مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 976 | الإثنين 11 مايو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«القومي للمسرح» يطلق ٨ ورش مسرحية متخصصة بالقاهرة في دورته الـ ١٩

سقوط حر.. حين يصبح التفكير جريمة

مسرح الطفل

فى مواجهة هوس الشاشات

نقابة المهن التمثيلية

تخلد اسم الفنان الكبير ياسر صادق على القاعة الكبرى بالنادي

تحت رعاية الأستاذ الدكتور أشرف زكي، تفتح نقابة المهن التمثيلية أبوابها مساء الخميس ١٤ مايو ٢٠٢٦، لواحدة من أكثر الليالي الإنسانية والفنية تأثيرًا، بافتتاح القاعة الكبرى التي تحمل اسم الفنان الكبير ياسر صادق، تكريمًا لمسيرة استثنائية صنع خلالها حضوره الخاص على خشبة المسرح وفي السينما و الدراما المصرية.

وتبدأ فعاليات الحفل بفيلم من إخراج الأستاذ كريم الشحري لمسيره فنان كبير في مختلف مراحله الفنية ويشارك فيه العديد من النجوم الكبار من أبناء جيله وأصدقائه وتلاميذه ...

ويُـقـام الحفل بـنـادي نقابة المهن التمثيلية بالجيزة، برئاسة الفنانة القديرة عايدة فهمي، وسط حضور واسع من نجوم الفن والإعلام وأعضاء النقابة، في أمسية تحمل الكثير من التقدير والمحبة لفنان استطاع عبر سنوات طويلة أن يترك أثـرًا إنسانيًا وفنيًا في قلوب جمهوره وزملائه.

الليلة ليست مجرد افتتاح قاعة... بل لحظة وفـاء لفنان عـاش للفن، وقدم أدواراً وتجارب ظلت حاضرة في ذاكـرة المسرح المـصري، ليصبح اسمه عنوانًا لمكان يحتضن الإبداع والأحلام الجديدة.

ومن المنتظر أن يشهد الحفل حضور نخبة كبيرة من الفنانين وصُنّاع الدراما والشخصيات العامة، احتفاءً بتاريخ فني ثري للفنان الكبير ياسر صادق، وتأكيداً على قيمة التكريم الحقيقي لمن منحوا الفن عمرهم وشغفهم.

ويُقام الحفل في تمام الساعة السابعة مساءً بنادي نقابة المهن التمثيلية ،شارع البحر الأعظم.

المسرح القومي يحتفل

بـ١٥٠ ليلة عرض لمسرحية «الملك لير»

يحتفل المسرح القومي بوصول العرض المسرحي «الملك لير» إلى ١٥٠ ليلة عـرض على خشبة المـسرح القومي بالعتبة، تحت رعاية الدكتورة جيهان زكي، وزير الثقافة، وضمن خطة البيت الفني للمسرح التابع لقطاع المسرح برئاسة الدكتور أيمن الشيوي.

وتُعد مسرحية «الملك لـير» واحـدة من أبرز التجارب التي أعادت تقديم النص الشكسبيري الخالد برؤية فنية معاصرة.

ويُعرض «الملك لير» من الخميس إلى الأحـد أسبوعيًا على خشبة المسرح القومي بالعتبة، في تمـام الساعة التاسعة مساءً، مع إتاحة الحجز يوميًا من شباك التذاكر بـدءًا من الساعة الرابعة عصرًا، وأسعار التذاكر ٦٠ و٨٠ و١١٠ جنيهات.

وقد حقق العرض إيـرادات تجاوزت ٤,٢٠٠,٠٠٠ جنيه، بما يعكس الإقبال الـجـمـاهـيري الكبير عليه، في ظل إتاحته بأسعار مناسبة لمختلف فئات الجمهور.

العرض بطولة النجم يحيى الفخراني، ويشارك في البطولة كل من: طارق دسوقي، حسن يوسف، أحمد عثمان، تامر الكاشف، أمل عبد الله، إيمان رجائي، لقاء علي، بسمة دويدار، طارق شرف، محمد العزايزي، عادل خلف، أحمد سمير ، مكياج إسـلام عباس، استعراضات ضياء شفيق، موسيقى أحمد الناصر، إضاءة الحسين «كاجو»، ملابس علا علي، ديكور حمدي عطية، ترجمة فاطمة موسى، إخـراج شادي سرور.

الإثنين بالسامر..

افتتاح المهرجان الختامي لنوادي المسرح في دورته الـ ٣٣

تنطلق في الخامسة والنصف مساء الإثنين على مسرح السامر بالعجوزة، فعاليات الدورة الثالثة والثلاثين للمهرجان الختامي لنوادي المسرح، تحت رعاية الدكتورة جيهان زكي وزيرة الثقافة، وتنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، ضمن برامج وزارة الثقافة لدعم المواهب المسرحية الشابة.

ويشهد افتتاح المهرجان تقديم عرضين مسرحيين، الأول بعنوان «راقصو القبور»، لفرقة قصر ثقافة الجيزة، تأليف محمد الشربيني، وإخراج ماهينور طارق، ويسلط الضوء على بعض الآلام التي تظل عالقة في ذاكرة الإنسان، ويحتاج التعافي منها إلى معجزة نادرة.

ويحمل العرض الثاني عنوان «قـيء»، ويعرض في الثامنة مساء، وهو لفرقة قصر ثقافة السلام، تأليف علي العبادي، وإخـراج إبراهيم الصباغ، ويناقش ويلات الحروب وما تحققه من دمار للبلاد والشعوب، نتيجة محاولات بعض أصحاب النفوس الفاسدة.

تقدم العروض بحضور لجنة التحكيم المكونة من المخرج أحمد طه، د. محمد سعد، د. أكرم فريد، الكاتب محمود حـمـدان، المخرج محمد جبر، والمخرج محمد الطايع، مدير نوادي المسرح، مقررا. وينفذ المهرجان من خلال الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، والإدارة العامة للمسرح برئاسة سمر الوزير، ويشارك به

هذا الموسم ٢٧ عرضا مسرحيا من مختلف أقاليم محافظات مصر، تقدم يوميا بالمجان في الخامسة مساء، على مسرحي السامر وروض الفرج.

فيما يقام حفل ختام المهرجان وإعلان التوصيات والنتائج يوم الاثنين ٢٥ مايو على مسرح السامر.

ويعد المهرجان الختامي لنوادي المسرح أحد أبرز الفعاليات المسرحية التي تنظمها هيئة قصور الثقافة سنويا لدعم المبدعين الشباب، وتحقيقا لمبدأ العدالة الثقافية والوصول بالخدمات الفنية إلى مختلف أنحاء الجمهورية.

وشهد الموسم الحالي مناقشة ٣٤٧ عرضا مسرحيا، بمشاركة ما يقرب من ٨٠٠٠ موهبة من الشباب والفتيات من مخرجين وممثلين ومؤلفين ومهندسي ديكور، وغيرهم من المبدعين في مجال العمل المسرحي.

«مدينة الأحلام»..

حكاية أطفال يبحثون عن أحلامهم وسط عالم من الخوف والخيال

شهد قصر ثقافة روض الفرج، تقديم العرض المسرحى «مدينة الأحلام»، تأليف يس الضو، وإخراج منال عامر، فى رؤية إنسانية لعالم الأطفال، من خلال رحلة تمزج بين الواقع والخيال، وتناقش تأثير الأحلام والعالم الرقمى على وعى الطفل وتكوينه النفسى.

ويقدم العرض ضمن فعاليات عروض مسرح الطفل للموسم المسرحى ٢٠٢٥/ ٦٢٠٢، والتقينا المخرجة وعددا من أبطال العرض لنتعرف على تفاصيل تجربيتهم الجديدة.

رؤية إنسانية حول العلاقة بين الحلم والواقع

قالت المخرجة منال عامر موضحة: تدور قصة العرض المسرحى حول عالم الأطفال، وخاصة أثناء نومهم، وهم يتعاملون مع أحلامهم بوصفها عالمًا موازيا للواقع، وفى الوقت نفسه عالمًا معكوسًا له تمامًا، والأحداث تدور داخل مدينة خيالية هى «مدينة الأحلام»، تمنح الأطفال شعورًا بالأمان أثناء الحلم، وتفتح أمامهم مساحة لاكتشاف ذواتهم، وتشدد على حق الطفل فى الحلم بحرية، لكن من واجب الكبار— من آباء ومربين ومعلمين — أن يوجّهوا هذا الحلم نحو مسار إيجابى، يسهم فى بناء شخصية الطفل وتنميتها، لا أن يترك دون وعى أو توجيه، وبذلك يقدم العرض رؤية إنسانية حول العلاقة بين الحلم والواقع، وبين الحرية والتوجيه، فى عالم الطفل فى زمننا المعاصر.

ثنائية الخير والشر

منال عامر: بين الحلم والواقع.. «مدينة الأحلام» تطرح صراع الخير والشر داخل عقول الأطفال

وأضافت «منال»: والإطار درامى للعرض يجمع بين الواقع والخيال تتجسد فيه «مدينة الأحلام»، كعالم متكامل يقدم ثنائية الخير والشر معًا، وتتصاعد الأحداث بين الصراع المحتدم بين القوتين، لتتكشف القيم الإنسانية الحسنة، وتترسخ الأخلاق وينتهى بانتصار الخير.

شخصيات متباينة من الأطفال يجمعهم الحلم

وتابعت: ويقدّم العرض شخصيات متعددة ومتباينة من الأطفال الذين لا تتحقق أحلامهم ورغباتهم فى الواقع، فيحملون رغباتهم معهم داخل الحلم، ومن بين هذه النماذج، يظهر الطفل ذو الإعاقة الحركية الذى يعجز عن الحركة فى الواقع، لكنه يحقق فى أحلامه ما يتمناه من حرية وقدرة على الفعل، وكذلك الطفلة المشردة التى لا تملك بيتا مستقرًا، ولامأوى لهاغير الشارع، فعندما يغلبها النعاس، وتنام، تجد فى أحلامها بيتًا دافئًا، والعرائس، والمدرسة، وكل ما يفتقده واقعها، وما يمناه أى طفل سوى له أسرة.

«مدينة الأحلام» دعوة لإنقاذ الأطفال من حصار العوالم الافتراضية

عالم بلا قيود أو مسئوليات

وأضافت: وفى المقابل، يتناول العرض نموذج الطفل الرافض للمدرسة، الذى يحلم بالهروب من الواجبات والالتزامات، فيتجسد حلمه فى صورة عالم بلا قيود أو مسئوليات، ما يطرح تساؤلا حول الحدود الفاصلة بين الرغبة الطبيعية والتمرد السلوكى لدى الطفل.

نماذج للخير والشر معًا فى تجربة واحدة

وتؤكد المخرجة منال عامر: العرض لا يكتفى بتقديم جانب الخير فى أحلام الأطفال، لكنه يرصد أيضًا الجوانب السلبية التى قد تنعكس داخل الحلم لكل طفل من الشخصيات، ليقدّم العرض المسرحى نموذجين للخير والشر معا فى تجربة واحد.، وتنطلق الأحداث حين تُعرض هذه الأحلام على «نور»، أميرة «مدينة الأحلام»، التى تتدخل داخل كل حلم لتعيد صياغته وتصحيح مفاهيمه، بحيث يتحول إلى حلم أكثر اتزانًا ووعيًا، وحلم حسن يفخر به، ويساعد الطفل على بناء إدراكه الأخلاقى والمعرفى بشكل سليم عند الاستيقاظ، وهذا عالم ندخل إلى عقول الأطفال خلال أحلامهم وهم نائمين.

إعادة تشكيل أحلام الأطفال

وأوضحت «منال»: ويتصاعد الصراع الدرامى مع ظهور الشخصية الشريرة «دساس»، والتى تحاول إفساد هذا العالم الخاص بمملكة الأحلام، وإعادة تشكيل أحلام الأطفال بطريقة مضللة، بما يهدد مهمة الأميرة «نور» فى تحقيق التوازن داخل عالم الأحلام، ويطرح العرض تساؤلات شائكة حول صانعى الخير والشر ويرتكز حول الشخصيتين «الأميرة نور» و«دساس»، ومن سيحقق الانتصار منهما لصالح الأطفال؟

تأثير العالم الرقمى على الأطفال

وقالت المخرجة موضحة: يناقش العرض المسرحى تأثير العالم الرقمى على الأطفال فى الوقت المعاصر، من خلال نماذج مرتبطة بالتكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعى، حيث يظهر الطفل المنجذب دومًا للهاتف وعالم الإنترنت، وتطبيقات التواصل الاجتماعى ومنها «التيك توك، الانستجرام، وفيسبوك»، والتى تدفع بالطفل أن ينفصل تدريجيًا عن الواقع الحقيقى، فى مقابل عالم افتراضى يستهلك وقته وطاقته.

أطفال اليوم فى حصار العوالم الافتراضية

وأضافت: ويشير العرض أيضًا إلى دور الأسرة، خاصة بعض الآباء والأمهات، فى تعزيز هذا الانفصال، حين يلجؤون إلى التكنولوجيا وبرامجها وقنواتها كوسيلة لإسكات الطفل أو الحد من حركته داخل المنزل، مما يزيد من ارتباطه بالعالم الافتراضى على حساب تفاعله الواقعى، وذلك ما تعسكه شخصية «دساس» فى العرض المسرحى ودوره فى فصل الأطفال فى عوالم افتراضية بعيدًا عن العالم الحقيقى.

ذروة الصراع الدرامى وانتصار وعى الأطفال

وأكدت منال عامر: تتجلى ذروة الصراع الدرامى فى العرض فى سؤال محوري: «هل يعود الطفل إلى فطرته السليمة وعالمه الحقيقى، أم يستسلم بالكامل لعالم افتراضى يبعده عن الواقع والحياة؟»، لكننا فى النهاية نشهد انتصار وعى الأطفال لاختيار الواقع، واختيارهم لعالم الأميرة «نور»، مؤكدين أن التكنولوجيا وسيلة للمعرفة والاستفادة منها، وليست بديلًا عن الحياة، ولايمكن أن تصبح وسيلة لإلغاء الحلم الحقيقى أو لتحقيق أحلامناعلى أرض الواقع، وتطبيقات التكنولوجيا وبرامج التواصل الاجتماعى لايمكنها أن تحقق الأحلام.

منال عامر: «مدينة الأحلام» دعوة للخروج بالأطفال من حصار العوالم الافتراضية

واختتمت «منال»: فى نهاية العرض تنتهى أحلام الأطفال مع دقات الساعة لموعد الاستيقاظ، وتغلق المدينة أبوابها، ويعود الأطفال لواقعهم، بعد أن غرست الأميرة «نور» البذرة فى عقل كل طفل ليتفتح ويصبح أكثر وعيًا، ويبحث عمًا يحب ليفعله بصدق، ولايبتعد عن عالمه الواقعى، ويخرج من حصار العوالم الافتراضية.

نجاة الإمام: أنا الأميرة «نور» تحمل طاقة إيجابية وروحًا حالمة بالحب والسلام والخير

قالت نجاة الإمام: أقدم شخصية الأميرة الحالمة «نور» فى عرض «مدينة الأحلام» وهى من الشخصيات القريبة إلى قلبى لما تحمله من حيوية وطاقة إيجابية وروح حالمة تؤمن بالحب والسلام والخير.

استعادة القيم الإنسانية

وأضافت: شخصية «الأميرة نور» تتمنى أن تملأ حياة الأطفال بالفرح والمرح، وأن تغرس فيهم القيم الجميلة المبنية على المحبة والتسامح، لأننا كلما زرعنا داخل الأطفال الخير والوعى استطعنا أن نصنع جيًلا سويًا قادرًا على الإبداع وتحقيق أحلامه، وقادرًا أيضًا على استعادة القيم الإنسانية الحسنة، التى افتقدناها مثل الترابط والاهتمام بالصحة وسلوكيات مهمة مثل ممارسة الرياضة والعمل الجماعى، وهذا مايدفع الأطفال إلى الإبداع وتحقيق أحلامهم وفاعلين فى المجتمع.

المشاركة الثانية فى مسرح الطفل

وتابعت: أحببت مشاركتى فى عرض«نور» كثيرًا، خاصة أن العرض موجّه للأطفال، و يحمل طاقة مختلفة وممتعة، وهو التجربة الثانية لى فى مسرح الطفل، ويعد من التجارب القريبة إلى روحى، بعد مشاركتى الأولى فى عرض «الجميلة والوحش» للمخرج محسن رزق.

مشاركة إنسانية وفنية شديدة الخصوصية

واختتمت نجاة الإمام مؤكدة: أكثر ما أسعدنى هو شغف الأطفال الحقيقى بالمسرح، ورغبتهم فى التعلم والتعبير عن أنفسهم، رغم انشغال جيلهم بعالم مواقع التواصل الاجتماعى «السوشيال ميديا» والتطبيقات الإلكترونية الحديثة، لكن ما رأيته منهم من التزام وحماس وحب للفن، خاصة المسرح والرغبة فى التعلم، منحنى شعورًا بالأمل، وجعل التجربة بالنسبة لى مشاركة إنسانية وفنية شديدة الخصوصية وسط فريق من الأطفال والشباب المبدع المليء بالطاقة والحب.

فريدة محمد: أنا «سنو وايت» حارسة الأميرة «نور»

وقالت الطفلة فريدة محمد سيد: أقدم شخصية «سنووايت»، وهى حارسة «الأميرة نور» ومؤثرة فى العرض، تتولى حماية أ«مدينة الأحلام»، وأميرتها من الشخصيات الشريرة مثل «فشّار» و«نتّاشة» و«دسّاس»، الذين يحاولون إفساد عالم الأطفال وأحلامهم.

نشر قيم الخير والمحبة والسلام

وأضافت فريدة: تدور فكرة عرضنا المسرحى حول أهمية حماية الأطفال ومساندتهم لتحقيق أحلامهم، ونشر قيم الخير والمحبة والسلام داخل عالمهم، حتى يصبحوا قادرين على تحقيق ما يتمنونه فى المستقبل.

أحمد جمال: أنا «دساس» رمز للشر والكوابيس

قال الممثل أحمد جمال (جيمي): أقدم شخصية «دساس»، المركبة، والتى تحمل العديد من التفاصيل وتُبرز قدرات الممثل، فكان تجربة مختلفة لى، اجتهدت فيه لما يحمله من سمات جسدية وصوتية مميزة، حتى أستطيع أن أنقل الرهبة وفى الوقت نفسه، أحقق متعة المشاهدة للجمهور خاصة الأطفال.

وأوضح «جيمي»: شخصية «دساس» تمثل تجسيدًا للشر والكوابيس، يسعى إلى هدم القيم والأخلاق لدى الأطفال، إذ يتغذى على الخوف، ويحاول السيطرة على عقولهم وأحلامهم، من خلال زرع صفات سلبية مثل الكذب والسرقة، مستعينًا بشخصيات معاونة مثل «فشار» و«نتّاشة».

مخاوف حقيقية وكوابيس مظلمة

وأضاف «جيمي»: أكثر ما جذبنى فى الدور هو سماته المميزة، وتأثيره النفسى، فهو لا يقدم شرًا سطحيًا، لكنه يعكس مخاوف حقيقية قد يمر بها أى طفل، و الأحداث تكشف كيف يؤثر «دساس» على الأطفال، ويحاول إبعادهم عن أحلامهم البريئة وتحويلها إلى كوابيس مظلمة، بينما تظهر فى المقابل قوى الخير ممثلة فى شخصيات مثل الأميرة «نور» وعم فارس وحبيبة وأمين، إلى جانب الأطفال أنفسهم، الذين يجسدون قيم الإصرار والشجاعة فى مواجهة الشر.

رسالة العرض.. التمسك بالقيم الإيجابية ومقاومة الخوف

واختتم أحمد جمال: فى نهاية العرض نشهد انتصار الخير على «دساس»، وذلك يعكس ويؤكد رسالة العرض، التى تركز على أهمية التمسك بالقيم الإيجابية، ومقاومة الخوف، والحفاظ على براءة الطفولة فى مواجهة التحديات، والتأكيد على أن الحلم هو السلاح الحقيقى ضد الاستسلام واليأس.

بيانات العرض المسرحي

العرض المسرحى «مدينة الأحلام» تأليف وأشعار يس الضوى، دراماتورج حازم الزغبى، وإخراج منال عامر.

تمثيل وبطولة نجاة الإمام، أحمد جمال (جيمي)، وعد سامح، جهاد عصام، أحمد سعيد، أحمد سلامة، عبد الرحمن جمال (عبده جيمي)، يسر مصطفى، فريدة محمد سيد، جودى الجندى، كنزى محمد فتحى، عبد الرحمن بلال، سليم مصطفى، حمزة ناصر، إنجى محمد توفيق.

ومشاركة فريق الاستعراضات.. ريماز مصطفى، محمود وليد، محمود محمد، ريتال أمجد، حبيبة جمال، مريم خالد، سجدة محمد، إنجى محمد.

ألحان محمد صلاح، موسيقى فرح، ديكور وملابس أحمد فتحى، استعراضات عربى محمد، إضاءة أحمد أمين، ماكياج سهر عماد، مخرج منفذ أحمد لطفى، مخرج مساعد محمد سيد، ومساعد مخرج فادى وجيه.

«مدينة الأحلام» إنتاج قصر ثقافة روض الفرج، والإدارة العامة لثقافة للطفل، التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث، بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

همت مصطفى

جورجيا وعُمان واليونان

تحصد جوائز الدورة الثانية لمهرجان سيتفى جورجيا

اختتمت الاسبوع الماضى فعاليات الدورة الثانية من مهرجان «SITFY-GEORGIA»، برئاسة الفنان والمخرج مازن الغرباوى، على خشبة المسرح الوطنى الجورجى «روستافيلى» بالعاصمة تبليسى، والتى انطلقت فى ٢٩ أبريل الماضى، واستمرت حتى ٣ مايو ٢٠٢٦، بالتعاون مع وزارة الثقافة الجورجية، والمسرح الوطنى الجورجى، والهيئة الدولية للمسرح بجورجيا، وبلدية تبليسى، وبمشاركة ٨ عروض مسرحية من جورجيا واليونان وعُمان ورومانيا.

ووجّه الفنان والمخرج مازن الغرباوى، رئيس المهرجان، الشكر إلى جميع الفرق المشاركة، وضيوف الدورة الثانية، والرعاة، والمؤسسات الداعمة، وكذلك المسارح التى استضافت فعاليات مهرجان SITFY-GEORGIA فى نسخته الثانية، مؤكدًا أن نجاح هذه الدورة جاء ثمرة تعاون فنى وثقافى بين مختلف الشركاء، وبفضل حضور المسرحيين وصناع العرض من دول متعددة.

وتضمن حفل الختام عرض فيديو لحصاد الدورة الثانية من مهرجان SITFY-GEORGIA، سبق إعلان نتائج المسابقة الرسمية، بحضور ضيوف المهرجان من الفنانين وصناع المسرح والإعلاميين، فى أجواء احتفالية اختتمت دورة شهدت تفاعلًا كبيرًا مع العروض المشاركة.

كما شهد الحفل تكريم الفنان ديفيد أوبليساشفيلى، وتقديم شهادات تقدير من الهيئة الدولية للمسرح بجورجيا، برئاسة المخرج ليفان خيتاجورى، إلى عدد من المشاركين، تقديرًا لمشاركتهم فى فعاليات الدورة الثانية من المهرجان.

وتشكّلت لجنة تحكيم الدورة الثانية من الفنان والمخرج مازن الغرباوى رئيسًا للجنة، وعضوية كل من: الفنانة نينو ثارخان-موراڤى من جورجيا، والفنان والمخرج خافيير پوخولراس نوفيتش من إسبانيا، والفنانة والمخرجة إيكاتيرينه شاريقادزه من جورجيا، والمخرج شادى أبو شادى من مصر.

«رجل القاع» أفضل عرض فى الدورة الثانية ..

«يوميات آدم وحواء» يحصد جائزة أفضل إخراج

وجاءت قرارات لجنة التحكيم بعد مشاهدة جميع العروض التنافسية الرسمية والتداول بين أعضائها، لتُعلن جوائز الدورة الثانية فى مجالات التمثيل والإخراج والنص والسينوغرافيا والعرض المسرحى.

وحصل العرض الجورجى «رجل القاع» The Underground Man على جائزة أفضل عرض، كما فاز الفنان Archil Sulakvelidze بجائزة أفضل ممثل عن العرض نفسه.

وذهبت جائزة أفضل إخراج إلى نيكا لوارسابيشفيلى عن عرض «يوميات آدم وحواء» Adam and Eve Diary من جورجيا، فيما فازت الفنانة مارينا خاخيانى بجائزة أفضل ممثلة عن عرض «بعد البروفة» After the Rehearsal من جورجيا.

ومن سلطنة عُمان، حصل الفنان سليمان الحميدى على جائزة أفضل ممثل صاعد عن عرض «ليلة السبت» Saturday Night، وهى جائزة جديدة تُمنح لأول مرة فى مهرجان SITFY-GEORGIA بدورته الثانية، كما فاز مبارك الغزالى بجائزة أفضل سينوغرافيا عن العرض نفسه.

كما منحت لجنة التحكيم جائزة أفضل نص مسرحى إلى الكاتب أندرياس ستايكوس عن عرض «ليلى وليلى» Lela and Lela من اليونان، بينما ذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى إيلينى زارافيدو وإيمانويلا كونتوغيورغو عن العرض ذاته.

ومنحت اللجنة شهادة تقدير فى الكوريوغرافيا والحركة لعرض «ليالى البرابرة: ألف ليلة وليلة» Barbarian Nights ١٠٠١ Nights من رومانيا.

ويُعد مهرجان SITFY-GEORGIA، الذى تُقام دورته الثانية برئاسة تنفيذية للبروفيسور ليفان خيتاجورى، أحد فروع مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى، وقد انطلقت فعالياته فى ٢٩ أبريل الماضى واستمرت حتى ٣ مايو الجارى، وذلك بالتعاون مع وزارة الثقافة الجورجية، والمسرح الوطنى الجورجى «روستافيلي» برئاسة الفنان والمخرج دافيد سكارفالدزى، والمركز الجورجى للهيئة الدولية للمسرح ITI، ومعهد بحوث الفنون بجورجيا، وبلدية تبليسى.

وتتزامن فعاليات مهرجان SITFY-GEORGIA مع استعدادات إدارة مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى لإطلاق دورته الحادية عشرة فى نوفمبر المقبل، حيث يُقام المهرجان سنويًا تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية بقيادة الأستاذة الدكتورة جيهان زكى، ووزارة السياحة والآثار بقيادة معالى الوزير شريف فتحى، والهيئة المصرية العامة للتنشيط السياحى برئاسة المهندس أحمد يوسف، كما يحظى بدعم كامل من محافظة جنوب سيناء بقيادة اللواء الدكتور إسماعيل كمال، فى إطار التعاون بين المؤسسات الوطنية لتحقيق التنمية الثقافية والسياحية المتكاملة.

ويُقام مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى برعاية ذهبية للبنك الأهلى، وشركة عين للإنتاج الفنى، وبلدية ظفار بسلطنة عُمان، وتدير المهرجان الدكتورة إنجى البستاوى، وتحمل دورته الحادية عشرة اسم الفنانة الكبيرة سهير المرشدى تكريمًا لمسيرتها الفنية الثرية، فيما تتولى النجمة الكبيرة إلهام شاهين الرئاسة الشرفية للمهرجان، ويرأس لجنته العليا المنتج هشام سليمان.

المهرجان القومي للمسرح

يطلق ٨ ورش مسرحية متخصصة بالقاهرة في دورته الـ ١٩

ورشة الإلقاء مع الفنان خالد الذهبي

والتعبير الحركة للفنانة كريمة بدير

أعلن المهرجان القومي للمسرح المصري، برئاسة الفنان محمد رياض، عن إطلاق ٨ ورش فنية متخصصة بالقاهرة ضمن فعاليات الدورة الـ ١٩ لعام ٢٠٢٦، على أن يبدأ تنفيذها قريبًا، بمشاركة نخبة من الفنانين والمبدعين في مختلف مجالات العرض المسرحي.

ورش المهرجان لتطوير مهارات الشباب وصنّاع المسرح

وأوضحت إدارة المهرجان، أن هذه الحزمة من الورش تأتي في إطار تطوير مهارات الشباب وصنّاع المسرح، وفتح مسارات تدريبية عملية تغطي عناصر العرض المختلفة، مؤكدًا أن عددًا من الورش الأخرى من المقرر تنظيمها في بعض محافظات الجمهورية، على أن يُعلن عنها تباعًا خلال الفترة المقبلة.

٨ ورش مسرحية متخصصة

وتتمثل الورش المُعلَن عنها في القاهرة في.. ورشة التمثيل مع الفنان محمد فهيم، ورشة السينوغرافيا مع دكتور حمدي عطية، ورشة التأليف المسرحي مع الكاتب محمود جمال حديني، ورشة قراءة العرض المسرحي مع الناقد محمد الروبي، ورشة الإخراج المسرحي مع المخرج نادر صلاح الدين، ورشة التذوق الموسيقي مع الموسيقار طارق مهران، ورشة التعبير الحركي مع الفنانة كريمة بدير، ورشة الإلقاء مع الفنان خالد الذهبي.

فتح باب التقديم عبر روابط مخصصة لكل ورشة

وأكدت إدارة المهرجان القومي للمسرح المصري، فتح باب التقديم عبر الروابط المخصصة لكل ورشة، داعية المهتمين بالمسرح إلى الاستفادة من البرنامج التدريبي، الذي يستهدف صقل الأدوات الفنية وبناء خبرات عملية مباشرة.

وأشارت إدارة المهرجان أن التقديم للورش يخضع لمرحلة تقييم أولية، حيث سيتم إجراء اختبارات للمتقدمين في كل تخصص، على أن يتم اختيار العناصر الأكثر تميزًا وملاءمة لطبيعة كل ورشة، بما يضمن تحقيق أقصى استفادة تدريبية ورفع مستوى المشاركين فنيًا وعمليًا

ومن المقرر، الإعلان قريبًا عن أماكن ومواعيد الورش الجديدة في المحافظات، ضمن خطة لتوسيع نطاق الاستفادة خارج القاهرة.

روابط التقديم لورش المهرجان القومي للمسرح المصري الدورة التاسعة عشرة

ورشة التمثيل مع الفنان محمد فهيم

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSc0ɛjGZL.../viewform/...

ورشة السينوغرافيا مع الفنان ومصمم الديكور دكتور

ورشة الإلقاء مع الفنان خالد الذهبي والتعبير الحركة للفنانة كريمة بدير .. ورشة قراءة العرض المسرحي مع الناقد محمد الروبي السينوغرافيا مع الفنان دكتور حمدي عطية

حمدي عطية

https://docs.google.com/viewform/.../1FAIpQLScShg٠٧٣LN...

ورشة التأليف المسرحي مع الفنان والمؤلف والكاتب والمخرج محمود جمال حديني

https://docs.google.com/viewform/.../1FAIpQLSdnuQvjPRy...

ورشة قراءة العرض المسرحي مع الناقد محمد الروبي، رئيس تحرير جريدة مسرحنا

https://docs.google.com/viewform/.../1FAIpQLSfeCVln٨uu...

ورشة الإخراج المسرحي مع المخرج نادر صلاح الدين

https://docs.google.com/viewform/.../1FAIpQLSetfmLuAEu...

ورشة التذوق الموسيقي مع الموسيقار دكتور طارق مهران

https://docs.google.com/viewform/.../1FAIpQLSeRiWLCfA...

ورشة التعبير الحركي مع الفنانة والمخرجة كريمة بدير

https://docs.google.com/viewform/.../1FAIpQLSc...1

ورشة الإلقاء مع الفنان خالد الذهبي

https://docs.google.com/viewform/.../1FAIpQLSduaXUeXoZ...

المهرجان القومي للمسرح المصري

يُعد المهرجان القومي للمسرح المصري أحد أبرز الفعاليات الثقافية التي تُنظمها وزارة الثقافة، وهو أكبر تجمع سنوي للمسرح المصري، ويهدف المهرجان منذ انطلاقه بدورته الأولى عام٢٠٠٦ 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.

المهرجان القومي للمسرح المصري منصة لتكريم الرواد والمبدعين

وأصبح المهرجان القومي للمسرح المصري عامًا بعد عام، منصة مهمة لتكريم الرواد والمبدعين، ولخلق حوار 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 رموز المسرح المصري الذين أثروا 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 دوراته مجموعة من المسابقات المتنوعة التي تشمل العروض المسرحية، التأليف، المقال النقدي، والدراسات النظرية.

همت مصطفى

المهرجان المسرحى لشباب الجنوب

يعلن إعداد «موسوعة المسرح فى الجنوب» لتوثيق ذاكرة الحركة المسرحية

أعلنت مؤسسة س للثقافة والإبداع، المنظمة للمهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب، إطلاق مشروع إعداد «موسوعة المسرح فى الجنوب»، وذلك فى إطار جهودها الرامية إلى توثيق تاريخ الحركة المسرحية بمحافظات الجنوب منذ البدايات الأولى وحتى اليوم، حفاظًا على ذاكرة المسرح فى جنوب مصر، ورصدًا لتجارب رواده ومبدعيه وفرقِه المسرحية المختلفة.

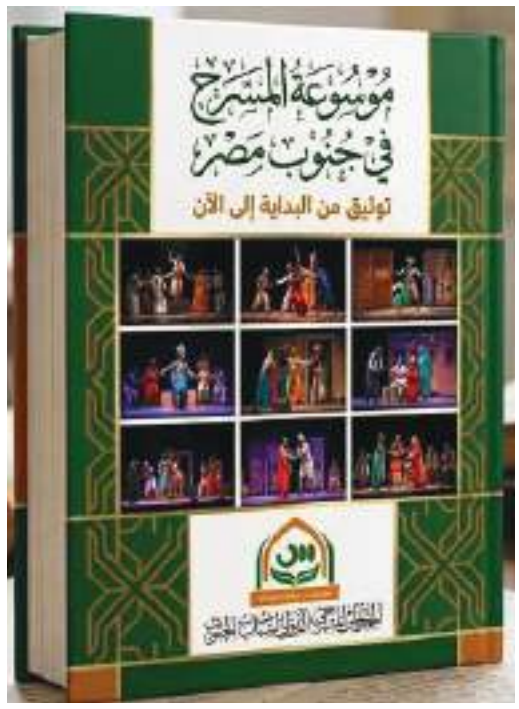
أرشيف شامل يوثق تاريخ المسرح فى صعيد مصر

وقال الناقد الفنى هيثم الهوارى، رئيس اتحاد المسرحيين الأفارقة ومؤسس المهرجان: «إن المشروع يستهدف إنشاء أرشيف شامل يوثق تاريخ المسرح فى صعيد مصر ومحافظات الجنوب، باعتباره أحد أهم روافد الحركة الثقافية المصرية».

معلومات ومواد توثيقية لتاريخ الحركة المسرحية فى محافظات الجنوب

وستضم الموسوعة ستضم معلومات ومواد توثيقية تتناول تاريخ الحركة المسرحية فى محافظات الجنوب، والفرق المسرحية المستقلة، وفرق الثقافة الجماهيرية، وفرق الجامعات، إضافة إلى السير الذاتية لرواد المسرح والمخرجين والكتاب والفنانين الذين أسهموا فى تشكيل الوعى المسرحى بالصعيد.

وتابع «الهوارى» وستضم الموسوعة العروض المسرحية المهمة والجوائز والمهرجانات. الصور النادرة، والبوسترات، والكتيبات، والمقالات، والأخبار المنشورة، والتجارب المسرحية المرتبطة بالتراث الشعبى والموروث الثقافى الجنوبى.



وأضاف «الهوارى»: «الموسوعة ستعمل أيضًا على توثيق العروض المسرحية المهمة، والجوائز والمهرجانات، فضلًا عن جمع الصور النادرة، والبوسترات، والكتيبات، والمقالات الصحفية، والأخبار المنشورة، إلى جانب رصد التجارب المسرحية المرتبطة بالتراث الشعبى والموروث الثقافى الجنوبى.

ودعت مؤسسة س جميع أصحاب ومديرى الفرق المسرحية بمحافظات الصعيد إلى إرسال بيانات فرقهم، متضمنة اسم الفرقة، وسنة التأسيس، وأسماء المؤسسين، وأبرز العروض المسرحية، والمشاركات والجوائز، بالإضافة إلى أى صور أو مستندات توثيقية متاحة، وذلك بهدف إدراجها ضمن مشروع الموسوعة.

الموسوعة موثقة بالمصادر والمستندات بمشروع ثقافى حفظ تاريخ المسرح فى الجنوب

وأكدت إدارة مؤسسة س أن جميع المعلومات التى سيتم نشرها داخل الموسوعة ستكون موثقة بالمصادر والمستندات، فى إطار مشروع ثقافى يسعى إلى حفظ تاريخ المسرح فى الجنوب وإبراز دوره التنويرى والفنى، خاصة أن المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب لعب خلال السنوات الماضية دورًا بارزًا فى دعم الحركة المسرحية بالصعيد وتوثيق العديد من التجارب المسرحية المصرية والعربية والأجنبية.

وأوضحت مؤسسة س أن استقبال المواد والمعلومات الموثقة يتم عبر نموذج المشاركة المخصص للمشروع، أو من خلال البريد الإلكترونى: http://seen.fcc@gmail.comأو على البريد الإلكترونى الخاص بالمؤسسة (seen.fcc@gmail.com) مع كتابة «موسوعة المسرح فى الجنوب» فى عنوان الرسالة، وسيتم إدراج أسماء المشاركين ضمن الموسوعة بالإضافة إلى جوائز اخرى سيتم الإعلان عنها لاحقًا.

همت مصطفى

الأردن يحتضن مهرجان المسرح العربى

فى دورته الـ١٧

أعلنت الهيئة العربية للمسرح تنظيم الدورة السابعة عشرة من مهرجان المسرح العربى، من ١٠ إلى ١٦ يناير ٢٠٢٧ فى العاصمة الأردنية عّمان، ويأتى ذلك بالتعاون مع وزارة الثقافة الأردنية ونقابة الفنانين الأردنيين، وتحت رعاية الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، عضو المجلس الأعلى للاتحاد، حاكم الشارقة، الرئيس الأعلى للهيئة العربية للمسرح.

إسماعيل عبدالله: عمّان تفوز بشرف احتضان مهرجان المسرح العربى للمرة الثالثة ونعد بدورة متميزة كالعادة

وقال الكاتب إسماعيل عبدالله، الأمين العام للهيئة العربية للمسرح: «إننا نعتز بثقة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى ومباركته عقد الدورة المقبلة فى الأردن».

وأضاف «عبدالله»: مهرجان العربى للمسرح صار موعدًا قارًا ومهمًا على روزنامة «أجندة» المسرحيين العرب، ويشهد فى كل دوراته تنافسًا جماليًا شديدًا على المشاركة فى مساريه، وتنافسًا على جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، يحط فى الأردن للمرة الثالثة، وكانت المرة الأولى فى دورته الرابعة

عام ٢٠١٢م، والثانية فى دورته الثانية عشرة عام ٢٠٢٠، وها هو يعود إليها فى دورته السابعة عشرة عام ٢٠٢٧، وسيحمل معه كالعادة حزمة متميزة من الفعاليات الفكرية والنقدية والإعلامية والتدريبية، وستأتى عمّان أفضل العروض المسرحية العربية ومئات المسرحيين العرب من كل أنحاء العالم.

واختتم إسماعيل عبدالله: ولا بد لنا من شكر وتقدير وزير الثقافة الأردنى مصطفى الرواشدة، وكذلك نقيب الفنانين الأردنيين دكتور هانى الجراح، على الروح الإيجابية التى عملا بها لتحقيق الاستضافة للمهرجان، ولقد كانت لنا ومنذ تأسيس الهيئة العربية للمسرح شراكات وتعاون فى مجالات مسرحية عديدة مع وزارة الثقافة الأردنية ونقابة الفنانين الأردنيين، نعتز بها ونعتبرها نماذج من الشراكات المثمرة والحيوية، وأثبت الفنان الأردنى من خلالها أهليتها لتقديم النموذج المشرف، ومكننا ذلك من تحقيق منعطفات مهمة فى مسيرة مهرجاننا، ولذا لا غرو أن تفوز عمّان بشرف احتضان المهرجان للمرة الثالثة، وعلى هذا نؤسس وعدنا وطموحنا بإنجاز دورة متميزة.

ومن الجدير بالذكر أن اجتماعات الأطراف الثلاثة ستنطلق قريبًا لوضع تفاصيل الدورة الإدارية والفنية اللازمة.

همت مصطفى

مسرح الطفل
فى مواجهة هوس الشاشات

فى زمن تتسارع فيه الصور وتتنافس الشاشات على خطف انتباه الأطفال، لم يعد وعى الطفل يشكل فقط داخل الأسرة أو المدرسة، بل بات رهينة عالم رقمى مفتوح، تتداخل فيه التسلية مع القيم، والمعرفة مع التشتت. وسط هذا الزخم البصرى والإيقاع المتلاحق، يطرح مسرح الطفل نفسه كمساحة إنسانية بديلة، تحاول استعادة العلاقة الحية بين الطفل والفن، بين الخيال والواقع، وبين المتعة والفكرة.

لم يعد التحدى الذى يواجهه مسرح الطفل مجرد تقديم عرض ممتع، بل أصبح معركة حقيقية للحفاظ على انتباه طفل اعتاد السرعة والإبهار الرقمى، وأصبح أكثر ميلا للتلقى السهل والسريع عبر الشاشات. فكيف يمكن للخشبة، بإمكاناتها المحدودة، أن تنافس هذا العالم الافتراضى الواسع؟ وهل ما زال المسرح قادرا على التأثير فى وجدان الطفل وتشكيل وعيه أم أنه بات مهددا بالتراجع أمام سطوة التكنولوجيا؟

هذا التحقيق يحاول الاقتراب من هذه الإشكالية، من خلال رصد آراء صناع المسرح، من مخرجين وكتاب وممثلين، حول واقع مسرح الطفل اليوم، وأدواته فى جذب الجمهور الصغير، ودوره فى بناء وعى مختلف، فى مواجهة عالم رقمى يزداد سطوة يوما بعد يوم.

سامية سيد

د. طارق مهران: مسرح الطفل أداة فاعلة فى تحقيق التوازن الثقافى من خلال ما يقدمه من تجربة حية تعيد للطفل علاقته المباشرة بالفن

يرى الأستاذ الدكتور طارق مهران، عميد المعهد العالى لفنون الطفل، أن تأثير التحول الرقمى وهيمنة الشاشات على وعى الطفل وثقافته ليس تأثيرًا واحدًا ثابتًا، بل يتحدد وفق المرحلة العمرية، حيث تلعب الأسرة فى السنوات الأولى الدور الأهم فى توجيه الطفل وتنظيم وقته، مع ضرورة تقديم بدائل ترفيهية وثقافية قائمة على التفاعل الحى، وترسيخ مبدأ القدوة بوصفه العنصر الأكثر تأثيرًا فى تشكيل وعيه. ومع تقدم الطفل فى العمر، تتكامل أدوار الأسرة مع المدرسة والنادى، ليصبح من الضرورى وضع نظام متوازن يدمج بين الترفيه والتعليم، وصولًا إلى مرحلة ما قبل المراهقة التى تتشكل فيها ملامح الهوية، ويصبح الطفل أكثر وعيًا بطموحاته، مستندًا إلى ما تلقاه من رصيد ثقافى ومعرفى.

وفى هذا الإطار، يبرز مسرح الطفل كأداة فاعلة فى تحقيق التوازن الثقافى، من خلال ما يقدمه من تجربة حية تعيد للطفل علاقته المباشرة بالفن، بعيدًا عن العزلة التى تفرضها الشاشات.

ومن هنا تتضح أهمية الدور الذى يقوم به المعهد العالى لفنون الطفل، الذى يهدف إلى تنمية التذوق الفنى والإبداع لدى الأطفال، وإعداد كوادر متخصصة فى مختلف مجالات فنون الطفل، مثل المسرح والكتابة والعرائس، إلى جانب رعاية المواهب وصقلها، وتقديم دراسة علمية منهجية لثقافة الطفل، بما يسهم فى بناء جيل واعٍ يمتلك الحس الجمالى والقدرة على التفاعل مع الفنون بشكل إيجابى.

ويؤكد د. طارق مهران أن المعهد لا يكتفى بتخريج فنانين، بل يعمل على إعداد باحثين ومبدعين يمتلكون وعيًا علميًا وثقافيًا قادرًا على إنتاج معرفة تُسهم فى توجيه العاملين مع الطفل. فخريج المعهد، خاصة فى مجال الإخراج، يكون مثقفًا يمتلك أدوات متعددة فى الفنون المختلفة، بما يؤهله للتعامل مع خصوصية الطفل كمتلقٍ.

كما يشير إلى أن التحدى الحقيقى لا يكمن فقط فى تطوير المناهج لتواكب التحولات التكنولوجية، بل فى ربط هذه المناهج بالتطبيق العملى، بحيث تنتقل نتائج الأبحاث إلى الميدان من خلال المعلمين

والممارسين. ويتطلب ذلك امتلاك المتخصص فى مسرح الطفل لمجموعة متكاملة من المهارات الفنية والتربوية والتكنولوجية، التى تمكنه من مخاطبة الطفل بلغة العصر دون أن يفقد جوهر الفن المسرحى.

ويرى أن تحقيق التكامل بين الدراسة الأكاديمية واحتياجات سوق العمل ضرورة أساسية، تتحقق عبر التدريب العملى وبناء شراكات مع المؤسسات الثقافية، بما يتيح للطلاب خبرات واقعية تسهم فى تأهيلهم المهنى.

وفى النهاية، يشدد د. طارق مهران على أن التأهيل الأكاديمى المتخصص يمثل حجر الأساس فى تطوير مسرح الطفل، وأن المؤسسات التعليمية مطالبة بدور أكثر فاعلية فى دعم هذا المجال، من خلال تطوير المناهج، وتشجيع البحث العلمى، واحتضان المواهب، بما يمكن صُنّاع مسرح الطفل من مواجهة تحديات العصر الرقمى، وتقديم محتوى يجمع بين المتعة والمعرفة ويخاطب وعى الطفل بعمق.

محمود عامر: أطالب بضرورة دعم هذا القطاع الحيوى، لأنه يمثل استثمارًا حقيقيًا فى وعى الأجيال القادمة.

فيما يرى الفنان محمود عامر أن تجربته مع مسرح الطفل كانت من أكثر محطاته ثراءً وإمتاعًا، إذ شارك فى العديد من الأعمال الموجهة للأطفال فى التلفزيون والمسرح والسينما، وحققت نجاحات ملحوظة، مؤكدًا أن هذه التجارب منحته قدرة خاصة على التواصل مع وجدان الطفل والدخول إلى عالمه بسهولة وصدق.

ويؤكد أن المسرح، رغم سطوة الشاشات والمنصات

الرقمية، ما زال يحتفظ بسحره الخاص، خاصة حين يلتقى مباشرة بالجمهور. ويستشهد بتجربته فى مسرحية «حواديت الأراجوز» ضمن مشروع المواجهة والتجوال، حيث جابت القرى، خصوصًا فى صعيد مصر، ولاحظ حجم الشغف والاحتياج الحقيقى لمثل هذه الفعاليات الفنية، التى تسهم فى تشكيل وعى ووجدان الإنسان المصرى، صغيرًا كان أو كبيرًا. فالمسرح، فى رأيه، يظل حالة إنسانية حية ومبهجة تتفوق على الإبهار البصرى المصطنع.

ويشير عامر إلى أن أساس نجاح ممثل مسرح الطفل هو الصدق، والقدرة على التفاعل اللحظى مع الأطفال، من خلال مشاركتهم اللعب والفرح، وهو ما يمنح العرض طاقة حقيقية. كما يلفت إلى أهمية تنويع الأدوات المسرحية، مثل الألوان الجذابة والاستعراضات الغنائية والعناصر التشويقية، مع ضرورة تجنب الإطالة التى قد تؤدى إلى تشتت انتباه الطفل.

وفيما يتعلق بخصوصية الأداء، يوضح أن التمثيل فى جوهره واحد، سواء قُدم للطفل أو للكبار، لكن الاختلاف يكمن فى طبيعة المحتوى؛ فالطفل يحتاج إلى حكاية بسيطة وسلسة تصل إليه بسرعة، بعيدًا عن التعقيد. ومن هنا، يفرض النص نفسه أسلوب الأداء المناسب، دون أن يعنى ذلك وجود «تمثيل صغير» وآخر «كبير».

أما عن تقديم الرسائل التربوية، فيشدد على أن الطفل لا يتقبل المباشرة أو الوعظ، بل يستوعب القيم من خلال الفعل الدرامى، حين يرى الخطأ ونتيجته داخل السياق المسرحى. فالفن، فى رأيه، يجب أن يُمرر رسائله بذكاء ونعومة، دون فرض أو تلقين.

ويؤكد أيضًا أن ممثل مسرح الطفل يحتاج إلى وعى خاص بطبيعة جمهوره، وقدرته على التعامل مع مختلف المراحل العمرية، إلى جانب الإلمام بعلم نفس الطفل، وهو ما يساعده على تقديم أداء أكثر تأثيرًا. ويستدعى فى هذا السياق تجربته مع الأطفال من ذوى الاحتياجات الخاصة، والتى شكلت له تحديًا إنسانيًا وفنيًا مهمًا.

وفى سياق حديثه، يلفت عامر إلى أزمة حقيقية يعانى منها مسرح الطفل، تتمثل فى ضعف التقدير المادى والمعنوى للفنانين العاملين فيه، وكأنهم يقدمون فنًا أقل قيمة، وهو ما يرفضه بشدة، مطالبًا بضرورة دعم هذا القطاع الحيوى، لأنه يمثل استثمارًا حقيقيًا فى وعى الأجيال القادمة.

ويختتم الفنان محمود عامر بالتأكيد على أن مسرح الطفل ما زال قادرًا على التأثير العميق فى وعى الطفل وترسيخ قيم الانتماء، مهما تطورت الوسائط الرقمية. فالمسرح، بما يملكه من حضور حى وتفاعل مباشر، يظل «أبو الفنون» الذى يجمع بين التمثيل والموسيقى والديكور والاستعراض، ويواكب التطور من خلال توظيف التقنيات الحديثة دون أن يفقد روحه. كما يدعو وزارة الثقافة إلى توسيع الاهتمام بمسرح الطفل، وتقديم عروض صباحية موجهة للمدارس فى المسارح والنوادى والمكتبات، باعتبار ذلك استثمارًا حقيقيًا فى مستقبل الوطن.

محمد ناصف: مواكبة الجيل الرقمى

تفرض على صنّاع مسرح الطفل امتلاك وعى تكنولوجى متقدم

ويرى الكاتب المسرحى محمد عبد الحافظ ناصف أن مسرح الطفل يُعد من أهم الأدوات المتكاملة فى تشكيل وعى الطفل، لما يمتلكه من خصوصية كونه «أبوالفنون»، حيث تتداخل على خشبته عناصر متعددة مثل التمثيل، والإلقاء، والإخراج، والديكور، والسينوغرافيا، والأغانى، والأشعار، والحركة الدرامية. هذا التعدد يخلق حالة ثرية من التلقى، تجعل الطفل يتفاعل بدرجات عالية قد تصل إلى التفاعل الكامل، خاصة فى المراحل العمرية المبكرة التى يرتبط فيها الطفل بالعروسة أو الشكل البصرى كعنصر أساسى فى العرض. وبرغم الانتشار الكبير للشاشات ووسائل التكنولوجيا، يظل المسرح فضاءً مختلفًا لا يمكن مقارنته بهذه الوسائط، لأنه يقدم تجربة حية ومباشرة قائمة على التفاعل الإنسانى.

ويؤكد أن العلاقة بين النص المسرحى الموجه للطفل والعرض على الخشبة علاقة عضوية، لكن نجاحها يتوقف على تحقيق التوازن بين البعد التربوى والبعد الفنى، إذ إن الكتابة للطفل ليست مجرد إبداع فنى خالص، ولا هى خطاب تربوى مباشر، بل هى علم قائم على المزج الدقيق بين التربية والفن، بما يشمله من أبعاد نفسية وتعليمية ومراعاة لمراحل النمو المختلفة. وتكمن مهارة الكاتب أو صانع العرض فى قدرته على الحفاظ على هذا التوازن دون أن يطغى جانب على الآخر.

كما يشدد على أن مواكبة الجيل الرقمى تفرض على صُنّاع مسرح الطفل امتلاك وعى تكنولوجى متقدم، إلى جانب أدواتهم الفنية، بما يشمل فهم الواقع الافتراضى والواقع المعزز، اللذين أصبحا جزءًا من تجارب الإخراج الحديثة، سواء فى تصميم الديكور أو بناء المشهد البصرى. ويرى أن الجهل بهذه الأدوات يمثل فجوة حقيقية يجب تجاوزها بالمعرفة والتدريب المستمر.

ويضيف ناصف أن جذب الطفل إلى المسرح يتحقق من خلال فهم دقيق لخصائصه العمرية واهتماماته، وطرح سؤال جوهرى قبل الكتابة: "لمن أكتب؟"، لأن اختلاف المرحلة العمرية يفرض اختلافًا فى اللغة، والموضوع، وأسلوب التقديم. ومن هنا يصبح تحقيق التوازن بين الترفيه والتعليم والتوعية عملية واعية، تستهدف تنمية الحس الفنى لدى الطفل دون إغفال البعد المعرفى والتربوى.

وعلى مستوى مشاريعه الحالية والمستقبلية، يشير إلى عدد من التجارب التى يعمل على تقديمها، منها عرض مسرحى بعنوان "سكين الهاء والواو" يُقدَّم فى الحديقة الثقافية بالسيدة زينب، إلى جانب تعاونات أخرى قيد الإعداد داخل مصر وخارجها. كما يعمل على تطوير تجربة مسرحية تمزج بين الكتابة السينمائية والعرض المسرحى، حيث تُدمج المشاهد المصورة داخل السياق الدرامى، وهى تجربة سبق أن قدمها من خلال عرض "أحلام شتوية" على مسرح الشمس، بمشاركة أطفال من ذوى الاحتياجات الخاصة، فى محاولة لخلق شكل فنى جديد يجمع بين الرؤية البصرية السينمائية وروح المسرح الحى.

أحمد صادق: المنصات الرقمية أصبحت منافسًا قويًا لمسرح الطفل، ويمكن تحويلها إلى أداة داعمة إذا أُحسن استخدامها

يرى الفنان أحمد صادق أن العمل فى مسرح الطفل يفرض على الممثل طبيعة خاصة فى الأداء، تقوم على الجمع بين خفة الظل وروح المرح، مع الاعتماد على الإبهار البصرى والإيقاع السريع، إلى جانب التمثيل والغناء والاستعراض، بحيث تُقدَّم رسالة واضحة ومحببة تصل إلى الطفل دون تعقيد.

ويؤكد أن من أهم أدوات الممثل فى هذا النوع من المسرح قدرته على بناء علاقة قائمة على الود والحب مع الطفل، سواء من خلال شخصيته الحقيقية أو

الشخصية التى يجسدها على الخشبة. فحتى إذا قدّم دورًا شريرًا، ينبغى أن يُؤدَّى بشكل يجعل الطفل يتقبله ولا ينفر منه، ليظل خيط التواصل قائمًا حتى نهاية العرض، حيث يتحقق التصالح وتكتمل دائرة التفاعل.

ويشير إلى أن الأداء فى مسرح الطفل يختلف عن مسرح الكبار، فالمسرح بشكل عام يحمل طابعًا فلسفيًا، بينما تميل السينما إلى الحلم، ويتسم الباليه بالشفافية. أما مسرح الطفل، فيعتمد على البساطة والمرح، ويقدم رسائل تعليمية وتربوية فى إطار ممتع، يوجه الطفل نحو القيم الإيجابية مثل الخير والجمال، دون أن يشعر بأنه يتلقى درسًا مباشرًا.

كما يوضح أن المسؤولية لا تقع على عاتق الممثل وحده، بل يشارك النص المسرحى بدور أساسى فى تقديم الرسالة، إذ يجب أن يجمع بين الترفيه والتوجيه بشكل غير مباشر، يعتمد على اللعب والتفاعل، بحيث يشعر الطفل أنه جزء من التجربة، لا مجرد متلقٍ لها.

ويشدد على أهمية دراسة علم النفس لكل ممثل، ليس فقط لفهم الطفل، بل لفهم الإنسان بشكل عام، مما يمنحه وعيًا أعمق فى التعامل مع الشخصيات والجمهور. ويضيف أن ممثل مسرح الطفل يحتاج إلى حساسية خاصة، لأن الطفل سريع التأثر، يلتقط كل ما يُقدَّم له ويخزنه فى وعيه.

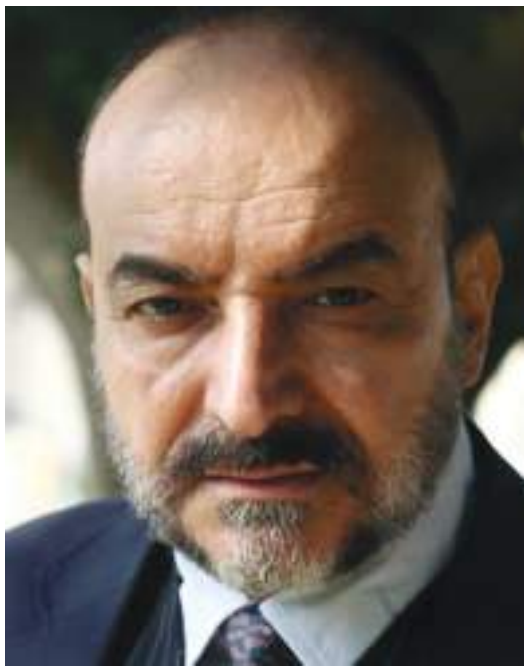
وفيما يتعلق بتأثير السوشيال ميديا والمنصات الرقمية، يرى أنها أصبحت منافسًا قويًا لمسرح الطفل، لما تقدمه من محتوى سريع وجذاب بصريًا، لكنها فى الوقت نفسه يمكن أن تتحول إلى أداة داعمة إذا أُحسن استخدامها. فالمسرح، من وجهة نظره، يمتلك ميزة لا تستطيع الشاشات تعويضها، وهى التواصل الحى والمباشر، لذلك ينبغى توظيف وسائل التواصل الاجتماعى فى الترويج للعروض، وجذب الأطفال وأسرهم، وخلق حالة من التشويق قبل العرض، بدلاً من الاكتفاء باعتبارها منافسًا فقط.

وفيما يتعلق بواقع مسرح الطفل، يرى أنه لا يزال قادرًا على التأثير فى وعى الأجيال الجديدة، خاصة لما يمتلكه من رصيد ثقافى وتربوى عريق، لكنه يعانى من ضعف الدعاية والترويج، وهو ما يؤدى إلى غياب الوعى بوجوده لدى كثير من الجمهور، رغم ما يقدمه من عروض ذات قيمة فنية وإنسانية كبيرة.

د. هانى كمال: قوة النص والتفاعل الإنسانى المباشر يظلان الأساس الذى يقوم عليه مسرح الطفل والتقنيات الحديثة مُكملة

يرى المخرج الفنان د. هانى كمال أن تجربة التمثيل أمام الأطفال تمثل ركيزة أساسية فى تشكيل وعى المخرج وأسلوبه فى تصميم العرض المسرحى، إذ تتيح له فهمًا عميقًا لطبيعة التلقى لدى الطفل، سواء كان متفرجًا أو مشاركًا فى الأداء. فالتعامل المباشر مع الأطفال، عبر سنوات طويلة من الخبرة، يكشف عن طاقات تلقائية مدهشة لديهم، وقدرتهم على تقديم لحظات عفوية صادقة تفوق أحيانًا ما يمكن تلقينه أو تدريبه. هذه الخبرة التفاعلية تجعل المخرج أكثر مرونة وانفتاحًا على مفاجآت الأداء، وأكثر إدراكًا لقيمة التلقائية فى بناء المشهد.

وفى ظل هيمنة الشاشات والإبهار الرقمى، يؤكد كمال أن الطفل المعاصر بات محاطًا بوسائل جذب بصرى وسمعى هائلة، ما يفرض على المسرح أن يواكب هذا الواقع دون أن يفقد جوهره. فالمحتوى الجيد يظل الأساس، بدءًا من الكلمة المختارة بعناية، وصولًا إلى طريقة تقديمها بما يتناسب مع وعى الطفل ومرحلته العمرية. ومع ذلك، لا يمكن تجاهل أهمية توظيف التقنيات الحديثة وعناصر الإبهار، ولكن بشكل متوازن، حتى لا يعتاد الطفل على مستوى مبالغ فيه من الإثارة البصرية، فيفقد قدرته على تقدير الأعمال التى تعتمد على القيمة الفكرية والجمالية وحدها. ومن هنا، تبرز أهمية تربية الطفل على التمييز بين مسرح بسيط فى إمكانياته لكنه غنى فى مضمونه، وآخر

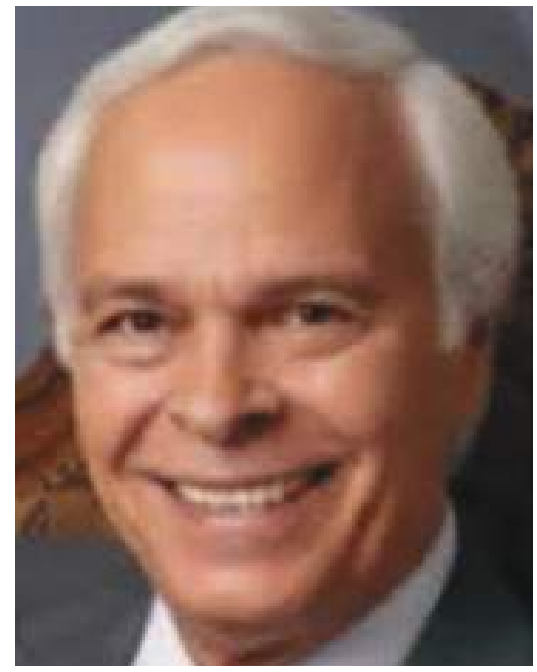


مبهر شكليًا لكنه فارغ من المعنى.

أما على مستوى الأدوات الإخراجية، فيشير إلى أن الطفل ينجذب بشدة إلى كل ما هو بصرى وحيوى، خاصة الشخصيات الكرتونية والعرائس، حيث يمثل مسرح العرائس عنصرًا سحريًا بالنسبة له، إذ يثير دهشته حين يرى كائنات غير بشرية تتكلم وتتحرك. كما تلعب الأزياء والماسكات، خصوصًا التى تجسد الحيوانات والطيور، دورًا كبيرًا فى شد انتباه الطفل وتعزيز تفاعله مع العرض، إلى جانب أهمية النص الجيد القادر على مخاطبة عقله ووجدانه بلغة بسيطة وجذابة.

ويؤكد أن أهم المهارات التى يجب أن يمتلكها المخرج أو الممثل فى مسرح الطفل هى القدرة على التواصل الإنسانى الحقيقى مع الأطفال، والتحلى بالصبر والمرونة، وفهم طبيعتهم النفسية. فالتعامل القاسى أو العصبى قد يخلق حاجزًا من الخوف، بينما التشجيع والدعم - حتى بأبسط الوسائل- يفتحان أمام الطفل آفاقًا للإبداع والتفاعل. ويشدد على أن بناء علاقة ودية قائمة على الحب والثقة يجب أن يسبق أى عملية تعليم أو تدريب، لأن ذلك هو المفتاح الحقيقى لاستخراج أفضل ما لدى الطفل.

وفيما يتعلق باستخدام التكنولوجيا، يرى أن قوة النص والتفاعل الإنسانى المباشر يظلان الأساس الذى يقوم عليه مسرح الطفل، حيث ينبغى أن يُقدَّم النص بلغة بسيطة قريبة من وجدان الطفل، مع تضمين عناصر تفاعلية تشركه فى الحدث المسرحى. ثم تأتى بعد ذلك التقنيات الحديثة، سواء البصرية أو السمعية، كعناصر مكملة تعزز التجربة دون أن تطغى على جوهرها.



ويخلص إلى أن تحقيق هذا التوازن هو ما يضمن جذب الطفل إلى المسرح، والحفاظ على انتباهه، وفى الوقت نفسه غرس القيم الجمالية والفكرية داخله بسهولة ويسر.

ناصر عبدالتواب: مسرح العرائس فن الدهشة القادر على جذب الطفل رغم تحديات الإنتاج

فيما قال مخرج مسرح العرائس ناصر عبد التواب: أن أبرز التحديات التى تواجه عروض مسرح العرائس اليوم لا تتعلق فقط بمنافسة الشاشات وثقافة الصورة السريعة، بقدر ما ترتبط بصعوبات الإنتاج نفسها. فارتفاع أسعار الخامات وتعقّد الإجراءات المرتبطة بالعملية الإنتاجية، مثل رسوم الملكية الفكرية ومتطلبات الفاتورة الإلكترونية وآليات التمويل، تمثل عوائق حقيقية تبدأ منذ مرحلة التحضير ولا تنتهى إلا بوصول العرض إلى الجمهور.

ويؤكد أن العرائس تمتلك فى حد ذاتها قوة جذب خاصة، بل قد تكون أكثر تأثيرًا من كثير من أشكال المحتوى الرقمى، لأنها تتواصل بشكل مباشر مع الطفل دون وسيط إلكترونى، وتمنحه إحساسًا بالدفء الإنسانى. كما أن مسرح العرائس قائم فى جوهره على عنصر الدهشة والإبهار، وهو ما يجعله قادرًا على التأثير فى الصغار والكبار على السواء.

وعن توظيف التكنولوجيا، يوضح أن سحر الدمية التقليدية لا يزال قادرًا على جذب المشاهد، لكن استخدام المؤثرات البصرية أو الصوتية يمكن أن يمثل إضافة فنية مهمة إذا جاء فى إطار يخدم العرض. ويشير

إلى أن المؤثرات الصوتية تُستخدم منذ سنوات طويلة داخل العروض العرائسية لدعم الأداء التمثيلى وخلق المناخ الدرامى المناسب للمشاهد.

ويشير عبد التواب إلى أن نجاح العرض العرائسى يعتمد على وعى المخرج بكيفية توظيف عناصره المختلفة، بدءًا من اختيار نص جيد، مرورًا بتصميم العرائس والديكور، وتحديد نوع العرائس المناسب مثل عرائس القفاز أو العصا أو الماريونت أو خيال الظل أو الماسكات، وصولًا إلى الأداء الصوتى والموسيقى والأشعار، بما يحقق التكامل الفنى للعمل.

كما يشدد عيد التواب على أن مسرح الطفل لا يقدم الترفيه فقط، بل يؤدى دورًا مهمًا فى بناء وعى الطفل، مؤكدًا أن تحقيق التوازن بين المتعة والرسالة التربوية لا يتحقق عبر المباشرة، بل من خلال كتابة جيدة تُعد الأساس الحقيقى لأى عرض ناجح.

ويختتم حديثه بالتأكيد على أن مسرح العرائس يمتلك مساحة خيال أوسع من المسرح البشرى، حيث يمكن فيه أن تتحرك كل الأشياء، من شجرة أو طائر إلى نافذة أو أى عنصر جامد، كما يمكن للدمية أن تقوم بحركات غير تقليدية تضيف عنصر الإبهار. ويؤمن بأن سر بقاء المسرح يكمن فى قدرته على إدهاش جمهوره، لأن المسرح - كما يقول - إذا فقد عنصر الدهشة، فقد قدرته على جذب الجمهور، بينما يظل مسرح العرائس فنًا مدهشًا بطبيعته، بما تمتلكه الدمية من جاذبية فى شكلها وحركتها وأدائها.

عيد مسعد: سحر الدمية لا يزال قائمًا وقادرًا على جذب الطفل، حتى فى ظل غياب التقنيات المتقدمة

ويرى المخرج الفنان عيد مسعد أن إخراج عرض مسرح العرائس للأطفال يواجه تحديات معقدة فى ظل منافسة الشاشات وثقافة الصورة السريعة، وفى مقدمتها ضرورة إدراك خصوصية هذا الفن. فالعرض الذى يصلح للممثل البشرى لا يصلح بالضرورة للعرائس، إذ يتطلب الأمر كتابة نصوص تراعى طبيعة حركة الدمية وإيقاعها، مع تقسيم المشاهد بشكل دقيق يتناسب مع تركيز الطفل. ويؤكد أن الطفل لا يمكن جذبه عبر الحكى المطوّل أو الدراما الثقيلة، بل يجب تقديم جرعات متوازنة من الغناء والموسيقى والحوار، بحيث لا يطول المشهد الواحد دون تنويع، لأن انتباه الطفل سريع التشتت، ويحتاج دائمًا إلى عنصر إيقاعى يحافظ على حضوره الذهنى.

ويشدد على أن العروسة تظل هى العنصر الأساسى فى هذا الفن، فهى القادرة على تحقيق ما قد يعجز عنه الممثل البشرى، نظرًا لما تتيحه من خيال بصرى غير محدود. فمسرح العرائس يفتح آفاقًا أوسع للصورة والدهشة، ويمنح المخرج حرية كبيرة فى تشكيل عوالم غير مقيدة بالمنطق الواقعى. ومن هنا تأتى أهمية توظيف العرائس بشكل ذكى، واختيار حركاتها وتعبيراتها بعناية، مع تقديم صورة متكاملة مشبعة بعناصر الجذب، تتضمن صراعًا واضحًا بين الخير والشر، حتى وإن قُدم الشر فى قالب خفيف لا يثير الخوف، بل يثير التفاعل.

وفيما يتعلق بالتكنولوجيا، يوضح أن إدخال المؤثرات البصرية يظل مرهونًا بالإمكانات الإنتاجية، حيث تعانى عروض العرائس من ضعف الميزانيات، وهو ما يحدّ من تحقيق طموحات إخراجية أكبر. ومع ذلك، يؤكد أن سحر الدمية لا يزال قائمًا وقادرًا على جذب الطفل، وأن العروسة نفسها تظل محور الإبهار الرئيسى، حتى فى ظل غياب التقنيات المتقدمة.

ويضيف أن نجاح عرض مسرح العرائس لا يعتمد على عنصر واحد، بل هو نتاج تكامل جميع العناصر، بدءًا من النص الجيد، مرورًا بتصميم العرائس والديكور، ووصولًا إلى الأداء الصوتى والموسيقى. ويبرز أهمية الاستعانة بأصوات تمتلك خبرة تمثيلية كبيرة، لما تضيفه من عمق وإحساس للشخصيات، مشيرًا إلى أن حضور نجوم فى الأداء الصوتى يمنح العرض قوة وتأثيرًا إضافيين. فالعرض فى النهاية هو لوحة بصرية وسمعية متكاملة،

تقوم على تناغم كل مكوناته، وهو ما يشكل جوهر تميز مسرح العرائس وقدرته على التأثير فى وجدان الطفل.

إسلام إمام: دمج التكنولوجيا والعناصر البصرية الحديثة لم يعد خيارًا بل ضرورة حتمية

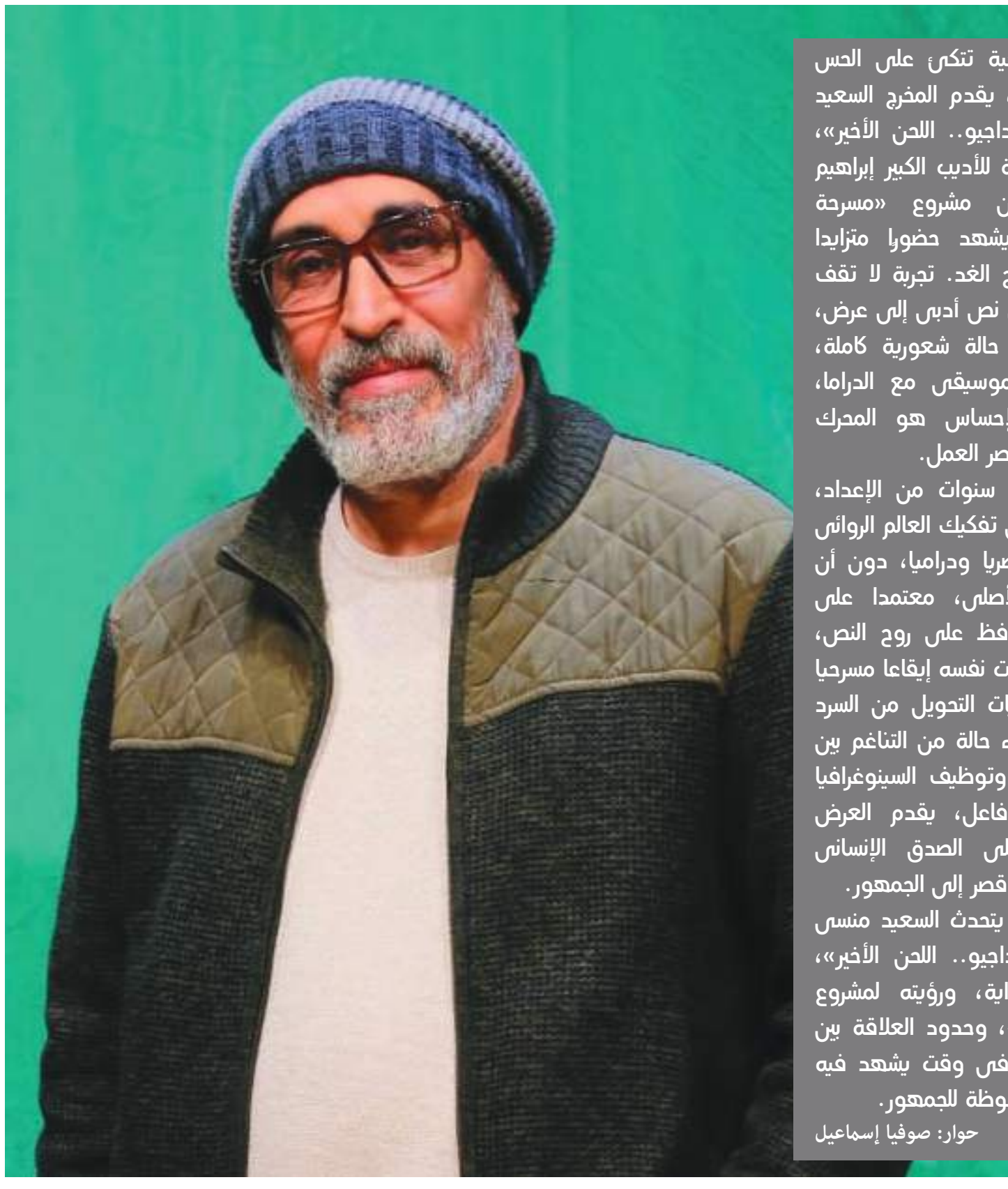
كما يرى المخرج إسلام إمام أن تجربة التمثيل أمام الأطفال تفرض على المخرج رؤية مختلفة تمامًا فى تصميم المشهد والعرض، إذ لا يمكن التعامل مع مسرح الطفل بالآليات التقليدية نفسها المستخدمة فى مسرح الكبار. فالتعامل هنا يكون مع فئة عمرية تمتد حتى ١١ أو ١٢ عامًا، وهى مرحلة تتميز بخيال واسع وقدرة عالية على التلقى، ما يفرض على صانع العرض أن يوازن بين مخاطبة هذا الخيال الثرّى وبين شد انتباه الطفل ذهنيًا ليستمر فى متابعة العرض دون ملل.

ويؤكد أن الطفل المعاصر لم يعد ذلك المتلقى البسيط، بل أصبح أكثر وعيًا وانفتاحًا بفعل التطور التكنولوجى الهائل، حيث باتت الأجهزة الذكية والمنصات الرقمية جزءًا من يومياته، يشاهد من خلالها محتوى متنوعًا ومبهرًا بصريًا، من أفلام خيال علمى إلى ألعاب تفاعلية متقدمة. هذا الواقع خلق منافسة شرسة أمام المسرح، الذى لم يعد كافيًا أن يقدم محتوى تقليديًا، بل أصبح مطالبًا بأن يكون أكثر إبهارًا من حيث الصورة، من خلال توظيف عناصر إنتاجية قوية تشمل الاستعراضات، الأغانى، الملابس، والتقنيات البصرية الحديثة، حتى يستطيع أن يجذب الطفل ويقنعه بمتابعة العرض بدلًا من الاكتفاء بما يقدمه له العالم الرقمى فى المنزل.

ويشير إلى أن العنصر الإنتاجى بات عاملًا حاسمًا فى نجاح مسرح الطفل، ربما يفوق فى أهميته ما يُنفق على عروض الكبار، لأن الهدف لم يعد مجرد تقديم عرض، بل خلق تجربة متكاملة تنافس ما يتعرض له الطفل يوميًا من محتوى عالى الجودة. ومع ذلك، تظل أزمة النصوص واحدة من أبرز التحديات، حيث يطرح تساؤلًا مهمًا حول طبيعة الموضوعات التى ينبغى أن تُقدم للأطفال اليوم. فالنصوص الوعظية المباشرة لم تعد صالحة، لأن الطفل لم يعد يتقبل هذا الخطاب الساذج، بل أصبح يناقش قضايا حياتية معقدة ويطّلع بنفسه على كم هائل من المعلومات عبر الإنترنت، ما يتطلب نصوصًا أكثر عمقًا وذكاءً، تحترم وعيه وتواكب تطوره الفكرى.

ويختتم رؤيته بالتأكيد على أن دمج التكنولوجيا والعناصر البصرية الحديثة لم يعد خيارًا بل ضرورة حتمية، إلى جانب قوة النص والتفاعل المباشر، مشددًا على أن المخرج أو الممثل فى مسرح الطفل اليوم يحتاج إلى امتلاك مهارات متعددة، تجمع بين الوعى بالتقنيات الحديثة، والقدرة على الإبداع البصرى، وفهم عميق لسيكولوجية الطفل، حتى يتمكن من تقديم عرض حيّ قادر على المنافسة والبقاء فى زمن تتسارع فيه أدوات التأثير وتتنوع.

السعيد منسى: «أداجيو» تجربة عن الفقد.. واللحن هو بطل العرض



فى تجربة مسرحية تتكئ على الحس الإنسانى العميق، يقدم المخرج السعيد منسى عرض «أداجيو.. اللحن الأخير»، المأخوذ عن رواية للأديب الكبير إبراهيم عبدالمجيد، ضمن مشروع «مسرحة الرواية» الذى يشهد حضورا متزايدا على خشبة مسرح الغد. تجربة لا تقف عند حدود تحويل نص أدبى إلى عرض، بل تمتد لتقديم حالة شعورية كاملة، تتقاطع فيها الموسيقى مع الدراما، ويصبح فيها الإحساس هو المحرك الأساسى لكل عناصر العمل.

على مدى ثلاث سنوات من الإعداد، سعى منسى إلى تفكيك العالم الروائى وإعادة تركيبه بصريا ودراميا، دون أن يفقد معناه الأصلى، معتمدا على رؤية إخراجية تحافظ على روح النص، وتمنحه فى الوقت نفسه إيقاعا مسرحيا خاصا. وبين تحديات التحويل من السرد إلى الخشبة، وبناء حالة من التناغم بين التمثيل والغناء، وتوظيف السينوغرافيا كعنصر درامى فاعل، يقدم العرض تجربة تراهن على الصدق الإنسانى بوصفه الطريق الأقصر إلى الجمهور.

فى هذا الحوار، يتحدث السعيد منسى عن كواليس «أداجيو.. اللحن الأخير»، ورحلته مع الرواية، ورؤيته لمشروع «مسرحة الرواية»، وحدود العلاقة بين الأدب والمسرح، فى وقت يشهد فيه المسرح عودة ملحوظة للجمهور.

حوار: صوفيا إسماعيل

جريدة كل المسرحيين

ما الذى جذبك فى رواية "أداجيو" لتقرر تحويلها إلى عرض مسرحي؟

عندما قرأت الرواية لأول مرة، أكثر ما شدّنى فيها هو الحساسية الشديدة جدًا فى تناول المشاعر الإنسانية. الرواية رقيقة للغاية، ومليئة بحالة من الصدق الإنسانى النادر، وفيها قدر كبير من الرهافة فى التعبير عن الألم والفقد.

وأنا بطبيعتى أميل إلى الأعمال التى تحمل عمقًا إنسانيًا، ووجدت أن "أداجيو" ليست مجرد حكاية، بل حالة شعورية كاملة. نادر جدًا أن تصادف عملًا أدبيًا بهذا القدر من الشفافية والصدق، ولذلك شعرت أن هذه الرواية تستحق أن تُقدَّم على المسرح.

كما أننى منذ سنوات أعمل على تحويل الروايات إلى عروض مسرحية، لأننى أرى أن الرواية تمتلك عالماً أوسع وأكثر ثراءً من النصوص المسرحية التقليدية، وهذا ما يجعل التحدى فيها أكبر، لكنه فى الوقت نفسه أكثر إغراءً. ومن أول قراءة، شعرت بأننى وقعت فى أسر هذا العمل، وقررت أن أبدأ الرحلة معه.

استغرق إعداد العمل ثلاث سنوات.. ما أبرز التحديات التى واجهتك؟

بالفعل، العمل على "أداجيو" استغرق فترة طويلة جدًا، لأننا نتعامل مع رواية غنية بالتفاصيل والمشاهد. أحد أكبر التحديات كان تعدد الأماكن داخل الرواية، فهى تنتقل بين أماكن كثيرة جدًا: داخل الفيلا، فى المستشفى، على الكورنيش، داخل مصر وخارجها.

أنا شخصيًا لا أحب استخدام "البلاك" أو القطع الحاد بين المشاهد، لذلك كان التحدى الأساسي: كيف أخلق خيطًا واحدًا يربط كل هذه المشاهد معًا؟ وكيف أتنقل بينها بسلاسة دون أن يشعر المتفرج بأى انقطاع؟

فاشتغلت كثيراً على فكرة إيجاد "مفتاح بصرى ودرامي" يسمح بضم كل هذه العوالم فى سياق واحد متماسك، بحيث يشعر المتفرج أنه داخل حالة مستمرة، وليس أمام مشاهد منفصلة. والحمد لله، بعد محاولات وتجارب طويلة، وصلنا إلى حل يحقق هذا التماسك.

كيف تعاملت مع تحويل النص الروائى إلى نص مسرحى دون فقدان روحه؟

كان أكبر هاجس لدى هو الحفاظ على "روح الرواية"، لأن هذه الروح تحديدًا هى سر جمال العمل. كنت مدركًا أن أى تدخل خاطئ قد يفسد هذه الرقة والعذوبة.

ولذلك حرصت على أن يكون الحوار المسرحى بنفس درجة الرهافة الموجودة فى النص الأصلى، وأن تظل الشخصيات إنسانية وبسيطة، لأن الرواية لا تقدم شخصيات شريرة بقدر ما تقدم بشرًا عاديين يتأرجحون بين الخطأ والصواب.

كما كنت أيضًا قلقًا جدًا من رد فعل الكاتب إبراهيم عبد المجيد، خاصة أثناء حضوره العرض، لكن سعادتى كانت كبيرة جدًا عندما عبّر عن رضاه وقال إننا نجحنا فى نقل روح الرواية. وبالنسبة لى، هذه كانت شهادة مهمة جدًا تؤكد أننا كنا على الطريق الصحيح.

العمل يحمل طابعًا موسيقيًا واضحًا.. كيف وظّفت الموسيقى داخل البناء الدرامى؟

«أداجيو.. اللحن الأخير» قائم فى الأساس على فكرة اللحن. أنا أرى أن العرض كله عبارة عن مقطوعة موسيقية تبدأ من أول مشهد وتنتهى مع آخر لحظة، وكأن المتفرج يستمع إلى لحن ممتد.

لذلك، كان من المهم الحفاظ على «التون» والمقام طوال العرض، حتى لا نفقد هذا الإحساس. الموسيقى هنا ليست عنصرًا إضافيًا بل جزءًا من البناء الدرامى نفسه.

كنا حريصين جدًا على أن تكون الأغانى مكملة للدراما، لا عبئًا عليها. الأغنية يجب أن تضيف إحساسًا، أو تنقل الزمن، أو تعمّق الحالة الشعورية. وقد ساعدنا فى ذلك الشاعر حامد السحارتى والملحن رفيق جمال، حيث استطاعا استلهام روح الرواية بشكل دقيق، وهو ما خلق حالة تناغم حقيقية داخل العرض.

ما الذى يميز "أداجيو.. اللحن الأخير" عن غيره من العروض المسرحية؟

ما يميز العرض فى رأيى هو طابعه الإنسانى والرقيق جدًا. هو عمل يعتمد على المشاعر أكثر من الأحداث، وعلى الحالة أكثر من الصراع التقليدى.

الحوار نفسه مكتوب كأنه لحن، يبدأ بهدوء ويتصاعد تدريجيًا، ثم يعود للهدوء مرة أخرى. كنا نحاول طوال الوقت الحفاظ على هذا الإيقاع، لأن أى كسر فيه كان سيؤثر على التجربة بالكامل.

العمل أيضًا لا يقدم إجابات جاهزة، بل يترك مساحة للمشاهد ليشعر ويتفاعل ويعيد التفكير فى تجربته الخاصة

مع الفقد والحياة.

كيف تم بناء حالة التناغم بين التمثيل والغناء داخل العرض؟

هذه النقطة كانت حساسة جدًا. لم نكن نريد أن يكون الغناء منفصلًا عن التمثيل، بل جزءًا منه.

اختيار الممثلين لعب دورًا كبيرًا، لأن الفنانة هبة عبد الغنى والفنان رامى الطمبارى يمتلكان قدرة حقيقية على الغناء، ويقدمانه بإحساس صادق.

هذا ساعدنا جدًا، لأن الأداء الغنائى خرج بشكل طبيعى، وليس مصطنعًا، واندمج داخل السياق الدرامى بسلاسة، وهو ما جعل الأغانى تبدو كامتداد طبيعى للمشهد، وليس عنصرًا دخيلًا عليه.

إلى أى مدى لعبت السينوغرافيا دورًا فى دعم الحالة الشعورية؟

السينوغرافيا كانت عنصرًا أساسيًا فى نجاح العرض، خاصة مع تعدد الأماكن داخل الرواية. كان علينا أن ننقل هذا العالم الكبير داخل مساحة محدودة.

وبالتعاون مع مهندس الديكور أحمد الألفى، ومصمم الإضاءة أبو بكر الشريف، ومصمم الفيديو مابينج مصطفى فجل، عملنا على خلق حالة بصرية متكاملة.

فالإضاءة كانت تنقلنا من مكان لآخر، والديكور ساعد فى تحقيق الإحساس بالمكان، خاصة فكرة الفيلا القديمة ذات الجدران المتآكلة، بينما جاء الفيديو مابينج ليكثف الحالة الشعورية ويوصل المعنى بشكل بصرى.

فكل هذه العناصر كانت تعمل معًا كأنها "لحن بصري" يوازى اللحن الموسيقى.

هل كان لديك تصور بصرى محدد منذ البداية؟

نعم، كان لدى تصور واضح منذ البداية، لكن بطبيعة الحال أى عمل فنى يتطور أثناء التنفيذ.

خلال البروفات، ومع وجود فريق العمل، تطورت الرؤية بشكل كبير جدًا. كنا نعيد التفكير، ونجرّب، ونحل مشاكل، ونضيف أفكارًا جديدة حتى قبل ليلة الافتتاح.

الفضل فى هذا التطور يعود لفريق العمل بالكامل، لأن العمل المسرحى فى النهاية عملية جماعية، وكل عنصر يضيف ويؤثر.

كيف تم اختيار فريق التمثيل؟ وما الذى يميز كل فنان؟

اختيار الفريق جاء بشكل سلس، لأننى كنت أرى بعض الممثلين فى أدوارهم منذ البداية.

الفنان رامى الطمبارى كان متحمسًا جدًا للعمل، وهو يمتلك خبرة مسرحية كبيرة، بينما الفنانة هبة عبد الغنى كانت عودتها للمسرح خطوة مهمة، خاصة أن لديها ارتباطًا شخصيًا بموضوع العمل بعد تجربة فقد قريبة مرت بها.

كما شارك فى العمل مجموعة مميزة من الممثلين الشباب، وكلهم قدموا أداءً قويًا ومؤثرًا، وكان هناك انسجام واضح بينهم، وهو ما انعكس على العرض.

كيف كانت كواليس العمل مع النجوم؟

الكواليس كانت قائمة على الاحترام المتبادل والحب بين جميع أفراد الفريق.

فكانت هناك حالة تقدير واضحة بين الفنانين، سواء بين هبة عبد الغنى ورامى الطمبارى، أو بين باقى الفريق، وهو ما خلق بيئة عمل صحية جدًا.

هذا الجو الإيجابى انعكس بشكل مباشر على جودة العرض، لأن أى عمل فنى ناجح يبدأ من كواليس جيدة.

هل واجهت تحديات فى تدريب الممثلين على الأداء الغنائى؟

لم تكن هناك صعوبة كبيرة، لأننا كنا محظوظين بوجود ممثلين لديهم قدرات غنائية بالفعل.

لكن التحدى الحقيقى كان فى تحقيق التوازن بين الغناء والتمثيل، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، بل يكمل كل منهما الآخر.

رفع لافتة «كامل العدد» مبكرًا.. كيف استقبلت هذا النجاح؟

بالتأكيد كان شعورًا مبهجًا جدًا، خاصة أننا قدمنا عدة ليالٍ كاملة العدد.

لكن فى الوقت نفسه، طموحى أكبر من ذلك، لأننى أتمنى أن يستمر العرض لفترة طويلة، وأن يُعرض فى أماكن متعددة، حتى يصل إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور.

هذا النجاح أعطى دفعة قوية لفريق العمل، وجعل الجميع يسعى للحفاظ على هذا المستوى وتقديم الأفضل دائمًا.

كيف ترى عودة الجمهور للمسرح فى الفترة الحالية؟

عودة الجمهور دليل واضح على أن هناك أعمالًا جيدة تُقدَّم.

فالجمهور لا يعود إلا إذا وجد ما يستحق المشاهدة، ووجود نجوم كبار على خشبة المسرح يساعد بالتأكيد فى جذب الانتباه، لكنه ليس العامل الوحيد.

ولكن الأهم هو جودة العمل نفسه، وقدرته على التواصل مع الناس.

ما أكثر تعليق من الجمهور أثر فيك؟

أحد أكثر المواقف تأثيرًا كان مع أحد المشاهدين الذى قال لى بعد العرض إن العمل "وجعه جدًا"، لأنه يعيش نفس تجربة الفقد.

قال إنه شعر وكأنه هو بطل المسرحية، وأن كل ما شاهده على الخشبة يعبر عنه شخصيًا.

هذا النوع من التفاعل هو ما يجعل أى مجهود يستحق العناء، لأنك تشعر أن العمل وصل بصدق.

العرض هو أولى خطوات مشروع «مسرحة الرواية».. ماذا يعنى لك؟

هذا المشروع مهم جدًا بالنسبة لى، لأنه يمثل اتجاهًا أؤمن به منذ سنوات.

تجربة «أداجيو» تحديدًا لها خصوصية، لأنها أول مرة يتم فيها تحويل عمل للكاتب إبراهيم عبدالمجيد إلى عرض مسرحى، وهو ما يمثل مسئولية كبيرة.

وأعتبر هذه التجربة خطوة مهمة، ليس فقط على المستوى الشخصى، بل على مستوى المسرح المصرى بشكل عام.

هل يمكن أن يجذب تحويل الروايات إلى المسرح جمهورًا جديدًا؟

بالتأكيد، لأن الرواية تمتلك جمهورًا واسعًا، وعندما يتم تقديمها بشكل جيد على المسرح، يمكن أن تجذب هذا الجمهور.

لكن الأمر ليس سهلًا، لأن تحويل الرواية يتطلب حرفية عالية، نظرًا لاتساع عالمها وصعوبة اختزاله.

إذا تم ذلك بشكل جيد، أعتقد أنه يمكن أن يكون مدخلًا مهمًا لجذب جمهور جديد للمسرح.

ما الأعمال التى تتمنى تقديمها مستقبلًا؟

بصراحة، لا أحب أن أخطط بشكل مسبق.

أفضل أن أترك نفسى للقراءة، وعندما أجد عملًا يشدنى ويستفزنى فنيًا، أبدأ التفكير فيه.

حتى الآن، هناك بعض الأعمال التى تثير اهتمامى، لكن لا يوجد مشروع محدد أستطيع الإعلان عنه، لأن الاختيار بالنسبة لى مرتبط بالإحساس الحقيقى بالعمل.

سقوط حر..

حين يصبح التفكير جريمة

نورهان ياسر

على خشبة مسرح النهار شهد اليوم الأول من فعاليات مهرجان Master Scene حضورًا متميزًا لتجارب مسرحية شابة سعت إلى تجاوز كل ما هو تقليدى والاقتراب من قضايا فكرية بواسطة أساليب إخراجية أكثر جرأة. وبين هذه العروض جاء عرض «سقوط حر» ليؤكد هذا، فتم وضع الجمهور بجانب الممثلين على خشبة المسرح فقد سعى المخرج محمد فرج الخشاب إلى إشراك المتلقى فى بنية الحدث ذاته واضعًا إياه فى مواجهة مباشرة مع الأسئلة التى يطرحها العمل.

ينطلق العرض من محاكمة مدرس الأحياء برترام كيتس، البالغ من العمر ثلاثة وثلاثين عامًا، والذى يجد نفسه فى مواجهة اتهام مباشر، بسبب تدريسه لنظرية التطور، وهى مرتبطة بأفكار دارون حول أصل الأنواع، وهى تتعارض مع المعتقدات الدينية. فالقضية ليست مجرد خلاف تعليمى بل صدام واضح بين ما يسمح بتداوله داخل الفصل وما يعتبر خروجًا عن الإطار الدينى والاجتماعى. ومع جعل الجمهور فى موقع هيئة المحلفين فيصبح الحضور جزءًا من المحاكمة يراقب ويقيم وربما يصبح له حكم خاص به قبل صدور الحكم الرسمى.

ومن ثم تتوالى الشهادات داخل قاعة المحكمة لتشكل صورة عن كيتس؛ إذ يشهد مدير المدرسة ضده واصفًا إياه بالعنف مستندًا إلى واقعة اعتدائه على أحد أولياء الأمور، وهو ما يضع المتلقى أمام انطباع أولى حاد. لكن عندما قدم كيتس روايته عن هذا الفعل موضحًا أن ما حدث كان رد فعل على واقعة أكثر قسوة، حيث قام الأب بحرق ابنه بسبب إلحاحه فى طرح الأسئلة ورغبته فى الفهم، فى إشارة صريحة إلى بيئة ترفض التفكير الحر وتتعامل معه بوصفه خطرًا يجب قمعه.

وتم ذكر قضية الطالب تومى أحد طلاب كيتس، والذى يقال أنه لقى مصرعه غرقًا. إلا أن شهادة صديقه _البالغ من العمر أربعة عشر عامًا_ تكشف جانبًا مختلفًا من الحكاية؛ ويوضح أن كيتس لم يكن معلمًا عنيفًا، بل كان متحمسًا لشرحه الذى يدفع طلابه إلى التفكير بدلًا من الحفظ، وكان تومى يتطلع لأن يصبح عالمًا لكى يثبت خطأ دارون، وهذا يعكس أن ما يتلقاه لم يكن تلقينًا بقدر ما كان دعوة مفتوحة للبحث والتجريب. ورغم تردد الصديق فى كشف ما يعرفه بسبب وعد قطعه، وهذا يوضح أن كيتس لا يعلمهم البعد عن الدين كما يزعم من فى المحكمة ، ولكن ينجح القاضى فى إقناعه بأن الحقيقة قد تكون فى مصلحة صديقه، ويكشف أن تومى لم يمت غرقًا، بل أثناء محاولته إجراء تجربة بنفسه، بعدما ربط قدمه بحجر وقفز فى الماء، متأثرًا بما دار بينه وبين كيتس من نقاش حول الجاذبية، وبعدها ظهر مشهد لتومى فى لحظة فلاش باك تبرز طبيعة العلاقة بين المعلم وتلميذه القائمة على الشرح والسؤال لا على الإجابة

الجاهزة. إن إدخال واقعة الطالب تومى لا تستخدم كحدث ثانوى فلا تقدم بشكل عابر كواقعة غرق قد تضاف إلى سجل الاتهامات، بل كعنصر يعيد تشكيل مسار القضية بالكامل.

وعندما وضع محامى كيتس خصمه فى موقع الشاهد وبدأ فى مساءلته حول فهمه للدين وهل يتعامل معه بشكل حرفى أم تأويلى، لتأتى الإجابات مؤكدة على التمسك بالتفسير الحرفى المطلق. ويتصاعد التوتر حين يسأل عن مصدر يقينه بخطأ دارون، فيجيب بأن الله أخبره بذلك، وهو ما يثير محامى كيتس متسائلًا عن الكيفية التى يمنح بها شخص نفسه سلطة امتلاك الحقيقة الإلهية، بينما يرفض فى الوقت ذاته منح الآخرين حق التفكير أو التساؤل.

وبهذا طرحت المحاكمة صراعًا أعمق بين حق الإنسان فى التساؤل وبين فرض إجابة واحدة عليه، فلا يقدم العرض إجابات جاهزة بل يفتح مساحة للتساؤل لدى المتلقى. وتتحول المحاكمة إلى مساحة للمساءلة عن بنية التفكير ذاتها داخل المجتمع؛ بين من يرى فى السؤال تهديدًا ومن يعتبره ضرورة.

أما عن توظيف مشاهد الفلاش باك عندما تستعاد لحظات الحوار بين تومى و كيتس، هذه المشاهد لا تعمل فقط على توضيح ما حدث، بل تضيف أيضًا بعدًا إنسانيًا للعلاقة بين المعلم وتلميذه وتمنح المتلقى فرصة لرؤية ما وراء الاتهامات. ويختار العرض أن يتخلى عن الذروة التقليدية القائمة على الحسم ليصل إلى نهايته دون إصدار حكم نهائى، حيث تصبح قيمة العرض فى طرحه للأسئلة لا فى تقديمه للإجابات، ويترك القرار معلقًا ليس داخل قاعة المحكمة فقط بل فى ذهن كل من تابعها. كما يجعل وعى المتلقى متروك أمام مسئولية استكمال ما لم يحسم على الخشبة.

لا يقدم العرض نقدًا للدين فى ذاته بل ينتقد الأشخاص التى تحوله إلى أداة لوقف التفكير الذى يعتبر هبة من الله للإنسان. ولكن العرض ينتقد فكرة السلطة سواء كانت سلطة دينية أو اجتماعية أو حتى قانونية. فالقاضى حين يقرر استبعاد العلم من سياق القضية يعكس حصر السلطة على النقاش داخل حدود معينة، وهذه مفارقة واضحة للسلطة التى تدعى البحث عن الحقيقة لكنها ترفض أحد أهم أدوات الوصول إليها.

إن الرؤية الإخراجية للعرض منح العمل خصوصيته وجعله يتجاوز كونه عرضًا يشاهد إلى تجربة تعاش من الداخل. فقد تم كسر الشكل التقليدى الفاصل بين الجمهور والممثلين، حيث جلس المتفرجون على خشبة المسرح جنبًا إلى جنب مع الأداء، فى تجربة تضعهم داخل قلب الحدث لا خارجه. هذا الاختيار لم يكن شكليًا بقدر ما كان متسقًا مع طبيعة العرض، الذى يقوم فى جوهره على فكرة المحاكمة، إذ تحول الجمهور فعليًا إلى هيئة محلفين، يراقبون الشهادات من مسافة قريبة ويشعرون بأنهم جزء من المسئولية لا مجرد متلقين.

ولم يتوقف هذا الدمج عند حدود الجلوس على الخشبة بل امتد إلى طريقة تقديم الشهادات نفسها، حيث كان الشهود يخرجون من بين الجمهور، فى لحظات تزيل الحاجز تمامًا بين الواقع والتمثيل.

بالنسبة للديكور اتسم بالبساطة والاقتصاد فى العناصر، وهو اختيار بدا مناسبًا لطبيعة العرض، التى تعتمد فى الأساس على الحوار والتوتر الدرامى أكثر من اعتمادها على الإبهار البصرى. هذه البساطة ساعدت فى توجيه الانتباه إلى الأداء التمثيلى وإلى الكلمات المتبادلة داخل المحكمة دون تشتيت.

وفى النهاية لا ينحاز العرض إلى طرف دون آخر بل يظل ثابتًا لطبيعته الجدلية، حيث يطرح الأسئلة دون أن يغلقها. فلا كيتس يقدم كبطل مطلق ولا خصومه كأعداء تقليديين، بل الجميع يتحرك داخل منظومة فكرية واسعة لكل منها منطقه ومخاوفه. العرض كان قادرًا على إرباك يقين المتلقى ودفعه لإعادة التفكير فى مسلمات قد تبدو بديهية فى ظاهرها.

معلم يؤمن بدور العقل ومجتمع يخشى نتائجه وطالب وجد نفسه ممزقًا بين الاثنين فدفع حياته ثمنًا لمحاولته للفهم. هكذا يتركنا العرض أمام عبء لا يبدو سهلًا تجاوزه. والعرض لا يتوقف عند لحظة إسدال الستار، بل يبدأ بعدها حين يجد كل متلقٍ نفسه فى مواجهة مباشرة مع ذلك السؤال الجوهرى: هل المعرفة حق للجميع أم أنها تخضع لسلطة تحدد ما يجوز وما لا يجوز التفكير فيه؟

المسرح بوصفه مساءلة للوجود..

قراءة نقدية فى تحولات الخطاب المسرحى بين الجمالى والوظيفى

هند محسن حلمى

يمكن أن أسمى أى مساحة فارغة مسرحًا، حين يمشى فيها إنسان آخر بينما يشاهده آخر (Brook, The Empty Space).

فالمسرح بوصفه فعلًا إنسانيًا مركبًا لا يمكن اختزاله فى كونه عرضًا فنيًا أو نصًا مكتوبًا، بل هو حالة وجودية تتجسد فيها أسئلة الإنسان الكبرى حول المعنى والحرية والسلطة والهوية، ومنذ نشأته الأولى ظل مرتبطًا بفكرة المحاكاة كما صاغها أرسطو حين قال إن التراجيديا: «محاكاة لفعل جاد كامل.. تُثير الرحمة والخوف وتُحقق التطهير، وهو ما يكشف أن المسرح منذ بداياته لم يكن منفصلًا عن الوعى الإنسانى بل كان أداة لفهمه وإعادة تشكيله. غير أن هذا التصور الكلاسيكى لم يظل ثابتًا، بل تعرض لتحولات عميقة مع تطور الفكر الجمالى والفلسفى، حيث انتقل المسرح من كونه محاكاة للعالم

إلى كونه مساءلة له.

ومع تطور المدارس المسرحية، خصوصًا فى القرن العشرين، ظهرت إشكالية العلاقة بين الشكل والمضمون بوصفها إحدى أكثر القضايا النقدية تعقيدًا. فالشكل لم يعد مجرد إطار خارجى، بل أصبح منتجًا للمعنى ذاته. رولان بارت فى تحليله للنصوص يرى أن «النص شبكة متعددة من الدلالات المفتوحة»، وهو ما يعنى أن الدلالة ليست ثابتة بل تتولد من تفاعل العناصر النصية والقرائية معًا. هذا التصور انعكس بوضوح فى المسرح التجريبى الذى كسر الخطية السردية وأعاد توزيع السلطة داخل العرض المسرحى.

وفى المقابل، قدّم برتولت بريخت رؤية مختلفة تقوم على إحداث مسافة نقدية بين المتلقى والعرض، إذ يقول: «على المسرح أن يمنع الجمهور من الانغماس، لكى يجعله يفكر». هذه الفكرة، المعروفة بالتغريب، لا تستهدف إلغاء الانفعال بل إعادة توجيهه نحو التفكير

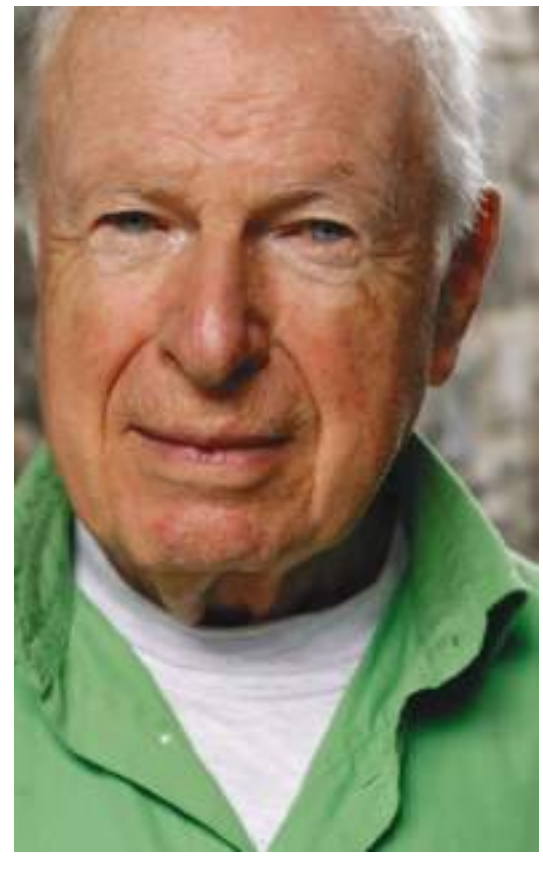
النقدى. فالمسرح هنا يتحول إلى أداة وعى اجتماعى وسياسى، لا مجرد تجربة جمالية. ويذهب بريخت أبعد من ذلك حين يرى أن الفن ليس مرآة تعكس الواقع، بل مطرقة لتشكيله، وهو ما يضع المسرح فى قلب الفعل التاريخى لا على هامشه.

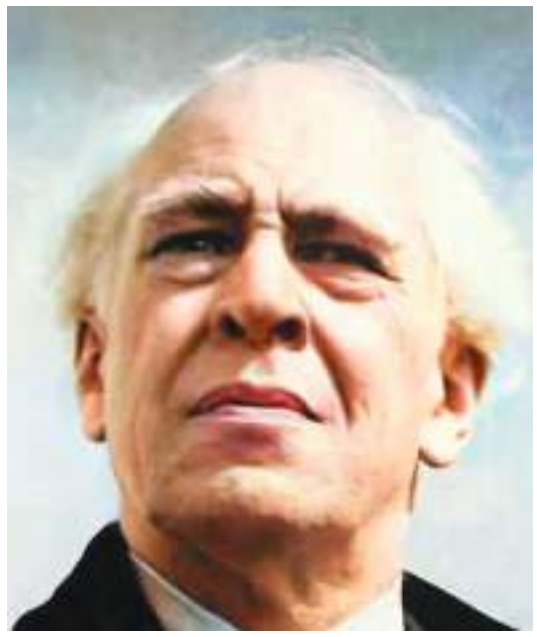
لكن هذا الاتجاه الوظيفى لم يكن الوحيد، إذ ظهرت رؤى أخرى تؤكد جوهرية التجربة المسرحية بوصفها فعلًا إنسانيًا خالصًا. جيرزى غروتوفسكى، على سبيل المثال، يدعو إلى «المسرح الفقير» الذى يتجرد من كل عناصر الزينة ليبقى فقط الممثل والجمهور، مؤكدًا أن المسرح يمكن أن يوجد دون ديكور أو موسيقى لكنه لا يمكن أن يوجد دون هذا اللقاء الحى. هذا التصور يعيد المسرح إلى أصل وجوده كطقس حى، ويجعل من الجسد مركزًا للمعنى لا مجرد أداة تمثيل.

أما على مستوى المتلقى، فقد شهدت النظرية المسرحية تحولًا جذريًا، إذ لم يعد الجمهور عنصرًا سلبيًا يتلقى المعنى الجاهز، بل أصبح شريكًا فى إنتاجه. أومبرتو إيكو يصف هذا التحول حين يقول: «كل عمل فنى حديث هو

دعوة مفتوحة للتأويل»، وهو ما يجعل من العرض المسرحى بنية مفتوحة تتعدد قراءاتها بتعدد المتلقين والسياقات. وهكذا يتحول المسرح إلى فضاء تفاعلى تتداخل فيه الذوات بدل أن تكون فيه ذوات منفصلة.

لذا فى السياق العربى، لم يكن المسرح بعيدًا عن هذه التحولات، بل قدم تجارب حاولت التوفيق بين الهوية المحلية والتقنيات الحديثة. توفيق الحكيم، على سبيل المثال، سعى إلى تأسيس ما سماه «المسرح الذهنى»، حيث يصبح الحوار الفكرى هو مركز الحدث المسرحى،





فى حين اتجه سعد الله ونوس إلى مسرح سياسى نقدى يضع المتفرج فى قلب الأزمة، معتبرًا أن المسرح «أداة لتمرين المجتمع على التفكير فى ذاته». هذه التجارب العربية لم تكن مجرد استنساخ للغرب، بل كانت محاولة لخلق خطاب مسرحى مرتبط بالواقع الاجتماعى والسياسى العربى، حيث تتداخل الأسئلة الجمالية مع أسئلة التحرر والهوية.

ومع تطور المسرح المعاصر، أصبح الجسد هو النص الأكثر حضورًا، ولم يعد الأداء مجرد تجسيد للكلمات، بل أصبح كتابة موازية لها. ستانسلافسكى كان قد أرسى مبكرًا مفهوم «الصدق الداخلى»، حين قال: «لا تكن على المسرح، بل عش على المسرح»، وهو ما فتح الباب لاحقًا لتجارب الأداء الجسدى التى تجاوزت النص نحو التعبير الحركى والرمزى. هذا التحول يعكس انتقال المسرح من خطاب يروى إلى تجربة تُعاش.

إن المسرح فى صورته المعاصرة لم يعد يقدم إجابات، بل يفتح الأسئلة. فهو لا يسعى إلى تثبيت المعنى، بل إلى زحزحته وإعادة تشكيله داخل وعى المتلقى. وبين الاتجاهات التى تركز على البعد الجمالى وتلك التى تركز على الوظيفة الاجتماعية، يظل المسرح فضاءً للتوتر الخلاق الذى يمنحه حيويته واستمراريته. فهو فن لا يكتمل إلا فى لحظة العرض، ولا يكتسب معناه إلا عبر التفاعل الحى بين الخشبة والجمهور.

وهكذا يمكن القول إن المسرح ليس مجرد فن من الفنون، بل هو شكل من أشكال الوعى الإنسانى فى حالة أداء مستمر. إنه مساحة يتقاطع فيها الجمالى بالفكرى، والواقعى بالمتخيل، والذاتى بالجماعى، ليظل دائمًا فعلًا مفتوحًا على الاحتمال، وعلى الإنسان فى أكثر حالاته تعقيدًا وصدقًا وارتباكًا.

الإيهام المسرحى ..

مقاربة فينومينولوجية (٣)

تأليف: برت أو ستاتس
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يمكننا أن ندخل هذه المقارنة فى سياق أوسع من خلال أخذ مثال مميز للمناظر الطبيعية المنطوقة فى الدراما الحديثة. ففى مونولوج أستروف عن الغابات فى مسرحية «العم فانيا»، وهو طويل جدًا بحيث لا يمكن اقتباسه هنا، ربما نجد طبيعة أكثر خشونة (حيوانات، أشجار، مستنقعات، ريف) مما نحصل عليه عادةً فى مسرحية شكسبير؛ لذا يصعب القول إن تشيخوف لا يستخدم العالم المرئى خارج مسرحه. لكن الخطاب ليس وسيلة لدمج هذا العالم فى مسرحيته لذاته، أو لاستخدام الطبيعة كجزء لا غنى عنه من الخطاب لتلبية الاحتياجات العاطفية للمسرحية. إنه ذو صلة موضوعية: فمضمونه، فى الواقع، هو تدمير الطبيعة بسبب الجهل البشري، وهو موضوع يتخلل الدراما من إبسن إلى الواقعيين الأمريكيين. فالطبيعة هى ما يفتقر إليه الإنسان، وعادةً ما تتجلى فى المسرحية من خلال الحنين إلى الماضى. حتى فى مسرحية أونيل (على سبيل المثال، «رغبة تحت أشجار الدردار»)، يُعدّ العيش فى الطبيعة إشكاليًا فى أحسن الأحوال. فشخصية مثل إفرام كابوت قادرة على استحضار عظات من الحجارة، لكنها لا تستطيع العيش بتعاطف مع الأرض دون مشقة بالغة. فى الواقع، تُشكّل هذه المشقة، وسبل تحمّلها، الموضوع الأساسى للمسرحية. ويتوقع المرء، بطريقة ما، أن تكون أى مسرحية حديثة جادة تدور أحداثها فى الطبيعة سجلًا لقيم مفقودة أو سريعة الزوال. فى المقابل، يصعب تخيّل شخصية شكسبيرية تنظر إلى سماء المساء وتُلاحظ مدى «جمالها»، ليس لأن شعب شكسبير لا يُقدّر غروب الشمس، ولكن لأن التمييز بين البيئة والبشر الذين يعيشون فيها لم يُصبح بعد موضوعًا دراميًا. وقد يتحدث هاملت بحنين عن السقف المهيب المُطعّم بالنار الذهبية، لكن حنينه حالة فريدة من الحنين، ناجمة عن عزلة شخصية أكثر من تغير فى المشهد السماوى. الفكرة هى أنه عندما تكون الطبيعة موضوعًا للشعر لدى شكسبير، لا يُنظر إليها على أنها مصدر تهديد أو جمال فى حد ذاتها، بل كصورة طبق الأصل لما هو مصدر تهديد أو جمال فى روح واحدة أو فى جسد اجتماعى. فثورة الطبيعة دائمًا ثورة أخلاقية، وعندما يتحرر الزمن، يعود كل شيء إلى حالته الطبيعية، وعندها تصبح حديقةً جميلةً قد تكون مسرحًا لمسرحية أخرى، حين يكشف الزمن، مرة أخرى، عن الثعبان تحت الزهور. ويخطر ببال المرء، على حين غرة، فقرات زهرة

الجيلى فى «حكاية الشتاء»، حيث تصبح الزهور سببًا لجدل حول تحديد الحد الفاصل بين الطبيعة والفن. إن الفكرة المقنعة القائلة بأنه لا يوجد فن سوى الفن الذى تصنعه الطبيعة فكرة لا يمكن تصورها فى عالم حيث تقع الطبيعة والوعى الإنسانى فى عالمين مختلفين.

بالعودة إلى فقرة إبسن، فإن الأهم فى بيت هيدا هو الترابط الحتمى بين المشهد والشخصية، والبيئة وعلم النفس. إن حاضر الواقعية، على الأقل فى مرحلته النفسية، هو فى النهاية وسيط لإخراج ما هو داخلى - فى هذه الحالة، عداء المرأة الكامل تجاه زواجها وحياتها. ومن المهم ملاحظة أن الداخل لا يُعرّف بذلك، كما هو الحال فى مونولوج شكسبير. فنحن لا نحصل إلا على إشارة، أو نتاج، دافع، وليس الدافع نفسه. يُنبهنا البيت إلى أن هناك ما هو أكثر مما تراه العين أو الأذن. وما كان إبسن ليتمكن من رسم هيدا لولا العرض المتتالى للأشياء (النوافذ، والزهور، والنعال، وألبومات الصور، والقبعات، ومسدسات المبارزة) التى تُشكل مراسيها فى العالم المُعطى.

ربما يمكن تلخيص هذه النقطة بتطبيق فكرة معروفة لرومان جاكوبسون. يمكننا القول إن فقدان الاستعارة أدى إلى اكتشاف الكناية (أو، إن شئت، المجاز الجزئى synecdoche، لأن إحدى الشخصيتين بارزة كالأخرى فى المسرح الواقعي). فما تتطلبه الدراما، من بين جميع الفنون، هو وسيلة تسمح للمسرح باحتواء ما هو خارجه، وجعل ما هو غير مرئى مرئيًا. والاستعارة وسيلة للتعمق فى عالم أوسع، استنادًا إلى مبدأ التشابه، أو التوافق، حيث يُحاكى العالم الحدث، كما هو الحال عندما تثرثر «الحجارة ذاتها» عن مكان ماكبث، أو عندما يُقارن ليرتيس فضيلة أخته بأزهار الربيع «الوليدة». الكناية والمجاز، كما نجدهما فى المسرح الواقعي، هما أداتان لاختزال الحالات، أو الصفات، أو السمات، أو الكيانات الكاملة كالمجتمعات، إلى أشياء مرئية متأصلة فيها بطريقة ما. وبالطبع، أتقنت الرواية هذه المجازات قبل وقت طويل من استخدام الدراما لها بجدية. فقط مع ظهور الواقعية النفسية فى الدراما - وتاريخ مناسب هو تجسيد زولا لروايته «تيريز راكان» عام ١٨٧٣ - أصبح من الواضح أن الأثاث والأدوات التى كانت لا تزال، فى معظمها، مرسومة على اللوحات القماشية يمكن نقلها إلى المشهد وشحنها بطاقة نفسية أو ميتافيزيقية. يمكن للمرء، كما قال هاملت، أن يجد شجارًا فى قشة، أو فى نافذة، وهو مبدأ يبالغ فيه بينتر فى مسرحيات مثل «الحارس» و«العودة للوطن». بمعنى ما، تُعتبر شخصيات بينتر من نسل هيدا جابلر، إذ إنهم يخوضون حربًا دائمة مع الأشياء، ويتحدثون بعبارات استفزازية تُذكرنا بعبارات هيدا («من أكل لفافة الجبن خاصتي؟» أو «أنت تجلس على كرسيي!»).

هناك جانبٌ أعمق لهذا التحول من الاستعارة إلى الكناية. فالمكان المميز للدراما الواقعية هو غرفة المعيشة. من جانبٍ ما، كانت نتيجةً لأكبر قيود الواقعية، وهو التزامها بمشهدٍ مُحدد لا يُمكن تغييره دون انقطاعٍ وتكلفةٍ إضافية. ولكن، بصفتها التقاطع الأكثر تنوعًا بين المجالين الخاص والاجتماعي، كانت غرفة المعيشة الوجهة المتوقعة للواقعية بقدر ما كانت الواقعية محاولةً لوضع الدراما الإنسانية فى العالم الواقعى المرئى للتفاعل الاجتماعى اليومي، وللكشف، قبل كل شيء، عن كيفية كون هذا العالم العامل السببى الرئيسى فى التجربة. ومثل جميع الأماكن الواقعية، تُعدّ غرفة المعيشة بيئةً مُكيّفةً دائمًا، وكل ما يمرّ فيها يفعل ذلك بحكم القيود التى تُشير إليها. من الناحية الشكلية، هذه هى قيود الزمان والمكان والفعل، حيث أصبحت الواقعية، فى حين تُحاول تقليد الواقع بأمانة، نوعًا من الكلاسيكية الجديدة غير المقصودة. من الناحية الموضوعية، تُمثل هذه العناصر تقريبًا حدود تاريخ السكان أنفسهم، من ميلاد واختيار وطبقة، والتى تتجلى فيما يُمكن أن نسميه لحظة مكانية. وكما قد يقول هاملت، فقد وصل الأمر إلى هذا الحد؛ فإرشادات المسرح فى المسرحيات الواقعية تُمثل نثرًا دقيقًا للتحف التى تنظر فى اتجاهات متعاكسة. ومثل مسدسات الجنرال جابلر، فهى آثارٌ لماضٍ سببى ونذيرٌ لأشياء قادمة. وعند جمعها معًا، تُشكل نوعًا من الحبكة الفرعية التى يمر بها الحدث ويُحدد نفسه، كما فى صور كتب التلوين التى يرسمها الأطفال برسم خطوط عبر سلسلة من الأرقام. وهكذا، مع تزايد خصوصية التوجيهات المسرحية فى المسرحيات الحديثة («يذهب إلى الطاولة؛ يلتقط جريدة،» إلخ)، عادةً ما نشاهد تعدى مساحة مُثقلة بالرموز على نفسية شخصية. وكما يقول بيرك، فإنّ إطار المسرح يُحيط بالحدث بشكلٍ مُبهم.( ) قد يقول المرء إنّ الشخصيات تُفسّر الإطار فى حواراتها كما يُفسّر المرء لوحةً ما - وفى الوقت نفسه، بالطبع، يُفسّر الإطار الشخصية تصويريًا، تمامًا كما يُمكن القول إنّ زنزانة السجن تُفسّر محادثةً تدور داخلها. على سبيل المثال، إنّ تحرّك هيدا عبر مساحات وأغراض غرفة معيشتها، من مدخلها إلى الأريكة، إلى المدفأة، إلى حقيبة المسدس، إلى الغرفة الداخلية حيث تُنهى حياتها أخيرًا، هو تحرّك يُشبه إلى حدٍّ كبير تحرّك الدراما فى العصور الوسطى عبر القصور، أو المحطات، المتتالية، بين الخلق والحساب. جميع هذه «المحطات» ظاهرة منذ البداية، تستقر عرضًا فى تشابهها البريء، لكن مساهمتها لا تتجلى إلا عند دمجها فى الحدث. على سبيل المثال، يُعدّ سطر الخادمة فى الفصل الثاني، «هل أُشعل النار يا سيدتي؟»، مثالًا مميزًا على تمويه السببية لدى إبسن فى صورة السببية. سيكون هذا السطر غريبًا على شكسبير لأنه، كبداية للحدث الكبير فى الفصل التالي، يفترض عالمًا يُهيئ فيه حدثٌ آخر ضمن نظامٍ مُحكم من احتمالات الزمان والمكان. لا وجود لـ«قفزة عبر الزمن» عندما يكون مركز الكون الدرامى غرفةً من الأشياء ذات الدلالة الثابتة، كلٌّ منها ينتظر دوره ليصبح ذا معنى. ورغم أن المرء، بينما تحرق هيدا مخطوطة لوفبورج، لا يفكر بوعي: «الآن أرى لماذا يوجد حريق!»، إلا أن هناك دهشة خفية فى اكتفاء الغرفة بذاتها، إذ احتوت مسبقًا على جميع الخصائص اللازمة لإنتاج هذا الاعتبار الفريد للزمن.

يعد حصر الحدث فى موقع واحد مُحمّل، أو على الأكثر موقعين أو ثلاثة، من أعظم المزايا العاطفية للمسرح الواقعى - أو بعبارة أفضل، هو التقييد الذى استغلّه بنجاح كبير. إن كون كل شيء ظاهرًا، مُنتظرًا، يُعطى المسرح قدرًا كبيرًا من جاذبيته البصرية والزمانية. هذه الخاصية من المشاركة الصامتة الثابتة لا يُمكن حتى للفيلم، وهو وسيط مُرحّب بشكل استثنائى بالتمثيل الواقعي، أن يُحاكيها. فحركة عين الكاميرا نفسها، حتى وهى فى الغرفة، تُوازن قوة مساحة جامدة مُتواجدة فى كل مكان تتخلى تدريجيًا عن عشوائيتها وتُصبح وعاءً حتميًا لحدث إنسانى. يُمكننا دائمًا تقريبًا تمييز فيلم مُقتبس من مسرحية، ولاسيما مسرحية من تقليد إبسن، من خلال الانطوائية المُستمرة فى الأحداث التى تبقى بعد الترجمة. اذ تُصرّ الشخصيات على الحديث عن الأشياء، بدلًا من فعلها فى العالم المفتوح. أفعالهم هى عواقبها: نلتقى بهم، إن جاز التعبير، فى اللحظة التى تتحول فيها حياتهم إلى حوارات. ونتيجةً لذلك، تُصبح الكاميرا، غير القادرة على تحمّل الكثير من التكرار، قلقة؛ كطفل، تتوق إلى أن تكون فى الهواء الطلق، وعادةً (فى أفلام مثل «الحارس» و«العودة إلى الوطن» و«رحلة يوم طويل إلى الليل» و«من يخاف من فرجينيا وولف؟») تنجح فى التسلل إلى هناك، لتجد نوافذ، إن جاز التعبير، فى الجدران الضيقة لنص المسرح. ما يُضحّى به، من أجل مكاسب معينة بالطبع، هو التوتر بين المساحة المُتاحة مسرحيًا، أو المسموح بها، والمصائر التى ستُرسم فيها. اذ يكمن جزء من روعة مسرحية واقعية جيدة فى مهارتها فى شحن مساحة صغيرة كهذه بكل هذه الطاقة. نعلم أن الدراما الإنسانية لا تتكشف فى غرفة واحدة أو غرفتين. ولكن عندما تُغوينا مسرحيةٌ ما بالاعتقاد بأنها كذلك - أى عندما تتغلب سلاسةُ تسلسل الأحداث على حيلةِ الشكل - فإننا نملكُ المقابلَ المكانيَّ للاستحالةِ الجذريةِ التى يُمارسها القدرُ فى الفعلِ الزمانى. فالمكانُ هو القدر، الدليلُ البصريُّ على أن النظامَ كامنٌ فى الشؤونِ الإنسانية. باختصار، ما يُنجزُه المسرحُ الواقعيُّ، لا شعوريًا، هو حبسُ العين. وقد لخّصَ ستريندبرج ذلك

بعبارةٍ واحدة: «تأثيرُ البيئةِ المتكررة».( ) وهكذا، فإن إحدى الحاستين اللتين يأتينا من خلالهما المسرحُ تكونُ حبيسةً لتشابهٍ مُنوّم، بينما تسمعُ الأخرى، وهى الأذن، التطوراتِ والتغيراتِ فى الشئونِ التى يبدو أنها تُتيحُ قدرًا من الاختيارِ والحريةِ فى حياةِ الشخصيات. يقول الحوار، فى الواقع، «نحن هنا مؤقتًا فقط. نحن أحرار فى الذهاب إلى مكان آخر»؛ أما المشهد فيقول، فى الواقع، «سينتهى كل شيء هنا!». على سبيل المثال، فى نهاية مسرحية «رحلة النهار الطويلة إلى الليل»، وهى مسرحية يتجلى فيها هذا الانطباع بالقدرية المكانية بقوة، يجتمع آل تيرون فى صمت حول الطاولة بينما تتراجع مارى إلى عالم الأحلام المخدر حيث كانت سعيدة «لفترة من الوقت». وما نراه، فى جوهره، هو فعل يستقر أخيراً فى الفضاء الجامد المُعد له مسبقًا؛ وكأن الجدران والكراسى والطاولات، مثل مويرا، كانت تعلم منذ البداية أنه لا يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك.

إن فكرة المشاركة الحتمية للمكان فى الدراما لا تُمثل عاملاً مؤثراً فى الواقعية الممتعة أو الكوميديا الواقعية، حيث لا يكون المسرح فى كثير من الأحيان أكثر من مجرد خلفية تُجسد وضعاً اجتماعياً معيناً أو مساراً مانعاً من الدعائم المتهالكة وأماكن الاختباء غير الموثوقة. لكنها تبلغ حداً من الكمال القاسى والدقيق فى مسرحيات تشيخوف، الذى نحب أن نعتبره كوميدياً. وقبل الانتقال إلى المرحلة الأخيرة من الخداع البصرى التى سأتناولها هنا، أود أن ألقى نظرة فاحصة على خشبة مسرحه، وذلك بالأساس لأننا نلمس فى غرف معيشته بروز موقف حديث مميز يجعله انتقالاً شبه مثالى إلى مرحلة ما بعد الواقعية.

لنبدأ بمحاولة تخيّل مسرحية تشيخوف على خشبة مسرح عارية. هل يمكننا تخيّل شخصياته تنظر من خلال نوافذ غير موجودة، تخاطب خزائن العقل، وتتحرك عبر مخلفات حضارة باهتة؟ وبشكل أكثر تحديدًا، ما الذى سيحدث بالضبط للمسرحية بدون أثاثها؟ أعتقد أن هذا الفراغ يمكن أن يملأه خيالنا، بنفس الطريقة التى نملأ بها فراغات ثورنتون وايلدر بإشارات لفظية وتقليدية طفيفة - لولا عامل آخر. إنه مخطط الزمن الذى سيكون غير مترابط. الأثاث عند تشيخوف، تاريخ مرئي: مأزق الحياة - «مللها المستمر الخفي»، على حد تعبير ديفيد رايزمان - يكمن فى الأثاث.

يمكن وصف مسرحيات تشيخوف بأنها ملاحم رهاب الأماكن المغلقة، بمعنى أنه غالبًا ما دعا إلى ثلاثة أو أربعة تغييرات فى مكان العمل فى المسرحية الواحدة (وهو اتجاه ربما ورثه عن روس آخرين كانوا، إجمالًا، غير مبالين بالديكور). فى الواقع، مع بعض التعديلات، كان من الممكن حصر مسرحياته فى مكان عمل واحد، على عكس مسرحيات إبسن، إذ لا يُقال الكثير فى غرفة ما لا يمكن

قوله فى أخرى. لذا، لا يوجد سبب عملى أو درامى وراء هذه التغييرات. المنطق الحقيقى يتعلق بالجو العام: فالانتقال من غرفة إلى أخرى فى المنزل نفسه، أو من الداخل إلى الخارج، هو تعليق لا يرحم على الإمكانيات البشرية. بالإضافة إلى ذلك، يبقى أناس تشيخوف على حاله أينما كان. ويرتبط هذا، جزئيًا، بما يتحدثون عنه. عندما يجلسون للحديث، كما يفعلون عادةً، عن الحياة فى مكان آخر، أو بعد مئتى عام، أو عن الحاجة إلى العمل، يُصبح الأثاث مقرًا للسخط؛ فالعيش فى عالم والحلم بعالم آخر يُضفى على مساحة معيشتهم صفة السجن. ولكن الأمر يتعلق بشكل أعمق بوتيرة الحياة وإيقاعها. إن تخيّل شخصية تشيخوف وهى تجوب غرفه صاخبة نحو هدف أقل إلحاحًا من حفلة عيد ميلاد، هو إعادة تعريف للمساحة من حيث فائدتها. فى كثير من الأحيان، تكون شخصياته جالسة بالفعل مع افتتاح المسرحية. أى أننا نلتقط حياتهم فى زمن الماضى المستمر. لا شيء يضع المسرحية بأمان فى عالم الثبات مثل هذه اللوحة «المكتشفة». ليس الأمر أن الوقت يمر. الوقت حالة قديمة، مثل الروماتيزم أو التهاب المفاصل، يتقبلها المرء. إنه ليس، بالمعنى الدقيق للكلمة، مللًا، بل تكيفًا معه. يصبح الملل نشاطًا لدى تشيخوف، يشبه إلى حد ما نشاط مرضى السل لدى مان على الجبل السحرى الذين يقضون ما تبقى من حياتهم «يقرأون» أشعتهم السينية. فى الواقع، يرافق الوقت شخصية تشيخوف كرائحة المرض. إنها وسيلته الحتمية، وهى تنعكس على الجدران والأثاث، كما هو الحال مع الناس، بفضل وجودهم. وكما يقول المثل الروسى القديم: «ما كان، هو كائن. وما هو كائن، سيكون». يكشف الزمن عن نفسه لدى تشيخوف كما يكشف الفضاء عن نفسه لدى إبسن (المسدسات تنتظر هناك؛ الغرفة الداخلية تُؤطّر عين الجنرال غابلر الساهرة؛ هيدا تدخل دائمًا من أعلى اليسار). لا توجد مثل هذه المواقع الاستراتيجية فى غرف تشيخوف، فقليلٌ جدًا على خشبة المسرح يحمل معنىً خفيًا. غرفة تشيخوف مكانٌ جماعي، وليست شبكةً من المجالات الدفاعية والهجومية. إنها مساحةٌ مشتركة: يتحرك الزوار فيها كما لو كانوا هناك دائمًا. فى الواقع، لا يُمكنك التمييز بين الزوار والسكان المقيمين.

نتيجةً لذلك، تجلس شخصية تشيخوف على كرسيها بشكل مختلف عن شخصية إبسن، التى تبدو دائمًا وكأنها تجلس على حافته، مفعمةً بالأخبار أو الفضول. فعند إبسن، يبقى الكرسى كرسيًا، إلى أن يُقرر المرء استخدامه سلاحًا (إنجستراند يرفض بذكاء الجلوس مع مَن هم

أفضل منه، وهيدا تجلس بين ثيا إلفستيد ولوفبورج)؛ لكن فى أغلب الأحيان، يجلس المرء فى إبسن لإدارة حوار، لأنه من الكراسى فقط يُمكن كشف تعقيدات الدوافع. أما فى تشيخوف، فالكرسى دليل على عادة تشيخوف. عالم الأشياء قطة نائمة؛ لا غاية له سوى أن يكون نقطةً ساكنةً نرصد من خلالها رحلةً روحيةً مُرعبةً. وقد أدلى أوسيب ماندلستام بملاحظة ثاقبة عن تشيخوف، مُشتكيًا من «عدم ثقة مسارح موسكو الفنية بالكلمة». قال إن فترات التوقف الشهيرة فى عروضها لتشيخوف «ما هى إلا عطلة من الإحساس اللمسى الخالص. فيُخيم الصمت على كل شيء، ولا يبقى إلا إحساس لمس صامت» حيث «يلمس» الجمهور الأثاث بأعينهم. وهذا صحيح تمامًا: ما يحدث فى صمت تشيخوف هو أن العالم اللمسي، العالم المرئى (الذى يهدف الحديث لا شعوريًا إلى إبعاده)، هذا التاريخ فى الأشياء، يتعدى بهدوء على الإنسان، كالنبات الزاحف فى مسرحية «بوفيل» لسارتر. فجأة، يُسمع صوت تكتكة الأشياء وتدفق المستقبل المتواصل إلى الماضي: لم يعد العالم مُغطى بالحديث.

كم يختلف هذا الصمت عن صمت إبسن، المفعم بالانتباه والترقب والتفكير. من إبسن سيخرج بينتر؛ ومن تشيخوف سيخرج بيكيت. بمعنى آخر، إذا امتلأ الحوار على المسرح بالتلميحات والمراوغات وشحنة الدسائس، فإن الصمت - عندما يسود - سيُطلق هذه الطاقات نفسها. الصمت هو نفس الحرب بوسائل أخرى. ولكن عندما يمتلئ الحوار على المسرح بالفراغ، كما هو الحال عند تشيخوف، أو بنوع من الانفعال والألم الذى لا أصل له ولا وعد بالتوقف من خلال إمكانيات عالم الفعل، فإن الصمت - عندما يسود - سيكون «المعادل السلبي» لهذا الفراغ.

قد يجد القارئ هذه النظرة إلى تشيخوف مُظلمةً بلا داعٍ. لقد حاولتُ إبراز - بل ربما المبالغة - هذا التوتر الغريب بين الكلمة والمشهد، والشخصية والخلفية، لأنه يُقدّم لنا أساسًا، بمصطلحات طبيعية تمامًا، لمقاربة العلاقة بين الكلمة والمشهد فى مرحلة ما بعد الواقعية. قبل بضع سنوات، كتبتُ مقالًا عن تشيخوف كان، إلى حدٍّ ما، بمثابة شرحٍ لفكرة فراى القائلة بأنه فى مسرحيات تشيخوف، أو فى أجزاءٍ مُعيّنة منها، «نقترب من السخرية المُحضة بقدر ما يُمكن أن يصل إليه المسرح». يشير فراى هنا، بالسخرية، أو الموقف الساخر، إلى ظهور نوعٍ من المسرحيات فى القرن التاسع عشر «يبدأ فيه الشعور بالحدث الحتمى بالتلاشي، وتظهر فيه مصادر الكارثة». المسرحية الساخرة هى مزيج من الانفصال الكوميدى والذاتية المأساوية، ودراسة «الضغط المشترك لمجتمع رجعى فى الخارج وروح غير منظمة فى الداخل».

فيما يتعلق بالايهام المسرحي، يبدو لى أن هذا الموقف ينطوى حتمًا على تناقض بين الفعل والعالم، والشخصية البشرية والأرضية المسرحية، والبصرى والسمعى. إذا كانت الكناية والمجاز الجزئى وسيلتين لاختزال عوالم كاملة ونقلها عن طريق استبدال الأجزاء بالكل، أو الأجزاء بصفات الكل، فإن السخرية وسيلة لتوسيع منظورنا إلى ما يتجاوز كيان الجزء-الكل. يمكن القول إن المشهد، كأى شيء آخر، يكون ساخرًا عندما ينفى ما يُقال فيه، كما هو الحال عندما يتحدث الناس فى زنزانة سجن عن الحرية؛ ولعل هذا ما قصده دورينمات بـ «قلب الكلمة على المشهد». لكن السخرية، فى اهتمامنا الحالى على الأقل، ليست مجازًا بحد ذاته بقدر ما هى مرض يصيب المجازات الأخرى. فى كتابه «ما وراء التاريخ»، يقترح هايدن وايت أن السخرية «ما وراء مجازية meta-tropological»؛ أى أنها «تشير إلى احتمال الحمق جميع التوصيفات اللغوية للواقع بقدر ما تشير إلى عبثية المعتقدات التى تحاكيها». وهكذا، فإن الاستعارة والكناية والمجاز المجازى هى استعارات «ساذجة» بمعنى أن استخدامها يوحى بالإيمان «بقدرة اللغة على إدراك طبيعة الأشياء بمصطلحات مجازية». السخرية مجاز «مُعلق»، كما يُريد كيركيجارد أن يُضيف، وعندما تُلصق نفسها باستعارة أو كناية أو مجاز جزئي، فإنها تُصيبها، كما يُمكن للمرء، بالشك الذاتى. فالسخرية، كما يُتابع وايت، هى أيضًا «عبر أيديولوجية» بمعنى أنها، «باعتبارها أساسًا لرؤية عامة، تميل إلى تذويب كل اعتقاد بإمكانية العمل السياسى الإيجابي».

فى مسرحية إبسن، نصل إلى ذروة إيمان المسرح الواقعى فى القرن التاسع عشر بالخطاب المجازى tropological discourse. من الواضح أن إبسن غارق فى السخرية بمختلف أنواعها، إلا أن أدواته التصويرية والرمزية «ساذجة» إلى حد كبير، بالمعنى الأبيض (وليس بأى معنى آخر)، لأنها خادمة لأحد أشد الخيالات الأخلاقية غموضًا. قد يكون إبسن ساخرًا أحيانًا من الطريقة قصيرة النظر التى تفسر بها بعض شخصياته رموزها الخاصة (بطة برية، برج كنيسة، دار أيتام)، لكن إبسن عمومًا يبنى بثقة عالمًا من المعانى الأخلاقية - أيديولوجية (قد نناقش مبادئها الدقيقة بالطبع) - من ركائز الكناية والمجاز. عادةً ما نعرف ما يؤيده إبسن وما يعارضه. حتى بدون الاستعانة بملاحظاته، نعرف ما كان يعتقده بشأن بحث جورج تيسمان المضنى حول الصناعة فى برابانت مقارنةً بتاريخ لوفبورغ الصادم للمستقبل. يكتب إبسن فى ملاحظاته أن تيسمان يعيش على عمله، وأن لوفبورغ يعيش لعمله. كانت الترجمة المسرحية لهذا العمل،

بالنسبة لإبسن، مسألة إيجاد الإيماءة المكنية المناسبة، كما يقول بريخت؛ وقد وصلت إلينا فى النهاية بوضوح (من بين وسائل أخرى) فى أكوام الكتب التى يحملها تيسمان على المسرح، والتى تتناقض بشكل حاد مع الخواطر المكدسة بإهمال فى جيوب سترة لوفبورج.

فى أعمال تشيخوف، نصل إلى لحظةٍ لم تعد فيها الواقعية قادرةً على ترجمة المحتوى الحقيقى لواقعها المُدرَك («الحياة كما هي») بنظامها التقليدى من المجازات والرموز. ليس الأمر أن المجازات والرموز قد تهاوت عن الاستخدام، وليس أن كياناتٍ ضخمة، كالحياة فى روسيا القيصرية، لا يُمكن تلخيصها فى صورةٍ كبستان الكرز. ولكن من الصعب تحديد الحد الأدنى للدلالة، لأن المعنى، مهما كان، يبقى دون الأخلاق. لقد انحرفت المجازات بطريقة ما، أو اتسمت بالسخرية: فالأساس الأخلاقى للواقعية - «حماستها الأخلاقية الكامنة»، على حد تعبير فيكتور برومبرت - قد أفسح المجال لشك، ليس تجاه الأيديولوجيات، بل تجاه إمكانيات الوجود نفسها، ويشعر المرء بمؤلف يحوم فى الأذهان، غامض بشكل شيطانى - إن لم يكن شيطانيًا تمامًا - بقدر لطف شعبه. إن تراجع الطابع المسرحى (الحبكة، والحركة، والمؤامرة) الذى أثار إعجابنا وأربكنا فى مسرحيات تشيخوف، ينبع تحديدًا من غياب مفاجئ تقريبًا للحجة والنقاش كمصدر رئيسى للطاقة الدرامية. بعض أتباع تشيخوف يجادلون بلا نهاية (توسنباخ وفيرشينين، على سبيل المثال)، ومن الممكن تمامًا أن نرى أن تشيخوف نفسه يقول شيئًا ما - إنه ضد «الحلم» ومع «العمل» - ولكن لا يمكن للمرء أن يجادل فى أن مسرحياته كُتبت كدليل على هذه الأفكار أو أن مهمة تشيخوف التى فرضها على نفسه كانت أن يُظهر الشخصية الروسية فى مرآة. من الأجدر القول إن المسرحيات تستخدم هذه الميول كحاملات لشيء آخر، على غرار ما يفعله شكسبير باستخدام نزعة القتل كحامل فى مسرحية ماكبث. إن تحويل تشيخوف إلى مجادل بأى شكل من الأشكال يشبه تحديد معنى ماكبث فى فرضية أن الجريمة لا تُجدى نفعًا. إن الجدلية الحقيقية عند تشيخوف لا تحدث بين الأصوات، بل بين الصوت الواحد «للروح المشوشة» وصدى الصمت «الرجعى» فى الواقع.

ويمكن تلخيص الفكرة فى مثال واحد. عندما يخاطب جايف خزانة الكتب فى مسرحية «بستان الكرز»، فإنه، كما يمكن للمرء، يخاطبها كنايةً أو مجازًا للماضى الحضارى فى هذه المنطقة: «يا خزانة الكتب العزيزة! تحيةً لك يا من خدمتَ لأكثر من مئة عام مُثُلَ الخير والعدالة النقية». وهو مُحقٌّ، بمعنىً ما: فخزانة الكتب هى من بقايا عالم جايف، كما يتذكره. فقد تضع الواقعية الساذجة خزانة الكتب هذه على المسرح لغرض رمزيٍّ مُحدد؛ أو قد تفعل ذلك لتوضيح التحذلق، أو التعلم، أو أى شيء آخر قد يُشتق من رمزية الكتب. فى مسرحية إبسن، قد تُزرع مبكرًا وتنتظر لحظتها فى المسرحية؛ وفى مسرحية شو، قد نُخبر حتى بعناوين الكتب على الرفوف. على مسرح تشيخوف، لا تُعدّ خزانة الكتب رمزية بهذا المعنى إلا بشكل طفيف؛ إذ يُمكن أن تكون صورة شخصية، أو ساعة قديمة، أو ساموفار. ومثل كل شيء فى غرف تشيخوف، ومثل الغرف نفسها، لها وظيفة رئيسية واحدة: أن تُشكّل اللامبالاة الساخرة للعالم. فنضحك على خطاب جايف، مهما كان حزينًا، لنفس السبب الذى يجعلنا نضحك عند سماع شخص يتحدث إلى شيء ما. لا تسمع خزانة الكتب جايف. ومع ذلك، فهى تعليق على خطابه، ونص ميتافيزيقى بصرى للنص المنطوق، وهى تقول تقريبًا ما قاله بروست عن كومبراي:

لواقع الذى كنت أعرفه لم يعد موجودًا.. الأماكن التى عرفناها لا تنتمى الآن إلا إلى عالم الفضاء الصغير الذى نرسمها عليه لراحتنا. لم يكن أيٌّ منها سوى شريحة رقيقة، محصورة بين الانطباعات المتجاورة التى شكلت حياتنا آنذاك؛ فذكرى شكل معين ليست سوى ندم على لحظة معينة؛ والبيوت والطرق والشوارع، للأسف، هاربة كالسنين.

هوامش

• برت أوستاتس: ولد الباحث فى مجال الدراما، بيرت أو. ستيتس، 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(١٧)

الملك لير وناقد الجهاد!

كانت جريدة «الجهاد» سباقة بنقدها لعرض «الملك لير» من خلال ناقدها «إبراهيم عز الدين المحامى»، الذى كتب مقالة بعنوان «الأستاذان جورج أبيض وعزيز عيد يتباريان فى دور الملك لير على مسرح الأوبرا الملكية»، وبدأ كلامه بملخص للمسرحية، قال فيه:

يجرى أول فصول الرواية فى قصر الملك لير، فنراه يدعو إليه بناته الثلاث وقد أجمع أمره على أن يلقى هموم الحكم والتدبير عن عائق الشيخوخة منه ليجعلها على مناكب الشبان من بناته وأزواجهن فيتقى نزاع المستقبل، ويدلف إلى القبر إذا حانت منيته خفيفًا. وقد قسم ملكه وتاجه ثلاثة أشطر بينهن فيدعوهن إليه ويسألهن كم يحببنه.

سيد علي إسماعيل

فأما الكبرى فتسمعه أن حبها إياه لا يحيط به اللفظ لأنه أحب إليها من النظر ومن الدنيا ومن الحرية! وأما الوسطى فتسمعه أنها عدوة لكل مسرة تصرف حسها من الاستمتاع بحبه الذى تستمد منه وحده معين السعادة كلها! وأما الصغرى فلا تكذب ولا تخادع. فهى تحبه كأبلغ ما وُجد ولد لوالده وتقول له: إنك ولدتنى وربيتنى وأحببتنى فأنا أجزيك على هذه الفروض بما تستوجبه منى أطيعك وأحبك وأجلك إجلالًا.. كيف تزوج اختاى يا ترى، إذا صدق قولهما إنهما تقصران الحب عليك وحدك؟! إنى أشفق يوم أتزوج أن يحمل زوجى نصف محبتى معه ونصف خلة البر والرعاية منى، ويسألها: أصغر سن وقسوة فؤاد؟ فتقول: صغر سن يا مولاى وصدق نفسية. فيجيبها فليكن الصدق إذن، ويقسم أن قد نزع عنها ولايته وأقصاها عن نفسه وقلبه ويسأل خطيبها ملك فرنسا إن كان يقبلها عاطلة من كل بائنة إلا ذاتها؟ وخطيبها لا يزداد لها إلا حبًا بما صدقت وغناء بما افتقر، ويخرج بها قرير العين ورضى النفس هانئًا. أما الملك فيخلع سلطانه كله على ابنتيه الأخريين ويعلن أنه قد جعل مقامه مظاهرة بينهما شهرًا فشهرًا هو ومائة من فرسانه وأن الخراج والسلطة وولاية الأمور قد صارت إليهما وحدهما. ولا يكاد الملك يخرج حتى تجتمع ابنتاه اللتان خلع عليهما جميع ملكه لتأمرا به، فكلتاهما متبرمة بشيخوخته مشفقة من تقلبه وتردد رأيه، وكلتاهما لا ترعى ما يستوجبه أوانه من عطف وبر وكلتاهما تقر صاحبتها على أن تنغص عليه مقامه عندها حتى إذا فرّ من جحيمها إلى أختها وجد عيشه لديها أشد لظى وأحمى سعيرًا. فإذا نفذتا ما اتفقتا عليه، وفرّ من رمضاء إحداهما إلى نار الأخرى أصابه الخبل واعترته الجنة وطاف هائمًا على وجهه فى الطرقات تعصف به الريح وتقرع على رأسه العارى قادحات الرعد والصواعق فإذا أتيت إلى نهاية المأساة فقد اختلف زوجا ابنتيه على السلطان واستنجد أصدقاء (لير) بملك فرنسا فلبى النداء، ولكنه يبوء بالهزيمة، ويقبض المنتصر على لير وابنته الصغرى التى سارعت لنجدته ويأمر بسجنهما وأن يشنقا فى الحبس فإذا لحق بهما أصحابهما لينقذوهما كان الأوان قد فات ونفذ القضاء فى الفتاة. فيحملون جثتها وأباها الشيخ الذى كانت أعادت إليه الرشد والأمل ليظل على جسدها الطاهر يبكيها ويندبها حتى يلفظ بين يديها الباردتين نفسه الأخير.

أما «الإخراج»، فقال عنه الناقد: نكتفى فى كلامنا من إخراج الأستاذ عزيز عيد بتعداد ما وعته الذاكرة من المآخذ عن المناظر والملابس والمهمات والأثاث والإضاءة تاركين له نفسه الحكم على نفسه بما يشاء. ولسنا نأمل فى أكثر أن يذكر وإيانا أن الرواية تمثل حقبة من تاريخ الإنجليز أولًا وتقع فى العصور السابقة على المسيحية ثانيًا وتلحق بالقرن الخامس أو السادس قبل الميلاد ثالثًا، لتقول لنا - بعد - أن كانت مناظرة وما حوت تتمشى مع الرواية أم تسبقها بآلاف السنين!

ثم يتوقف الناقد عند بعض الملاحظات، ومنها أن موسيقى المنظر الأول من موسيقى (فاجنر)! ويتساءل الناقد: ما علاقة فاجنر بعصر الرواية؟! وبالنسبة للمناظر لاحظ الناقد تتابعها بصورة مختلفة الأنماط والبناء والزخرفة، فمثلًا منظر بيزنطى، فمنظر غوطى، فمنظر من عصر النهضة وهكذا! كذلك الأمر بالنسبة إلى تتابع قطع الأثاث على الوجه السابق: كرسى غوطى إلى كرسى من عصر النهضة.. إلخ! وكذلك الملابس نجدها ألمانية يعلوها النسر الألمانى ثم ملابس إيطالية ذات

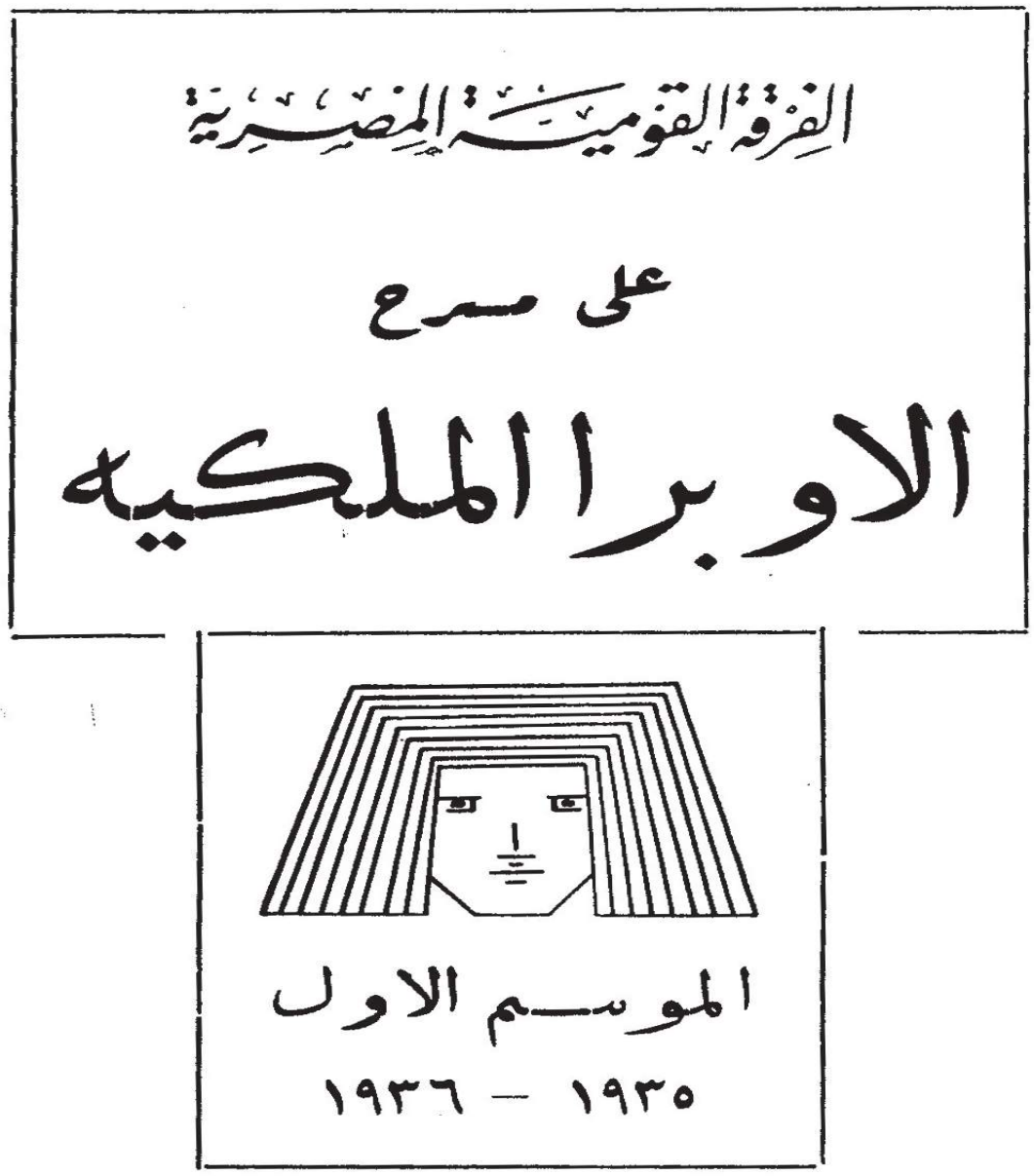
جورج أبيض

سراويل مختلفة الألوان، ثم ملابس فرنسية من عهد فرانسوا الأول بمعاطفها العريضة الكتفين المنتفخة الكمين! كذلك لاحظنا خليطًا مشوشًا من جميع أسلحة العصور والأمم وكأنها جاءت بعد عصر الرواية. وبالنسبة للإضاءة نجد حاملى المشاعل يقفون فى مؤخرة المسرح وحولهم ظلام دامس بينما يغمر النور مقدمة المسرح! كما أن النور فى داخل القصر أقوى منه فى خارجه مع أن الوقت نهارًا! وأنوار الحافة محجوزة بما وضع أمامها من مرتفع من الخشب دون الاستعاضة عنها بمركزات النور فى مقدمة المسرح أو الصالة فكانت المقدمة مظلمة لا تتبين فيها الوجوه. ولا مبعث للنور سوى مركزين فى جانب المسرح يصبان ضوءهما فى وسطه خلافًا لسرعة الإضاءة الحديثة التى تقضى بإنارة أهم مواضع التمثيل فحسب دون إخلال بالصبغة النفسية اللازمة. كما للمسرح درجات قبل المقدمة فوق مكان الموسيقى متروكة لضوء أزرق لا تتبين فيه شيء! وهناك متفرقات أخرى كاستعمال درجات المسرح الأمامية هذه فى كل قصر وفى كل شارع مع أنها تمثل طريقًا يقود إلى ردهة فى الدور الأسفل! والممثلون يصفون فى ساعة العاصفة ما يشبه هول يوم القيامة ولا تكاد تسمع رعدًا أو تحس إعصارًا أو مطرًا! ومضحك الملك يتمرغ فى الأرض مداعبًا أو خائفًا وقد نسى أن الأرض تكون غارقة بالوحل فى تلك العاصفة الهائجة بالسيول والأمطار! ومن الملاحظات أيضًا وجود كرسى فى المنظر الأول ونراه أيضًا فى المنظر الثانى وكل من المنظرين يمثل قصرًا لا صلة له بالآخر! وأنت فى هذه الفوضى الصارخة لا تكاد تلمح منظرًا واحدًا أو ملبسًا واحدًا أو قطعة واحدة من الأثاث أو السلاح تمت إلى عصر الرواية بصلة، وذلك فيما يتعلق بالناحية التصويرية للرواية وهى الخاصة بالملابس والمناظر والأثاث والإضاءة. أى بالإطار الذى تبرز فيه القصة المسرحية.

أما الناحية النفسية فى الإخراج أو الصبغة النفسية التى تهيئ الجو الملائم وتصور العواطف الرئيسية السائدة، ويخلقها المخرج بالأستار والألوان والأضواء وطريقة الرسم والقطع بما فيهما من بروز وهبوط وأستواء وانحناء وضخامة وضآلة، فإنك إذا ناشدتها فى الرواية فكأنما تنشد الجمرة فى الماء بل لو أن المخرج عنى بها وسارع إليها لما كان لها من أثر وسط هذه (التقاليع) المخيمة على كل شبر من أرض المسرح!

ويختتم الناقد كلامه متهكمًا على الإخراج بقوله: إننا لنستميح القراء عذرًا فى إمساك أنفسنا عن قول ما يلزم فى هذا الإخراج، كما نستميح فى ذلك النظارة والممثلين فى انتظار ما قد يكون من الفرقة القومية بعد هذا الدرس الفريد فى بدائع الإخراج.

ثم انتقل الناقد فى مقالته إلى «التمثيل»، فقال عنه: كان شائقًا أن نشاهد الأستاذين عزيز عيد وجورج أبيض يتباريان فى دور الملك لير! فأما الأستاذ عزيز فقد وفق إلى تفهم دوره أكثر من منافسه وإن كان ينقصه جلال الملك وجلال الشيخوخة، أو قل إنه أبرز هذا الجلال فى صورة لم نألفها. والسبب الذى حال دون أداء عزز لما نفهمه أنه ضئيل الجسم لا ينطق إلا عن صوت ضعيف إذا أحسن به تأدية العواطف الهادئة فإنه يعجز عن تأدية الانفعالات الصاخبة. وللأستاذ عزيز طريقة عجيبة فى الإلقاء أقل ما يقال فيها إنها غير طريقة الآدميين



غلاف بمفلت الملك لير

فهو يمط فى كلمات ويأكل أخرى ويظهر إنه كان يستشعر ضآلة جسمه وقصر قامته فعمد إلى تضخم نفسه بالملابس ولبس حذاء يبلغ ارتفاعه نحو سبعة سنتيمترات كما عمد إلى الانتفاخ والاستطالة ورفع البدن إلى أعلى الرأس ليكتسب شيئًا من الحيز فوق المسرح فكان فى هذه المحاولة ما أسلم الشفاة إلى الابتسام. وأظن أن مضحك الملك قال له مداعبًا: «لو كنت بهلولًا لكنت من خيرة البهاليل». وهذا القول يوافق تمامًا ما قدمه لنا الأستاذ فى تمثيله. ولسنا نعلم أى شيطان أوحى إليه أن يزج بنفسه فى هذه الأدوار، فقد يذكر القراء أنه قام بدور (مجنون ليلى) فلم يكن حظه فيه بأكثر من حظه فى (لير). ولو أنه لعب دور البهلول لكان نجاحه فيه بالغًا أقصى حده. على أن هذا لا يمكن أن ينقص شيئًا مما وفق إليه عزيز من إظهار وهن الشيخوخة وانحلال الفكر ووثبة الجنون ومرارة العقوق. ونعتقد أنه لو أتيح له جسم غير جسمه وصوت غير صوته لكان نصيبه التوفيق التام فى تمثيل هذا الدور. أما الأستاذ جورج أبيض فكان فى إلقائه وصحة نطقه وجلاء لفظه وتلوين صوته هابطًا وصاعدًا، رقيقًا وغليظًا بالغًا أقصى حدود التوفيق فى كل ذلك ولكنه لم يبلغ هذا المبلغ فى إجادة التمثيل لأن التمثيل يتطلب أكثر من الإلقاء، يتطلب التقمص أو التلبس بالشخصية المطلوبة، ولعمرى ما «التلبس» إلا تعبير جرى على الألسن بما يصور فى اللاعب قدرة الفصل بين عواطفه الخاصة المخلوقة وبين العواطف التى يعبر عنها بلسانه ويستلهمها من سطور الكاتب ومن بين سطوره. أو قل إنها القدرة على إلباس الممثل جسده المادى روحًا أخرى غريبة عن ذلك الجسد تحس وتغضب أو ترضى أو تحب أو تكره وتلين أو تقسو على وتيرة أخرى ولون آخر غير الوتيرة التى طبع عليها اللاعب واللون الذى يصدر عنه عفوًا وطبيعة. وهنا ترى القسط الأوفر من فن الممثل ونلمس الركن الأكبر إذ الإلقاء وسيلة إلى التمثيل لا غاية. فالخطيب والمحامى ملقيان ولكنهما ليسا ممثلين. ومهما يبلغ الخطيب من نفس السامعين فإنه لا يحسن التمثيل إذا مثل، ما نقصته قدرة «التلبس» فيما يعبرون. وعلى هذا فإنى أستميح أستاذنا الفاضل الدكتور طه حسين فى أن أختلف معه فى الرأى ما دمت أفهم التمثيل على الوجه الذى قدمت، وفى أن أحسب إنى سأختلف معه كثيرًا منذ اليوم.

ويستكمل الناقد كلامه عن التمثيل فيقول: حقًا لقد أعجبت بإلقاء الأستاذ أبيض أيما إعجاب، وحقًا لقد بلغ الأستاذ

فردوس حسن

إلى شيء من ضعف الأستاذ عزيز وما أحوج عزيز إلى جزء من جسم الأستاذ أبيض وصوته.

ويستكمل الناقد حديثه فيقول: أما باقى الممثلين فقد امتاز منهم الأساتذة عباس فارس، وحسين رياض، ومنسى فهمى، والآنسة فردوس حسن. وإنّا لنخشى أن نكرر فى كل مرة أسماء بعينها لا نخرج عنها لأن فى ذلك دليلًا على غير ما يجب التصريح به وفى جو المنافسة القائم بالفرقة القومية إذا لم يظهر كل مدى جهده وقدر تفوقه فمتى يظهره؟؟ ففى بنات الملك ما كنت ترى (أميرة) غير الآنسة فردوس فقد فهمت دورها حق قدره بل أن فهمها للدور كان يستوى وفهم أى ممثل ناجح من زملائها الممثلين. وقليل من فتيات مسرحنا من نرى فيهن ذلك. فأظهرت جلال الإمارة فى غير مبالغة وعرفت كيف تقسو وتظهر العقوق وتفسد فى الأرض كما أراد لها شكسبير. فهى تستحق كل تهنئة وإعجاب. وكذلك كان الأستاذ عباس فارس فى فهمه وحسن أدائه وصدق ولائه والنكاية بأعدائه. ولا أدرى كيف أراد شكسبير لصاحب دوره أن يغير صورته حتى لا يعرفه ملكه الذى نشأ فى بيته ولا كيف أراد (لإدجار) الذى قام به الأستاذ حسين رياض أن يغير صوته أيضًا حتى لا يعرفه أبوه الذى ينشده ويترقب لقاءه إن ذلك صعب على العقل أن يقبله فكيف به على الممثل أن يفعله! وعلى ذكر حسين رياض نقول إنه وفق كل التوفيق فى دوره وخاصة عند اصطناعه الجنون وكذلك كان الأستاذ منسى فهمى موفقًا غاية التوفيق وأنك لتراه عندما اعتزم قتل نفسه بعد خلعهم عينيه وطردهم إياه فرمى بجسمه فيما حسبه هوة سحيقة وما هى إلا الأرض الراكع عليها. إنك لتراه فى ذلك الموقف لتحسبه حيًا كميت أو ميتًا كحى سواء فى رقدته وسواء فى قومته. ولا يفوتنا قبل أن نختم هذه الكلمة أن ندعو الأستاذ خليل مطران إلى التنبيه على كبار ممثليه بحفظ أدوارهم حتى يعفى النظارة من سماع كل كلمة للملقن قبل أن ينطق بها صاحبها. [توقيع] «إبراهيم عز الدين المحامى».

صور الممثلين فى البمفلت

أبيض من نفسى مبلغًا قلما يبلغه المتكلم من سامعه ولكنه كان إبلاغ الخطيب السارع والملقى الذرب، ولم يكن إبلاغ التمثيل والاستلهام. فالأستاذ جورج أبيض ألقى دور لير ولم يمثله بل أنك لتستطيع القول بأن هذا موطن الضعف من فن أبيض فهو يجيد الإلقاء إلى أبعد حد ولا يجسد خلق الشخصيات التى يظهرها على المسرح. فقد أعطى لأول وهلة صورة من لير غير التى صورها شكسبير! فقد رسم المؤلف شيخًا أضعف الكبر من صوته وخفف من حركته وناء بحمل صولجانه! فتخاطبه ابنته قائلة «أسألك أن ترعى ما أنت عليه من الضعف»! فطوح به عقوق بناته وجحودهن إلى الجنون وتراكمت عليه الهموم فأسلمته إلى الفناء البطيء وما تلك العواطف الثائرة التى تعصف بجسده الفانى فى مختلف مواقف الرواية إلا نزعات، لأن الشيخوخة الراحلة تقبض عنها حيوية البقاء وغزارة المادة. فأما (لير) الأستاذ أبيض فعلى نقيض هذا. إنه ليبدو من أول وهلة فى صوت رجل يفيض بالقوة وحركات إنسان لا يحمل من آثار الشيخوخة إلا شعرًا أبيض يدير صولجانه فى يده كما يدير اللاعب بالسيف سلاحه، وأنه ليتمشى مع غضبه ويندفع فى ثورة ويلح فى اندفاعه كأن فيضًا من الرجولة الناضجة يمده من ورائه ويسقيه. إذا كان الأستاذ أبيض وفق فى إظهار صورة للملك لير من حيث الرأس والقامة وجلال الملك فإنه لم يوفق فى إظهار كثير من آلام الشيخ الفار وجنون الهرم المتحطم. وما أحوج الأستاذ أبيض