفزيونية.. هل تغيرت نظرتك للمسرح؟

بعد دخولى تجربة الدراما التليفزيونية تأكدت أن المسرح أكثر متعة وأن الدراما التليفزيونية أكثر انتشارًا.

هل ترى أن الانتشار الجماهيري للتليفزيون يمكن أن يخدم المسرح؟

طبعا الانتشار الواسع للتليفزيون يمكن أن يكون فى خدمة المسرح من خلال بث الأعمال المسرحية القيمة والتى تمثل علامة فى تاريخنا المسرحى ومن خلال البرامج النقدية والتثقيفية.

إذا كان بإمكانك توجيه رسالة فى اليوم العالمى للمسرح إلى العالم كله.. ماذا تقول؟

لو كان لى أن أوجه كلمة للعالم بمناسبة يوم المسرح العالمى سأقول " أنا مواطن من إحدى أقاليم مصر (أم الدنيا).. وجوهرة التاج فى قارة أفريقيا.. عبر محبتى للمسرح عرفت الإنسان من كل الأجناس واللغات وعبر تطور حركة المسرح فى كل الحضارات.. ومن كل الاتجاهات والمذاهب.. وقضايا الإنسان فى الماضى والحاضر وأيضا ربما المستقبل!

للمسرح كل الفضل أننى تجاوزت المدى الجغرافى الذى أنتقل فيه ورؤية التاريخ رأى العين والاستمتاع المتفرد بالمسرح إبداعا ومشاهدة.. وفى كل الأحوال، الانتصار للحق والخير والجمال والحرية".

الكتابة ضد العدم..

كيف حاصر عرض كافكا أوجاع الإنسان؟

جهاد طه

يبدأ العرض المسرحى بطرح «كافكا» لبعض الأسئلة الوجودية على نفسه، محاولًا من خلالها البحث عن هويته، والتنقيب فى داخله عن أسباب عدم تخطيه للمعضلات التى واجهته، والتى أضحت كندوب نفسية حُفرت فى أعماق قلبه ونضجت بمرور الزمن. قُدم العرض المسرحى (كافاكا) على خشبة مسرح قصر ببا ثقافة بنى سويف، وهو من تأليف شريف شجاع وإخراج صموئيل أثناسيوس.

تتمحور أحداث العرض حول أبطال روايتى «التحول» و«فنان الجوع» للكاتب النمساوى فرانز كافكا؛ حيث تنهض الشخصيات من بين صفحات هذه الروايات وتبدأ فى محاسبته على جعلهم مُسوخًا وجياعًا بلا رحمة، بينما تظهر شخصية «الصديق» لكافكا تدفعه تارةً إلى الكتابة، وتارةً أخرى للسقوط فى هاوية أفكاره.

جريجور سامسا: سقوط الإنسان فى مجتمع المنفعة

يتصاعد البناء الدرامى للعرض مع ظهور «جريجور سامسا»، بطل رواية «التحول». يتحول سامسا إلى صرصور، كائن منبوذ حتى من أقرب المقربين إليه؛ إذ لا يفقد إنسانيته فحسب، بل يفقد دوره كعائل لأسرته، فيصبح منبوذًا منهم بعد أن كان عمادهم الاقتصادى.

يكشف العرض المسرحى (كافاكا) عن بنية المجتمع الرأسمالى الذى لا يعترف بالوجود الإنسانى إلا من خلال المنفعة الناتجة عن العمل؛ حيث يمكن وصف هذا المجتمع بأنه مجتمع براجماتى تغلب فيه المصلحة على المثالية، ويمتاز بمرونة فائقة فى تغيير مبادئه لتحقيق المنفعة أينما كانت. وقد تجسد هذا المبدأ فى زيارة صاحب العمل لبيت السيد «سامسا»، وشروعه فى ابتزاز الأب للضغط على «جريجور» للعودة إلى عمله، قائلًا: «جريجور هو الضامن الذى يعمل ليطعمكم».

فنان الجوع: استعراض الألم وتفاهة القيم

ينتقل سياق العرض إلى رواية «فنان الجوع» الذى يحاول تحدى الغريزة الإنسانية من خلال الامتناع عن الطعام. يظهر الفنان فى ساحة أشبه بالسيرك، محاطًا بالسياج، فى لحظة ما تحوّل الفعل الإنسانى إلى مجرد استعراض، أمام مجموعة من الناس تشاهد معاناة إنسان جائع وتستمتع بذلك. فى هذا المشهد، تتجلى تفاهة القيم التى تحكم هذا العالم، ويختلط على العقل البشرى الحد الفاصل بين ما هو إنسانى وما هو غير إنسانى.

مارجوت: بين الواقع والتخييل

يحاول (كافكا) الهروب من قلقه الوجودى عبر خوض بعض التجارب، فيقرر الذهاب إلى أحد بيوت البغايا، لا بحثًا عن المتعة الجنسية، بل فى محاولة يائسة للهروب من ثقل ما يشعر به. يلتقى خلال هذه الزيارة

بشخصية «مارجوت»، تلك المرأة التى يجد فى حديثها المعرفة القوية؛ حيث تتحدث بأسماء الفلاسفة وتعرف قصصهم بدقة عالية، مما يجعل الجمهور يتساءل لوهلة: هل «مارجوت» شخصية حقيقية أم أنها مجرد طيف متخيل من عقل كافكا الذى كان يود مقابلتها؟

الكتابة كفعل مقاومة فى مواجهة العبث

يستمر العرض المسرحى (كافاكا) فى رسم ملامح شخصية بطلها «فرانز كافكا»، حيث تتصاعد أزماته المتعددة بسبب مؤلفاته؛ فيحاول التشبث بالكتابة كفعل مقاومة يبحث من خلاله عن معنى لحياته، لكنه يظل عالقًا، عاجزًا عن الفرار من قلقه الوجودى، وحبيسًا بين أصواته الداخلية. ينتهى العرض بباب مفتوح على التأويلات حول قضايا الوجود والهوية، عبر صورة إنسان محطم لا يفعل شيئًا سوى البحث عن المعنى.

يغدو الجمهور مشاركًا فى العرض المسرحى بفضل اعتماد المخرج على تقنية «الهجوم على الحدث»؛ إذ يبدأ العرض مباشرة دون تمهيد، مما يجعل المتلقى شريكًا فى التجربة منذ اللحظة الأولى.

يدور العرض على خطوط درامية متشظية، تبرز فيها التقطعات الزمنية وتتداخل مستويات السرد عبر لوحات متفرقة لشخصية كافكا. وينطلق العرض من رصد تأثير السلطة الأبوية على حياته؛ حيث يتحول إلى كائن مُحاصر من الخارج بفعل «الأب» فى الطفولة، وفى شبابه بفعل المجتمع الرأسمالى. وبسبب هذه المؤثرات الخارجية، ينحصر الإنسان فى داخله، ويضحى فى صراع مستمر مع ذاته.

الواقعية والتعبيرية: جدلية الخارج والداخل

يمزج العرض المسرحى «كافاكا» بين الواقعية والتعبيرية؛ حيث يتجسد البعد الواقعى فى مشاهد الأسرة، خاصة فى حضور الأب، والحوار اليومى مع المدير الذى يقيس قيمة الإنسان بإنتاجيته، محولًا الموظف إلى مجرد أرقام يسعى لتحقيقها، وصولًا إلى الشارع والمنزل اللذين استخدمهما المخرج والمؤلف لفضح القهر الاجتماعى الواقع على الطبقة البروليتارية.

بينما يعتمد البعد التعبيرى على تجسيد القلق الوجودى الذى يعتصر كافكا؛ ويظهر ذلك جليًا فى استخدام «البرجين» لدلالات متعددة، وفى الأصوات المنبعثة من أعماقه، فضلًا عن الشخصيات الخارجة من نصوصه، مثل «جريجور سامسا» و«فنان الجوع». ومن ثم، فإن هذا المزج بين الواقعية والتعبيرية يُبرز القهر من جهة، ويكشف أثره النفسى العميق على كافكا من جهة أخرى.

ويندرج العرض ضمن مسرح ما بعد الحداثة من خلال تفكيك الحبكة؛ إذ لا يسير الفعل الدرامى على وتيرة واحدة، بل تتشظى الأحداث عبر ظهور أبطال رواياته، أو حضور شخصية «مارجوت»، أو تجلى «الأب» بوصفه أحد العوامل التى صاغت معاناة كافكا، سواء فى سياق العرض أو فى حياته الواقعية.

بين العبث وكامو: اقتراب دون انتماء

لا ينتمى عرض (كافاكا) كليًا إلى مسرح العبث، لكنه يستعير بعض أفكاره، مثل شعور كافكا باللاجدوى، حتى فى ظل وجود حبيبته ميلينا التى تسعى لإحياء المشاعر فى داخله. يقترب العرض فى ملامحه العامة من روح العبث، مع تأثر واضح بأفكار ألبير كامو، خاصة فى طرحه لإشكالية اللامعنى والوجود المأزوم، دون أن يذوب فى هذا القالب بشكل كامل.

الميتافكشن: حين يحاكم الخيال مُبدعه

ينهض العرض المسرحى (كافاكا) على بنية «الميتافكشن» ()؛ حيث لا يكتفى أبطال روايات كافكا - مثل جريجور سامسا وفنان الجوع - بكونهم مجرد شخصيات مؤلفة، بل ينهضون لمحاسبة كافكا على صياغة مصائرهم بهذا التشوه. ومن خلال سياق العرض، يحاول النص إيجاد مبررات لكافكا وكشف الأسباب التى دفعته للكتابة بهذا الأسلوب السوداوى، بل إن الشخصيات تدفعه نحو مصيرها ذاته؛ وبذلك أضحى الخيال يمتلك قوة مضادة وقدرة على محاكمة المبدع.

كسر الإيهام المسرحي: تداخل العوالم

تسبب دخول الشخصيات المتخيلة داخل فضاء مسرحى واحد فى حدوث «كسر للإيهام المسرحي»؛ فعلى سبيل الذكر، نجد جريجور - الذى كان حاضرًا فى معظم العرض - يراقب من خلف باب غرفته تطور الأحداث وقسوة أسرته عليه، مما أدى إلى تداخل الحقيقة بالخيال أمام عين المشاهد.

الأداء التمثيلى: تجسيد القلق عبر الجسد

اعتمد الفنان أبانوب مينا، الذى قام بدور كافكا، على ملامح الوجه لإظهار الحالة النفسية المعقدة التى يمر بها؛ حيث شكلت تعبيراته مساحة درامية دقيقة عكست التحولات الداخلية بين القلق والارتباك. كما اهتم بالأداء الجسدى لتحقيق التنوع الحركى الذى تطلبه الرؤية الإخراجية.

أما الفنان محمد هشام، فقد أجاد فى تجسيد دورين متناقضين؛ ففى دور «الحشرة» اعتمد على انكماش الجسد والالتواءات التى عكست صدمة التحول من إنسان إلى كيان منبوذ، بينما ظهر فى دور «الصديق» كصوت للضمير أو محفز داخلى يحث كافكا على الكتابة ومواجهة ذاته.

وقدم الفنان مينا جيمى دور صاحب العمل بأداء متذبذب بين الكوميديا والتراجيديا؛ حيث استخدم الكوميديا لكسر حدة القسوة الواقعية التى صاغها المؤلف شريف شجاع لتمثيل توحش الرأسمالية واستعبادها للطبقة العاملة.

السينوغرافيا: دلالات التكثيف

اعتمد المخرج فى السينوغرافيا على برجين فى منتصف المسرح، استُخدما بذكاء للتعبير عن أماكن متعددة: الغرفة، المكتب، الشارع، السيرك، وآلة التعذيب. ورغم بساطة هذه العناصر، إلا أنها كانت غنية بالرموز وقابلة للتطويع الدرامى، حيث تركزت معظم المشاهد فى عمق المسرح لتعزيز حالة الحصار النفسى.

انهيار الذات واستمرار السؤال

ينتهى العرض بمشهد يصور الانهيار النفسى والجسدى لكافكا تحت وطأة مخاوفه وقلقه؛ حيث يجلس فى وضعية استسلام، بينما يقف خلفه «المسخ» الذى خرج من روايته ليعيد مساءلته وجوديًا داخل فضاء مشحون بالتوتر والاغتراب، تاركًا التساؤل مفتوحًا فى ذهن الجمهور.

يمين فى أول شمال ..

عندما يجب التمثيل كافة عناصر العرض

محمود كحيلة

عرض مسرحى بالغ الحسن شديد التميز مبهج لذى يتهافت على مشاهدته جمهور المسرح المصرى، ولأنه يقدم فى فضاء مسرحى محدود المساحة صغير الحجم هو قاعة يوسف إدريس الملحقة بمسرح السلام بشارع القصر العينى بالقاهرة التى تعد من الفضاءات المسرحية اللا تقليدية التى بدأت تنتشر بكثرة فى مصر والمنطقة العربية وتسع تلك القاعة المسرحية ما لا يزيد على خمسين مشاهدًا، ولذلك تحتاج فى عشرة أيام من الجمهور ما يحتاجه مسرح آخر كبير تقليدى فى ليلة واحدة لكى يوصف بالنجاح الكبير ويرجع تهافت الجماهير على عرض «يمين فى أول شمال» إلى عدد من الأسباب أولها وأهمها المواهب التمثيلية الخقيقية التى يقوم عليها العرض والتى تعطى ثقة كبيرة فى مستقبل المواهب التمثيلية المصرية فيعتمد العرض بالكامل على أربعة من شباب الممثلين الواعدين الذين يحملون شعلة الأمل فى مستقبل مشرق للفنون التمثيلية المصرية إن أحسن توظيفهم وأفسح لمواهبهم المجال وهؤلاء المبدعين الموهوبين هم حسب الظهور إيهاب محفوظ الذى يقوم بدور الزوج وأمنية حسن التى تؤدى بدور الزوجة أما الطرف الثالث الذى يحل محل العشيق لكن بشكل غير تقليدى عما كان فى كلاسيكيات الدراما الرومانية الثلاثية لكنه فى مضمار العرض منافس شريف للزوج على مشاعر الزوجة، وهو فى المسرحية فنان فى مقتبل الطريق يناضل من أجل الوجود ويؤديه فى المسرحية مخرج العرض عبدالله صابر ولما كانت الزوجة وبسبب الفراغ الدائم لغياب الزوج المستمر تصبح محبة للدراما عاشقة للفنانين لدرجة أنها تعرف هذا الممثل المبتدئ المغمور وتحفظ أعماله المحدودة وأدواره التافهة التى وضع فيها رغم موهبته الحقيقية وهى مشكلة كبيرة يعانى منها كثير من الفنانين المغمورين فى مصر بسبب كثرة العرض واقتصار الطلب على عدد محدود بالإضافة إلى تفشى الوساطة والمحسوبية فى المجالات الفنية الأمر الذى أفسد المنتج الدرامى خصوصا التلفزيونى وأجبر الناس على الهروب من أمام شاشات التليفزيون إلى شاشات المحمول التى مع تطور الوقت يبدو أن الملل منها أعاد الجمهور إلى سيرته الاولى فعاد للبحث عن المسرح فما من عرض جيد عرض خلال المواسم المسرحية الأخيرة إلا تسابق الجمهور إلى حضورها كما فى الملك لير والأرتيست وهذا العرض «يمين فى أول شمال»، والذى من شدة نجاحه يضطر المخرج وهو أيضًا أحد أبطال المسرحية ويدعى عبدالله صابر إلى شكر أصحاب الفضل فى وصول عرضه إلى مسرح السلام مشيراً إلى أن الفنان (هشام عطوة) شاهد العرض فى مهرجان نقابة المهن التمثيلية ولما أعجبه قرر بحكم منصبه كرئيس للبيت الفنى المصرى قبل أن يصبح رئيسًا للهيئة العامة لقصور الثقافة أن يعيد إنتاجه لصالح البيت الفنى للمسرح الذى كان يرأسه، وهو موقف يحسب لهشام عطوة ويؤكد قدرته على الفرز إذ قدم للساحة الفنية ثلاثة من أجمل الوجوه التمثيلية الجديدة التى استطاعت من دون نص يذكر أن تقدم فرجة مسرحية رائعة كما انطلقت من فكرة بسيطة لزوج شديد البساطة اصطحب معه إلى شقته المتواضعة على سبيل المفاجأة ممثل شاب سمعة يتحدث فى هاتفه المحمول بما يفيد أنه ممثل ولأنه يعرف أن زوجته تعشق الممثلين من كثرة جلوسها أمام التلفاز ويعرف أنها تعرف كثير من الممثل باسمائهم وأدوارهم التى قاموا بها ولأنها على وشك أن تجرى عملية جراحية فى القلب فى الصباح اليوم التالى ولأن ذلك يتزامن مع عيد ميلادها التمس هذا الزوج من الممثل الشاب أن يرافقه إلى بيته لكى يلتقى بزوجته المريضة ويسلم عليها كى يرفع من معنوياتها فى هذه الساعات العصيبة التى تسبق إجراء الجراحة، ولأن ذلك الممثل الشاب هو إنسان نبيل ولأن الأمر لن يكلفه شيء يذكر يأتى بالفعل مع الزوج إلى ردهة منزله التى تحتضن الأحداث ولكن الزوج ما أن يفتح باب شقته حتى يبدو عليه حالة من التوتر والارتباك الذى يوحى بالكثير من التوقعات التى يرتفع أفقها ويزداد القلق بشأنها كلما تأخر ظهور الزوجة وعندما أجابت عن نداءات زوجها من غرفة النوم بصوت خشن أقرب إلى الرجال منه إلى صوت النساء مما ذهب بأفق التوقعات إلى مواقع أخرى عديدة غير تلك التى سيذهب إليها النص أو العرض الذى يتضح فيه أن الزوج لم يزيف الواقع أو يدبر لشيء ما جعلنا

نفكر فيه إذ تظهر الزوجة بعد طول انتظار برداء منزلى ذكورى هى قد تؤدى البيجامة الكستور التى كانت حتى وقت قريب قاصرة على التقليديين من الرجال وهو أمر آخر قابل للتأويل لأنه لا شىء بلا معنى فى العرض المسرحى سواء كان قمصان أو جلاليب أو بدل قديمة الطراز كتلك التى يرتديها الزوج الذى يمارس دور الأب، بينما تقوم زوجته بدور الزوج فى إطار المزاح والمرح الذى لا يبتعد عن موضوعنا الذى سرعان ما يتضح أنه ينتهج منهجًا كوميديًا فى الطرح لكنها كوميديا سوداء بمذاق أمر من البكاء إذ تحيلنا إلى الضحك بدلًا من البكاء فالزوج الذى يعمل طوال النهار والليل لا يملك من النقود ما يستطيع به أن يشترى هدية لزوجته المريضة فى عيد ميلادها لأن كل ما يملكه ذهب على حد تعبيره فى التجهيز للعملية ولذلك جذب هذا الممثل الناشئ واصطحبه إلى بيته كهدية لزوجته ولكن الممثل البسيط سرعان ما يمل من صحبة الزوجين المتباينين ويقرر الذهاب ولكنه لا يستطيع لأن الزوج المهزوز أغلق باب الشقة واحتفظ بالمفتاح ورغم أن الممثل أنهى مهمته بنجاح إلا أنه لا يريد أن يتركه يذهب إلى عمله خصوصا بعد أن يجذبه فضولها إذ تسأله كمشاهدة معجبة به وبأعماله عن طبيعة دوره الجديد فى العمل القادم فيجيبها والحزن والخجل يملأ صدره لأنه دور تافه مقارنة بالدور الذى كان يترقبه والذى وعدوه به بعد رحلة شقاء مع التمثيل ولما تضيق عليه السيدة فى السؤال عن الحوار الخاص بهذه الشخصية يجيبها بقوله (يمين فى أول شمال) وهو اسم المسرحية الذى من الواضح أنه لن يقف عند هذا الحد وأنه سيتخذ سبيلًا للتندر والتفكه والسخرية من ذلك الفنان الذى يكافح مثل غيره من الشباب لكى يجعل لنفسه موقعًا على خارطة الممثلين وكلما حاول لا يستطيع ومن هنا ننطلق إلى أهم مشهد فى هذا العرض الذى انطلق ثلاثتهم فى إبداعه أو لنقل فى ارتجاله بلا نص إذ ينقلوننا نقلًا من المسرح والمسرحية إلى العروض القصيرة الدرامية التى تطالعها على شاشات المحمول فيرتجلون مشاهد من أشهر كلاسيكيات الدراما المصرية عندما كانت تتصدر الدراما العربية مشاهد من تلك التى تحولت إلى موروث درامى يعرفه الجميع يأخذون فى تشخيصها ثلاثتهم فى إطار التنمر والسخرية من ذلك الممثل المغمور وفى إطار أن الزوجة من عشاق الدراما الكلاسيكية ولكن الزوج لم يكتفى بالمشاهدة وإنما شارك فى كل المشاهد من دون أن يقال أن له علاقة بالدراما أو أن حياته فيها منفذ لهذه الألعاب الدرامية اللهم إلا قوله فى أول العرض أنه أيضًا نجم شباك كصاحبه والذى يتبين فى منتصف العرض أنه نجم شباك المترو إذ يعمل بوظيفة بائع تذاكر وأن أعماله الأخرى لها علاقة بهذه الشبابيك، وبعد هذا الفاصل الواقع فى فضاء الدراما يستأذن الممثل كعادته ويحاول الذهاب إلا أنهم يرجونه أن يبقى كى يحتفل معهم بعيد ميلاد الزوجة التى توشك على إجراء عملية خطيرة وبالفعل يتصل الزوج بمحل الحلوى ليطلب كعكة عيد ميلاد زوجته بها ما تحبه من شيكولاتات إلا أن تعبيرات وجهه تؤكد أنه أتصل من دون أن يطلب رقم وهو يعترف بعد ذلك للممثل الشاب بأنه لا يمتلك المال فيحاول الممثل الشهم أن يقتسم معه ما لديه من مال لكنه يرفض بشدة مقررًا أنه سيتدبر الأمر وبالرغم من تأكدنا أنه لا كعك فى الأفق إلا أن موصل الطلبات يطرق باب شقتهم مؤكدًا أنه يحمل كعكة عيد الميلاد بالمواصفات المطلوبة لهذا العنوان ورغم عدم تصديق الزوج إلا أنه يضطر إلى فتح باب الشقه أمام إلحاح الضيف والزوجة ويتسلم الزوج الكعكة من الدليفرى المرح الذى يضفى على المشهد مزيدًا من البهجة والسعادة ويحسن من إيقاع المسرحية قرب نهايتها كما يشعل مفارقة درامية جديدة محورها من الذى طلب الكعكة ما دام الزوج لم يطلبها، وهو الأمر الذى يتضح قبل نهاية العرض مع وصول كعكة أخرى إذ نتبين أن الممثل طلب كعكة لكى يسعد هؤلاء الحزانى والزوجة طلبت أخرى لكى تستر فقر زوجها أمام الضيف.

تباين التمثيل فى هذه المسرحية ما بين مدرسة الصوت العالى والصياح التى التزامها (طارق راغب) الذى قام بدور الدلفرى (موصل الطلبات) فى أدائه الذى رغم ذلك اتصف بخفة ظل وحضور مبهج، بينما انتهج الآخرين مدرسة أخرى جديدة فى التمثيل تعتمد على الأداء من الداخل والركون إلى الهدوء الداخلى والطاقة الداخلية أكثر من المهارات الصوتية التى التزمها ثلاثى أضواء العرض الذى نجح بالفعل بسبب استحسان الجمهور الآنى لتلك المهارات التمثيلية وبسبب ما يملكون من كاريزما وما بينهم من توافق وتجانس ولأنهم ممثلون شاملون يملكون مهارات التعبير الحركى والرقص المسرحى ويتمتعون بمواهب فى الغناء وقدرة عالية على الأداء الصادق والتمثيل الهادئ المنضبط وذلك الممثل الشاب عبدالله صابر هو نفسه مخرج المسرحية الذى استطاع بمهارة وبفعل موهبته الكبيرة فى التمثيل أن يلغى كونه مخرج العرض والمسئول عن جميع عناصره إذ كان تركيزه الكامل أثناء العرض فى أداء دوره بالعرض وإبداء رغبته فى الهروب من هذا البيت العجيب الذى شهد فيه أوقات عصيبة أول الأمر ولكنه سرعان ما استشعر السعادة خصوصًا بعدما طلب تلك الكعكة التى أعطتت ليلتهم مزيدًا من البهجة، وفى نهاية الأمر لم يعد مهتم بالذهاب إلى مكان التصوير لأداء ذلك الدور التافه (يمين فى أول شمال) ورغم ذلك اتصل به مساعد المخرج ليخبره أنهم ما زالوا بانتظاره كأنهم لم يجدوا غيره لأداء هذا الدور البسيط أو كأن هذا الدور لا يقوم به أحد غيره وقد ترقبت أن يكون غيابه وعدم تهافته على الذهاب سببًا لأن يدركوا قيمته ويقدرون موهبته فيعطونه دور أكبر أو يكبرون دوره رغم أنه لا يوجد دور كبير ودور صغير وإنما ممثل كبير وممثل صغير كما ظل الزوج يردد طوال العرض الذى كتبه للمسرح (محمود جمال حدينى) الذى شاهدت له نصوصًا أقوى من هذا بكثير لكننا اليوم أمام زوجان مر على زواجهما خمس سنوات ولم يحدث إنجاب ولم تكن هناك شكوى من الإنجاب وأهم مشكلة بينهما أن الزوج رغم حبه الكبير لزوجته إلا أنه قليل الكلام ونادرًا ما يتبادل معها الحوار بل أنه يهرب من المنزل ويلقى نفسه فى أحضان العمل ليل نهار كى يهرب من مواجهة الزوجة التى أفرغت طاقتها فى ملاحقة الدراما وأصبحت تشاهد كل شيء وأى شيء حتى أنها من مفارقات هذا العرض الممتع أنها عرفت ذلك الممثل المغمور وعرفت كل أدواره فى واحدة من مفارقات هذا النص المدهش الذى تميز ديكوره التقليدى الذى صممه (باسم وديع) بأداء دوره على النحو المطلوب بلا فلسفة أو عمق وإنما بحضور كالغياب كى تشعر أنك فى شقة كلاسيكية أجواء الستينات فى بيوتنا القديمة بيوت أهالينا ذات الثلاجة القديمة والسجادة القديمة والأثاثات المتهالكة وكأن أحدهم الزوج أو الزوجة ورث تلك الشقة عن والده أو والدته وتزوج فيها هذا الزواج العجيب الذى لم يؤدى إلى الإنجاب من دون حيثيات درامية وكذلك كانت باقى عناصر العرض كالموسيقى الذى أبدعها (مروان خاطر) أما باقى العناصر المسرحية كالأكسسوار والملابس التى قامت بتنفيذها (أميرة صابر) فكانت جميعها حاضرة من غير مبالغة أو تزيد بالإضافة إلى الاستعراضات البسيطة التى صممها للعرض (على جيمى) كانت رحلة من الدراما الحية فى الواقع الدرامى بعيدًا عن فضاء المحمول وخيال الانترنت ممثلين حقيقيين خفيفى الظل من صناع البهجة يصنعون جوًا من المرح المسرحى فى ظل عدد محدود من الجمهور بضع عشرات يقبلون يوميًا على متابعة هذا العرض الذى سوف يحصد هذا النجاح، وسوف يحمل شعلة المسرح فى مواجهة الجماهير الهاربة من ملل المحمول الذى أظنه لن يصمد طويلًا أمام مثل هذه التجارب المسرحية الدرامية القوية التى نأمل أن تنتشر بقدر ما يمكنها الانتشار لإثراء الواقع الفنى والثقافى المعاصر.

«المسرحانية» لمحمد الخطيب

بين السلطة والجسد والفضاء.. كيف يصنع العرض التجريبى معناه؟

أحمد محمد الشريف

ليس كل تغيير فى الشكل المسرحى يعد تجريبًا، وليس كل تجريب ثورة على السلطة. تلك هى الفرضية الجوهرية التى يبنى عليها الدكتور محمد سمير الخطيب مشروعه النقدى الطموح، محاولًا تجاوز النظرة السائدة التى حصرت التجريب المسرحى فى كونه مجرد تحديث للتقنيات أو انفتاح على فنون أخرى. يذهب المؤلف إلى أبعد من ذلك، معتبرًا التجريب حدثا معرفيا بامتياز، ينشأ من صراعه مع الخطاب الثقافى السائد، ويكمن خطره الحقيقى فى قدرته على خلخلة أنظمة التمثيل والعلامات التى ترسخها السلطة المعرفية فى المجتمع. فالتجريب، بهذا المعنى، ليس مسألة جمالية بحتة، بل هو سياسة وجودية وممارسة تفكيكية تعيد طرح أسئلة الهوية والذات والآخر من داخل اللغة المسرحية ذاتها.

صدر كتاب «المسرحانية فى العرض التجريبى المصرى (١٩٨٨ - ٢٠٠١) فى مناسبة إقامة مهرجان المسرح العربى بدورته السادسة عشرة (القاهرة، ١٠-١٦ يناير ٢٠٢٦)، وهو من تأليف الناقد المسرحى والأكاديمى الدكتور محمد سمير الخطيب، ويقع فى حوالى ٣٩٠ صفحة من القطع المتوسط. يغطى الكتاب فترة زمنية محددة بدقة، تبدأ من انطلاق مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى عام ١٩٨٨ حتى عام ٢٠٠١ الذى شهد حدثا عالميا (هجمات ١١ سبتمبر) كان له أثر واضح فى متغيرات عالمية كبيرة.

يطرح الكاتب فى المقدمة إشكالية أساسية: التعامل مع «التجريب المسرحى» ليس كتيار جمالى عابر، بل كحالة معرفية تتصارع مع السلطة الثقافية السائدة. يرفض المؤلف النظرة المعيارية التى حصرت التجريب فى كونه مجرد تحديث للتقنيات المسرحية، كما فى دراسات سابقة، ويسعى بدلًا من ذلك للإجابة عن سؤال «كيف» تكوّن هذا المفهوم فى الثقافة المصرية، وليس «ما» هو.

يعتمد د. محمد الخطيب فى الكتاب منهجا يستند إلى أفكار ميشيل فوكو (السلطة والمعرفة) وجيل دولوز (الأقلمة أو إعادة الإقليم)، وفريدريك نيتشه (العود الأبدي). الهدف هو رصد كيف تمّت «إقامة» (أو توطين) مفهوم التجريب المستورد فى مصر خلال فترة التسعينيات (١٩٨٨-٢٠٠١)، معتبرا إياه حدثا معرفيا وفنيا. يطرح الكتاب سؤالًا مركزيا عن علاقة التجريب بالسلطة، ويتفرع منه أسئلة عن القطيعة مع آليات السلطة، والتجديد الجمالى، وتنظيم الفضاء المسرحى. ولتحليل ذلك، يتم اعتماد مفهوم «المسرحانية» (theatricality) كاستراتيجية نقدية لفك شيفرات العروض بدلا من مصطلح «المسرحة» التقليدى. يختار المؤلف فى المقدمة عينة من عروض التسعينيات (مثل «اللعبة»، «تحية حليم»، «الضفيرة»،

«قالت الراوية»، «الأشياء»، «دوديتللو») لتطبيق تحليل قائم على ثلاث طبقات معرفية: تمثيل المعرفة، وشعرية الجسد، وتشكيل الفضاء المسرحى.

حفريات فى خطاب المسرح التجريبي

يركز د. محمد الخطيب فى الفصل الأول على سياق ظهور مفهوم التجريب فى الثقافة المصرية. يبدأ بنقد سلطة الخطاب السائد، المستندة إلى بنية معرفية (عربية-إسلامية) تؤسس لعقل أخلاقي/معيارى، مما جعل الفنون الوافدة كالمسرح موضع ريبة. ثم يتتبع تاريخيا لماذا لم يعرف العرب المسرح (بسبب النظرة دونية للتجسيد والصورة)، ثم كيف عُرف فى القرن التاسع عشر كـصدمة حضارية مرتبطة بالدولة الحديثة ومشروع التحديث.

يرصد الفصل تطور مفهوم التجريب من ارتباطه بـ«التأصيل» فى الستينيات (كرد فعل قومي) إلى انفصاله عنه فى الثمانينيات مع ظهور جماعات مسرحية مستقلة (مسرح القهوة، مسرح المائة كرسي) التى تمردت على الخشبة التقليدية. ثم ينتقل لتحليل دور الدولة عبر تأسيس مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى (١٩٨٨) والذى قوبل بممانعة من نقاد وجمهور يرون فيه «غزوًا ثقافيا». لكن الفصل يخلص إلى أن التجريب فى التسعينيات نجح، رغم الممانعة، فى خلق «أنات» إبداعية متعددة، هدفها «مساءلة الحاضر» وتفكيك اللغة السائدة عبر سياسة تعتمد على النقلة الاستراتيجية من النص إلى الجسد. يختتم الفصل بتعريف إجرائى للتجريب بأنه «استراتيجية هجومية» تستهدف النسق المعرفى السائد.

إشكالية التمثيل المعرفى فى خطاب المسرح التجريبي

يناقش المؤلف فى هذا الفصل كيفية تعامل العروض التجريبية مع نظام التمثيل المعرفى السائد. ينطلق من فكرة أن أى سلطة معرفية تعتمد على نظام «لوجوس» مركزى، وفى الثقافة العربية هو «لوجوس إسلامي» يقوم على «القراءة الإيمانية» التى تحول المعرفة إلى معلومات متداولة وتمسخ العلامات. فى مقابل ذلك، سعت العروض التجريبية إلى «موت العالمة» عبر تفكيك العلاقة بين الدال والمدلول لخلق معرفة قائمة على «الغياب» بدل «الحضور».

يقدم الفصل تحليلات مفصلة لخمسة عروض:

١. دوديتللو (إخراج سامح مهران): يناقش «مركزية العرق والثقافة» عبر تفكيك أسطورة العلاقة بين دودى الفايد وديانا سبنسر، ويخلخل المركزيتين العربية والغربية معا، معتمدا على التهجين والمحاكاة الساخرة لنصوص شكسبير.

٢. تحية حليم (إخراج وليد عوني): يتناول «مركزية الذات» وكيفية تمثيل الذات عبر سيرة الفنانة التشكيلية. يكشف العرض عن إشكالية الزمن، إذ لا يقدم سيرة خطية، بل «شذرات صوتية» تشكل ذاتًا منصّصة (منزوعة المركز) تنقض المفهوم المتعالى للذات الفردية.

٣. الضفيرة (إخراج نورا أمين): يناقش «المركزية اللغوية الذكورية»، ويفكك النمط الأبوى عبر تمثيل علاقة الأم/البنت، حيث تتحول الأم إلى حارسة للسلطة الذكورية، ويصبح الجسد الأنثوى مسرحا للصراع بين «النظام الرمزي» الذكورى و«النظام السميائي» للرغبة.

٤. قالت الراوية (إخراج كارولين خليل): يتناول «مركزية الراوي» الذكورى. يعيد العرض كتابة الحكايات الشعبية (كألف ليلة وليلة) من منظور نسوى، باستنطاق الذاكرة المهمشة، وتحويل «الحرملك» الخاص إلى فضاء عام للراوية، ناقضا بذلك أسبقية الوجود اللغوى للذكور.

٥. حيث تحدث الأشياء (إخراج محمد شفيق) واللعبة (منصور محمد): تتعامل هذه العروض مع «مركزية الحياة اليومية»، حيث يكشفان عن تشظى الذات الإنسانية تحت وطأة سلطة العنف وفقدان التواصل، معتمدين على لغة بصرية وتشظى الجسد لنقد الاغتراب.

شعرية الجسد فى خطاب العرض المسرحى التجريبى

يركز د. الخطيب فى الفصل الثالث على «شعرية الجسد» كآلية أساسية فى تشكيل خطاب العروض التجريبية. ينطلق من فكرة أن الكتابة (العرض) هى «جسد معرفي» يتشكل عبر بعدين: بعد شعرى (يعيد كتابة نص العالم) وبعد درامى (يدخل الخطر إلى النص). الهدف هو بناء «جسد مغاير» يقاوم الأجساد المتيبسة التى تصنعها السلطة، حيث تتحول جسدية العرض إلى «حدث» يتم عبر الأداء الثقافى والأداء الفنى.

يُظهر التحليل أن العروض حاولت تفكيك مركزية المخرج/

المؤلف التقليدية. ففى دوديتللو، كان الجسد المبنى على «المحاكاة الساخرة» والكرنفالية، يهدف لتفكيك المقدس السياسى والدينى. وفى تحية حليم، اعتمد العرض على نموذج «المسرح الراقص» الذى يجعل من الجسد (لا الكلمة) صانع المعنى، مُحولا إياه إلى «بورتريه» متخيل. أما فى الضفيرة، فكانت كتابة الجسد «مراوغة» تختزل الدراما فى التعبير الجسدى لتقويض النظام الرمزى الذكورى. وفى قالت الراوية، تحولت جسدية الراوية إلى وسيلة لـ»استعادة فعل الروي» الأنثوى فى العلن. بينما ينتقد المؤلف عرض حيث تحدث الأشياء لوقوعه فى «براثن مركزيّة غربيّة» عبر محاكاته العمياء لعرض فرنسى سابق. وأخيرا، فى عرض اللعبة، تحول جسد المؤدى إلى «علامة مراوغة ومركبة» عبر لغة الجسد الصامت (المامي) واللوحات المتتالية لتحقيق حوار بصرى مناهض للسلطة.

آليات تشكيل الفضاء المسرحى فى الخطاب المسرحى التجريبي

يتناول الباحث فى الفصل الرابع البعد المكانى فى العروض التجريبية بوصفه عنصرا أساسيا فى انتاج المعنى، فالفضاء لم يعد خلفية محايدة، بل «كتابة بصرية» تتناص مع سلطة المكان فى المدينة. ينطلق الفصل من أن السلطة المعرفية تنظّم المكان (نظام المراقبة) بينما يحاول العرض التجريبى «كرنفاليته الآنية» تفكيك هذه الهندسة المكانية وإعادة تشكيلها استعاريا.

يقسم الفصل تحليلاته إلى نوعين من الفضاءات:

أولًا: الفضاءات البديلة (خارج خشبة المسرح التقليدي):

- الضفيرة (بيت/تاون هاوس): حوّل فضاء البيت إلى «استعارة الزنزانة» ليكشف عن سلطة العادات والتقاليد الأبوية.
- قالت الراوية (بيت الهراوي): حوّل فناء البيت التاريخى من فضاء «حرملك» (مغلق) إلى «فضاء مجلس» عام، قالبا عالمات النور والظلام المرتبطة بالأنوثة والذكورة.

ثانيًا: الفضاءات الثابتة (المسرح التقليدي):

- دوديتللو (مسرح الهناجر): تعامل مع الخشبة بشكل تقليدى لكنه قلب عالماتها عبر «الكرنفال» والمحاكاة الساخرة، محولا إياها إلى فضاء تهجينى.
- حيث تحدث الأشياء (الهناجر): وقع فى فخ «استعارة المصنع» كصورة منمطة للاغتراب، لكنه بقى أسيرا للمنظور الغربى.
- تحية حليم (دار الأوبرا): حوّل خشبة المسرح التقليدى إلى «فضاء ذاكرة» يستحضر حياة تحية حليم عبر لوحات تشكيلية، معتمدا على التحولات المستمرة (الميتامورفوسيس).
- اللعبة (الأوبرا): حوّل الخشبة إلى «فضاء شاشة سينمائية» عبر مشاهد متقطعة، مستخدما الإضاءة والإخراج لتفكيك أحادية الصورة السلطوية.

يخلص هذا الفصل إلى أن العروض نجحت فى قلب نظام العلامات البصرية للسلطة عبر الاستعارات المكانية، ما عدا عرضا واحدا سقط فى التقليد.

خاتمة الكتاب

يؤكد د. محمد الخطيب فى خاتمة الكتاب أن الهدف من الكتاب لم يكن التعامل مع «التجريب المسرحي» كتيار جاهز يُضاف إلى السائد، بل كحالة معرفية ترتبط بالممارسات

الثقافية فى المجتمع. اعتمدت الاستراتيجية المنهجية على مفهوم «الجيو-تجريبي» المستلهم من جيل دولوز وميشيل فوكو، لرصد عملية «أقلمة» المفهوم فى الثقافة المصرية عبر صراعه مع سلطة الخطاب السائد.

أظهر التحليل أن العروض التجريبية التسعينية تجسد «مسرحانيتها» عبر قلب نظام ثلاثي: التمثيل المعرفى، وشعرية الجسد، وآليات الفضاء المسرحى. وقد تم تصنيف العروض إلى نمطين: الأول (مثل دوديتللو، تحية حليم، الضفيرة، قالت الراوية، اللعبة) حقق «مقاومة استراتيجية» من خلال «العود الأبدي» بوصفه عودة للاختلاف لا للتكرار، ففكك هذه العروض الدال المتعالى للسلطة وأنتجت معانٍ جديدة (أم، راوية، جسد). أما النمط الثانى (مثل حيث تحدث الأشياء) فوقع فى «التطابق» مع مركزية غربية بديلة، فتحول عوده الأبدى إلى محاكاة.

تخلص الخاتمة إلى أن التجريب الحقيقى يتسم بالمرونة والحركة والهجرة نحو الهامش، وليس بالأيديولوجيا الثابتة. كما تشير إلى أن مفهوم التجريب فى مصر وُلد أسيرا للمتخيل الدينى والسياسى، ويعانى من النظرة المملوءة بالريبة تجاه السلطة. وتختتم بالتساؤل عن قدرة المسرح على تجديد نفسه فى ظل هيمنة ثقافة العولمة والإعلام، محذرة من أن يصبح فنًا منقرضًا.

قراءة نقدية تحليلية

يمثل كتاب الدكتور محمد سمير الخطيب محاولة طموحة وجادة لإعادة النظر فى مفهوم «التجريب المسرحي» فى السياق المصرى، وذلك عبر تجاوز المقاربات الوصفية أو التأريخية التقليدية نحو تأسيس منهجية تفكيكية تستند إلى فلسفات ما بعد البنيوية (فوكو، دولوز، دريدا، نيتشه). على الرغم من قوة الأطروحة وثراء الأدوات التحليلية، إلا أن الكتاب يثير عدة إشكاليات نقدية تستحق التوقف.

أولًا: الإطار النظرى بين العمق والاستعصاء

يتميز الكتاب ببنية نظرية متماسكة، إذ لا يكتفى بسرد تاريخ التجريب، بل يصوغ مفهوما إجرائيا له قائما على «المسرحانية» (Theatricality) كاستراتيجية لخلخلة السلطة المعرفية. اعتماد المؤلف على «الجيو-تجريبي» (مستعارا من دولوز) لتحليل «أقلمة» المفهوم فى الثقافة المصرية هو إضافة نوعية، إذ ينتقل من السؤال الماهوى (ما التجريب؟) إلى السؤال الكيفى (كيف تكوّن؟). كما أن تقسيم التحليل إلى ثلاث طبقات (تمثيل المعرفة، شعرية الجسد، الفضاء المسرحي) يمنح الدراسة انضباطا منهجيا.

لكن تكمن المشكلة فى «الكثافة الاصطلاحية» المفرطة. إذ يطغى حضور مصطلحات فوكو (الأركيولوجيا، الجينالوجيا، الإبستمي) ودولوز (الإقليم، التفكيك) ودريدا ونيتشه على حساب وضوح التطبيق أحيانًا. القارئ غير المتخصص قد يشعر بالضياع فى غابة المفاهيم.

ثانيًا: الأطروحة الأساسية بين الإقناع والمبالغة

تعد الأطروحة المركزية – وهى أن التجريب ليس تيارا جماليا بل حدثا معرفيا يقاوم السلطة من داخلها - هى أطروحة خصبة ومقنعة. ينجح المؤلف فى تفكيك ثنائيات «الأصالة/التغريب» و«الذات/الآخر» التى هيمنت على الخطاب النقدى العربى، ويظهر أن العديد من العروض التى اتهمت بـ«التغريب» كانت فى الحقيقة تنقض المركزية الغربية بقدر ما تنقض المركزية العربية (كما فى تحليله لعرض دوديتللو).

ونلاحظ هنا أن التركيز الشديد على البعد المعرفى يطغى أحيانا على البعد «الجمالى" و»الانفعالي» للمسرح، فالمسرح فى النهاية ليس خطابا فلسفيا فحسب، بل تجربة حسية.

ثالثًا: التحليل التطبيقى للعروض

إن اختيار العروض (١٩٩١-٢٠٠١) يمثل فترة دالة (بين انطلاق المهرجان وأحداث ١١ سبتمبر). التحليلات مفصلة وتكشف عن نسيج العروض عبر ثلاث طبقات، مما يمنح القارئ فهما عميقا لكيفية اشتغال التجريب عمليا. تحليل عرض «الضفيرة» من منظور كريستيفا، و»دوديتللو» من منظور تفكيك المركزيات، و»قالت الراوية» من منظور نسوى، كلها نماذج ناجحة للقراءة المتعددة المناهج.

ونلاحظ أنه رغم التنوع، يغلب على العروض المحللة طابع «النخبة» التجريبية (مسرح الهناجر، دار الأوبرا، المراكز المستقلة) مع غياب شبه تام للتجارب «الشعبية» أو «الهجينة» التى ربما كانت تجرى خارج هذا الإطار. وقد يبرر هذا بندرتها فى المهرجان فى تلك الفترة.

رابعًا: الإشكاليات المنهجية

غياب صوت المتفرج: يركز الكتاب على خطاب العروض والمبدعين والسلطة، لكن «المتفرج» كعنصر فاعل فى إنتاج المعنى غائب نسبيا. كيف استقبل الجمهور هذه العروض؟ هل حققت «قطيعة» معرفية على مستوى التلقى أم بقيت محصورة فى نخبها؟ رغم أن الفصل الرابع يتناول «منطق المشاهدة»، إلا أن التحليل يظل داخليًا فى بنية العرض أكثر من كونه سوسيولوجيا للتلقى.

الخلاصة: يتميز الكتاب بجرأته فى توظيف فلسفات ما بعد الحداثة لتحليل ظاهرة محلية. منهجيته المبتكرة فى التعامل مع التجريب كـ»حدث معرفي» تفتح آفاقا جديدة للبحث، وتحرر النقد المسرحى من هيمنة المقاربات الوصفية أو الانطباعية. لذا يُعد كتاب «المسرحانية فى العرض التجريبى المصرى" إضافة نوعية ومهمة للمكتبة النقدية العربية. رغم أنه يبقى صعبا وغير سهل المنال لغير المتخصصين بسبب كثافة مصطلحاته، كما أن تغييبه النسبى لبعد المتفرج والجمهور يجعله دراسة تركز على «المنتج» (العرض والسلطة) أكثر من «المستهلك» (المتفرج). فى النهاية، هو كتاب يستحق القراءة والمناقشة، ويُمثل نموذجا للاجتهاد الأكاديمى الرصين، ويفتح المجال إلى قراءات تكميلية تتناول التلقى وسوسيولوجيا الجمهور.

الإيهام المسرحى ..

مقاربة فينومينولوجية (٢)

تأليف: برت أو ستاتس
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ربما لا يوجد مسرح كبير فى التاريخ، ربما باستثناء مسرح إسخيلوس، يُقدم مثالاً أوضح على قوى المشهد البلاغى من مسرح شكسبير. يهدف جزء كبير من لغة شكسبير إلى جعلنا نرى «مملكة للمسرح»، كما تصفها جوقة هنرى الرابع. بمعنى ما، لم يكن من الضرورى أن تُخبرنا الجوقة بهذا، لأنه جزء من اتفاقنا مع أى مسرحية لشكسبير أن تُحلل «قوانا الخيالية» «عيوبه» فى أفكارنا. لكن الجوقة ليست نداءً للجمهور للقبول بالعيوب بقدر ما هى ترنيمة لقوة اللغة فى سد الفجوة بين العلامة والشيء. ففى النهاية، المسرحية تبدأ بدعوة منا إلى تأمل , عندما تتحدث عن الخيول التى تراها تطبع حوافرها الضخمة على الأرض التى تستقبلها لم تعتذر كثيرا عن غياب الخيول بقدر ما استعرضتها أمامنا بالشكل الوحيد الذى يتطلبه هذا المسرح. هناك قدر كبير من هذا الخداع فى مسرحية «كرو»، وهو يتشابه كثيرًا مع خداع ياجو وأنطونى (فى خطاب المنتدى) اللذين، بتسميتهما البليغة للشيء الذى سينكرانه، يرسّخانه فى الأذهان أكثر فأكثر. والحقيقة هى أن تسمية أى شيء - تسمية بليغة - تُشكّل الدليل الرئيسى فى هذا المسرح. وبتسمية كل الأشياء التى لا يمكن لأحد أن يفعلها، يُقنعنا ريتشارد كروكباك، ويُقنع نفسه، بأنه بارع بما يكفى للقيام بها:

• هل يمكننى فعل هذا، ولا أستطيع الحصول على تاج؟
يا توت، لو كان أبعد، لنزعته.

كل هذه الأمثلة ليست فى الواقع سوى محاكاة عابرة لخدعة شكسبير الأوسع نطاقًا فى استغلال «عيوب» مسرحه. وتحمل العديد من إشاراته إلى هذا المسرح («هذه السقالة غير الجديرة بالاهتمام») فى طياتها، فى تواضعها الظاهري، لمحة من الجرأة على مدى إمكانية حشر العالم فى مساحة صغيرة كهذه. وغالبًا ما تمتد هذه الجرأة إلى خطبه وإضافاته التى تبدو، مثل ريتشارد، متلذذة بجرأتها. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك استحضار إدجار لمنحدرات دوفر، والذي، مهما كان عمليًا، يُعدّ تمرينًا شائنًا فى إحداث الدوار على سطح مستوى.

أقترح أن توترًا معينًا بين الرؤية والسمع هو سمة مميزة لمسرح شكسبير. إنه مصدر براعته، تمامًا كما أن السلك المشدود هو مصدر براعته فى البهلوانات. إن كثافة عالم شكسبير مستمدة من الطريقة التى ينتصر بها الشعر على الفضاء المحايد. هذا لا يعنى أن حيادية خشبة المسرح الإليزابيثية كانت غير مؤثرة كظاهرة

بصرية، أو أنه لم يكن هناك مشهد مكمل لها. لكن ميزتها الرئيسية أنها كانت بمثابة لوحة فارغة يرسم عليها الممثل صور النص المتغيرة باستمرار. هذا أحد الأسباب، من بين أسباب عديدة، التى تجعل المرء يسمع غالبًا عالم شكسبير يوصف بأنه سينمائى. كما يفسر أيضًا صعوبة تذكر، أو حتى معرفة، أماكن وقوع العديد من المشاهد فى مسرحيات شكسبير. يُفترض أن ليرتيس يُودّع أوفيليا فى مكان ما فى منزل بولونيوس (عرض فيلم أوليفييه المشهد على رصيف الميناء)؛ لكن الصور تُصوّر مشهدًا لـ«هلال الطبيعة»، فى الهواء الطلق بين الزهور فى «صباح وندى الشباب السائل». فى الواقع، هذا مثال على كيفية إشعاع شخصيات المتحدثين فى البيئة. لكن حقيقة أن مكان وقوع المشهد لا يُهمّ تُشير إلى مدى تحرر اللغة من جاذبية العالم البصرى الملموس. فى مشهد كهذا، وامتدادًا فى أعمال شكسبير عمومًا، تُبدع الشخصية عالمًا لفظيًا يُغمر ما نراه أمامنا بجودته. يصبح المسرح مملكةً مُتماسكةً بقوى جذبٍ مجازية.

هذه الفيزياء الغريبة هى التى تُسبب إحدى المشكلات الحرجة فى تصوير شكسبير على الشاشة. فعندما ترتكز لغة شكسبير السينمائية - القادرة على حملنا أينما يوجهنا الصوت، «فى حركة لا تقل سرعة عن حركة الفكر» - على الحقائق الملموسة لعالم حقيقي، تلتقطه عين الكاميرا حرفيًا، فإننا نميل إلى الشعور بتشوش حسى طفيف. إن كان هناك سبيل لجعل شكسبير مُسهبًا، فهو التلفظ بشعره فى بيئة تغتصب وظيفته الوصفية. فلا فجر يُنصف صباح هوراشيو «مرتديًا معطفًا بنيًا داكنًا»، سائرًا «على ندى ذلك التل المرتفع شرقًا»، لأنه لا فجر يتصرف بهذه الطريقة. أى محاولة لمحاكاة هذا التقليد، أو استكماله بصورة أكثر حرفية لبزوغ الفجر، ستحرم الخط من بعض استقلاليته الحسية الفريدة على الأقل. ستجعل من هوراشيو شاعرًا، بمعنى أن اللغة التى تبدو شفافة نسبيًا على المسرح تميل إلى أن تصبح مصطنعة، أو «شاعرية»، عندما تُجبر على التنافس مع أولويات العين المُلحة. وهذا لا يعنى أن شكسبير والسينما متعارضان، ولكن هناك منافسة خفية بين هذين النمطين من رسم المشهد، تتجلى بوضوح عندما تحاول الكاميرا تكرار الصور التى تؤدى بدورها وظيفة سينمائية. وهناك مثالان من أفلام حديثة يوضحان ذلك. فى فيلم «ماكبث» لرومان بولانسكي، وهو فيلم مثير للاهتمام، اقتيد ماكبث إلى غرفة دنكان بخنجر متوهج موضوع على الدرج. هنا، أظن، كان الأمر يتعلق بمنح الكاميرا شيئًا ميتافيزيقيًا للنظر إليه خلال خطاب ميتافيزيقى طويل. لكن النتيجة كانت أن المرء رأى خنجرًا حقيقيًا بدلًا من الخنجر الوهمى الذى رآه ماكبث فى دماغه المُثقل بالحرارة. وهناك مثالٌ أكثر كارثيةً فى الإنتاج التلفزيونى البريطانى لمسلسل «كما تشاء»، الذى صُوّر فى محيط قلعة اسكتلندية. هنا، نحن أبعد ما يكون عن «أردن» الخيالى أو عن «المنطقة الشعرية» التى وصفها هوثورن، حيث لا يُصرّ على الواقع. من الواضح أن الفيلم قادرٌ على استحضار مواقع رومانسية بسهولةٍ كما يفعل الشعر (مثل أفلام ديزني)، لكن التأثير يضعف عندما يتداخل الكاميرا والصوت، كفنّانين يحاولان رسم المشهد نفسه. وهكذا، عندما يتحدث الدوق عن «عظاتٍ فى الحجارة وكتبٍ فى جداول جارية»، انتقلت الكاميرا إلى لقطةٍ مقربةٍ لجدولٍ حقيقي، بحثًا على ما يبدو عن الدليل البصري، وبالطبع لم تجد سوى الحجارة والماء.

من السهل السخرية من صانعى الأفلام الذين يحاولون تقديم أعمال شكسبير، وأنا لا أنكر وجود أفلام ممتازة لهذه المسرحيات، أو أننا لسنا أفضل حالاً بوجود أفلام معيبة من عدم وجودها على الإطلاق. السؤال الأهم هنا هو: ماذا يحدث عندما يصطدم شكلا المشهد الأساسيان لدينا فى ذروة قوتهما الفريدة؟ وماذا يحدث عندما يصطدم عالم مجازى كثيف بعالم واقعى كثيف (حقيقي، بالطبع، فقط بمعنى وضوح التصوير الفوتوغرافي)؟ ربما يمكننا إحراز تقدم أكبر إذا ربطنا المشكلة بدقة بالعرض المسرحى. لنفترض أننا ننتج شكسبير كما ننتج إبسن. لنفترض، بعبارة أخرى، أننا نملأ عالمه المسرحى بالأثاث: طاولات، كراسي، زخارف، لوحات، سجاد، شمعدانات، نوافذ نرى من خلالها حقول وأشجار وجبال لوحات عصر النهضة المنظورية. وبصرف النظر عن استحالة إنتاج كل مشهد بهذه التفاصيل، ماذا كنا سنفعل بشكسبير؟ باختصار، ماذا يحدث عندما تصطدم الواقعية الحديثة برومانسية عصر النهضة؟

من الواضح أننا نواجه هنا نوعًا آخر من الالتباس فى العوالم التقليدية. هناك عدد من الأسباب التى تجعلنا نجد هذا المزيج غريبًا. بعضها يتعلق بتوقعاتنا وعاداتنا التقليدية فى الإنتاج الشكسبيري، ويجدر القول إن عصورًا معينة (القرن التاسع عشر) سعت جاهدةً لإيجاد ما يعادل شكسبير الواقعي، ويبدو أن النتائج أسعدت الجماهير، ولو لبعض الوقت على الأقل. والقاعدة التى نستنتجها من هذه الحقيقة هى أنه لا شيء مستحيل أو متناقض فى المسرح إذا كان يُرضى حماسًا حاليًا. ولكن من الناحية المعيارية، ما هو الانفصالى بشكل استثنائى فى شكسبير الواقعى للغاية؟ إذا افترضنا وجود علاقة تكافلية بين المشهد واللغة فى الدراما الواقعية الحديثة، فربما يمكننا افتراض أن الأمر نفسه ينطبق على مسرح شكسبير. لا أقصد هنا أن أجادل فى أن هناك طريقة أفضل لتقديم شكسبير، أو حتى طريقة خاطئة بشكل قاطع، ولكن عندما نتلاعب بنسبة الكلمات إلى المشاهد لديه - لأكيف مصطلح كينيث بيرك مع استخداماتى الخاصة - فإننا نميل إلى تجربة نوع من الغرابة الهائلة التى كنت أحاول تعريفها هنا.

إذا تساءلنا عن سبب عدم وجود أثاث، أو وجوده القليل جدًا، على مسرح شكسبير - متجاوزين التفسيرات التاريخية والتقليدية البديهية، محاولين بذلك تفسير منطق التقاليد نفسها - فسنستنتج أنه لا فائدة منه لأن المسرحية لا تتطلب وجوده، ولا حتى تعترف به. عالم الأشياء ليس إشكاليًا ولا مؤثرًا؛ أو لنكون أكثر دقة، فهو مؤثر بشكل انتقائى فقط، كما هو الحال عندما استخدم هاملت مسجل العازف لتحذير روزنكرانتس وجيلدنسترن من أنه لا يمكن العزف عليه، أو عندما سحب ماكدوف قبعته عن أذنيه عند سماعه نبأ وفاة عائلته. فى هذا الصدد، من المثير للاهتمام ملاحظة مدى قلة اهتمام شخصيات شكسبير ببيئتهم المعينة؛ بمعنى آخر، هناك إشارة ضئيلة جدًا، سواءً إشارية أو صوتية، إلى الأثاث العملى للعالم الذى يتحركون فيه. فالأشياء لا تُثير اهتمامهم كثيرًا؛ أو عندما تُصبح مثيرة للاهتمام، كما يفعل المُسجِّل والجمجمة مع هاملت، أو كرسى المفصل مع لير، فإن الشخصية ترى دائمًا من خلال الشيء نفسه، من خلال استعارة، تاركةً إياه، إن صح التعبير، بقدم فى الواقع والأخرى فى عالم رمزى أوسع. وتحدث هذه التحولات المجازية أيضًا فى الدراما الواقعية، حيث تؤدى الحيوانات الزجاجية والبط البرى وظيفة مزدوجة كرموز؛ والفرق الرئيسى هو أن الرمز فى شكسبير يُبنى دائمًا تقريبًا من الكلمات. غالبًا ما تُسمع الجماجم أكثر من رؤيتها، ولا تُعلق فى الهواء إلا طالما أن الشخصية تتعقب أشياءً أكبر - وتكمن ميزة هذه المرحلة فى أنه عندما يكون شيء ما غائبًا عن الذهن، فإنه أيضًا غائب عن الأنظار.

ربما يكون هذا أساسًا جيدًا لمقارنة مسرح شكسبير بالمسرح التمثيلى الذى حل تدريجيًا محل خشبة المسرح على مر القرون اللاحقة. سأركز على المرحلة المتقدمة، أو الناضجة، من هذا التطور، كما يتضح فى مسرح إبسن وتشيخوف، والذى يتضمن تقريبًا كل ما هو مثير للاهتمام أو فريد فى المسرح التمثيلى. من الواضح أن الاستعارة تنهار فى هذا المسرح، على الأقل كشكل أصيل من أشكال الكلام. ولا علاقة لهذا بفكرة أن الناس فى الغرف الحقيقية يجب أن يتحدثوا بواقعية، بل بحقيقة أن الاستعارة - كما نجدها فى شكسبير على الأقل - هى استراتيجية مجازية لتقليص قوى عالم الحالة الصلبة التى استمدت منها الواقعية جاذبيتها الفريدة. ومثل العلم الذى ألهمها، كانت الواقعية فى جوهرها فنًا فى تحديد الأشياء. كان المسرح بمثابة نوع من المختبر حيث يمكن فحص العمليات الاجتماعية والأنواع التى لم يتم التعبير عنها من قبل تحت الضوء القوى للمصباح الكهربائى الجديد. فلم يكن هدف البيئة الواقعية مجرد أن تبدو كغرفة حقيقية، بل التعاون فى علاقة جديدة بين الفضاء

المُدرَك واللغة المسموعة. وسيقودنا البحث الاجتماعى لهذه العلاقة إلى نوع من التنويع على الشفرة الطبيعية التى عبّر عنها زولا على أفضل وجه: «بدلاً من الإنسان المجرد، سأصنع إنسانًا طبيعيًا، وأضعه فى محيطه المناسب، وأحلل جميع الأسباب المادية والاجتماعية التى تجعله على ما هو عليه.»( ) ومن الناحية الفينومينولوجية، سيتجه اهتمامنا نحو اتجاه مختلف. سنرغب فى معرفة كيف عبّرت هذه البيئة (مثل هذا «المحيط») عن نفسها كتأثير عاطفى حمل المبادئ الأساسية للواقعية إلى جمهورها؛ أى كيف استُبدلت الاستعارة بنظام مرجعى آخر يُمكن من خلاله حشر الأشياء الكبيرة فى أماكن صغيرة.

ولدينا مثالٌ يكاد يكون مثاليًا على ما وضعته الواقعية محل الاستعارة، عندما تصعد هيدا جابلر إلى خشبة المسرح فى المشهد الافتتاحى لمسرحية إبسن وتقول: «يا إلهي، يا لها من مزعجة! لقد فتحت تلك الخادمة النافذة وأدخلت طوفانًا من أشعة الشمس!». أقرب ما يكون إلى الشعر هنا هو الاستعارة الميتة «طوفان من أشعة الشمس»، وهى بعيدة كل البعد عن استعارة هوراشيو «صباحٌ بعباءةٍ بنية اللون». إلا أن جودة البيت الشعرى لا تكمن فى أسلوبه أو فى بساطته، بل فى امتزاجه بين التشبيه «التصويري» و«الأدبي». اذ يوحى البيت بوجود متحدثةٍ فى عالمها بطريقةٍ ما؛ إنها، فى الواقع، مندمجةٌ فيه، محاطةٌ بالواقع. قد يقول قائل إن الكلام مركزي، ونتاج عالمٍ يُقيّده ثبات البيئة ومضيّ الوقت. إن التنبؤ بخارجٍ مباشر، بشمسٍ مشرقة، هو افتراضٌ لما يُمكن أن نسميه كونًا بطلميًا - أى عالمٌ مركزه هنا، سيبقى هنا، وسيدور العالم الآخر حوله طوعًا. إن سطرًا كهذا، أو سطرًا يُستخدم بهذا الشكل، سيكون فى غير محله فى مسرحيات شكسبير، ولو لأن النوافذ لا وجود لها إلا عندما تُوجد بفعل الظروف الناشئة للحبكة. فروميو وجولييت يتطلبان نافذةً فجأةً فى الفصل الثانى («لكن يا للضعف! ما هذا الضوء الذى يخترق تلك النافذة؟»)، ولكنه ليس سوى إطارٍ لاستعارةٍ منسوبة الى كوبرنيكس مُتقنة («إنه الشرق، وجولييت هى الشمس»). بعبارة أخرى، النوافذ، كالجماجم ومقاعد المفاصل، موجودة للرؤية من خلالها، لا لتكون مناسبةً لرمزية المؤامرة. ومن البديهى أن أى شيء فى مسرحيات شكسبير يُمكن أن يكون رمزًا، تقريبًا بالمعنى الذى وضعه إبسن؛ لكن هذا لا علاقة له بتعدى البيئة على الشخصية. وشخصية شكسبير تخلق الطبيعة لاستخدامها الخاص (وللمسرحية) المباشر؛ فهو يستخرجها، من العدم، ليستخدمها لفترة وجيزة كامتداد مبالغ فيه لمشاعره؛ على سبيل المثال، يلاحظ الملك لير، وهو ينعى موت كورديليا، أن الكلاب والخيول والجرذان لا تزال، للأسف، على قيد الحياة، لكن المسكينة قد ضاعت. هذا كل ما فى عالم الحيوان.

هوامش

• برت أوستاتس: ولد الباحث فى مجال الدراما، بيرت أو. ستيُتس، فى مدينة بانكسوتاونى بولاية بنسلفانيا فى الثامن من أغسطس عام ١٩٢٩. بعد حصوله على شهادة من جامعة ولاية بنسلفانيا، عمل ستيتس فى مجال البث الإذاعى المحلي، ثم انضم لاحقًا إلى الجيش. بعد عودته، حصل على درجة الماجستير من جامعة ولاية بنسلفانيا، ودرجة الدكتوراه فى الفنون الجميلة من جامعة ييل. ألّف ستيتس العديد من الكتب عن الدراما والأحلام. كان أستاذًا فخريًا فى جامعة كاليفورنيا فى سانتا باربرا. توفى فى الثالث عشر من أكتوبر عام ٢٠٠٣.

• هذه المقالة هى الفصل الثانى من كتاب «مواقف عطيمة فى غرف صغيرة: حول فينومينولوجيا المسرح».

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(١٦)

بدايات الملك لير فى مصر!

كانت مسرحية «الملك لير» هى الثانية فى ترتيب عروض الموسم الأول للفرقة القومية المصرية، وكانت فى الوقت نفسه العرض المصرى الأول لهذه المسرحية داخل مصر، ورغم ذلك كانت لها إرهاصات أجنبية سابقة داخل مصر أيضًا! وبمعنى أوضح كانت لها خلفية منشورة ومعروفة فى الصحف المصرية، بل وتم عرضها «أجنبيًا» فى دار الأوبرا المصرية بدعوة رسمية من وزارة المعارف، هذا بالإضافة إلى أنها كانت موضوعة ضمن خطط «عزيز عيد» لعرضها فى فرقته الخاصة، قبل أن يقوم بإخراجها بنفسه فى عرض الفرقة القومية! لهذا كله يهمنا التعرف على هذه الخلفيات التاريخية، قبل أن نتحدث عن عرض المسرحية من قبل الفرقة القومية!

سيد على إسماعيل

فى منتصف ١٩٢٤ نشر الكاتب المسرحى والناقد «إبراهيم المصري» فى مجلة «التمثيل» ترجمة لكلمة عنوانها «كيف أخرج الممثل الكبير وزعيم المسرح الحُر فى فرنسا أندريه أنطوان دور الملك لير»؟! وهذه الكلمة لا تعنى أن إبراهيم المصرى سيكتب رأيه فى «أندرية أنطوان»، بل هو ترجم ما كتبه «أندرية أنطوان» عن كيفية إخراجه لمسرحية «الملك لير»! وفى هذه الكلمة المترجمة، قال «أندرية أنطوان»:

«شغفت منذ نعومة أظفارى بمطالعة أعمال الروائى العظيم «شكسبير»، وطالما حدثتنى نفسى بأنه سيمر بى يوم أعتلى فيه خشبة المسرح ممثلًا تلك الأعمال نافخًا فيها روح الحياة، حاملًا إليها كل ما يكنه قلبى من حرارة وشعر وخيال. وهكذا قدر لى .. فقد شئت وشاء القضاء أن أحقق فى يوم من الأيام حلمى وأن أبرز للناس إحدى شخصيات شكسبير الجليلة الخطر والتى كان لها أكبر تأثير علىّ فى حداثتى وشبابى. قلدتنى الحكومة رئاسة مسرح «الأوديون» وعهدت إلىّ تمثيل رواية «الملك لير» واخطرتنى أن ملك إنجلترا وملكتها سيفدان لمشاهدة الرواية وأنها ستكون ليلة مشهودة حافلة. فحفزت بذلك قواى واستنهضت عزائمى، ودفعت بى إلى الأمام فعولت على العمل الممتع القوى فى تؤدة ورصانة وتفكير. قرأت الرواية من جديد وأعدت تلاوتها بنفسى مرتين ثم كلفت صديقة لى كنت أهواها أن تقرأها لى مرتين أيضًا تحت ضوء عيونها العسلية الحالمة وفى ظل أهدابها الطويلة المعبودة. فعلت ذلك كى أعتصر من الرواية رحيق شعرها الأبدى وأرتشف من نظرات حبيبتى ولهجتها وحركاتها عسل روحى فأمزجه بذلك الرحيق مادة سحرية مقوية خالقة. انتهيت من هذه العملية وخلوت بنفسى فى عزلة مطمئنة هادئة على سفح جبل من جبال سويسرا الشامخة. وهناك أخذت أطالع آراء أكبر نقاد أوروبا فى جميع أعمال شكسبير لا سيما «الملك لير». قرأت بتعمق ودقة شديدين أقوال الباحث الألمانى «فون شلجل» والروائى «لسنج» والفيلسوف «تاين» وجماعة النقاد المعاصرين حتى استطعت الهبوط إلى قرارة نفس الشاعر وتفهم أسرار فنه. بعد ذلك شعرت باكتمال نفسانى غريب ملأ جو حياتى. وضرب من النضوج والإشراق والبحبوحة غمر جهازى العصبى وأطلقه من عقال معيشته اليومية الآلية البلهاء. عندها فكرت فى ضرورة الابتداء بالعمل حالًا. إلا أن نظام مسرح «الأوديون» القاضى بالانتظار الطويل ريثما ينتهى تمثيل الروايات الأخرى، ويحين دور «روايتي» كان يعذبنى مرّ العذاب مستثيرًا حواسى مقلقًا نفسى معكرًا عليّ صفو مجدى ونعيمى المنتظر. أجل كنت أخشى على روحى الجديدة من تفاهة الحياة اليومية أن تذهب بها أو تهدم تمثال الجمال الذى أقمته فى فسحاتها ثم تذروه هباء لذلك كانت تبدو عليّ كآبة وجهامة تنفر منى الأصدقاء والأحباب ولا أعرف الخلاص منها إلا بالارتماء فى حضن العزلة الخصبة بالأحلام والآمال. يا للحيرة ويا للمرارة لن أنسى فى حياتى كلها تلك الليالى الطويلة الثقيلة بظلماتها، المذعورة بأشباحها. الراجفة بأنينها كما إنى لن أنسى أيضًا ذلك اليوم الصافى البديع يوم أول تجربة من تجارب «الملك لير». لقد أحس بى الجميع رجلًا آخرًا مورق الصحيفة، زاهى الطلعة، فياض المشاعر، جياش التباريح كأنما خلق فى عنصر شاذ غريب أو كأنى برمتى خلقت على أرض الله من جديد «ترجمة إبراهيم المصري».

فى عام ١٩٢٧ قررت وزارة المعارف المصرية استقدام إحدى الفرق المسرحية الإنجليزية المتخصصة فى عروض شكسبير

الملك لير

مسرح الأوديون

لتقدم بعض العروض لطلاب المدارس وللجمهور المصرى أيضًا، كون أعمال شكسبير المسرحية تُدرس أدبيًا فى المدارس المصرية، لذلك أرادت الوزارة عرض الأعمال المسرحية الأدبية بصورة فنية عملية أمام الطلاب والجماهير، وحدث هذا بالفعل عندما حضرت «فرقة إتكنز» المسرحية الإنجليزية وعرضت مسرحيات شكسبير فى دار الأوبرا المصرية، ومنها: هملت، الملك لير، أنطونيو وكليوباترا، يوليوس قيصر، هنرى الرابع.

نجحت الفرقة ونجحت عروضها فأرادت وزارة المعارف تكرار التجربة فى العام التالى، حيث نشرت جريدة «الأخبار» خبرًا فى أغسطس ١٩٢٨ عنوانه «تقدير الجمهور المصرى للتمثيل الصحيح .. حول فرقة إتكنز»، قالت فيه: «استقدمت فى العام الماضى وزارة المعارف فرقة إتكنز لتمثل روايات شكسبير لتكون رسولًا صادقًا إلى هذا الشعب الذى يقدر فى هذا العبقرى النابغ نواحى عظمته الناطقة فى رواياته القيمة. وحضت وزارة المعارف طلبة مدارسها وتلاميذها على شهود هذه الروايات والتى بلغت ست مسرحيات فى العام الماضي».

عرضت الفرقة أعمالًا كثيرة لشكسبير، يهمنا منها مسرحية «الملك لير»، التى تناولتها معظم الصحف الفنية المصرية، مثل: مجلة الناقد، ومجلة المستقبل، وجريدة السياسة! فالناقد قالت تحت عنوان «تمثيل رواية الملك لير فى القاهرة»: إن تمثيل فرقة المستر إتكنز لرواية «الملك لير» فى الأوبرا الملكية مساء السبت يجدد ذكرى أكاليل الفوز التى كللت بها فى لندن، وفى غيرها فإن تمثيل هذه الرواية التراجيدية البديعة محفوف بصعوبات مسرحية جمة غير أن «المستر إتكنز» تغلب عليها قبلًا وأصبح تمثيله هذه الرواية من أبعث الأمور على الارتياح حتى أن «تشارلس لامب» الناقد المسرحى الشهير صرح بأن تمثيله لهذه التراجيديا كان أمرًا متعذرًا من وجهة مسرحية. ومعلوم أن هذه الرواية تمثل بريطانيا فى عصورها القديمة لأن «لير» هذا هو من الملوك السياسيين الخياليين، وهى فى نفسيتها رواية تراجيدية تمثل إنكلترا فى عصر إلياصابات ولذلك سيكون تمثيل المستر إتكنز فريدًا فى بابه.

ولما مثلت هذه الرواية منذ سنوات قال أهل لندن إن المستر إتكنز خير ممثل للشخصيات الماضية، وسيعيد هذه المهارة فى القاهرة وستكون المس «مارى هويد» التى تمثل دور كريمته شريكته فى هذا التمثيل، وهى تمثله شابة بلغت مكانًا رفيعًا فى عيون الأمريكيين، وسيمثل غيرهم أدوار مهمة من قبل ممثلى الفرقة وممثلاتها، وهم: المس «ستيلا أربنينا» ممثلة الفرقة الأولى، المس «مارجوت ليستر»، «دنكان يارو»، «بيتر مادجويك»، «جون مور»، «سسيل تراونسر»، «برونو برنانا»، المس «نانسى كونستام»، «باتريك أدير»، «أرثر برن»، «فيليب توملي»، «موريس فاركهارسن»، المس «مارى هون».

أما جريدة «السياسة» فقد نشرت يوم ١٩٢٨/١١/٤ تحت عنوان «الملك لير رواية شكسبير التى تمثلها فرقة إتكنز الليلة بالأوبرا» خلاصة وافية لها، من خلال شرح لأحداث كل فصل من الفصول الخمسة بما فى كل فصل من مناظر، وشغلت بذلك صفحة كاملة من صفحات الجريدة.

أما مجلة «المستقبل» فقد نشرت مقالة عن العرض يهمنا منها ما نشرته عن التمثيل قائلة: «قام المستر «روبرت إتكنز Atkins» بدور الملك لير بما فيه من مشقة، حيث كان المستر إتكنز بديعًا فى الفصل الأول عند دخوله غرفة العرش يتبعه الأشراف والخدم موفقًا فى كل حركاته. كنا نرى ملكًا حقًا من ملوك القرون الوسطى يأمر وينهى فى ملكه كما شاء غير أننا لاحظنا فى الفصل الأخير أن نشاط المستر إتكنز فى حركاته لا يتفق مع كبر سن الملك لير، فكنا نراه يقفز كشاب فى مقتبل العمر بالرغم من تلك اللحية الناصعة البيضاء التى غطى بها وجهه. وهكذا لم يجتذب المستر إتكنز عطف الجمهور على ذلك الملك المسن المسكين الذى فقد ملكه وماله وعقله. كذلك لم تؤثر فينا تلك الصيحات التى كان يلقيها فى قصف الرعود وربما كان السبب فى ذلك هو عدم وجود المناظر الكافية لتساعد المستر إتكنز على إظهار دوره كما يشاء».

بعد ست سنوات تقريبًا، وتحديدًا فى أغسطس ١٩٣٤، نشرت مجلة «المصور» خبرًا تحت عنوان «فرقة عزيز عيد»، قالت فيه: «كتبنا منذ أسبوعين كلمة عن الفرقة التى أزمع كبير المخرجين الأستاذ عزيز عيد أن يواجه بها الموسم التمثيلى القادم. هذا وقد كان فى عزمه أن يقوم مع تلك الفرقة برحلة إلى الوجه القبلى تستغرق شهر سبتمبر المقبل، ولكنه عاد فى اللحظة الأخيرة فعدل عن الرحلة وقرر أن يفتتح موسمه مبكرًا حيث يبدأ العمل فى مسرحه بدار التمثيل العربى فى النصف الأول من شهر سبتمبر. أما رواية الافتتاح فهى «الملك لير»، وهى إحدى مخلفات شكسبير، كما أنها من بين الروايات التى ترجمتها وزارة المعارف كنماذج للأدب العربى. فنرجو لفرقة عزيز نجاحًا يتناسب ما أداه للتمثيل من أياد بيضاء».

تتبعت هذا الخبر فلم أجد ما يؤكد حدوثه، حيث إن عزيز عيد لم يكوّن فرقة جديدة فى هذه الفترة، إلا إذا كانت الفرقة المقصودة هى فرقة «اتحاد الممثلين العام» التى أشرنا إليها من قبل، لكنها لم تعرض مسرحية «الملك لير»! هذا كل ما لدينا من خلفيات تاريخية حول مسرحية «الملك لير» فى مصر، قبل عرضها لأول مرة فى الأوبرا الملكية من خلال الفرقة القومية المصرية!

بعد أن قدمت «الفرقة القومية المصرية» أولى عروضها «أهل الكهف» لمدة أسبوع واحد، قدمت فى أسبوعها الثانى مسرحيتها الثانية «الملك لير» ابتداءً من يوم ١٩ ديسمبر ١٩٣٥ بدار الأوبرا الملكية، وهى إحدى روائع شكسبير، عرّبها «إبراهيم رمزي» وأخرجها «عزيز عيد»، وتقع فى ثلاثة أقسام تشتمل على ثلاثة وثلاثين منظرًا. ويقوم بدور الملك لير بالتناوب «جورج أبيض» و«عزيز عيد»، كما يقوم بتمثيل بقية الأدوار: حسين رياض، منسى فهمى، عباس فارس، فؤاد شفيق، على رشدى، محمود المليجى، فتوح نشاطى، عبد العزيز خليل، محمود رضا، فردوس حسن، زيزى عثمان، زوزو حمدى الحكيم، نجمه إبراهيم. ووضع ألحانها الموسيقية «عبد الحميد علي»، هذا ما جاء فى إعلانات الصحف! أما ما جاء فى «بمفلت» العرض الذى وُزع على الجمهور، فجاء فى الآتي:

رواية «الملك لير» ذات ثلاثة فصول، ترجمة الأستاذ إبراهيم رمزى .. بروجرام من يوم الخميس ١٩ ديسمبر إلى الثلاثاء

أعضاء فرقة إتكنز

٢٤ منه سنة ١٩٣٥، إخراج الأستاذ عزيز عيد. يمثل الملك لير بالتناوب الأستاذان عزيز عيد وجورج أبيض. إبراهيم الجزار «رجل عجوز»، إبراهيم يونس «كوران»، أنور وجدى «دوق بورجانديا»، حسن البارودى «طبيب»، حسين رياض «إدغار»، عباس فارس «أرل كنت»، عبد العزيز خليل «أوزوالد»، على رشدى «دوق كورنوال»، فتوح نشاطى «ملك فرنسا»، فؤاد شفيق «أدمون»، فؤاد فهيم «ضابط»، محمد إبراهيم «أحد الأشراف»، محمد يوسف «ضابط»، محمود المليجى «دوق ألباني»، محمود رضا «أمير»، منسى فهمى «أرل غلوستر»، زينب الحكيم «كورديليا»، زينب عثمان «البهلول»، فردوس حسن «غونوريل»، نجمة إبراهيم «ريفان».

وجاء فى «البمفلت» أيضًا ملخص للمسرحية بقلم «فؤاد سليم»، وها هو: «الفصل الأول»، أدركت الشيخوخة الملك لير فعزم أن يقسم مملكته بين بناته الثلاث: ريفان زوجة كوروال، وغوريل زوجة ألبانى، وكورديليا التى يتنازع حبها صاحبا فرنسا وبورغانديا، فلما طلب منهن أن يعرف أيهن أشد حبًا له سمع من الأوليين ما خدعه وأرضاه فأنالهما قسمين عظيمين من مملكته، وصارحته الأخيرة وهى الصغرى بأنها تطيعه وتحبه وتجله لكنها تشفق يوم تتزوج أن يحمل زوجها نصف محبتها معه ونصف خلة البر والرعاية منها فلا يروق أباها هذا الجواب ويقضى بحرمانها وبضم نصيبها إلى ما أخذه الأميران فيما أخذا من بائنة ابنتيه الأخريين. ويثير هذا التصرف (إيرل كنت) فيكون جزاؤه النفى ويتقدم ملك فرنسا فيعلن أن كورديليا المعطال ستكون ملكة على نفسه وعلى شعبه. وكان (لايرل غلوستر) أحد كبار بلاط لير وخلصائه ولدان أحدهما (إدغار) الشرعى والثانى (أدموند) غير الشرعى فيدفع الطمع هذا الأخير إلى الكيد لأخيه عند أبيه فيصدق غلوستر أن إدجار ينتوى اغتياله فيأمر بمطاردته واعتقاله وفى الوقت نفسه يوهم أدموند أخاه أن أباهما يريد به شرًا ويحمله على الهرب من وجهه. ونزل لير فى معيته (كنت) متنكرًا ومائة من الفرسان ضيفًا على غونوريل فتنكرت له وتواقح (أوزوالد) تابعها فضربه الملك ولكزه (كنت) برجله واستفز فى النهاية لير فتور غونوريل فى الحفاوة وجفوتها فى المعاملة فأمر ساخطًا بالتأهب للرحيل إلى ابنته الأخرى ريفان عساها تكون خيراً منها فتكلف غونوريل تابعها أوزوالد بالانطلاق إلى ريفان.

«الفصل الثاني»: نزل دوق كورنوال وزوجته ريفان ضيفين على غلوستر فى قصره ورأى أدموند الفرصة سانحة فأوهم أباه أن إدغار أخاه اعتدى عليه وجرحه لما ضاقت به الحيلة عن أن

الملك لير

يغريه بقتله فأكبر كورنوال عمله وضمه إلى رجاله. أما إدغار المسكين فيلجأ إلى مخبأ فى غابة. ويشتبك (كنت) (بازوالد) فى شجار أمام قصر غلوستر فيغضب لذلك كورنوال ويأمر بوضع (كنت) فى المقطرة تأديبًا له. ويأتى لير بحاشيته فيغضب لما حل برسوله (كنت) وإذ يلقى ابنته ريفان يصادف منها معاملة شبيهة بمعاملة الأخرى التى لحقت به عند أختها منضمة إليها فى العقوق فيغضب لير ممن ينعتهما بالذئبتين ويأمر أن تشد الرحال وقد أدلهم الليل والريح تعصف.

«الفصل الثالث»: يعلم (كنت) بما بين الدوقين من الشقاق وبنزول الجيش الفرنسى إلى بعض المرافئ فيوفد أحد الأمناء إلى روفر ليقف كورديليا هناك فى المعسكر على حقيقة حال الملك أبيها ثم يلحق بلير الذى بات فى أسوء حال يجالد العناصر الشكسة ويقوده إلى خص أكتشفه فيلقى هناك إدغار مختبئًا ولا يعرفه لإتقان تنكره وكان غلوستر قد وصلته رسالة سرية فيطلع أدموند عليها مفضيًا إليه أنه سينحاز إلى جانب الملك فيذهب أدموند من فوره ويشيء بأبيه عند الدوق فيثير ذلك كورنوال وينزل بغلوستر نقمته البالغة فيقتلع بيده إحدى عينيه ثم يتبعها بالأخرى انتقامًا منه وتستفز هذه الوحشية أحد الخدم فيعتدى على كورنوال ويجرحه جرحًا بليغًا يهدد حياته.

«الفصل الرابع»: رغبت غونوريل عن زوجها ألبانى إلى أدموند الذى ولى قيادة الجيش. ويتسخط ألبانى لما بدا من تصرف الأختين مع أبيها وعقوقهما إياده. وينعى رسول دوق كورنوال إلى ألبانى فترى غونوريل أن وجود أدموند عن كثب من أختها ريغان التى صارت إيما فيه خطر على أمانيها من حبيبها ويعلم ألبانى بما كان من إساءة أدموند لأبيه فيكبر خلوص غلوستر وينتوى أن يثأر له. ويتلاقى لير بغلوستر ويظل الأول لا يعرف الثانى لفرط ما أصابه من ذهول ويأتى أوزوالد محاولًا قتل غلوستر فيقتله إدغار ويعلم من الرسائل التى معه مبلغ خيانة أخيه وخيانة غونوريل لزوجها. وتكون رجال كورديليا قد عثرت على لير وأتت به إلى المعسكر الفرنسى ليعنى به هناك تحت إشراف ابنته البارة.

«الفصل الخامس»: تقهر جيوش فرنسا ويقع لير وكورديليا أسيرين فيأمر أدموند أن يدخلا السجن. ويأتى ألبانى ويطلب من أدموند تسليم من أخذهم أسرى فتجيب ريفان عنه: أنه قاد الجيوش وحمل عهد النيابة عنها وأنها اختارته لنفسها سيدًا ونزلت له عن جنودها وأسراها وثروتها وألقابها فيتهم ألبانى أدموند بالخيانة العظمى ويتوعده بالقبض عليه وعلى غونوريل. ويثور أدموند فيجابهه فجأة إدغار بخياناته لأخيه وأبيه وتآمره على الأمير ويتقاتلان فيسقط أدموند ويجبه ألبانى غونوريل برسالتها فتنصرف مستخذية. وينعى إدغار أباه الذى باركه قبل وفاته ويأتى من ينقل إلى الأمير أن غونوريل طعنت نفسها بسكين وقضت وأن أختها ماتت مسمومة بيدها ويحمل أدموند المحتضر إلى الخارج فيموت. ويرى لير مقبلًا وعلى ذراعيه ابنته كورديليا المتوفاة شنقًا بأمر أدموند فيعلن ألبانى أنه سيفعل كل ما يعود بالراحة والسكينة على الملك. لكن لير وقد ألمت به كل هذه الغيرة والبلايا لا يمهله الموت فيفارق الحياة.