مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 979 | الإثنين 01 يونيو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«متولى وشفيقة» يفتح ملف العرف والعدالة من جديد .. على مسرح الطليعة

«الكمامة».. نهاية الطاغية أم بداية نسخة أخرى منه؟

بين وهج الصورة وسلطة النص..

مسرحنا المعاصر إلى أين؟

افتتاح «ساعة حظ»

على مسرح أوبرا ملك برمسيس

تحت رعاية الدكتورة جيهان زكي، وزيـرة الثقافة، وضمن خطة البيت الفني للمسرح التابع لقطاع المسرح برئاسة الدكتور أيمن الشيوي، افتتحت فرقة مـسرح الشباب، بقيادة المخرج تامر كرم، العرض المسرحي «ساعة حظ» على خشبة مسرح أوبـرا ملك برمسيس، وذلك ضمن عروض عيد الأضحى المبارك، في تمام الساعة الثامنة مساءً.

وشهد العرض، في أولى لياليه، إقبالًا جماهيريًا، حيث رُفعت لافتة «كامل العدد».

ويقدم العرض في إطار كوميدي اجتماعي، مستلهمًا أحداثه من قصة «المخبأ رقم ١٣» للأديب محمود تيمور، في معالجة مسرحية تعتمد على الاستعراضات والغناء.

العرض بطولة: ياسر أبو العينين، هالة محمد، عادل الحسيني، محمد مجدي كامبا، علي الباهي، نادين عامر، يسري إبراهيم، ليلى عبد القادر، محمد عيسى، محمد أسامة الهادي، محمد بـغـدادي، وأحمد جيمي، تصميم الديكور: محمد طلعت، تصميم الملابس: أمـيرة صابر، تصميم الإضـاءة: أحمد أمين، تصميم الدعاية: أحمد الجوهري، الدراما الحركية: حازم أحمد، الماكياج: منى حسين، التوزيع الموسيقي: مصطفى حافظ، تنفيذ الموسيقى والمؤثرات: حسام حمدي، مساعدا الإخراج: باسل داري، حسام حمدي، المخرج المنفذ: وليد حربي، الدراماتورج والأشعار: أحمد زيدان،التأليف الموسيقي والألحان: زياد هجرس، إخراج: حسام التوني.

انطلاق «التياترو» بمسرح السلام

تحت شعار كامل العدد

تحت رعاية الدكتورة جيهان زكي، وزيرة الثقافة، وفي إطـار دعم الحركة المسرحية ومتابعة العروض الفنية، شهد الدكتور أيمن الشيوي، رئيس قطاع المـسرح، أولى ليالي العرض المسرحي «التياترو»، إنتاج فرقة المـسرح الحديث بقيادة الفنان محسن منصور، وذلـك على خشبة المـسرح الكبير بمسرح السلام بشارع قصر العيني، وسط رفع لافتة كامل العدد في ليلة الافتتاح ضمن فعاليات عيد الأضحى المبارك.

ويأتي عرض «التياترو» ضمن البرنامج الفني الذي يقدمه مسرح السلام خلال موسم عيد الأضحى، إلى جانب العرض المسرحي «يمين في أول شمال» على قاعة يوسف إدريس بمسرح السلام، والذي يشهد إقبالًا جماهيريًا متزايدًا منذ انطلاقه ضمن الموسم الحالي.

وفي ختام العرض، صعد الدكتور أيمن الشيوي إلى خشبة المـسرح لتهنئة فريق العمل والتقاط الصور التذكارية معهم، معربًا عن تقديره للجهد المبذول في العرض، ومتمنيًا لفريق العمل التوفيق خلال ليالي العرض المقبلة، ومؤكدًا استمرار دعم قطاع المسرح للعروض الفنية وتقديم تجارب مسرحية متنوعة للجمهور.

ويضم العرض المسرحي «التياترو» نخبة من الفنانين، من بينهم نور محمود، عبدالمنعم ريـاض، أحمد السلكاوي، ألحان المهدي، محمد مـبروك، شريـهـان الـشـاذلي، سمر النجيلي، فادي رأفت، باسم سليمان، هاجر البديوي، أبانوب لطيف، علاء الحريري، وتامر عبدالمجيد، إلى جانب فريق فني يضم ديكور أحمد أمين، إضاءة أبو بكر الشريف، أزيـاء أميرة صابر، موسيقى شهاب محمد عزت، استعراضات محمد بيلا، ماكير رحاب طايع، كوافير روبي مهاب، وهيئة الإخراج دعاء حسين، محمد طارق، محمد محمود، مخرج مساعد منى المهدي، مخرج منفذ بسنت علي ونـور سمير، مستشار إعلامي محمد عبد الرحمن، أشعار طـارق علي، تأليف أحمد الملواني، وإخراج أحمد فؤاد.

«بيت الدبة حنين»

مسرحية للأطفال ببورسعيد

شهد قصر ثقافة بورسعيد العرض المسرحي «بيت الدبة حنين»، الذي قدمته فرقة أطفال بورفؤاد المسرحية، ضمن احتفالات الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة بعيد الأضحى المبارك، في إطار برامج وزارة الثقافة بالمحافظات.

تـدور أحـداث العرض حـول مجموعة من الأطفال اعتادوا الاجتماع أسبوعيا مع خالة أحدهم للاستماع إلى الحكايات، قبل أن يطلبوا منها رواية قصة عن فلسطين.

ومن خلال حكاية رمزية تؤديها حيوانات الغابة، تتشكل مشاهد درامية تعبر فنيا عما يدور على أرض فلسطين، في معالجة تناسب الأطفال وتخاطب وجدانهم.

ويعتمد الـعـرض عـلى توظيف شخصيات الحيوانات لتقديم مفاهيم الصمود والدفاع عن الأرض والهوية، إلى جانب ترسيخ قيم الانتماء والتضامن العربي، والتأكيد على دور الحكاية في بناء الوعي وتشكيل وجـدان الأجيال الجديدة.

العرض من تأليف سامح الرازقي، وإخـراج هشام العطار، وألحان محمد جمعة، وتوزيع وتسجيلات أحمد العجمي، واستعراضات محمد حسن صالح، وأشـعـار محمد عبد القادر، وديكور مرفت محمد، وتنفيذ ديكور رفعت حجازي ومجدي نجم، وملابس يمنى بركات، وإضاءة حنان عبد الحافظ، وهندسة صوتية مي الغرابلي، مخرج منفذ حسين عز الدين الإخـراج التنفيذي، ومساعد مخرج فاطمة محمد.

وشـارك في بطولة العرض كل مـن: فاطمة هدية، آسر أحمد صلاح، منذر رشدي، تقى الباز، ريماس طه، ريتال محسن، حنين عبد ربه، يوسف التابعي، آيتن محمد، آدم عبد ربه، ريناد الدالي، شهد إبراهيم، كنزي محمد، سليم طاهر، لينة أبو المعاطي، ليان إبراهيم، أسـماء تامر، لمى طاهر، إيسل أبو الرجال، وبيسان تامر. والعديد من الأطفال الموهوبين.

العرض من إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث، وقدم بالتعاون مع إقليم القناة وسيناء الثقافي وفرع ثقافة بورسعيد، ضمن برنامج احتفالي متنوع أعدته الهيئة العامة لقصور الثقافة بمناسبة عيد الأضحى المبارك.

أسطورة تتكسر على أرض الواقع..

«طائر» عرض يكشف قسوة البشر تجاه المختل

فى فضاء مسرحى مشحون بالشاعرية والرمز، احتضن قصر ثقافة الأنفوشى عرض «طائر»، ليقدّم تجربة إنسانية عميقة تتجاوز حدود الحكاية إلى مساءلة الواقع ذاته.

ويقدم العرض المسرحى ضمن عروض الموسم الحالى للإدارة العامة للمسرح، والتابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية، بالهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٢٥/ ٢٢٠٦، لا يكتفى بسرد قصة طفل وُلد بلا لسان، لكنه يقدم صورة فنية، لجوهر العلاقة بين البراءة والعالم القاسى الذى لا يجيد الإصغاء لما هو مختلف.

أبعاد رمزية ومرآة تعكس تناقضات المجتمع

ومن خلال رؤية واعية للمخرج إبراهيم أحمد، ونص يحمل أبعادًا رمزية للمؤلف محمود جمال الحدينى، يتحول «طائر» إلى مرآة تعكس تناقضات المجتمع؛ كيف يصنع الأسطورة سريعًا، ثم ينقلب عليها بالسرعة نفسها بين الأمل والخذلان، يرسم العرض رحلة مؤلمة لكائن نقى، حاول أن ينتمى، فوجد نفسه وحيدًا فى مواجهة عالم لا يمنح الرحمة بسهولة.

والتقت مسرحنا مع المخرج وعدد من فريق العرض المسرحى لتتعرف على تجربتهم المسرحية الجديدة.

المخرج: من البراءة إلى الخذلان.. «طائر» يواجه مجتمعًا لا يحتمل النقاء

وقال المخرج إبراهيم أحمد: تدور أحداث العرض المسرحى «طائر» حول طفل يولد بلا لسان، يعانى صعوبة فى التعبير، ويواجه تحديات قاسية عند اندماجه فى المجتمع.

وأوضح: العرض يطرح فكرة عدم تقبل المجتمع للنقاء الإنسانى، حيث يجسد البطل «طائر» شخصية طفل يعيش فى بيئة يسودها الخير والحب والسلام بين الطيور، لكنه يفتقد القدرة على التعبير عن رأيه، وقبل وفاة والدته، تنصحه بمواجهة المجتمع والاندماج فى البلدة، فيقرر النزول إليها، ليعتقد أهلها أنه ملاك، ورمزًا للخلاص خاصة بعد سقوط المطر إثر نظره إلى السماء، فينسجون حوله أسطورة.

وأضاف «أحمد»، أنه مع تصاعد الأحداث، يطالب أهل البلدة «طائر»، بمواجهة مجلس المدينة، لكنه يعجز عن ذلك، فينقلبون عليه، ويتخلى عنه حتى أقرب أصدقائه، وينصحه بمغادرة البلدة إن أراد النجاة.

يوسف عادل: أنا بطل العرض «طائر»

وقال الممثل يوسف عادل، بطل العرض: أقدم شخصية «طائر»، وواجهت صعوبات أثناء تقديم الدور، خاصة أن الشخصية لا تتحدث بكلمة واحدة طوال العرض رغم أن الشخصية الرئيسة، فكان التحدى فى كيفية التعبير عن مشاعره وما يمر به من مواقف.

وأوضح يوسف عادل: حاولت تقديم الأداء بشكل تعبيرى، فالطفل يرمز إلى السلام والأمل والبهجة، واستلهمت من الطيور بعض اللزمات الصوتية، مثل صوت الحمام والطيور الجارحة، خاصة فى مشهد الصرخة أثناء وفاة الأم، وكذلك لزمات حركية مثل حركة الببغاء فى الطيران، ونظرات عين الحمام التى تعبر عن الشرود والفرحة الهيستيرية.

يوسف عادل: الدور تطلب وعيًا كبيرًا بلغة الجسد

وأضاف «عادل»: «هذا الدور من الأدوار والشخصيات الدرامية الصامتة يتطلب وعيًا كبيرًا بلغة الجسد، وقدرة على توظيف الإيماءة والنظرة والإيقاع الحركى كبديل عن الكلمة، مؤكدًا أنه عمل على بناء تفاصيل الشخصية من الداخل، بحيث تنعكس حالتها النفسية على كل حركة يقوم بها فوق الخشبة. وأشار إلى أنه اعتمد على التنقل بين حالات شعورية متباينة، من البراءة والدهشة إلى الخوف والانكسار، ليعكس رحلة «الطائر» عبر الأحداث، وأصعب اللحظات كانت فى الحفاظ على صدق التعبير دون الوقوع فى المبالغة، خاصة فى مشاهد الصمت الطويلة التى تتطلب تركيزًا عاليًا وتواصلاً مباشرًا مع الجمهور.

روان ياقوت: أنا «سالمينا» المتفائلة والمحبة للخير والآخرين

وأوضحت الممثلة روان ياقوت: أقدم دور «سالمينا»، وهى شخصية إنسانية دافئة تتسم بالتفاؤل الفطرى، وتؤمن بالخير رغم ما تمر به من ظروف قاسية، إذ تحرص دائمًا على مساعدة الآخرين ومدّ يد العون لكل من حولها، وهو ما جعلها محبوبة من أهل البلدة وقريبة من قلوبهم. وعلى المستوى الداخلى، تحمل «سالمينا» جرحًا عميقًا يتمثل فى فقدان الأم، ذلك الغياب الذى ترك فراغًا عاطفيًا كبيرًا فى حياتها، وجعلها أكثر حساسية تجاه فكرة الفقد.

«سالمينا» تعيش صراعًا إنسانيًا مؤثرًا

وأضافت «روان»: شخصية «سالمينا» تعيش صراعًا إنسانيًا مؤثرًا، فهى إلى جانب ألمها القديم، تخشى فقدان والدها المريض، الذى يمثل لها السند الوحيد، ما يضعها فى حالة دائمة من القلق والترقب، لكنها فى الوقت ذاته تحاول التماسك وإظهار القوة.

وتابعت «روان»: وشكّل لقاء «سالمينا» بـ«طائر» نقطة تحول فى مسارها الدرامى، إذ ترى فيه تعويضًا رمزيًا عن فقدان الأم، ومصدرًا للأمل والحنان الذى افتقدته، فتتعلق به بشكل عميق، وكأنه نافذتها الوحيدة نحو الطمأنينة.

التوازن بين الهشاشة الداخلية والقوة الظاهرة

واختتمت «روان» مؤكدة: أن التحدى الأكبر فى تقديم شخصية «سالمينا» كان فى تحقيق التوازن بين هشاشتها الداخلية وقوتها الظاهرة، حيث حرصت على إبراز هذا التناقض الإنسانى من خلال الأداء، معتمدة على التعبير الصادق ونقل المشاعر بتدرج، بحيث يشعر المتلقى بقرب

«سالمينا» منه، ويرى فيها نموذجًا للإنسان الذى يتمسك بالأمل رغم الألم، ويبحث عن الضوء حتى فى أكثر اللحظات عتمة.

أحمد صدام: أجسد شخصية «أريوس» المرح والحالم

وقال الممثل أحمد صدام، أجسد شخصية «أريوس» الحالمة والمرحة، والتى تمثل العقل والضمير الإنسانى، وتؤمن بأن الغد سيكون أفضل.

عدة تحولات خلال الأحداث

وأضاف «صدام»: شخصية «أريوس» تمر بعدة تحولات خلال الأحداث، وتعبر عن فكرة: ماذا لو فقد الإنسان كل ما يملك فجأة؟ وهو من أصعب المشاعر التى يمكن أن يمر بها الإنسان، وقمت بالاستعداد استعد للدور من خلال ملاحظة شخصيات كبار السن فى الواقع، أثناء التجول فى شوارع الإسكندرية، مع الاعتماد على ماكياج بسيط لإبراز التجاعيد، والتركيز على تعبيرات الوجه.

سيف عزمى: أنا «الشرطى» رمز الحاكم المستبد

قال الممثل سيف عزمى: أقدّم دور «الشرطى»، وهى شخصية تحمل دلالة رمزية للحاكم المستبد، الذى يفرض سلطته على أهل البلدة من خلال الضرائب الباهظة والاستيلاء على أراضيهم.

تحوّل درامى حاد فى مواقف الشخصيات

وأوضح «عزمي» أن الشخصية تتصاعد فى قسوتها مع ازدهار البلدة، حيث يضاعف الضرائب طمعًا فى السيطرة الكاملة، ما يدفع الأهالى إلى الثورة ضده.

وأضاف «عزمي» موضحًا: «أن ذروة الصراع تأتى حين يلجأ «الشرطي» إلى قرار حرق البلدة انتقامًا، فى لحظة تكشف عن أقصى درجات الاستبداد، لتتفاقم الأحداث لاحقًا بانقلاب أهل البلدة على «الطائر» بعد عجزه عن إنقاذهم، وهو ما يعكس تحوّلًا دراميًا حادًا فى مواقف الشخصيات داخل العرض».

مريم أحمد: سينوغرافيا العرض توحى بالحياة البدائية البعيدة عن التحضر

وأوضحت مريم أحمد، مصممة الديكور: «حرصت على تقديم سينوغرافيا تعكس أجواء الحياة البدائية البعيدة عن مظاهر التحضر، من خلال استخدام خامات بسيطة وطبيعية تخدم الحالة العامة للعرض».

الديكور لتعزيز البعد الرمزى للمشهد

وأضافت: «قمت بتصميم قطع الديكور فى الخلفية على هيئة جبلين، فى دلالة رمزية على العزلة وغياب مظاهر الحياة، وجاء التكوين البصرى لهما فى شكل جناحى طائر بما يتسق مع فكرة العرض».

واختتمت مؤكدة: «استعنت أيضًا بمجسم لشلال مائى يبدأ فى التدفق مع سقوط المطر، ليكون رمزًا بصريًا يعبر عن تحوّل الحالة داخل العرض المسرحى، ليشير إلى الخير والازدهار الذى يعمّ البلدة بعد دخول البطل، وهذه العناصر جاءت لخدمة الدراما وتعزيز البعد الرمزى للمشهد».

كلمات بسيطة محملة بالمشاعر

وقال الشاعر أحمد الغندور: «إن العرض المسرحى «طائر» يحمل طابعًا إنسانيًا مميزًا، وهذا دفعنى إلى قراءة النص كاملًا بعناية لاختيار كلمات بسيطة ومعبّرة، تحمل فى طياتها شحنة وجدانية تتناسب مع روح العرض».

التناسق بين المفردات

وأوضح «الغندور»: حرصت على تحقيق حالة من التناسق بين المفردات، مع مراعاة قربها من المتلقى، مشيرًا إلى أن التعاون مع الملحن جاء بهدف الوصول إلى انسجام حقيقى بين الكلمات والألحان، بما يخدم الحالة الدرامية ويعزز تأثيرها على الجمهور.

فريق العرض المسرحى «طائر»

العرض المسرحى «طائر».. شريحة بيت ثقافة بولكلى بالإسكندرية، بطولة وتمثيل: يوسف عادل فى دور «طائر»، روان ياقوت فى دور «سالمينا»، أحمد صدام «أريوس»، يوسف سلامة، سيف عزمى، فارس أحمد، محمد نصر، عبدالله محمد، محمد حسين، روى مصطفى، نور عبدالهادى، نانسى عبدالشافى، محمد أشرف، أحمد قطب، عمر المرشدى، رحمة عبد الجواد، عبد الرحمن أبو المكارم، أحمد حسن، مرهف سليمان، محمد حسين، عمرو الصاوى، شهاب عصام، محمد معوض، أحمد القذافى. ويقدم العرض المسرحى مشاركة الأطفال آسر أشرف، ياسين هشام، حمزة هشام، وأروى محمد.

خلف الستار

تدقيق لغوى حبيبة طلبة، أشعار أحمد الغندور، تأليف موسيقى وألحان خالد العزازى، ديكور مريم أحمد، إضاءة جاسر الفرن، فيديو مابينج أدهم ولى، استعراضات محمد علاء، ماكياج جنة عفيفى، مساعد مخرج فارس راسم، فداء الشريف، مهاب عماد، ومحمود إبراهيم، ومخرج منفذ نايف الترجمان من تأليف محمود جمال الحدينى، وإخراج إبراهيم أحمد.

لجنة التحكيم بالمهرجان الإقليمي

وقدم العرض المسرحى فى المهرجان الإقليمى، ضمن عروض فرع ثقافة الإسكندرية، الأسبوع الماضى بقصر ثقافة الأنفوشى بحضور لجنة التحكيم المكونة من الدكتورة عبير منصور، أستاذ التمثيل والإخراج ورئيس قسم علوم المسرح بكلية الآداب جامعة العاصمة، مهندس الديكور أمين مرعى، والمخرج المسرحى محمد صابر.

وينفذ العرض من خلال الإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة الفنان أحمد الشافعى، وإنتاج الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير، وذلك بالتعاون مع إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى، برئاسة محمد حمدى، ومن خلال فرع ثقافة الإسكندرية، بإدارة الفنانة دكتور منال يمنى.

همت مصطفى

بين القلق والاغتراب..

دراسة أكاديمية ترصد تحولات الدراما المصرية بعد النكسة

مناقشة دكتوراه بجامعة المنيا تكشف دور السيكو دراما فى تفكيك أزمات الإنسان المصرى بين الهزيمة والانتصار والتحولات الاجتماعية

شهدت كلية دار العلوم بجامعة المنيا مناقشة رسالة دكتوراه متميزة للباحثة أمانى على محمود على، بعنوان: «سيكو دراما القلق والاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة من ١٩٦٧م - ١٩٧٩م.. دراسة سيكوسوسيولوجية»، وهى دراسة تسعى إلى قراءة التحولات النفسية والاجتماعية التى عاشها المجتمع المصرى عقب نكسة يونيو ١٩٦٧، مرورًا بحرب الاستنزاف وانتصار أكتوبر، وصولًا إلى مرحلة الانفتاح الاقتصادى ومعاهدة كامب ديفيد، عبر تحليل النصوص المسرحية المصرية بوصفها مرآة للإنسان ووعيه المأزوم.

تكونت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم من:

أ.د محمد عبدالله حسين، أستاذ الأدب والنقد الحديث المتفرغ بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم - جامعة المنيا (مشرفا ورئيسا)، وأ.د هدى عثمان حسن الشافعى، أستاذ الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم - جامعة المنيا (مشرفا ومناقشات)، وأ.د سعيد الطواب محمد، أستاذ الدراسات الأدبية المتفرغ بكلية دار العلوم - جامعة المنيا، مناقشًا، وأ.م.د محمد عبدالرحمن الشافعى، أستاذ الدراسات المسرحية المساعد ووكيل كلية التربية لشؤون التعليم والطلاب بجامعة ٦ أكتوبر، (مناقشًا).

وحصلت الباحثة مرتبة الشرف الأولى مع تداول الرسالة بين الجامعات.

الدراما بوصفها مرآة للهزيمة والتحول

انطلقت الدراسة من فكرة محورية مفادها أن الأدب، والمسرح تحديدًا، ليس مجرد وسيلة للترفيه أو التعبير الجمالى، بل هو أحد أهم الوسائط التى تكشف التحولات النفسية والاجتماعية التى تمر بها الشعوب فى لحظات الأزمات الكبرى. ومن هذا المنطلق، حاولت الباحثة تتبع الكيفية التى تحولت بها الدراما المصرية بعد نكسة ١٩٦٧ إلى مساحة للتفريغ النفسى وإعادة تشكيل الوعى الجمعى.

ورأت الدراسة أن الهزيمة لم تكن حدثًا عسكريًا أو سياسيًا فحسب، بل لحظة فارقة أحدثت شروخًا عميقة داخل الإنسان المصرى، وأثرت فى إحساسه بالهوية والانتماء والمعنى. لذلك لجأ كثير من الكُتاب إلى المسرح باعتباره فضاءً قادرًا على احتواء القلق الوجودى والتوترات النفسية التى عاشها الفرد فى تلك المرحلة.

وأكدت الباحثة أن السيكودراما ــ بوصفها منهجًا يجمع بين الأدب وعلم النفس ــ لعبت دورًا مهمًا فى الكشف عن الصراعات الداخلية للشخصيات المسرحية، وتحويل الألم النفسى إلى فعل درامى محسوس، يتيح للمتلقى التأمل والمشاركة الوجدانية وإعادة قراءة الواقع.

الأدب كضرورة إنسانية

وفى مقدمة الدراسة، أوضحت الباحثة أن الأدب منذ بدايات الحضارات لم يكن مجرد منتج ثقافى، بل ضرورة إنسانية لبناء الوعى وتفسير الواقع. فالأدب ــ بحسب الدراسة ــ يمتلك قدرة استثنائية على رصد التحولات الاجتماعية والسياسية، وكشف التناقضات التى يعيشها الإنسان فى لحظات الأزمات.

وترى الباحثة أن الدراما تحديدًا تعد من أكثر الفنون قدرة على مواجهة الأسئلة المصيرية للإنسان، لأنها تجمع بين

البعد الجمالى والبعد الوجودى، وتستطيع تحويل الخوف والقلق والاغتراب إلى فعل إنسانى قابل للفهم والتحليل.
كما ناقشت الدراسة طبيعة النص المسرحى، مؤكدة أنه ليس نصًا ناقصًا يحتاج إلى العرض كى يكتمل، بل هو بناء دلالى متكامل، يفتح مساحات واسعة للتأويل والتحليل، ويظل مرتبطًا بوعى الإنسان بذاته وبمجتمعه.

السيكو دراما ومواجهة الاغتراب

ركزت الدراسة على مفهوم "السيكودراما" بوصفه أحد الأدوات الفنية والنفسية القادرة على معالجة القلق والاغتراب، من خلال إعادة تمثيل الواقع وتحليله وكشف أزماته الداخلية.
وأوضحت الباحثة أن السيكو دراما أتاحت للمتلقى فرصة للتأمل فى مصيره من خلال مصائر الشخصيات الأخرى، كما ساعدت فى تحويل المشاعر المكبوتة إلى أفعال درامية تسمح بالتفريغ الانفعالى وتحقيق قدر من الاتزان النفسى.
وترى الدراسة أن كتاب المسرح فى فترة ما بعد النكسة لجأوا إلى الرمزية والأساليب النفسية العميقة للتعبير عن الانكسار الداخلى، حيث تحولت الشخصيات المسرحية إلى كيانات نفسية تحمل مخاوف وصراعات لا شعورية، وأصبح المسرح مساحة لطرح الأسئلة الوجودية الكبرى المتعلقة بالهزيمة والهوية والحرية والمعنى.

من النكسة إلى كامب ديفيد

اعتمدت الدراسة على تقسيم تاريخى ونفسى للمرحلة الممتدة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٩، حيث تناول الباب الأول من الدراسة تحولات القلق والاغتراب عبر أربع مراحل رئيسية.
ففى مرحلة ما بعد نكسة ١٩٦٧، ركزت الدراسة على الآثار النفسية العميقة للهزيمة، وكيف عبر المسرح عن الإحباط والانكسار وفقدان الثقة، فى ظل حالة عامة من التصدع النفسى والاجتماعى.
أما خلال حرب الاستنزاف، فقد رصدت الدراسة حالة التمزق الداخلى التى عاشها الفرد المصرى بين الرغبة فى المقاومة والخوف من استمرار الخسائر، وهو ما انعكس على البناء النفسى للشخصيات الدرامية.
وفى مرحلة ما بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣، تناولت الدراسة التحول النفسى الذى أصاب المجتمع المصرى، حيث انتقلت الدراما من أجواء الإحباط إلى محاولة استعادة الثقة والبحث عن معنى جديد للانتصار والهوية.
ثم جاءت مرحلة ما بعد معاهدة كامب ديفيد والانفتاح الاقتصادى، لتكشف ــ وفق الدراسة ــ عن نوع جديد من الاغتراب، ارتبط بتصاعد الفوارق الطبقية وتغير منظومة القيم الاجتماعية، الأمر الذى انعكس بوضوح على طبيعة الشخصيات والصراعات المسرحية.

البناء الفنى لدراما القلق

لم تقتصر الدراسة على الجانب النفسى والاجتماعى فقط، بل اهتمت أيضًا بتحليل البناء الفنى لمسرحيات القلق والاغتراب.
ففى الباب الثانى، تناولت الباحثة الشخصيات الدرامية بوصفها مركزًا للصراع النفسى، موضحة كيف تحولت الشخصية المسرحية بعد النكسة إلى كيان مأزوم يحمل أعباء الواقع وأسئلته الوجودية.
كما ناقشت الدراسة طبيعة الصراع والحدث الدرامى، وكيف استخدم الكُتاب الأحداث المسرحية للكشف عن الأزمات الاجتماعية والنفسية، وتحويل المسرح إلى أداة نقد للواقع.
أما الحوار الدرامى، فقد رأت الدراسة أنه لم يعد مجرد وسيلة لنقل الأحداث، بل أصبح أداة للكشف عن أعماق النفس البشرية وتجسيد التناقضات الداخلية والاجتماعية.
واهتمت الدراسة كذلك بتحليل الفضاء المسرحى، موضحة أن المسرح لم يعد مجرد مكان مادى تجرى فيه الأحداث، بل تحول إلى فضاء نفسى وثقافى يشارك فى إنتاج المعنى، ويعكس حالة القلق والاغتراب التى يعيشها الإنسان.

الذكاء الاصطناعى ونظرية التلقى

ومن الجوانب اللافتة فى الدراسة، تناولها لعلاقة السيكو دراما بالذكاء الاصطناعى ونظرية التلقى، فى محاولة لربط المسرح بالتحولات المعاصرة.
ناقشت الباحثة تأثير التطور التكنولوجى على علاقة المتلقى بالنص المسرحى، متسائلة عما إذا كان الذكاء الاصطناعى قد يسهم فى تعميق عزلة الإنسان واغترابه، أو يهدد التفاعل الإنسانى داخل العملية الإبداعية.
ورأت الدراسة أن السيكو دراما يمكن أن تلعب دورًا فى مواجهة هذا الاغتراب الجديد، عبر خلق فضاءات تفاعلية تحافظ على دور المتلقى بوصفه شريكًا فى إنتاج المعنى، وليس مجرد مستقبل سلبى للنص.
وأكدت أن نظرية التلقى لا تنظر إلى القراءة باعتبارها عملية استهلاك، بل باعتبارها فعلًا يشارك فى تحريك الوعى وإعادة إنتاج الدلالة.

المنهج السيكوسوسيولوجي

اعتمدت الدراسة على المنهج السيكوسوسيولوجى، الذى يجمع بين علم النفس وعلم الاجتماع فى تحليل النصوص الأدبية، انطلاقًا من أن الشخصية المسرحية لا يمكن فهمها

بمعزل عن سياقها الاجتماعى، كما لا يمكن فهم المجتمع دون تحليل الدوافع النفسية لأفراده.
وترى الباحثة أن هذا المنهج كان الأنسب لتحليل مرحلة تاريخية اتسمت بتكثف الصراعات النفسية والاجتماعية، حيث عاش الإنسان المصرى حالة مركبة من القلق والاغتراب والانكسار والرغبة فى المقاومة.

أسئلة الدراسة وأهدافها

طرحت الدراسة مجموعة من الأسئلة المحورية، من بينها:
كيف استغل كُتاب الدراما أسباب قلق الفرد فى إزاحة الاغتراب؟
وهل تغيرت اللغة المسرحية والبناء الدرامى لتناسب الذهنية المغتربة؟
وكيف أصبحت السيكو دراما مرآة للذات المأزومة؟
وما دورها فى معالجة قلق الانتظار؟
وهل أصبح الذكاء الاصطناعى أحد أسباب الاغتراب المعاصر؟
كما هدفت الدراسة إلى تقديم فهم أعمق لعلاقة الفرد بالمجتمع، وتحليل تأثير التحولات السياسية والاجتماعية على البناء النفسى للإنسان، مع تقديم قراءة نقدية للنصوص المسرحية التى عكست هذه المرحلة التاريخية المهمة.

نتائج الدراسة

خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج المهمة، أبرزها أن الشخصية المسرحية بعد نكسة ١٩٦٧ حظيت باهتمام كبير من الكُتاب، بسبب تعقد الأزمات النفسية والاجتماعية التى عاشها الفرد المصرى، وهو ما فتح الباب أمام تداخل علم النفس مع الأدب بشكل واضح.
وأكدت النتائج أن السيكو دراما أسهمت فى تعميق البعد النفسى داخل الدراما المصرية، وكشف الصراعات الوجودية والاجتماعية التى عاشها الإنسان خلال فترات الهزيمة والتحول.
كما أشارت الدراسة إلى أن المسرح المصرى استطاع عبر أدواته الفنية أن يحول القلق والاغتراب من مجرد حالة نفسية إلى قضية إنسانية وفكرية، تتيح للمتلقى إعادة النظر فى ذاته وعلاقته بالمجتمع.
وفيما يتعلق بالذكاء الاصطناعى، رأت الدراسة أن الحفاظ على التفاعل الإنسانى داخل العملية الإبداعية يمثل ضرورة أساسية، وأن السيكو دراما تستطيع عبر تقنياتها أن تخلق فضاءً تفاعليًا يوازن بين التطور التكنولوجى والحضور الإنسانى.
وبذلك تفتح الدراسة بابًا مهمًا لإعادة قراءة الدراما المصرية المعاصرة من منظور نفسى واجتماعى، يكشف كيف استطاع المسرح أن يتحول فى لحظات الأزمات إلى أداة لفهم الإنسان ومقاومة اغترابه، وأن يكون شاهدًا على تحولات المجتمع المصرى فى واحدة من أكثر فتراته التاريخية تعقيدًا وتحولًا.

سامية سيد

«الألعاب الشعبية والهوية الإنسانية»

ندوة علمية دولية بأكاديمية الفنون وتكريم أبطال «لعب ولعب»

افتتحت أكاديمية الفنون فعاليات الندوة العلمية الدولية «الألعاب الشعبية والهوية الإنسانية» بقاعة ثروت عكاشة للمؤتمرات تحت شعار «كلنا نلعب.. كلنا إنسان»، وذلك برعاية وحضور الأستاذة الدكتورة نبيلة حسن، رئيسة أكاديمية الفنون، وبإشراف الأستاذة الدكتورة إيمان مهران، المشرف العام على وحدة المؤتمرات ومقرر الندوة، وبمشاركة نخبة من الأكاديميين والباحثين والمهتمين بالتراث والثقافة الشعبية.

وانطلقت فعاليات اليوم العلمى فى تمام العاشرة صباحًا بالسلام الجمهورى، أعقبته كلمة افتتاحية للأستاذة الدكتورة نبيلة حسن، أكدت خلالها أن أكاديمية الفنون تعمل فى هذه المرحلة على ترسيخ العديد من المشروعات التى تتسع فيها الرؤية لدور الأكاديمية بوصفها مؤسسة معنية بخدمة المجتمع، مشيرة إلى تبنيها الفكرة التى تقدمت بها مديرة وحدة المؤتمرات بهدف تنشيط العمل المشترك بين المعاهد المختلفة. كما أوضحت أن تطوير منظومة العمل داخل الأكاديمية يهدف إلى فتح آفاق جديدة للعمل والإبداع، مع الحفاظ على الدور الكبير الذى تضطلع به الأكاديمية فى تخريج أجيال من الفنانين المتميزين.

وأكدت رئيسة الأكاديمية أن الاهتمام بالألعاب الشعبية يأتى فى إطار دعم الفنون الشعبية الذى تقوم به الأكاديمية من خلال المعهد العالى للفنون الشعبية، وبمشاركة نخبة من الأساتذة المتخصصين، وفى مقدمتهم الأستاذة الدكتورة إيمان مهران مقرر الندوة. كما شددت على استعدادها للعمل على تنفيذ المقترحات والتوصيات التى ستخرج بها الندوة، مشيرة إلى وجود تنسيق كامل مع وزارة الثقافة، وموجهة الشكر إلى معالى وزيرة الثقافة الدكتورة جيهان زكى، وإلى الدعم الذى تقدمه الدولة لمنظومة العمل الثقافى والفنى.

من جانبها، استعرضت الأستاذة الدكتورة إيمان مهران فى كلمتها محاور الندوة وأهدافها، مؤكدة أهمية إعادة الاعتبار لمفهوم «الإنسان اللاعب» بوصفه المختبر الأول لتشكيل الهوية الفردية والجماعية، وما تمثله الألعاب الشعبية من وعاء ثقافى وإنسانى يعكس قيم المجتمعات وتاريخها. وأوضحت أن الحديث عن الألعاب التقليدية أو الشعبية فى العالم العربى يمثل ملفًا شديد الأهمية، وأن شعار الندوة «كلنا نلعب.. كلنا إنسان» يرتبط ارتباطًا وثيقًا بموضوع الهوية الإنسانية، وهو جزء من كتابها «الألعاب والهوية الكونية» الذى تناول القيم الإنسانية التى تبثها الألعاب، وفى مقدمتها العدالة والتسامح والشراكة المجتمعية.

وأضافت أن الألعاب الشعبية أسهمت عبر التاريخ فى تقديم نماذج للموهبة والعمل الجماعى، وكانت روابط اجتماعية تجمع النشء وتُرسخ قيم الأخوة والانتماء، مؤكدة أهمية تنظيم ملتقيات دولية متخصصة فى الألعاب الشعبية، خاصة بمحافظة الجيزة بما تضمه من مواقع حضارية عالمية مثل الأهرامات والمتحف المصرى الكبير. كما أشارت إلى أن هذه الألعاب تُسهم فى تحقيق الوحدة والعدالة الاجتماعية، وتجمع أبناء المجتمع بمختلف فئاته فى إطار إنسانى واحد، مؤكدة أن ملف الألعاب كان يجمع فى الماضى الإقليم العربى من خلال الجمعية العربية للألعاب التقليدية، وأن المرحلة الراهنة تتطلب إعادة النظر فى هذا الملف وإحيائه من جديد تحت مظلة المؤسسات العلمية والثقافية، وعلى رأسها أكاديمية الفنون.

وقدمت الدكتورة إيمان مهران الشكر للأستاذة الدكتورة نبيلة حسن على رعايتها للندوة وموافقتها على تبنى هذا الملف، كما أعربت عن تقديرها لمسرحية «لعب ولعب»

التى استلهمت شعار الندوة، وهى من تأليف وإخراج الأستاذ الدكتور حسام عطا، مؤكدة أهمية ما تطرحه المسرحية من دعوة لإعادة النظر فى الألعاب الشعبية وإحيائها قبل اندثارها، مع إبراز دور المسرح المصرى فى استلهام هذا التراث وتقديمه للأجيال الجديدة.

وفى لفتة إنسانية راقية، شهدت الجلسة الافتتاحية وقفة وفاء لتكريم المؤلف والمخرج الأستاذ الدكتور حسام عطا، مخرج مسرحية «لعب ولعب»، تقديرًا لمسيرته الإبداعية وإسهاماته المتميزة فى توظيف الموروث الشعبى داخل الفضاء المسرحى، وربط الفن بجذوره الإنسانية والثقافية، كما شهدت الندوة حضورًا لافتًا تقدمه الأستاذ الدكتور خلف الميرى، أستاذ التاريخ الحديث والمؤثر التاريخى بالمجلس الأعلى للثقافة، إلى جانب اللواء أحمد ونيس، وعدد من الأساتذة والباحثين والمتخصصين فى مجالات التراث والفنون والعلوم الإنسانية.

وفى كلمته، وجّه الدكتور حسام عطا الشكر إلى الدكتورة نبيلة حسن، معربًا عن سعادته بحضور اللواء أحمد ونيس، الذى وصفه بأنه قيمة معرفية ووطنية كبيرة أسهمت فى تعليم أجيال متعاقبة تاريخ وتراث مصر، مؤكدًا أن أمثال هذه الشخصيات يضعون مصر دائمًا فى ضميرهم ووجدانهم. كما رحب بالدكتور خلف الميرى، أستاذ التاريخ الحديث، واصفًا إياه بأنه أستاذ الأجيال والمثقف المصرى الفاعل وصاحب الإسهامات الفكرية والعلمية البارزة.

ورحب عطا كذلك بالحضور من المثقفين والباحثين والمهتمين بالشأن الثقافى، معربًا عن امتنانه للدكتورة نبيلة حسن لاستجابتها للدعوة رغم مسئولياتها المتعددة، وحرصها على مد جسور التواصل بين أكاديمية الفنون والعمل الميدانى من خلال حضورها عرض مسرحية «لعب ولعب»، مؤكدًا اعتزازه بتقديرها للعمل وتكريم أبطاله، وكذلك بتكريمه داخل بيته الأكاديمى، أكاديمية الفنون.

كما وجّه الشكر إلى الدكتورة إيمان مهران لإشرافها على ندوة الألعاب الشعبية، مشيرًا إلى أن التطور التكنولوجى المتسارع وما صاحبه من انشغال الأطفال بالأجهزة اللوحية دفعه إلى البحث عن حلول تعيد الأطفال إلى مساحات التفاعل الإنسانى والاجتماعى، فوجد فى العودة إلى الألعاب والأغانى الشعبية التى مارسها الأطفال فى الشوارع والحارات قديمًا مدخلًا مهمًا لاستعادة هذه الروابط.

وأوضح أنه خلال بحثه عثر على كتاب للدكتورة بهيجة حافظ يجمع بين اللعبة والموسيقى والحركة والكلمات، وقد أُنجز بتكليف من جامعة شيكاغو، مؤكدًا أن دراسة ألعاب الأطفال تمثل مدخلًا مهمًا لفهم المجتمع واستشراف مستقبل سلوك أفراده، انطلاقًا من أن طريقة لعب الأطفال تكشف الكثير عن القيم التى يتشكل عليها وعى الأجيال القادمة.

وأوضح الدكتور حسام عطا أن دراسة ألعاب الأطفال تمثل مدخلًا مهمًا لفهم المجتمع واستشراف مستقبل سلوك أفراده، مشيرًا إلى أنه عثر على كتاب الدكتورة بهيجة حافظ بدار الكتب والوثائق القومية، وبدأ العمل من خلال اختيار سبع أغانٍ شعبية رأى أنها الأقرب إلى وجدان الأطفال فى الوقت الراهن. إلا أنه فوجئ بأن كثيرًا من الأطفال لم يعودوا يعرفون تلك الألعاب والأغانى الشعبية، بعدما أصبحت مصادر الترفيه والتنشئة مرتبطة بعالم الأفلام المدبلجة والألعاب الإلكترونية والثقافة الرقمية التى تحيط بالأطفال من مختلف الاتجاهات. وأضاف أن هذا الجيل نشأ فى ظل الثقافة الرقمية بكل ما تحمله من تأثيرات، الأمر الذى يجعل من الضرورى البحث عن وسائل تعيد الطفل إلى جذوره الثقافية والاجتماعية.

واختتم حديثه مثمنًا ما وصفه بالملاحظة الدقيقة والاهتمام الحقيقى بقضايا الطفولة والهوية الوطنية، مشيرًا إلى توجيهات الرئيس عبد الفتاح السيسى خلال احتفالات عيد الشرطة للمجلس القومى للطفولة والأمومة والمؤسسات المعنية، بضرورة حماية الأطفال من مخاطر الهيمنة المتزايدة للثقافة الرقمية. كما أوضح أن فكرة «كلنا نلعب.. كلنا إنسان» جاءت امتدادًا لما طرحه فى مقالاته الصحفية وما تناوله كتاب الدكتورة إيمان مهران حول الألعاب الشعبية، مؤكدًا أن اللعب يمثل بوابة للعدالة الاجتماعية، حيث يلتقى أبناء مختلف الطبقات والفئات الاجتماعية فى مساحة إنسانية واحدة تذيب الفوارق وتُرسخ قيم الانتماء والوحدة الوطنية. وأضاف أن اللعب يظل عالمًا للتجربة والخيال والوعى والمعرفة، وأداة حقيقية لاستعادة الطفل المصرى لهويته الثقافية والوطنية.

كما أعرب الفنان منير مكرم عن سعادته بالتكريم، مشيرًا إلى أنها المرة الثانية التى يُكرَّم فيها بعد خمسة وثلاثين عامًا من العمل الفنى، وهو ما يمثل له مصدر فخر واعتزاز. وأوضح أن مسرحية «لعب ولعب» تحمل فى ختامها رسالة سلام ومحبة من أطفال العالم إلى كبار العالم، تدعو إلى نبذ الحروب والأسلحة والدمار والقنابل، وإعلاء قيم التعايش والسلام بين الشعوب.

ومن جانبه، أعرب اللواء أحمد ونيس عن سعادته بالمشاركة فى جلسات الندوة، موجّهًا الشكر للقائمين عليها على هذه الدعوة الكريمة. وأكد أن الكلمات التى ألقاها الدكتور حسام عطا والفنان منير مكرم أوضحت بجلاء الرسالة الإنسانية التى تحملها مسرحية «لعب ولعب»، مشيرًا إلى أن بناء الإنسان يأتى اتساقًا مع مبادرة الرئيس عبد الفتاح السيسى «بداية»، التى تستهدف تنمية الإنسان المصرى فى مختلف مراحل حياته، بدءًا من الطفولة المبكرة مرورًا بمرحلة الشباب وصولًا إلى كبار السن. كما ثمّن الجهود المبذولة لتنفيذ هذه المبادرة على أرض الواقع، معربًا عن أمله فى أن تحقق أهدافها فى بناء الإنسان المصرى وتعزيز وعيه وانتمائه.

وتضمنت فعاليات الندوة عددًا من الجلسات العلمية والأوراق البحثية التى تناولت الألعاب الشعبية من زوايا أنثروبولوجية واجتماعية وفنية متعددة، حيث ناقش المشاركون دور هذه الألعاب فى بناء الهوية الثقافية وتعزيز التماسك المجتمعى ونقل القيم والمعارف بين الأجيال، إلى جانب استعراض نماذج وتجارب بحثية من بيئات ثقافية مختلفة.

واختُتمت فعاليات الندوة بالتأكيد على أهمية توثيق الألعاب الشعبية وحمايتها بوصفها جزءًا أصيلًا من التراث الثقافى غير المادى، مع الدعوة إلى تعزيز الدراسات والبرامج البحثية المعنية بالموروث الشعبى، بما يسهم فى ترسيخ الهوية الإنسانية والحفاظ على لذاكرة الثقافية للأجيال القادمة.

رنا رأفت

الألعاب الشعبية

تعيد اكتشاف الهوية الإنسانية فى أكاديمية الفنون

شهدت أكاديمية الفنون فعاليات الجلسة الثالثة من الندوة العلمية الدولية «الألعاب الشعبية والهوية الإنسانية، كلنا نلعب، كلنا إنسان»، وسط حضور أكاديمى وفنى واسع، حيث تحولت الجلسة إلى مساحة ثرية لاستعادة ذاكرة الطفولة العربية والبحث فى علاقة الألعاب الشعبية بتشكيل الوعى والهوية، وتنوعت الأوراق البحثية بين المسرح والسينما وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والتربية، فيما بدت الألعاب الشعبية بوصفها أرشيفًا إنسانيًا حيًا قادرًا على مقاومة العزلة الحديثة واستعادة روح الجماعة، وقد أدارت الجلسة الأستاذة الدكتورة ثناء هاشم، بينما افتتحتها الأستاذة الدكتورة إيمان مهران رئيس المؤتمر بكلمة مطولة استعرضت خلالها رحلتها الشخصية والبحثية مع ملف الألعاب الشعبية، مؤكدة أن علاقتها بهذا المجال بدأت منذ سنوات طويلة داخل جامعة عين شمس، وأنها عاصرت أسماء أكاديمية كبيرة أسست لهذا الحقل المعرفى، مشيرة إلى أن الألعاب الشعبية بالنسبة لها لم تكن مجرد مادة بحثية، بل تجربة حياتية وإنسانية ارتبطت بذاكرة المكان والطفولة وروائح الشوارع والقرى، وأوضحت أن نشأتها وارتباطها ببيئة أبو تيج جعلها قريبة من تفاصيل اللعب الشعبى ومن الروح الجماعية التى تصنعها الألعاب بين الأطفال، معتبرة أن اللعب الشعبى يحمل طاقة إنسانية وروحية تتجاوز التسلية العابرة إلى بناء الوجدان الجمعى وتشكيل العلاقات الإنسانية، كما شددت على أن الحضارة المصرية تشكلت عبر الاستقرار والارتباط بالنهر والزراعة، وأن الفلاح المصرى كان صاحب الفكرة الأولى فى تأسيس مفهوم الجماعة والاستقرار، وهو ما انعكس بصورة واضحة فى الألعاب الشعبية التى نشأت داخل البيئات المستقرة وصارت جزءًا من تكوين الهوية المصرية.

وانطلقت الجلسة بورقة بحثية حملت عنوان «كيف تستفيد فنون المرئيات من ألعاب الأطفال عامة والشعبية خاصة، تأملات فى فيلم الطفل والتشكيل» للمخرج الكبير أحمد فؤاد درويش الذى قدم شهادة إنسانية وفنية ممتدة حول تجربته مع السينما وفنون الطفل، مؤكدًا أنه يفضل وصف نفسه بـ«صنايعى أفلام» لا مجرد صانع سينما، فى إشارة إلى إيمانه بالحرفة الفنية ودور الحرفيين فى تشكيل الوعى البصرى، واستعاد درويش ذكريات دراسته فى المعهد العالى للسينما دفعة عام ١٩٦٧ والتى ضمت أسماء بارزة مثل داود عبدالسيد وعلى بدرخان وكريم ضياء الدين، كما تحدث عن أزمته الشهيرة مع الكاتب عبد الحميد جودة السحار وما تبعها من صدامات فكرية ومؤسسية، مشيرًا إلى أن دعم الوزير الراحل ثروت عكاشة كان سببًا فى استمراره الفنى، وأوضح أن اهتمامه بألعاب الأطفال جاء من اقتناعه بأن اللعب الشعبى يمثل منجمًا بصريًا وتربويًا يمكن للسينما أن تستفيد منه فى بناء عالم الطفل، خاصة أن هذه الألعاب تحمل تكوينات تشكيلية وإيقاعية قادرة على إثراء الصورة السينمائية وإحياء الخيال لدى الأجيال الجديدة، كما أشار إلى كتابه «فنون الطفل العربي» الذى حاول من خلاله توثيق العلاقة بين الطفل والفنون الشعبية بوصفها مدخلًا لصناعة وجدان عربى أصيل.

وتواصل المؤتمر بتقديم الدكتور نادر محمد على رفاعى وفى ورقته البحثية «صورة الألعاب الجماعية فى السينما المصرية بالتطبيق على فيلمى الحريف ١٩٨٣ والحريفة ٢٠٢٤» قدم الدكتور نادر محمد على رفاعى قراءة مقارنة بين صورتين زمنيتين للألعاب الجماعية فى السينما المصرية، موضحًا كيف استخدمت السينما الألعاب الشعبية باعتبارها مرآة للتحولات الاجتماعية والثقافية، وكيف تغير حضور الشارع واللعب الجماعى بين الثمانينيات والعصر الراهن، بينما ناقش الباحث وسام عادل فى دراسته «من الترفيه إلى تجليات الهوية فى الألعاب الشعبية، إعادة صياغة الوعي» الدور العميق الذى تمارسه الألعاب الشعبية فى تشكيل وعى الطفل وإعادة إنتاج منظومة القيم داخل المجتمع، مؤكدًا أن اللعب الشعبى ليس فعلًا ترفيهيًا بريئًا فقط، بل بنية ثقافية تعيد تعريف الإنسان داخل جماعته وتمنحه

إحساس الانتماء.

وشهدت الجلسة حضورًا لافتًا للدكتور محمد جمال الدين أمين الذى قدم ورقته البحثية «سيميولوجيا اللعبة الشعبية وصناعة الهوية فى عروض مسرح الطفل المصرى المعاصر، مسرحية لعب ولعب أنموذجًا»، حيث ألقى كلمة مطولة اتسمت بالطابع الفكرى والبلاغى، مؤكدًا أن الألعاب الشعبية لم تكن يومًا مجرد وسيلة للهو، بل مدرسة للأخلاق وميدانًا لتعلم الشهامة والتعاون والانتماء، وأضاف أن العرض المسرحى «لعب ولعب» للمخرج الدكتور حسام عطا استطاع أن يحول الألعاب الشعبية إلى خطاب بصرى وفلسفى يعيد تعريف علاقة الطفل بالمجتمع والوجود، مشيرًا إلى أن العرض قدم اللعب باعتباره فعلًا وجوديًا يرمم تصدعات الإنسان المعاصر ويواجه العزلة التى تفرضها التكنولوجيا الحديثة، كما أوضح أن العرض اعتمد على توظيف الرموز والدلالات البصرية بصورة جعلت الخشبة تتحول إلى فضاء فكرى مفتوح، وأن الدكتور حسام عطا مارس ما وصفه بـ«الإخراج التفسيري» الذى يوظف كل مفردة مسرحية لخدمة رؤية سيميولوجية متكاملة، وأضاف أن العرض قام على ثنائية بين عالم التكنولوجيا المنغلق وعالم الشارع المفتوح الذى يحتضن الجماعة واللعب والدفء الإنسانى، مؤكدًا أن التحول الدرامى من الاستلاب إلى التشارك داخل العرض كان تعبيرًا عن إعادة بناء الروابط الاجتماعية المهددة بالانهيار.

كما ناقش الدكتور محمد رفعت فى بحثه «الألعاب الشعبية والاندثار، دراسة سيسيولوجية لأسباب التراجع وإمكانيات الإحياء» المخاطر التى تهدد استمرار الألعاب الشعبية، مرجعًا ذلك إلى تغير أنماط الحياة وهيمنة الوسائط الرقمية وغياب المساحات العامة الآمنة للأطفال، داعيًا إلى إطلاق مشاريع توثيقية وتربوية لإحياء هذا التراث داخل المدارس والمؤسسات الثقافية، بينما تناول الفنان رمضان شهاوى فى دراسته «من مبارزة العصا عند قدماء المصريين إلى رقصة التحطيب الشعبية، دراسة فى الاستمرارية الثقافية» الامتداد التاريخى لفنون اللعب والقتال الشعبى فى مصر، موضحًا أن رقصة التحطيب ليست مجرد أداء استعراضى بل امتداد حضارى لطقوس مصرية قديمة حافظت على حضورها عبر القرون.

وشهدت الجلسة أيضًا تقديم عدد من الأبحاث بالنيابة عن أصحابها، حيث قدم الدكتور محمد رفعت بحث الدكتورة ناهد الطحان بعنوان «توظيف الألعاب الشعبية فى المسرح المصرى، مسرحية لعب ولعب نموذجًا»، بينما قدم الدكتور جهاد أبو العينين دراسة الدكتورة سماح السعيد «دور الألعاب الشعبية فى تشكيل الرؤية الإخراجية فى المسرح المصرى المعاصر، دراسة تحليلية»، كما شارك الدكتور على بزى من لبنان ببحث «ألعاب الأطفال الشعبية فى منتصف القرن العشرين، جنوب لبنان أنموذجًا»، مستعرضًا الألعاب التراثية التى كانت تشكل ذاكرة الطفولة اللبنانية قبل تغير أنماط الحياة الحديثة.

وامتدت الجلسة إلى البعد التربوى والتعليمى، حيث قدم الدكتور صالح بن على الفالحى من تونس بحث «مزايا دمج الألعاب والرياضات التقليدية فى البرامج التربوية بالمؤسسات التعليمية»، مؤكدًا أن الألعاب الشعبية يمكن أن تتحول إلى أدوات تعليمية فعالة تسهم فى تنمية مهارات التواصل والانتماء والعمل الجماعى لدى الأطفال، بينما ناقش الأستاذ الدكتور رشيد أمحجور من المغرب فى بحثه «التربية باللعب بفنون الدمى ومسرح العرائس» العلاقة بين اللعب والفنون التشكيلية والمسرحية ودورها فى بناء الخيال والوعى الجمالى لدى الطفل العربى.

كما حظيت التجربة السودانية بحضور مميز من خلال بحث الدكتورة رجاء موسى عبد الله عبد الخير بعنوان «الألعاب الشعبية بوصفها مختبرًا للهوية والتشكيل الموسيقى لأطفال السودان»، حيث أوضحت أن الألعاب التقليدية فى السودان ارتبطت بالموسيقى والإيقاع والحركة الجماعية، وأسهمت فى تكوين الحس الجمالى للأطفال، فيما قدمت الدكتورة ميرفت عادل ميرغنى دراسة بعنوان «فاعلية برنامج قائم على الألعاب الشعبية فى تنمية قيم الهوية الوطنية لدى طفل الروضة» أكدت خلالها أن اللعب الشعبى لا يزال قادرًا على غرس قيم الانتماء والتعاون والهوية الوطنية إذا ما أُعيد دمجه تربويًا بصورة حديثة ومدروسة.

واختتمت فعاليات الجلسة بقيام الأستاذة الدكتورة إيمان مهران بإعلان التوصيات النهائية للندوة العلمية الدولية، والتى أكدت ضرورة توثيق الألعاب الشعبية العربية، وإدماجها داخل البرامج التعليمية والثقافية، وتشجيع الدراسات البينية التى تربط بين اللعب والفنون والهوية والتربية، كما شددت التوصيات على أهمية دعم مسرح الطفل والسينما الموجهة للصغار بوصفهما وسيلتين أساسيتين لإحياء الذاكرة الشعبية، وفى ختام الجلسة تم تكريم فريق مسرحية «لعب ولعب» تقديرًا لدور العرض فى إعادة الاعتبار للألعاب الشعبية داخل المسرح المصرى المعاصر، وسط إشادة واسعة من الحضور الذين اعتبروا أن الندوة نجحت فى إعادة فتح ملف الهوية الشعبية العربية عبر بوابة اللعب، لتؤكد أن الإنسان مهما تغيرت الأزمنة يظل محتاجًا إلى اللعب بوصفه فعلًا إنسانيًا وجماعيًا يعيد اكتشاف ذاته والعالم من حوله.

حسن عبدالهادى حسن

«متولى وشفيقة» على مسرح الطليعة..

يهدم المسلّمات ويضع المجتمع فى قفص الاتهام ويفتح ملف العرف والعدالة من جديد

يشهد حاليًا مسرح الطليعة العرض المسرحى «متولى وشفيقة»، وفى إطار تغطية كواليس العرض، والتجربة المسرحية الجديدة التقينا فريق العرض الذى يعيد قراءة واحدة من أشهر الحكايات الشعبية برؤية معاصرة ومتميزة فى واحد من عروض المسرح المصرى المعاصر. ويكشف صناع العرض، لنا كلٌّ من زاويته الإبداعية، عن تفاصيل التجربة بين النص والرؤية البصرية والأداء التمثيلى، فى محاولة لطرح قراءة جديدة تفتح أسئلة أكثر مما تقدم إجابات.

محمد على: المسرحية لا تقدم إجابات جاهزة وتفتح باب التساؤل أمام المتفرج

قال المؤلف محمد على إبراهيم عن رؤيته الجديدة للعرض: «تجربة كتابة النص جاءت من تفاعل مباشر وشراكة فكرية مع المخرج أمير اليمانى، وتقديم العرض لم يكن قرارًا فرديًا بقدر ما كان حالة من «الاشتباك الإبداعي» بين الرؤية الكتابية والرؤية الإخراجية، وهو ما انعكس على الشكل النهائى للعرض».

إعادة قراءة الموروث الشعبي

وتابع: «وما جذبنى إلى إعادة تناول هذه القصة الشعبية هو الرغبة فى إعادة قراءة الموروث الشعبى، وتنقيته دراميًا من بعض ملامحه التقليدية، مع الحفاظ على جوهره الإنسانى».

أسئلة جديدة حول العدالة والعرف والمسئولية الاجتماعية

وأضاف محمد على: «الهدف تقديم معالجة تطرح أسئلة جديدة حول العدالة والعرف والمسؤولية الاجتماعية، واعتمد النص الجديد للحكاية الشعبية على تفكيك القصة الأصلية وإعادة بنائها وفق مفردات معاصرة، تسمح بقراءة مختلفة لشخصية متولى وشفيقة، ليس باعتبارهما مجرد رمزين فى التراث الشعبى المصرى، والحكاية الشعبية ولكن كحالة إنسانية مركبة تعكس صراع الفرد مع المجتمع والقانون والعرف».

تقديم رؤية جديدة لا تكرر

وأوضح «علي»: «من أهم التحديات التى واجهت العرض كانت كيفية الموازنة بين جوهر القصة المعروفة لدى الجمهور وبين تقديم رؤية جديدة لا تكرر ما قُدم سابقًا، خاصة أن الحكاية سبق تقديمها كأيقونة سينمائية فى الذاكرة المصرية، وهو ما تطلب البحث عن زاوية إنسانية مختلفة».

إعادة صياغة المشاهد بما يتناسب مع روح العصر

وأضاف المؤلف: «اعتمد العرض على إعادة صياغة المشاهد بما يتناسب مع روح العصر، مع التركيز على البعد الفكرى والدرامى للشخصيات، وليس فقط الحدث الشعبى نفسه، وشخصية «متولى» خاصة تم التعامل معها بوصفها مساحة للتساؤل حول مفهوم البراءة والإدانة فى ظل تغير القيم».

واختتم محمد على حديثه مؤكدًا: «المسرحية لا تقدم إجابات جاهزة، لكنها تفتح باب التساؤل أمام المتفرج حول من المسئول الحقيقى: الفرد أم المجتمع أم المنظومة ككل، مشيرًا إلى أن قوة العرض تكمن فى أنه يدفع الجمهور إلى إعادة التفكير فى أحكامه المسبقة تجاه الحكايات المألوفة».

أمير اليمانى: «متولى وشفيقة» تدين القتل باسم الشرف وتعيد إنصاف المرأة

وقال المخرج أمير اليمانى: «إن العرض لا يهدف إلى تبرير

فريق العرض المسرحى يؤكدون: نقدم روية معاصرة المجتمع شريك أساسى فى صناعة المصير

محمد فريد: أعيد اكتشاف «متولى» وأراهن على صدق الشخصية قبل أى شىء

الخطأ، بقدر ما يسعى إلى إعادة قراءة السيرة الشعبية من منظور إنسانى مختلف، يكشف كيف جرى تقديم الحكاية عبر سنوات طويلة برؤية ذكورية خالصة، اختزلت «شفيقة» فى صورة المذنبة، دون التوقف أمام الأسباب والظروف التى دفعتها إلى مصيرها المأساوى».

تساؤلات حول مسئولية المجتمع والأسرة

وأوضح المخرج: «العرض يطرح تساؤلات حول مسئولية المجتمع والأسرة، مؤكدًا أن «متولي» نفسه يتحمل جانبًا من الخطأ، لأنه ربّى شفيقة داخل عزلة كاملة، ومنحها الحماية دون أن يؤهلها لمواجهة المجتمع أو التمييز بين الخداع والحقيقة، مضيفًا أن «شفيقة» أخطأت، لكن الخطأ لا يكون عقابه القتل، لأن قتلها حرمها حتى من حق التوبة».

إدانة القتل باسم الشرف

وأشار «اليماني»: «العرض يدين فكرة القتل باسم الشرف، معتبرًا أن المجتمع نصب نفسه قاضيًا وجلادًا، بينما تجاهل إدانة الرجل الشريك فى الجريمة، وشخصية «متولي» فى العرض تعيش حالة انهيار وندم بعد قتل شقيقته، لذلك انتهى العمل بحبسه داخل الجدران مع شفيقة، فى دلالة على أن الجريمة طاردته نفسيًا وإنسانيًا».

التراث الشعبى برؤية معاصرة

وأكد المخرج أن «متولى وشفيقة» محاولة لتقديم التراث الشعبى برؤية معاصرة، تُنصف الإنسان وتنتصر لفكرة الرحمة، بعيدًا عن الأحكام الجاهزة والموروثات التى كرست العنف عبر أجيال طويلة».

ويقول المخرج فى كلمته عن العرض، متسائلًا: «كيف يمكن للإنسان أن يهرب من ماضيه؟ وهل يستطيع أن يغلق الأبواب التى فتحها بيديه؟».

فى عرض «متولى وشفيقة» نحاول أن نعيد قراءة حكاية رسخها الموروث الشعبى عبر الزمن، لكنها كتبت غالبًا بعيون السلطة لا بعيون الحقيقة.

لا نعيد الحكاية لنكررها، بل لنكشف ما أخفته كيف تحولت المرأة فيها إلى تهمة، وإلى ضحية لحكم اجتماعى لا يعرف الرحمة فى هذه الرؤية تصبح شفيقة صوتًا يقاوم الصمت، وامرأة تطالب بحقها فى أن تُروى الحكاية بلسانها هى إنه عرض يحاول مساءلة الموروث لا تقديسه، وكشف العنف الكامن فى بعض ما ورثناه من حكايات فربما لا نستطيع تغيير الماضى

لكننا نستطيع أن نعيد النظر فى الطريقة التى نرويه بها».

محمد فريد: أقدم «متولى» ليس كما نعرفه والعرض يكشف جانبًا إنسانيًا غائبًا

قال الفنان محمد فريد: «ارتبطت منذ سنوات بفيلم «شفيقة ومتولي»، وأؤكد حبى الشديد له، خاصة لأداء الفنان أحمد زكى وسعاد حسنى، والفيلم كان يتركز فى قصته حول شخصية «شفيقة»، وهو ما يجعله مختلفا دراميًا عن المعالجة المسرحية الحالية التى نقدّم من خلالها المسرحية، والتى أقدم بها شخصية «متولى» برؤية مغايرة».

وأضاف: تعمّدت عدم مشاهدة الفيلم مرة أخرى أثناء التحضير، حتى لا أقع فى فخ التقليد، مكتفيًا بالاستماع المتكرر للأغنية الشهيرة التى ساعدتنى فى تكوين تصور ذهنى عن شخصية «متولي»، خاصة ما يتعلق بحبه وغيرته الشديدة على شقيقته «شفيقة»، وهو ما شكّل نقطة انطلاقه فى العمل على النص المسرحى المغاير والمختلف».

رحلة مع الشخصة ودراسة دقيقة للنص

وأوضح: «بدأت رحلتى مع الشخصية من خلال دراسة دقيقة للنص، المميز، ما أتاح لى مساحة واسعة للاجتهاد، عملت على تطوير أدواتى كممثل، سواء على مستوى اللهجة الصعيدية مع المدرب عبدالنبى الهوارى، أو من خلال تدريبات التحطيب والرقص بالعصا، إلى جانب الاشتغال على تفاصيل الجسد والحركة كثيراً وبمحبة كبيرة للشخصية والتجربة».

صراع داخلى وشخصية حقيقية وصادقة

وتابع: «خضعت لتحولات جسدية ملحوظة، وسعيت لفقد نحو ٢٠ إلى ٢٥ كيلوجرامًا من وزنى، إيمانًا منه بأن الحالة النفسية للشخصية—التى تعيش صراعًا داخليًا عميقًا—تنعكس بالضرورة على مظهرها الخارجى، وحرصت على تغيير شكلى بالكامل لأبدو مختلفًا وغير مألوف للجمهور، وعملت كذلك على بناء إيقاع حركى خاص بالشخصية، لتبدو وكأن عقلها يسبق جسدها، فى إشارة إلى الصراع الداخلى الذى تعيشه، وكل هذه التفاصيل كانت جزءًا من سعيى لتقديم شخصية حقيقية وصادقة».

أبرز التحديات.. تحقيق الاختلاف والصدق فى الأداء

وأكد محمد فريد: «إن أبرز التحديات كان تحقيق الاختلاف والصدق فى الأداء، وكنت أراجع النص بشكل متكرر عبر نسخ متعددة، وأدوّن عليها ملاحظاتى، فى عملية شاقة وممتدة، إلى جانب بروفات مكثفة كانت تمتد حتى ساعات الصباح الأولى، خاصة خلال شهر رمضان الماضى لعام ٢٠٢٦م».

تقديم قراءة جديدة للشخصية

وأوضح فيما يتعلق بتفاعل الجمهور: «العرض يقدّم إجابة واضحة عن تساؤل شائع: لماذا «متولى وشفيقة» وليس العكس؟، فالرؤية الإخراجية حرصت على تقديم قراءة جديدة للشخصية، تكشف أبعادًا إنسانية مختلفة، وتطرح تساؤلات حول بعض العادات والتقاليد الموروثة».

واختتم محمد فريد مؤكدًا: «العرض يدعو الجمهور إلى التفكير وإعادة النظر فى المسلّمات، من خلال تقديم شخصية «متولي» بوصفها إنسانًا مأزومًا، يعيش صراعًا داخليًا بين ما نشأ عليه وما يجب أن يكون، فى تجربة مسرحية تسعى إلى طرح الأسئلة بقدر ما تقدّم المتعة».

دكتور محمد سعد: نقدم معالجة مختلفة لقصة شعبية راسخة فى الوجدان المصرى

وتحدث السينوغراف المهندس ومصمم الديكور دكتور محمد سعد، عن رؤيته البصرية والفكرية مؤكدًا: «إن العرض يقدم معالجة مختلفة تمامًا لإحدى القصص الشعبية الراسخة فى الوجدان المصرى، والعرض لا يكتفى بإعادة تقديم الحكاية الشهيرة، لكنه يعيد مساءلة المجتمع ذاته حول مفهوم المسؤولية، وكيفية إصدار الأحكام دون تحقق

أو تأمل، موضحًا أن العرض ينطلق من فكرة أن «المجتمع هو شريك أساسى فى صناعة المصير».

دكتور محمد سعد: الرؤية البصرية اعتمدت على تجاوز الشكل الواقعى التقليدى

وتابع دكتور محمد سعد: «اعتمدت الرؤية البصرية فى العرض على تجاوز الشكل الواقعى التقليدى، لصالح بناء مسرحى يجمع بين التعبير والرمز، حيث تتحول الجدران داخل الفضاء المسرحى إلى كائنات حية تتفاعل مع البطل، وتحاوره بوصفها تجسيدًا للذاكرة والماضى والضمير، فنجد أن «الجدران هنا ليست ديكورًا صامتًا بل صوتًا للماضى وأسئلة الحاضر».

توحيد اللون البصرى للديكور والتلوين للإضاءة

وأضاف «سعد»: «اعتمدت فى فلسفة التصميم على توحيد اللون البصرى للديكور، وترك مهمة التلوين للإضاءة، بما يسمح بإبراز الحالة الشعورية وتبدلها داخل العرض، مع الحفاظ على حضور العناصر المسرحية فى فضاء واحد متداخل بين الواقعى والتعبيرى».

وأكد: «أفضل دائمًا الاشتغال على مجسمات ثلاثية الأبعاد بدلًا من المسطحات أو الشاشات، معتبرًا أن هذا الاتجاه يمنح المسرح حيوية وصدقًا بصريًا أقرب إلى روح المتلقى».

وأوضح دكتور محمد سعد، قائلًا: «التجربة جاءت نتاج تنسيق مشترك بين الديكور والإخراج والسينوغرافيا والإضاءة والحركة، بهدف الوصول إلى صيغة بصرية متكاملة تخدم الفكرة الأساسية للعرض».

تساؤلات حول العدالة والمسئولية

واختتم «سعد»: حديثه مؤكدًا: مسرحية «متولى وشفيقة» تطرح أسئلة أكثر مما تقدم إجابات، مشيرًا إلى أن المتفرج يخرج من العرض محمّلًا بتساؤلات حول العدالة والمسؤولية ودور الأسرة والمجتمع فى تشكيل مصائر الأفراد، إن كل متفرج سيجد نفسه داخل الحكاية، وكأن الرسالة موجهة إليه بشكل مباشر».

إسلام مصطفى: أقدم شخصية «صالح» ابن عم «شفيقة»

وقال الممثل إسلام مصطفى: «أقدم شخصية «صالح»، ابن عم شفيقة، الذى يرتبط بها عاطفيًا منذ الطفولة، فى إطار تقاليد موروثة فى الصعيد تقضى بزواج أبناء العمومة.

وأوضح «إسلام»: «إن نقطة التحول فى الشخصية تبدأ عندما يتقدم «صالح» للزواج من «شفيقة»، لتفاجئه برفضها، لتؤكد له أنها لا تبادله أى شعور بالحب، وهو ما يمثل صدمة تمهّد لتطور الأحداث داخل العرض، الذى يقدم معالجة مختلفة تمامًا عن فيلم «شفيقة ومتولي»، وينطلق العرض من نقطة ما بعد الجريمة وموت«شفيقة»، ليرصد تأثير ما حدث على حياة «متولي» والمحيطين به، وهذا الاختلاف الجذرى يبعد العرض عن المقارنة المباشرة مع الفيلم».

كل شخصية تحمل رسالة خاصة

وتابع «إسلام»: «التحضير للشخصية كان يتم من خلال جلسات نقاش عديدة وبروفات مكثفة مع المخرج أمير اليمانى، لفهم أبعاد «صالح» ودوره فى طرح رؤية مختلفة ومغايرة داخل العرض، وكل شخصية تحمل رسالة خاصة تسهم فى بناء الفكرة العامة، وشخصية «صالح» تمثل وجهة نظر تقليدية متأثرة بالموروث، تتسم أحيانًا بالقسوة فى الحكم على «شفيقة»، باعتبار ما حدث خروجًا عن الأعراف، وهو ما يعكس جانبًا من تفكير المجتمع فى تلك البيئة».

التدريب على اللهجة الصعيدية

وبين «إسلام»: «مشاركتى فى العرض لم يقتصر على الجانب التمثيلى فقط، لكنه شمل التدريب على اللهجة الصعيدية، بالتعاون مع مختصين، إلى جانب تدريبات على الحركة الجسدية، مثل أسلوب المشى والتحطيب بالعصا، بما يحقق مصداقية أكبر للشخصية».

الدراسة الأكاديمية تمنحه أدوات تحليل وفهم أعمق للشخصيات

وتحدث «إسلام» عن دراسته: «أنا طالب بالفرقة الثانية بكلية الآداب، قسم علوم المسرح، والدراسة الأكاديمية تمنحه أدوات تحليل وفهم أعمق للشخصيات، بينما يظل المسرح العملى مساحة حقيقية للتجربة والتطبيق».

واختتم «إسلام»: «طموحى هو الاستمرار فى العمل بالمجال المسرحى، وتحويل شغفى بالفن إلى مسار مهنى مستدام، رغم التحديات التى تواجه المسرح فى ظل التطورات التكنولوجية وانتشار وسائل التواصل الاجتماعي».

منة اليمانى: أنا شفيقة المتمردة

وقالت منة اليمانى: «أجسّد مرحلة المراهقة لشخصية

أمير اليمانى: «شفيقة» صوت يقاوم الصمت وامرأة تطالب بحقها

شفيقة، وتحديدًا من سن الرابعة عشرة حتى الثامنة عشرة، وهى مرحلة تتسم بالتمرد والمواجهة، فى هذه الفترة، لا تكون «شفيقة» مترددة، لكنها تعبّر عن نفسها بشكل واضح وصريح، وهو ما يميزها عن باقى المراحل العمرية التى قد تبدو فيها أكثر هدوءًا أو تقبّلًا للواقع».

صراع داخلى ورغب فى إثبات الذات

وأضافت: «كل مرحلة من مراحل الشخصية لها خصوصيتها، لكن مرحلة المراهقة تحديدًا تحمل قدرًا كبيرًا من الصراع الداخلى والرغبة فى إثبات الذات، ولذلك كانت من أكثر المراحل التى استمتعت بالعمل عليها، لأنها تُظهر تحولات مهمة فى تكوين شفيقة».

روح جماعية تجمع فريق العرض

وعن تقديم شخصية لها حضور سابق فى السينما المصرية، أوضحت منة اليماني: «بالتأكيد كان هناك وعى بالنسخ السابقة، لكننا فى العرض نعمل وفق رؤية مختلفة وضعها المخرج، مع الالتزام بالنص، والتوجيهات كانت واضحة، ونعيش روح جماعية تجمع فريق العرض، وهو ما ينعكس علينا كممثلين ويؤثر فى أدائنا بشكل إيجابى».

صورة صادقة للشخصية

وتابعت: «فى التحضير للشخصية، أحرص على دراستها بشكل عميق، أحاول فهم أبعادها النفسية والإنسانية، وأفسر دوافعها حتى أتمكن من تقديمها بصورة صادقة للشخصية على خشبة المسرح».

وحول طموحاتها الفنية، قالت: «المسرح بالنسبة لى هو الأساس الحقيقى للفن، وأتمنى أن أطور من نفسى باستمرار، وأن أكون عند حسن ظن الجمهور، أنا وزملائى نعمل بحب وشغف، ونسعى لتقديم ما يصل إلى الناس بصدق، وأن نترك أثرًا لديهم».

واختتمت منة اليمانى حديثها بدعوة الجمهور، قائلة: «ننتظركم لمشاهدة العرض، والاستمتاع بتجربة مختلفة تحمل روحًا جديدة لهذا العرض المسرحى الذى ينقل لنا تراثنا الشعبى البديع».

رحمة: نعيد طرح الحكاية من زاوية مغايرة

وقال الممثلة رحمة عمر عن كواليس دورها: «مسرحية «متولى وشفيقة» تقدم معالجة مختلفة للشخصية الشعبية المعروفة، وتعتمد على رؤية إخراجية جديدة تعيد طرح الحكاية من زاوية مغايرة، والشخصيات على خشبة المسرح لا تكتفى بسرد الأحداث، لكن الكثير منها تلعب دور «الضمير الحي» الذى يواجه البطل ويعيده إلى لحظات ماضيه بعد ارتكابه الجريمة، وأنا واحدة من هذه الشخصيات «الكورس».

تفكيك شخصية «متولى» وعلاقته بشقيقته «شفيقة»

وأضافت: «العرض يركز على تفكيك شخصية «متولى» وعلاقته بشقيقته «شفيقة»، من خلال العودة إلى جذور العلاقة الإنسانية بينهما، قبل وقوع الحدث الصادم، فالمجموعة «الكورس»، تعمل على مساءلته ومواجهته بما فعله، بدلًا من الاكتفاء بالحكم عليه بشكل مباشر، ودورى فى العرض يتمثل فى كونى جزءًا من هذه «المواجهة الدرامية»، حيث يتحول «الكورس» إلى صوت للمجتمع والذاكرة والضمير، والعرض يطرح فكرة مهمة مفادها أن الإنسان ليس حكمًا مطلقًا على الآخرين، وأن الخطأ لا يمكن فصله عن الظروف المحيطة به».

وأوضحت «رحمة»: «بدأت بالعمل فى الجامعة، وسبق أن تعاونت مع المخرج أمير اليمانى فى عدد من التجارب المسرحية على مدى سنوات، والعرض تم تطويره عبر أكثر من مرحلة، حتى يصل للجمهور على خشبة المسرح».

أداء الممثلين فى مواجهة مباشرة مع «متولى»

وأضافت: «مشاركتى فى العرض جاءت بعد تجربة سابقة، وتم التطوير وإعادة الصياغته بشكل أكبر داخل العرض الحالى، والمخرج اعتمد بشكل كبير على أداء الممثلين فى مشاهد المواجهة المباشرة مع متولى».

واختتمت رحمة عمر مؤكدة: «قوة العرض تكمن فى أنه لا يقدم بطلًا أو مدانًا بشكل تقليدى، لكنه يضع الجميع فى موضع المساءلة، إن الشخصيات أو المجموعة «الكورس» على المسرح هى «صوت المحاكمة الإنسانية» داخل العرض».

«متولى وشفيقة».. قراءة معاصرة للقصة الشعبية

العرض المسرحى «متولى وشفيقة» يقدم قراءة معاصرة للقصة الشعبية، تركز على الصراع النفسى للإنسان مع ماضيه، وتطرح سؤالًا جوهريًا: هل يستطيع الإنسان الهروب من ماضيه أم يظل أسيرًا له؟

فريق العرض المسرحى

بطولة: محمد فريد فؤاد فى دور «متولي»، ويقدمن دور «شفيقة» يسرا المنسى، منة اليمانى، دالا حربى، ومشاركة أحمد عودة، تقى طارق، إسلام مصطفى، صلاح السيسى، بالاشتراك مع أحمد راضى، عبدالله شوقى، جوزيف مجدى، طارق هاشم.

الراقصون والمجموعة.. رحمة عمر، أحمد عمران، يوسف عبد المنعم، محمد منصور، رهف كريم، كريم العجمى، مريم أحمد، نور رائف، رودينا نصر، كنزى عزت، عبدالرحمن عمر، محمد جميل.

تأليف الموسيقى أحمد نبيل تصميم الديكور دكتور محمد سعد، تصميم الأزياء غادة شلبى، تنفيذ الأزياء والديكور م. هبة عبدالحميد، إهداء استعراضات أحمد مانو، ماكياج وفاء مدبولى، دعاية العرض للفنان يوسف صقر، تصميم الإضاءة إبراهيم الفرن.

مساعدو الإخراج مصطفى الحلوانى، يوسف اليمانى، أحمد سعيد، مخرج منفذ محمد إبراهيم.

«متولى وشفيقة» تأليف: محمد على إبراهيم، وإخراج: أمير اليمانى.

همت مصطفى

بين وهج الصورة وسلطة النص.. المسرح يبحث عن توازنه

إلى أين يمضى المسرح المعاصر؟

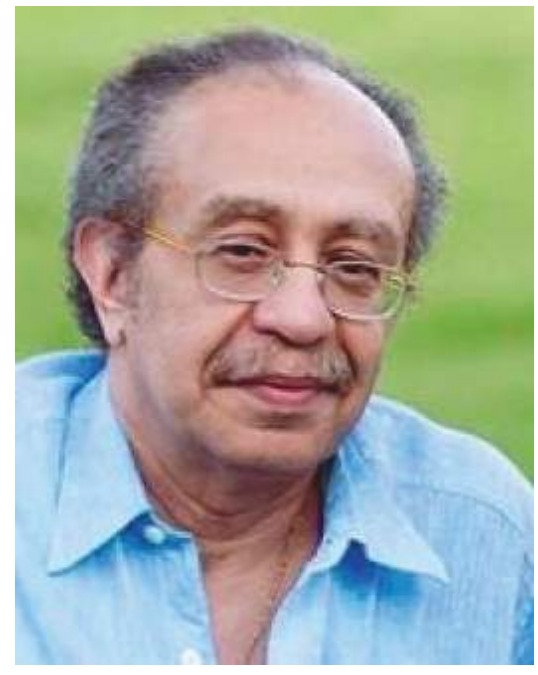
لم يعد المسرح اليوم ذلك الفن القائم على الكلمة وحدها، كما لم يعد مجرد فضاء للفرجة البصرية الخالصة. ففى عالم تحكمه الشاشات وتتسارع فيه الصورة وتتشابك فيه التقنيات مع تفاصيل الحياة اليومية، وجد المسرح نفسه أمام تحولات جمالية وفكرية كبرى أعادت طرح الأسئلة القديمة بصيغ أكثر تعقيدًا: هل تغيّرت وظيفة النص؟ وهل أصبحت الصورة هى المحرك الأساسى للعرض المسرحى أم أن الكلمة ما زالت قادرة على منح المسرح عمقه الإنسانى والفلسفى؟

ومع التطور المتسارع فى السينوغرافيا والإضاءة والوسائط الرقمية، اتجهت تجارب مسرحية عديدة إلى بناء خطابها عبر الصورة والحركة والإيقاع البصرى، بينما تمسك آخرون بأهمية النص والحوار باعتبارهما روح المسرح وذاكرته الحية.

وبين هذين الاتجاهين، ظهرت رؤى تدعو إلى تجاوز فكرة الصراع أصلًا، والتعامل مع المسرح بوصفه فنًا مركبًا تتكامل داخله الكلمة مع الصورة، لا أن يُقصى أحدهما الآخر.

فى هذا التحقيق، تتعدد الأصوات وتختلف المقاربات بين مخرجين وكتاب ونقاد ومصممى ديكور، لكنهم يجتمعون عند سؤال جوهرى يتعلق بمستقبل المسرح المعاصر وحدود العلاقة بين الفكر والفرجة، وبين الدلالة البصرية واللغة الدرامية. فهل يعيش المسرح فعلًا عصر الصورة؟ أم أن الكلمة ما زالت القلب الخفى الذى يمنح المشهد روحه ومعناه؟

سامية سيد



عصام السيد: المسرح لم يكن يومًا صراعا بين الكلمة والصورة

يرى المخرج عصام السيد أن الحديث عن صراع بين الكلمة والصورة فى المسرح هو طرح غير دقيق، لأن المسرح ــ فى جوهره ــ قائم منذ نشأته على المزج بين العنصرين معًا. فلو غابت الصورة تمامًا لتحول العرض إلى مجرد إذاعة مسموعة، بينما ظلت الصورة دائمًا شريكًا أساسيًا للكلمة، وإن كانت قد شهدت تطورات متلاحقة فرضتها التكنولوجيا والتحولات الفكرية والجمالية عبر التاريخ.

ويؤكد أن تطور الصورة المسرحية ارتبط بعوامل عديدة، من بينها ظهور الكهرباء، وتطور تقنيات الإضاءة، وظهور مدارس ومناهج إخراجية جديدة نقلت المسرح من الواقعية المباشرة إلى التعبيرية والرمزية. فالصورة لم تعد مجرد نقل للواقع، بل أصبحت وسيلة للتأويل والتكثيف وخلق المعنى.

ويشير إلى أن عددًا من رواد المسرح العالمي، مثل إدوارد جوردون كريج وفيسفولد مايرهولد ويفغينى فاختانغوف، سعوا إلى منح الصورة قدرة أكبر على التعبير من خلال الإضاءة والديكور والجسد، بالتزامن مع الثورة على المسرح الواقعي، لكن أحدًا منهم ــ بحسب قوله ــ لم يلغِ الكلمة بشكل كامل.

ويضيف أن التحولات الفكرية المرتبطة بما بعد الحداثة أسهمت فى كسر الثنائيات التقليدية، ومنها ثنائية الكلمة والصورة، لتصبح الصورة أكثر حضورًا داخل العرض المسرحي، خاصة مع صعود فكرة " تأويل المتلقي"، حيث لم يعد العرض يقدم رسالة واحدة مغلقة، بل بات مجموعة من الدلالات التى يفسرها كل مشاهد وفق وعيه وثقافته وخبراته الخاصة.

ويرى أن هذا الاتجاه يبدو أكثر وضوحًا فى المسرح الغربي، بينما ما زال المتلقى الشرقى متعلقًا بـ" الحدوتة " والرسالة المباشرة والفهم الواضح للعرض. كما يربط هذا التحول بظهور السيميولوجيا، التى تعتبر أن كل عنصر داخل العرض

ــ من صوت وضوء وحركة وصورة ــ يحمل دلالة يجب قراءتها ضمن السياق الكلى للعرض، لا بشكل منفصل.

ويؤكد عصام السيد أن النص المسرحى لم يعد العنصر الوحيد أو المطلق فى صناعة العرض، بل أصبح مكونًا ضمن منظومة بصرية وسمعية وأدائية متكاملة، لكنه يحذر فى الوقت نفسه من التقليد الأعمى للتجارب الغربية، موضحًا أن المسرح العربى لم يمر بنفس الظروف الفكرية والسياسية التى أنتجت "مسرح الصورة"، ولذلك يجب الاستفادة من هذه التجارب لا استنساخها.

ويقول إن البعض يخلط بين "مسرح الصورة" و" الإبهار البصري"، بينما الفارق بينهما كبير؛ فالإبهار يمكن تحقيقه بالإمكانات التقنية والميزانيات الضخمة، أما مسرح الصورة فهو رؤية جمالية وفكرية لا يشترط أن تكون مبهرة بصريًا.

كما يشدد على أن طبيعة الجمهور تظل عاملًا مؤثرًا فى اختيارات المخرج البصرية، إلى جانب الإمكانات المتاحة والظرف التاريخى الذى يُقدَّم فيه العرض. ويختتم حديثه بالإشارة إلى أننا نعيش بالفعل " فى النهاية إلى عروض قصيرة تشبه مقاطع " الريلز" على مواقع التواصل الاجتماعي.

وفاء كمالو: المسرح كتابة حية بالجسد والضوء والصوت.. والإبهار البصرى وحده لا يصنع عرضًا متكاملًا

قالت الناقدة د. وفاء كمالو إن المسرح يظل مساحة للبوح والجموح والمساءلة، حيث يعانق الإبداع الحياة ويشاغب الأحلام، مؤكدة أننا نعيش الآن وجودًا يشبه " إعصار النار"، فى ظل واقع سريع ومتلاحق يتجاوز الخيال، وتتصاعد فيه المفارقات الساخنة التى تبعث على الاستفزاز والاستلاب، وتواجه الإنسان بتهميش المعنى والقيم واغتيال المقدسات.

وأضافت أن هذه الحالة تمثل "مأساة السقوط العبثي"، التى تفرض ضرورة التمرد والعصيان وتجاوز الهزائم والانكسارات بحثًا عن الذات وامتلاك الكيان، مشيرة إلى أن المسرح فى هذه اللحظات الفارقة يجب أن يمتلك حرارة وجوده ودلالة خطاباته، بعيدًا عن الأقنعة والزيف والتغييب.

وأوضحت أن التجارب المسرحية الحقيقية قادرة على بعث الضوء وإثارة العقل والإدراك، لأن المسرح فى جوهره "كتابة حية" فى أعماق الوجود، كتابة تعتمد على الجسد والحركة والضوء واللون والصوت، بحثًا عن صورة مغايرة تتجاوز السائد والكائن، وتمضى نحو حقيقة تثير الإدراك وتطرح التساؤلات وتبشر بميلاد إنسانى جديد.

وأكدت أن هذا النوع من المسرح يسهم فى خلخلة المفاهيم السائدة والتصورات الجامدة، فى مواجهة لحظات الغياب التى تبتذل المشاعر الإنسانية وتستبيح الروح والجسد وتبيع المعنى وتغتصب الوطن، لافتة إلى أن الواقع الراهن أصبح مثقلًا بالخطايا والمجون والوجع والأحزان والمواجهات الصادمة، فى ظل انتشار ثقافة الجهل والتخلف، حيث "لم يحاسب الناس القهر ليرفضوه، ولم يدركوا أن الفقراء والجهلاء ليس لهم تاريخ فى التاريخ".

كما أشارت وفاء كمالو إلى أن عروض المسرح المعاصرة، حين تتواصل مع تيارات ما بعد الحداثة وما بعد الدراما، فإنها تعلن العصيان على الهيمنة الكاملة للأطر المطلقة والثابتة، موضحة أن الكتابة تمنح المتلقى إحساسًا بالحركة والحدث، بينما تتجاوز المساحة الدرامية قيود الكلمات، ليصبح تيار الوعى والموسيقى والغناء والحركة عناصر أكثر حضورًا وتأثيرًا.

وأضافت أن هذه الحالة الفنية المركبة تحتوى على كل ما تريد المسرحية قوله، حيث يتحول الجسد والكوريجرافيا إلى مسار تعبيرى مدهش، مسكون بالوهج وبريق العذاب، ويمتد تأثيره إلى الجمهور ليحوله إلى طاقة حيوية فعالة تشكل جزءًا مهمًا من العمل المسرحى نفسه.

وفى المقابل، حذرت من لجوء بعض العروض إلى الإبهار البصرى كبديل عن ضعف الكتابة المسرحية، مؤكدة أن النتائج فى هذه الحالة تكون "ساقطة وباهتة" وتفتقد الحضور الدرامى الخلاق، لأن الصورة المسرحية وحدها لا تستطيع حمل الفكرة والعمق الدرامى بصورة مكتملة.

واختتمت الناقدة د. وفاء كمال حديثها بالتأكيد على أن عبقرية الاكتمال المسرحى تظل بحاجة إلى نص يمتلك إمكانات البوح والجموح والطموح والمساءلة.

ياسين الضوى: المسرح «كلمة مُصوَّرة» تصنع المشهد والدهشة

يرى الشاعر والفنان ياسين الضوى أن الشاعر يمكنه أن يسهم بفاعلية فى تحقيق التوازن بين ما يُعرف بـ«مسرح الصورة» و«مسرح الكلمة» داخل العرض المسرحى المعاصر، انطلاقًا من فهمه العميق لطبيعة الشعر بوصفه فنًا قائمًا على التصوير والإبداع. فالشاعر ــ بحسب رؤيته ــ ليس مجرد صانع كلمات، بل هو «المُفَنِّن» الذى يُحوّل اللغة إلى

مشاهد بصرية وإحساس حيّ، بما يجعل الكتابة الشعرية عملية تصوير إبداعى تُصاغ لتندمج مع الدراما والعناصر السينوغرافية داخل العرض المسرحي.

ويؤكد أن المقولة التقليدية «المسرح كلمة» تبقى مقولة ناقصة إذا لم تُستكمل بفكرة أن المسرح فى جوهره «كلمة مُصوَّرة»، لأن المتلقى يذهب إلى المسرح ليتفرج لا ليستمع فقط. فلو اقتصر الأمر على الإنصات للكلام، لتحولت الخشبة إلى منبر أو منصة خطابية، بينما المسرح الحقيقى ــ من وجهة نظره ــ هو فن التصاوير والمشاهد الحية التى تتكامل فيها الكلمة مع الصورة.

ومن هنا يرفض الضوى الفصل الحاد بين «مسرح الصورة» و«مسرح الكلمة»، معتبرًا أن هذا التقسيم لا يعكس طبيعة الفن المسرحي، إذ لا وجود فعليًا لما يمكن تسميته «مسرح الكلمة» بمعزل عن الصورة، لأن الكلمة ذاتها تحمل طاقة تشكيلية وبصرية قادرة على خلق المشهد وإيحاءاته. فاللغة الشعرية، حين تُكتب بوعى مسرحي، تستطيع أن تصنع صورة موازية للديكور والإضاءة والحركة، بل وأن تضيف إلى العرض مستويات من الرمز والتأويل تتجاوز أحيانًا التأثير البصرى المباشر.

كما يشير إلى أن التعاون بين الشاعر والمخرج والسينوغراف يُنتج أبعادًا جمالية جديدة، خصوصًا فى التجارب المسرحية الحديثة والتجريبية، حيث تصبح الكلمة الشعرية عنصرًا مشهديًا داخل البناء العام للعرض. فاستعانة المخرج بالشاعر ــ كما يوضح ــ تهدف إلى خلق إضافة بصرية وإيحائية قد تُستخدم للتأكيد أو النفى أو التوضيح أو تعميق الحالة الدرامية، من خلال صيغ شعرية رمزية ومعبرة تنسجم مع الإطار البصرى والدرامى للمشهد.

وعن الفارق بين كتابة القصيدة للقراءة وكتابة الشعر للمسرح، يوضح الضوى أن القصيدة المكتوبة للورق تُبنى وفق إيقاعها وبنيتها الفنية الخاصة بهدف بث حالة شعورية داخل ذهن القارئ وخياله، بينما تختلف الكتابة الشعرية للمسرح لأنها ترتبط مباشرة برؤية المخرج وبطبيعة العرض وأهدافه الدرامية، فتتشكل لغتها وإيقاعها وبنيتها وفق ما يفرضه الفعل المسرحى ومتطلبات الأداء والمشهد.

أما عن واقع المسرح العربى اليوم، فيرى أن التطور البصرى والتقنى لا ينبغى أن يكون على حساب الكلمة الشعرية، بل يفترض أن يعيد اكتشافها داخل صياغة مسرحية أكثر تكاملًا، بحيث تبقى الكلمة عنصرًا حيًا فى صناعة الصورة، لا مجرد نص يُلقى فوق الخشبة.

عمرو عبد الله: المسرح لم ينتقل من الكلمة إلى الصورة.. بل اتسعت لغاته البصرية

يرى عمرو عبد الله، مصمم الديكور والإضاءة وأستاذ أكاديمية الفنون، أن التطور الكبير الذى شهدته السينوغرافيا منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين أسهم فى ترسيخ مفهوم الصورة البصرية داخل العرض

المسرحي، خاصة مع التأثير الواضح لتجارب مايرهولد وأدولف آبيا وجوردون كريج، إلى جانب تطور العمارة المسرحية وما فرضته من رؤى جديدة فى تشكيل الفضاء المسرحي.

ويؤكد أن هذا التطور لا يعنى انتقال المسرح من "مسرح الكلمة" إلى "مسرح الصورة"، بل هو شكل من أشكال التطور الطبيعى الذى يواكب سرعة العصر، حيث أصبحت الصورة لغة بصرية ذهنية تحمل دلالاتها الخاصة، دون أن يلغى ذلك حضور النص والكلمة. فمسرح الكلمة لا يزال قائمًا بقوة، كما أن مسرح الصورة يمتلك حضوره وتأثيره، وتعدد الأساليب والرؤى هو ما يمنح المسرح ثراءه الحقيقي.

ويشير إلى أن تطور علم العلامات والسيميولوجيا كان له دور مؤثر فى ترسيخ مفهوم الصورة كلغة مستقلة على خشبة المسرح، موضحًا أن الصورة تمتلك مفرداتها وقواعدها وبلاغتها الخاصة مثل أى لغة منطوقة أو مكتوبة، ومن خلال حسن توظيفها يمكن إيصال المعنى إلى المتلقى وإضافة أبعاد

جمالية وذهنية تمنح العرض مزيدًا من المتعة والتأثير.

كما يرى أن الإبهار البصرى يصبح مشكلة حين يتحول إلى غاية فى حد ذاته، بعيدًا عن خدمة الرؤية الدرامية والإخراجية. فكما قد يبالغ الكاتب فى الزخارف اللغوية على حساب المضمون، يمكن أيضًا للصورة أن تتحول إلى عنصر مشتت إذا لم تُستخدم بوعى فنى حقيقي. ويؤكد أن أى مبالغة فى أى عنصر من عناصر العرض المسرحى تؤثر سلبًا على عملية التلقى وتضعف القيمة الفنية للعمل.

وعن التكنولوجيا الحديثة، يلفت إلى أن العصر الحالى يعيش حالة من "المادية" و" كسل التكنولوجيا"، حيث باتت البرامج الرقمية وتقنيات الجرافيك والملتيميديا والذكاء الاصطناعى تقدم حلولًا بصرية جاهزة قد تفتقد أحيانًا للعمق الفكرى والوجداني. ويحذر من أن بعض العروض أصبحت تعتمد على الفكرة التقنية أكثر من اعتمادها على رؤية درامية أو إخراجية حقيقية.

ويختتم حديثه بالتأكيد على أن المسرح القائم على الكلمة والنص الدرامى يظل الأقرب إلى رؤيته الفنية، باعتبار أن الفكرة هى الأساس الذى تُبنى عليه جميع عناصر العرض المسرحي، بما فيها الصورة، موضحًا أن النص قد يكون كلمة واحدة أو وصفًا بسيطًا، لكنه يظل المنطلق الرئيسى الذى تتشكل من خلاله الرؤية الإخراجية وبقية العناصر السينوغرافية.

محمد عبد المنعم: النص المسرحى لم يمت.. لكنه مطالب بمواكبة عصر الصورة

يرى الكاتب المسرحى محمد عبد المنعم أن النص المسرحى يشهد بالفعل حالة من التراجع فى كثير من التجارب المعاصرة لصالح الرؤية الإخراجية والسينوغرافيا، موضحًا أن المخرج لم يعد مجرد وسيط ينقل النص إلى الخشبة، بل أصبح فى أحيان كثيرة "المؤلف الفعلي" للعرض، بينما يُعامل النص باعتباره مادة خام تُبنى عليها الرؤية البصرية، بما تتضمنه من إضاءة وحركة ومؤثرات وصخب بصري، وهو ما دفع الكلمة إلى التراجع خطوة إلى الخلف.

ويؤكد أن تأثير الصورة السينمائية والتلفزيونية انعكس بوضوح على كتابات الجيل الجديد، حيث باتت بعض النصوص تُكتب بعين الكاميرا لا بروح المسرح، مع الاعتماد على التقطيع السريع، والفلاش باك، والتنقل المستمر بين الأزمنة والأمكنة، وهى تقنيات أقرب إلى السيناريو السينمائى منها إلى البناء المسرحى التقليدي. ويرى أن هذا الاتجاه أفقد المسرح شيئًا من خصوصيته القائمة على الحميمية والمواجهة المباشرة بين الممثل والمتفرج، كما أدى إلى تراجع بعض المرتكزات الكلاسيكية للمسرح الأرسطى مثل وحدة الزمان والمكان.

وفيما يتعلق بإمكانية نجاح مسرحية دون حوار عميق، يوضح عبد المنعم أن المسرح ليس قائمًا على الكلام وحده،

مستشهدًا بتجارب البانتومايم ومسرح الجسد والرقص المسرحي، التى استطاعت تقديم رؤى فكرية وفلسفية دون كلمات. لكنه فى الوقت نفسه يرى أن هذا النوع من الدراما الحركية يظل محدود الأفق نسبيًا، وقد يدفع المخرجين إلى تكرار أدواتهم بسبب ضيق مساحة التنوع الإبداعى فيه.

ويحذر من خطورة تحويل المسرح إلى مجرد "فرجة بصرية"، معتبرًا أن ذلك يؤدى إلى تسطيح الوعى وتحويل العرض إلى استعراض مبهر ينتهى أثره بانتهاء المشاهدة. فالمسرح - من وجهة نظره - حين يفقد قيمته الفكرية والأدبية يتحول إلى منتج استهلاكى هدفه الترفيه فقط، بينما تظل القيمة الحقيقية للفرجة مرتبطة بقدرتها على خدمة الفكرة والدلالة، لا الاكتفاء بالبهرجة المجانية.

ورغم هيمنة الصورة، يشدد عبد المنعم على أن الحوار ما زال يحتفظ بسحره وتأثيره، لأن الكلمة المسرحية ليست مجرد حديث عابر، بل فعل حى يخترق وجدان المتفرج. ويؤكد أن الجمهور ما زال يبحث فى المسرح عن الاعترافات الإنسانية والمونولوجات الفكرية التى تلامس الروح، وأن للكلمة المنطوقة طاقة لا يمكن للصورة وحدها أن تعوضها.

وفى حسمه للجدل بين الكلمة والصورة، يرى محمد عبد المنعم أن انتصار أحد الطرفين بشكل مطلق يمثل خسارة للمسرح؛ فإذا طغت الكلمة تحول العرض إلى قراءة أدبية جامدة، وإذا سيطرت الصورة بالكامل صار المسرح أقرب إلى شاشة سينمائية صامتة. لذلك فإن الحل الحقيقى - بحسب رؤيته - يكمن فى تحقيق اندماج عضوى بين الكلمة والصورة، بحيث يحتفظ النص بعمقه وشاعريته، ويمنح فى الوقت نفسه مساحة للتنفس البصرى على الخشبة.

ويختتم حديثه بالتأكيد على أن القضية الأهم اليوم ليست فقط صراع الكلمة والصورة، بل التراجع الملحوظ فى أعداد كتاب الدراما، خاصة فى المسرح المصري، نتيجة اتجاه كثير من الموهوبين إلى الكتابة للمسلسلات والأفلام بحثًا عن الانتشار والكسب السريع، وهو ما أدى إلى نضوب واضح فى حركة التأليف المسرحى المعاصر.

د. أيمن عبد الرحمن: لا صراع بين الكلمة والصورة.. والمسرح الحقيقى يولد من تكاملهما

يرى الكاتب المسرحى د. أيمن عبد الرحمن أن الحديث عن تراجع النص المسرحى لصالح الرؤية الإخراجية ليس دقيقًا، لأن المخرج - فى النهاية - لا يستطيع أن يبنى عرضًا قويًا على نص ضعيف. فالعرض المسرحي، مهما امتلك من أدوات بصرية وتقنيات حديثة، يحتاج إلى أساس متين يبدأ من النص، مؤكدًا أن " فى البدء كانت الكلمة "، وأن أى رؤية إخراجية لا يمكن أن تنشأ من فراغ أو من مجرد أفكار غير مكتملة دراميًا.

ويشير إلى أن التطور الهائل فى وسائل المشاهدة خلال

السنوات الأخيرة أثر بشكل واضح على الكاتب المسرحي، فسهولة الوصول إلى الأعمال السينمائية والدرامية العالمية جعلت الكاتب أكثر انفتاحًا على تقنيات جديدة، الأمر الذى خلق حالة من المزج بين أدوات المسرح والسينما داخل الكتابة المسرحية نفسها. وأوضح أن الكاتب المعاصر بات يستفيد من التقنيات البصرية والإيقاع السينمائي، لكن وفق ما تسمح به طبيعة المسرح وإمكاناته، دون أن يفقد النص جوهره المسرحي.

ويؤكد عبد الرحمن أن المسرحية لا يمكن أن تنجح دون حوار جيد ومؤثر، حتى وإن اختلف مفهوم "العمق" من عمل لآخر. فليس مطلوبًا دائمًا أن يحمل الحوار طبقات فلسفية معقدة أو معانى مزدوجة، لكن لا بد أن يكون حوارًا مكتوبًا بوعى وقدرة على التأثير وترك الأثر لدى المتلقي. فالمسرح - من وجهة نظره - يحتاج إلى لغة تمتلك سحرها الخاص، حتى لو اقتربت من اللغة اليومية والواقعية.

كما يرى أن الاعتماد على "الفرجة البصرية" وحدها يمثل خطرًا على العمل المسرحى إذا غابت العناصر الدرامية الأساسية، موضحًا أن التطور التقنى فى الإخراج المسرحى أتاح إمكانيات بصرية مبهرة، وهناك عروض عالمية اقتربت كثيرًا من لغة السينما فى تكوين الصورة المسرحية، لكن الصورة وحدها لا تصنع عرضًا جيدًا. فبدون دراما حقيقية ومحتوى إنسانى وفكري، تفقد هذه الفرجة تأثيرها مهما بلغت درجة الإبهار.

ويشدد على أن الحوار المسرحى ما زال يحتفظ بسحره وتأثيره، وأن الأزمة ليست فى الحوار نفسه، بل فى ضعف بعض الكتاب عن إنتاج حوار حى ومؤثر. فالمسرح، بحسب رأيه، لا يحتاج إلى كلمات عادية أو مباشرة فقط، بل إلى صياغة تمتلك القدرة على النفاذ إلى المتلقى وترك أثر داخلى لديه.

وفى ما يتعلق بالصراع الدائم بين الكلمة والصورة، يرفض عبد الرحمن فكرة وجود معركة بينهما من الأساس، معتبرًا أن هذا الطرح ناتج عن فهم ناقص لطبيعة الفن المسرحي. فالكلمة والصورة عنصران متكاملان، لا يمكن لأحدهما أن يحقق التأثير الكامل دون الآخر. فالصورة بلا مضمون تفقد قيمتها، والكلمة التى لا تتحول إلى صورة نابضة على الخشبة تظل ناقصة. لذلك فإن المسرح الحقيقى - فى رأيه - يولد من التوازن بين قوة النص وجمال الصورة، لا من انتصار طرف على الآخر.

حازم شبل: المسرح فى جوهره صورة.. والكلمة نفسها تخلق مشهدًا بصريًا

يرى مهندس الديكور المسرحى حازم شبل أن الحديث عن انتقال المسرح من " مسرح الكلمة " إلى "مسرح الصورة" يحتاج إلى قدر من إعادة النظر، مؤكدًا أن المسرح منذ بداياته قائم على الصورة بالأساس، وأن العناصر البصرية والتقنيات السينوغرافية ليست وليدة اللحظة، بل موجودة منذ سنوات طويلة، وإن اختلفت أدواتها وتطورت وسائل تنفيذها.

وأوضح أن التطور الحقيقى لم يأتِ من اختراع جديد بقدر ما جاء من تنوع الوسائل التقنية وتطور إمكانيات التنفيذ، سواء فى حركة الديكور أو استخدام الإسقاطات الضوئية والشاشات والخلفيات المتحركة، مشيرًا إلى أن كثيرًا من الأساليب المستخدمة اليوم كانت موجودة بالفعل لكن بأدوات أبسط.

وأكد شبل أن الصورة المسرحية قادرة أحيانًا على نقل المعنى دون الاعتماد الكامل على الحوار، فـ«الصورة قد تكون أبلغ من ألف كلمة»، إذ يمكن لمشهد بصرى أو تكوين سينوغرافى أن يعبر عن حالة نفسية أو جو عام أو يكمل حدثًا دراميًا دون حاجة إلى شرح مباشر. لكنه فى الوقت نفسه أشار إلى أن بعض العروض تقع بالفعل فى فخ المبالغة فى الإبهار البصرى على حساب النص أو أداء الممثل.

وعن تأثير التكنولوجيا الحديثة، أوضح أن التقنيات الرقمية والإضاءة والإسقاطات الضوئية منحت المسرح إمكانيات واسعة، فأصبح من الممكن تنفيذ أى صورة يتخيلها الفنان تقريبًا، خاصة مع تطور تقنيات الـProjection والشاشات الخلفية المتحركة، التى تخلق فضاءات بصرية قريبة من الصورة السينمائية، كأن تتحول خلفية المسرح إلى غابة متحركة أو بحر نابض بالحياة أو فضاء مفتوح يتغير أمام عين المتفرج.

وشدد حازم شبل على أن المسرح لا يمكن اختزاله فى صراع بين الكلمة والصورة، لأن المسرح فى جوهره "صورة حية"، تبدأ بالممثل نفسه بوصفه عنصرًا بصريًا على الخشبة. وأضاف أن "مسرح الكلمة" هو أيضًا مسرح صور، لأن اللغة والشعر يصنعان صورًا ذهنية وخيالية داخل عقل المتلقي، وبالتالى فالكلمة والصورة ليستا ضدين، بل وسيلتان متكاملتان للتعبير.

وأشار إلى أن الصورة المسرحية تمتلك طبقات متعددة من الدلالات، وقد تتجلى من خلال الرموز أو الأساليب التعبيرية أو الواقعية، لتمنح المعنى عمقًا إضافيًا، مؤكدًا أن الصورة لا ينبغى أن تكرر ما تقوله الكلمات، بل أن تكملها وتفتح أفقًا جديدًا للتلقى والإحساس بالعرض.

وأوضح شبل أن العرض المسرحى الناجح يجب أن يكون عملًا متكاملًا تتناغم فيه جميع العناصر دون أن يطغى عنصر على آخر أو يكرر وظيفته، مؤكدًا أن الصورة المسرحية لا ينبغى أن تعيد ما تقوله الكلمات، بل تُكملها وتخلق المناخ العام والدلالة البصرية المصاحبة لها.

وأضاف أن التوازن بين الكلمة والحركة والصورة هو جوهر العرض الجيد، مشيرًا إلى أن مفهوم الصورة المسرحية لا يقتصر على الكتل الديكورية أو الموتيفات الرمزية، وإنما يمتد إلى تكوينات الممثل داخل الفراغ المسرحى وكيفية تشكيل الحركة والعلاقات البصرية فى المساحة كلها.

وأختتم شبل موضحا أن الفراغ المسرحى نفسه يمكن أن يُبنى بأسلوب تجريدى يعتمد على المستويات والتكوينات البصرية أكثر من اعتماده على الديكور التقليدي، لافتًا إلى أن المسرح الجيد هو الذى تتكامل فيه كل العناصر من نص وحركة وصورة وسينوغرافيا وإضاءة وأداء، بحيث تعمل جميعها معًا لتحقيق الهدف الفنى والفكرى المرجو من العرض.

بكرى عبد الحميد: المسرح الحقيقى لا يبنى على الصورة وحدها بل على انسجام الكُلمة والرؤية

يرى الكاتب المسرحى بكرى عبد الحميد أن العلاقة بين النص المسرحى والرؤية الإخراجية يجب أن تقوم على التكامل لا الصدام، مؤكدًا أن المخرج الحقيقى هو من ينطلق من فهم النص والإيمان به، ثم يعمل على بلورة رؤيته وإبرازها دون أن يناقض جوهرها أو يفسد بنيتها. ويشير إلى أن المخرج الذى لا يجد نفسه داخل النص، عليه أن يبحث عن عمل آخر يتوافق مع رؤيته بدلاً من فرض تصورات قد تُضعف العمل أو تفقده روحه.

ويؤكد أن الحديث عن "كتابة بعين سينمائية" ليس دقيقًا تمامًا، لأن الصورة المشهدية كانت دائمًا جزءًا أصيلًا من النسيج الدرامى للمسرح، إلا أن الإفراط فى توظيف التقنيات الحديثة والسعى وراء الإبهار البصرى دفع البعض إلى الاعتقاد بأن الصورة أصبحت تتقدم على الحدث الدرامى نفسه. وبرأيه، فإن بعض التجارب بالفعل انشغلت بالشكل البصرى على حساب تطور الحدث وعمق المعنى.

ويشدد على أن الحوار يظل العنصر الأهم فى النص المسرحي، لأنه الأداة التى تحمل رؤية الكاتب وأفكاره وقضاياه، موضحًا أن أى محاولة لتهميش الحوار أو تسطيحه تُفقد الشخصيات قوتها وتُضعف الأحداث. فمهما تنوعت أساليب

الكتابة أو تعددت أشكال العرض، يبقى الحوار هو البطل الحقيقى القادر على منح النص عمقه وتأثيره الإنساني.

كما يرى أن التجارب التى اعتمدت على الصورة أو الرقص الحديث كبديل كامل للحوار تظل محدودة ونادرة، ولا يمكن اعتبارها دليلاً على إمكانية الاستغناء عن الكلمة، لأن المسرح فى جوهره قائم على التعبير الإنسانى الحي، والحوار هو أداته الأكثر قدرة على الوصول إلى المتلقي.

ويضيف أن متعة الكاتب الحقيقية تكمن فى تشكيل شخصياته وصياغة لغتها الخاصة، مع الحفاظ فى الوقت ذاته على الصورة البصرية المناسبة للعمل، مؤكدًا أن تحويل المسرح إلى مجرد " فرجة بصرية " يُفقده كثيرًا من عناصره الأساسية، ويجعل العمل أشبه بجسد ناقص أو جمل غير مكتملة لا تقود إلى المعنى الكامل الذى يسعى المسرح لتقديمه.

ويختتم بكرى عبدالحميد حديثه بالتأكيد على أن الحوار المسرحي، سواء جاء شعرًا أو نثرًا، سيظل محتفظًا بسحره وتأثيره مهما تطورت الوسائط والتقنيات، لأن المسرح بدأ بالكلمة وسيبقى قائمًا عليها. كما يرفض فكرة الصراع بين الكلمة والصورة، معتبرًا أن العمل المسرحى الناجح هو الذى يحقق التوازن بينهما، حيث تكمل كل منهما الأخرى دون أن تطغى عليها، بينما يصنع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة عملاً متجانسًا وقادرًا على التأثير الحقيقى فى المتلقي.

عماد عبد العاطي: المسرح لا يعيش بالصورة وحدها.. والحوار ما زال روح الحكاية

يرى المخرج عماد عبد العاطى أن المسرح المعاصر أصبح يميل بشكل واضح إلى الاعتماد على الصورة البصرية على حساب الكلمة والحوار، فى ظل التطور الكبير الذى شهدته التقنيات المسرحية وحالة الإبهار البصرى التى أصبحت سمة أساسية فى كثير من العروض الحديثة، مؤكدًا أن هذا التوجه

جاء متأثرًا بالمسرح الغربى وبعض التجارب الآسيوية، وعلى رأسها المسرح الصيني، الذى قام على بناء الصورة والحركة بما يتوافق مع طبيعة مجتمعاته وثقافته الخاصة.

وأشار إلى أن تأثير اللغة السينمائية على المسرح أصبح ملحوظًا بفعل انتشار الميديا الحديثة ومنصات المشاهدة السريعة، ما أدى إلى ظهور العديد من الحالات التى تحاول تقديم المسرح بروح سينمائية، لكنها - من وجهة نظره - لا تحقق دائمًا الجودة الكافية القادرة على إبهار المتلقى أو خلق تجربة مسرحية متكاملة.

وأوضح أن الصورة المسرحية فى جوهرها لم تكن يومًا بديلًا عن الكلمة، بل كانت ترجمة بصرية للأحداث والمشاعر، كما حدث فى المدرسة التعبيرية التى اعتمدت على لغة الجسد والرموز البصرية لتكثيف المعنى الدرامى لا لإلغائه.

وأكد أن الإبهار البصرى بات فى أحيان كثيرة يغطى على ضعف الكتابة، خاصة مع التطور الكبير فى أدوات وتقنيات العرض، وهو ما جعل بعض العروض تراهن على الشكل أكثر من المضمون، بينما يظل النص القوى - فى رأيه - هو الأساس الحقيقى لأى تجربة مسرحية ناجحة.

وعن منهجه الإخراجي، أوضح أن صورة العرض بالنسبة له تعنى التعبير عن الرؤية المسرحية للمخرج باستخدام الأدوات المتاحة، مشيرًا إلى أن الممثل والإكسسوار هما الأقرب إلى تكوين الصورة البصرية التى يفضلها، لأنها تنبع من داخل العرض لا من الزخارف الخارجية وحدها.

وأضاف أن طبيعة الجمهور تفرض اختلافًا فى الاختيارات البصرية، خاصة فى الجنوب، حيث ما زال الحوار يحتفظ بسحره وتأثيره، لارتباط الجمهور بالحكاية الشعبية والموال والربابة، وهى عناصر يرى أنها تُكمل الصورة المسرحية وتمنحها روحها الأصيلة.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن براعة الاستهلال المسرحى لا تتحقق إلا حين تكتمل الصورة بالحكاية والحوار معًا، لأن المسرح الحقيقى - فى النهاية - هو ذلك التوازن بين ما يُرى

وما يُقال.

د. أسماء بسام: الكلمة تمنح المسرح عمقه الفلسفي.. والصورة وحدها لا تكفي

ترى الناقدة الدكتورة أسماء بسام أن المسرح المعاصر شهد هيمنة واضحة للصورة البصرية على حساب الكلمة والحوار، موضحة أن ذلك يرتبط بطبيعة العصر التكنولوجى الذى أصبحت الصورة فيه وسيطًا تعبيريًا أساسيًا. وأكدت أن المسرح بوصفه "صوت العصر" بات يبحث عن جدلية الصورة المتشابكة مع الكلمة داخل فضاء مسرحى يعتمد على التكنولوجيا بوصفها أداة تشكيل جمالى ودلالي.

وأضافت أن اللغة السينمائية والتكنولوجيا الحديثة أحدثتا تحولًا كبيرًا فى شكل العرض المسرحي، من خلال كسر وحدتى الزمان والمكان، وتوسيع الفضاء المسرحى ليصبح فضاءً كونيًا مفتوحًا. وأشارت إلى أن الصورة باتت تحمل نصًا بصريًا قائمًا بذاته، يعتمد على العلامات السيميائية والدلالات المعقدة التى تعبر عبر الجسد والإضاءة والعناصر البصرية المختلفة، بما يمنح العرض قدرة أكبر على الإبهار والتأثير.

ورغم إيمانها بقوة الصورة، شددت أسماء بسام على أن الصورة المسرحية لا يمكنها أن تحمل العمق الدرامى والفكرة الكاملة دون وجود نص قوي، مؤكدة أن غياب النص يحول المسرح إلى مجرد حالة ترفيهية أو استعراضية، تفقد التجربة المسرحية جوهرها الفكرى والإنساني. وأوضحت أن الصورة وحدها قد تترك أثرًا بصريًا، لكنها لا تمنح المتلقى ذلك الإشباع الفكرى الذى تصنعه الكلمة الحية.

كما رأت أن بعض العروض المسرحية تقع فى فخ الإبهار البصرى لتعويض ضعف الكتابة والبناء الدرامي، معتبرة أن الإفراط فى الاستعراض قد يشتت المتلقى عن غياب الحبكة الحقيقية ويحول العرض إلى حالة من التفكيك البصرى الخالى من العمق.

وأكدت فى ختام حديثها أن "مسرح الكلمة" يظل الأقرب إلى رؤيتها النقدية وإلى مستقبل المسرح الحقيقي، لأن الكلمة – بحسب تعبيرها – تمنح العرض بعدًا فلسفيًا وفكريًا، وتخلق ديناميكية خاصة بين الحوار والأداء واللغة المسرحية، بما يحافظ على جوهر الفن المسرحى وقدرته على التأثير والبقاء.

عمرو حسان: المسرح الحديث لا يلغى الكلمة.. والصورة وحدها لا تصنعُ عرضًا حقيقيا

أكد عمرو حسان أن المسرح فى جوهره قائم على الكلمة، باعتبارها الأساس الحقيقى لأى عرض مسرحي، لكنه أشار إلى أن العروض المعاصرة أصبحت تعتمد بصورة متزايدة على الصورة البصرية وعناصر الإبهار الحديثة، نتيجة التطور التكنولوجى الكبير الذى شهده المسرح خلال السنوات الأخيرة.

وأوضح أن التقنيات الحديثة مثل الهولوجرام، والـ«مابينج»، والفيديو بروجكتور، إلى جانب التطور الهائل فى الإضاءة المسرحية، منحت الصورة دلالات جديدة وقوة تأثير كبيرة، لدرجة أن بعض العروض باتت تستعيض أحيانًا عن الحوار بصورة أو تأثير بصرى قادر على إيصال الفكرة، لكنه شدد فى الوقت نفسه على أن ذلك لا يعنى أبدًا إلغاء دور الكلمة داخل العرض المسرحي.

وأشار إلى أن المسرح الحديث تأثر بشكل واضح باللغة السينمائية، موضحًا أن كثيرًا من المخرجين أصبحوا يميلون إلى توظيف أدوات الصورة والإيقاع البصرى داخل عروضهم، مؤكدًا أنه شخصيًا من بين المخرجين الذين يحرصون على استخدام التكنولوجيا الحديثة والوسائط البصرية، لكن دون تهميش قيمة النص أو الكتابة الدرامية.

وفى حديثه عن إمكانية أن تحمل الصورة المعنى كاملًا دون نص قوي، أوضح أن الدراما لا تشترط دائمًا وجود الحوار التقليدي، فمن الممكن صناعة عرض كامل دون كلمة واحدة، لكن ذلك لا يعنى الاستغناء عن النص القوى أو البناء الدرامى المتماسك. وأضاف أنه لا يؤمن بالعروض التى تعتمد فقط على اللوحات التشكيلية والمؤثرات البصرية دون مضمون حقيقي، لأن المتفرج – فى رأيه – قد يخرج منبهرًا بالصورة لكنه لن يخرج بإضافة فكرية أو إنسانية حقيقية.

كما أشار إلى أن الإبهار البصرى قد ينجح أحيانًا فى تغطية ضعف الكتابة، لكنه لا يستطيع تعويضه، مؤكدًا أن الصورة مهما بلغت قوتها لا يمكن أن تكون بديلًا كاملًا عن النص الجيد.

وعن منهجه الإخراجي، أوضح أنه يفضل دائمًا المزج بين «مسرح الصورة» و«مسرح الكلمة»، عبر تقديم صورة بصرية جذابة دون إهمال دور النص والكتابة، مشيرًا إلى حرصه المستمر على الحفاظ على جوهر المسرح الذى تعلمه، مع الاستفادة فى الوقت نفسه من التقنيات الحديثة.

وأضاف أن اختياراته البصرية تختلف وفق طبيعة الجمهور والمكان المسرحي، لافتًا إلى أن كثيرًا من المسارح لا تمتلك الإمكانات التقنية الكاملة التى تسمح باستخدام وسائل الإبهار الحديثة، لذلك يحاول دائمًا توظيف كل ما هو متاح داخل المسرح لتحقيق رؤيته الإخراجية دون التخلى عن أفكاره الأساسية.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن الجمهور المسرحى ليس كتلة واحدة، فكما يوجد جمهور ينجذب للكلمة والحوار، هناك جمهور آخر يجد متعته فى الصورة والإبهار البصري، معتبرًا أن اختلاف الأذواق أمر طبيعى وصحي، وأن الجمهور المصرى يمتلك حسًا فنيًا ووعيًا يجعله قادرًا على تقدير كلا النوعين من العروض.

أحمد السيد: «فومو» لم يعد مجرد خوف بل أسلوب حياة يهدد وعى الشباب

فى زمن الترينداتـ، يطرح المخرج أحمد السيد رؤيته المسرحية لمفهوم "FOMO" بوصفه ظاهرة تتجاوز مجرد الخوف من فوات الأشياء، لتتحول إلى نمط حياة يهدد وعى الإنسان ويعيد تشكيل علاقته بذاته.

ومن خلال عرضه المسرحي، يسعى إلى تفكيك هذا الهوس المعاصر، كاشفا عن أبعاده النفسية والاجتماعية، وتأثيره العميق على جيل يبحث عن حضوره فى عالم افتراضى لا يتوقف.

حوار: صوفيا إسماعيل

تصوير الكاميرا

ما الذى جذبك لتناول مفهوم "فومو" تحديدًا؟ وهل ترى أنه أصبح خطرًا على وعى الشباب؟

"فومو" لم يعد مجرد خوف من أن يفوت الإنسان شيء، بل تحول إلى أسلوب حياة، الشاب لم يعد يسأل نفسه: أنا عايز إيه؟ بل أصبح مشغول بما يريده الآخرون أن يروه ويتفاعلوا معه. والخطر هنا أن الوعى أصبح يتشكل من خلال شاشة صغيرة توهمك أنك متأخر أو خارج اللحظة، وهذا يخلق ضغطًا نفسيًا واجتماعيًا كبيرًا، يدفع البعض للمقارنة والتنازل عن الخصوصية والكرامة فى سبيل الظهور.

كيف ترجمت هذا المفهوم إلى لغة مسرحية على الخشبة؟

لم أتعامل معه كفكرة تُشرح، بل كحالة تُعاش. اعتمدنا على إيقاع سريع، ممثلين يتحركون باستمرار، مع استخدام الشاشات والبث المباشر والتعليقات. فخشبة المسرح أصبحت أشبه بمنصة سوشيال ميديا، لكنها تكشف ما وراءها من خوف ووحدة وتوتر ورغبة فى الاعتراف.

هل ترى أن المسرح قادر على منافسة السوشيال ميديا؟

المسرح لا ينافس السوشيال ميديا ولا يجب أن يفعل ذلك. لأن السوشيال ميديا قائمة على السرعة والاستهلاك، بينما المسرح تجربة حية وتأملية .و قوته الحقيقية أنه يعيد الإنسان لمواجهة نفسه والآخرين بشكل مباشر.

هل الجمهور ضحية أم شريك فى انتشار المحتوى السطحي؟

هو الاثنين معًا. ضحية لضغط المنصات والخوارزميات، وشريك لأنه يمنح هذا المحتوى الانتشار من خلال المشاهدة والتفاعل، حتى لو كان ذلك بدافع السخرية أو النقد.

كيف استخدمت الذكاء الاصطناعى داخل العرض؟

استخدمته كأداة فى تطوير الأفكار والتصورات البصرية، وليس كبديل عن الفنان. فالذكاء الاصطناعى ساعدنى فى اختبار احتمالات مختلفة، لكن القرار الفنى النهائى كان دائمًا إنسانيًا.

أين تضع الحد الفاصل بين الإبداع البشرى ودور الذكاء الاصطناعي؟

الحد الفاصل هو الخبرة الإنسانية. الذكاء الاصطناعى يمكنه أن يقترح ويعيد الصياغة، لكنه لا يمتلك مشاعر أو وعيًا أو ذاكرة شخصية. فالفنان هو من يختار ويتحمل مسؤولية قراراته.

هل تعتقد أن الذكاء الاصطناعى يهدد هوية الفنان؟

يهدد فقط من يتعامل مع الفن بشكل آلي. أما الفنان صاحب الرؤية، فسيستخدمه كأداة. الخطر الحقيقى هو أن يفقد الفنان صوته الخاص ويكرر نفسه.

لماذا اعتمدت على بناء العرض من وحدات درامية منفصلة؟

لأن الواقع نفسه أصبح مجزأ وسريع مثل السوشيال ميديا. اعتمدت على مشاهد تبدو منفصلة، لكنها فى النهاية تتجمع لتشكل صورة واحدة عن تأثير هذا العالم على الإنسان.

كيف تعاملت مع عدد كبير من الممثلين الشباب؟

المسرح عمل جماعي، وكان هدفى أن يكون لكل ممثل حضوره الخاص، حتى لو فى لحظة قصيرة. اشتغلنا على التمثيل والغناء والحركة لصناعة عرض حى ومتكامل.

لماذا كان جميع أبطال العرض من الشباب؟

لأنهم الأقرب للقضية. هم لا يمثلونها فقط، بل يعيشونها.

هذا يمنح العرض صدقًا أكبر ويجعل الجمهور يرى نفسه على الخشبة.

هل ترى أن التضحية بالخصوصية مقابل "التريند" أصبحت خطرًا مجتمعيًا؟

بالتأكيد. لم تعد حالات فردية، بل أصبح هناك تطبيع مع تحويل الحياة الخاصة والمشاعر إلى محتوى. الإنسان نفسه أصبح سلعة، وهذا خطر على معنى الإنسان وقيمه.

هل يمكن للفن أن يغير هذا الواقع؟

الفن لا يغير الواقع بشكل مباشر، لكنه يغير طريقة رؤيتنا له. يمكن أن يدفع شخصًا للتفكير والتوقف قبل أن ينجرف وراء هذا العالم.

كيف ترى حال المسرح المصرى اليوم؟

المسرح يمتلك تاريخًا كبيرًا وطاقة بشرية مهمة، لكنه يحتاج إلى إعادة التفكير فى علاقته بالجمهور، وفهمه بشكل أعمق.

هل يعانى المسرح من أزمة جمهور أم محتوى أم تسويق؟

الأزمة مركبة. هناك أحيانًا ضعف فى المحتوى، وأحيانًا فى التسويق، إلى جانب تراجع عادة الذهاب للمسرح. لكن الجمهور موجود ويحتاج سببًا حقيقيًا للحضور.

ما الذى يحتاجه المسرح ليستعيد تأثيره؟

يحتاج إلى حرية أكبر، وموضوعات قريبة من الناس، وتسويق أفضل، وتجربة حية لا يمكن تعويضها عبر الشاشة.

ما الرسالة التى تتمنى أن يخرج بها المتفرج بعد مشاهدة "فومو"؟

أتمنى أن يسأل نفسه: هل أعيش حياتى فعلاً أم أعيشها من أجل الآخرين؟ إذا خرج وهو يفكر فى علاقته بالسوشيال ميديا وخوفه من أن يفوته شيء، فهذا يكفى.

التريند أصبح سجنًا نختاره بإرادتنا

«الكمامة».. نهاية الطاغية أم بداية نسخة أخرى منه؟

نورهان ياسر

هناك سلطات لا تحتاج إلى سلاح لزرع الرهبة داخل من حولها حتى يصبح الصمت وسيلة النجاة الوحيدة. وليست كل الكمامات ترتدى على الوجه، فالكمامة في ذلك العرض تفرض على الأرواح والعقول وتجعلها تعيش في حالة من الخوف. عرض "الكمامة" إخراج حسام قشوة مقدمًا عالمًا أسريًا خانقًا تتحول فيه السلطة الأبوية إلى شكل من أشكال الاستبداد النفسي.

ينطلق العرض من جريمة قتل تبدو في ظاهرها حادثًا بوليسيًا، لكنه سرعان ما يكشف أن الجريمة الحقيقية لم تكن القتل فقط، بل حالة الصمت والخوف التي فرضها "إيسياس كرابو" على أسرته، فالكمامة هنا لا تظهر كأداة لإخفاء الصوت بل كرمز للخضوع والخوف من مواجهة السلطة، حتى وإن كانت هذه السلطة داخل البيت نفسه.

قدم العرض ضمن فعاليات مهرجان «ماستر سين» والعرض مأخوذ من نص للكاتب الإسباني "ألفونسو ساستري" أحد أبرز الكتاب الذين ارتبطت أعمالهم بمواجهة القمع والرقابة السياسية في إسبانيا. وشارك في بطولة العرض كل من: سعيد سالمان، عبد الرحمن محسن، زياد هاني، عبد الله عبد الغني، أحمد الخواجة، بولا ماهر، نيرة عبد العزيز، وعلياء هاشم. ونجح العرض منذ مشاهده الأولى في خلق حالة من القلق والترقب، خاصة مع افتتاحه بجريمة قتل غامضة سرعان ما تتحول من حادث جنائي إلى مدخل لكشف التشققات النفسية داخل هذه العائلة، والعنف المكتوم الذي ظل لسنوات مختبئًا خلف الصمت.

يبدأ العرض بجريمة قتل وبعدها تعثر الشرطة على جثة بالقرب من منزل "إيسياس كرابو"، الرجل الذي يعيش مع زوجته وأبنائه الثلاثة وزوجة ابنه الأكبر "لويسة". و لويسة هي من رأت "إيسياس" أثناء ارتكابه الجريمة، لكنه هددها بالقتل إذا تحدثت. وعندما يصل المفتش للتحقيق فيبدأ باستجواب إيسياس حول صوت إطلاق النار والجثة الموجودة بجوار البيت. والمثير أن إيسياس يواجه الأسئلة بهدوء شديد لدرجة أن المفتش نفسه يتعجب من ثباته، ليبرر ذلك بأنه اعتاد التحقيقات والأسئلة منذ سنوات، في إشارة إلى ماضٍ يرتبط بالنضال أو الصراعات القديمة، وكأن ذلك أصبح بالنسبة له أمرًا طبيعيًا لا يثير الارتباك. ثم تظهر لويسة و تبدو مرتبكة وخائفة عاجزة عن قول الحقيقة بشكل مباشر، وبعدها تتجمع أفراد الاسرة بينما تكشف نظراتهم حول مائدة الطعام عن حالة احتقان مكتومة. ومع صوت المطر المسيطر على الأجواء، تخبره لويسة انها أخبرت الجميع بأن والدهم هو القاتل. هنا يبدأ البيت في الانفجار من الداخل ويتحول الصمت الطويل إلى مواجهة مفتوحة.

يكشف العرض في هذه اللحظات طبيعة العلاقات داخل الأسرة، فلابن الأوسط الذي يحمل غضبًا واضحًا تجاه والده، في مقابل الابن الأصغر الذي يتمسك بصورة الأب ويرفض تصديق الاتهامات الموجهة إليه. أما الابن الأكبر فظهر كشخصية منكمشة نفسيًا، انعكس اضطرابها في طريقة الجلوس ونبرة الحديث المرتبكة، وكأنه شخص استهلكه الخوف لسنوات حتى فقد قدرته على المواجهة.

يزاد التوتر حين تتجه لويسة إلى المفتش لإخباره بالحقيقة، لكن يدخل عليهما إيسياس ويدخل في مواجهة مباشرة معه محاولًا تبرير فعلته، فيقول إنه لو ارتكب هذه الجريمة قبل أربع سنوات فقط لاعتبره الجميع بطلًا، أما الآن فأصبح مجرمًا. ثم يكشف أن القتيل هدده بالانتقام بعد مقتل زوجته وابنته، وأنه قتله دفاعًا عن نفسه، ثم يأخذه المفتش إلى السجن. وبعدها استمر الابن الأصغر في تكذيب لويسة، وتقرر أن تفجر لهم حقيقة أكثر قسوة حين تعترف بأن

إيسياس كان يتحرش بها دائمًا ويتعامل معها بطريقة تتجاوز حدود القرب الطبيعي، وهذه اللحظة دعمتها الإضاءة الصفراء التي منحت المشهد شعورًا بالاختناق الداخلي للويسة وكل من يسمعها من الأسرة. وينتهي العرض بصورة شديدة الدلالة حيث يجلس الابن الأوسط في مكان أبيه على مائدة الطعام بينما تتسلط عليه الإضاءة وهو يدخن من سجائر والده.

ينجح العرض في تقديم الطاغية ليس باعتباره شخصًا صاخبًا طوال الوقت، بل جعل حضوره النفسي داخل البيت كافيًا لإبقاء الجميع في حالة توتر دائم. وتظهر شخصية إيسياس كرجل اعتاد السيطرة إلى الحد الذي جعله يتعامل مع جريمة القتل بهدوء بارد ومخيف. فثباته أثناء استجواب المفتش لا يعكس شجاعة بقدر ما يكشف عن شخص يرى نفسه دائمًا محقًا، أو على الأقل مقتنعًا بأن أفعاله مبررة مهما بلغت قسوتها.

أما عن شخصيات الأبناء جاءوا كنتاج مباشر لهذه البيئة القمعية. فالابن الأوسط يحمل غضبًا متراكمًا تجاه والده، ويبدو كأنه الشخص الوحيد الذي لم ينجح الخوف في إخضاعه بالكامل، بينما جاء الابن الأصغر على النقيض تمامًا، حيث تمسك بصورة الأب ورفض تصديق لويسة رغم كل ما انكشف، والابن الأكبر فكان من أكثر الشخصيات التي حملت آثار القمع النفسي بشكل واضح، ليس من خلال الحوار فقط بل عبر حضوره الجسدي نفسه. فقد بدا منطويًا ومنكمشًا أغلب الوقت، وكأن جسده يعكس سنوات طويلة من الخوف والانكسار. طريقة جلوسه المترددة، وصوته المتوتر، ونظراته القلقة، كلها منحت الشخصية إحساسًا بأنه شخص فقد قدرته على المواجهة تدريجيًا، وتحول إلى كائن يعيش داخل البيت دون إحساس حقيقي بالأمان، حتى لحظات انفعاله كانت مرتبكة وغير مكتملة.

وبالنسبة لشخصية الأم فبعد أن عرفت حقيقة كل شئ لم تلجأ إلى الصراخ أو الانهيار التقليدي، بل اختار المخرج أن يضعها في حالة صمت طويلة بدت أكثر قسوة من الكلام نفسه. كانت تقف وحدها تنظر إلى الفراغ بوجه يحمل خليطًا من الغضب والصدمة والتوتر، دون أن تنطق بأي كلمة، وكأن الشخصية دخلت في لحظة شلل نفسي كامل بعد، وتحولت الشخصية في تلك اللحظات إلى صورة لإنسان أنهكه القمع حتى فقد القدرة على التعبير ولم يتبق لها سوى نظرات جامدة تحمل كل ما عجز الكلام عن قوله.

وشخصية لويسة الوحيدة التي حاولت كسر دائرة الصمت رغم خوفها الواضح. فتوترها المستمر لم يكن نابعًا فقط من رؤيتها لجريمة القتل، بل من سنوات من العيش تحت تهديد دائم، خاصة بعد اعترافها بأنه كان يتجاوز حدود العلاقة الطبيعية معها. فهي من بدأت في نزع الكمامة المفروضة عليها منذ سنوات.

و أكثر ما يكشف قسوة العرض نفسيًا هو نهايته، حين جلس الابن الأوسط في مكان الأب، وأمسك سجائره بالطريقة نفسها، لتبدو اللحظة وكأنها إعلان مرعب بأن القمع لا ينتهي بسهولة، بل قد ينتقل من جيل إلى آخر. فالأب ترك لأبنائه بيتًا مليئًا بالخوف، بالإضافة إلى ترك داخلهم أيضًا بذور الطغيان نفسه.

واعتمد العرض على بناء رمزي واضح، فواحدة من أبرز الرموز التي اعتمد عليها العرض كانت مائدة الطعام التي تحولت من مساحة يفترض أن تجمع العائلة إلى ساحة توتر ومحاكمة غير معلنة. فكل مشاهد السفرة حملت إحساسًا بالاختناق والترقب، وكأن الشخصيات لا تجلس لتتناول الطعام، بل لتخفي أسرارها وتراقب بعضها البعض.

كما لعب المطر دورًا رمزيًا مهمًا داخل العرض، حيث جاء مصاحبًا للحظات التوتر والانكشاف، وكأنه انعكاس لحالة الاضطراب الداخلي داخل البيت. لم يكن مجرد مؤثر صوتي يخلق أجواء درامية، بل أصبح كأن الطبيعة نفسها تشارك الشخصيات اختناقها النفسي، حيث جاء صوت العاصفة قبل لحظة ضرب إيسياس للويسة ليمنح العنف بعدًا أكبر.

كما أن الإضاءة المسلطة على الابن الأوسط وهو يجلس مكان الأب ويدخن من سجائره، فقد كانت من أكثر الصور اكتمالًا رمزيًا داخل العرض، لأنها لم تطرح فكرة نهاية الطاغية، بل طرحت فكرة أخطر: أن القمع يمكن أن يترك أثره داخل ضحاياه أنفسهم، وأن الإنسان قد يتحول تدريجيًا إلى نسخة ممن قضى عمره يحاول الهروب منهم.

اعتمد العرض في معالجته الفنية على خلق حالة مستمرة من التوتر النفسي، لذلك جاءت أغلب عناصره البصرية والسمعية خادمة لهذا الإحساس الخانق الذي يسيطر على البيت منذ اللحظة الأولى. فالإخراج لم يتعامل مع الجريمة باعتبارها حدثًا بوليسيًا تقليديًا، بل حاول بناء عالم مضطرب نفسيًا.

كذلك اعتمد العرض على الشاشات كجزء من الديكور لتكوين شكل المنزل، وهي فكرة ساعدت بصريًا في خلق عالم مغلق يوحي بالحصار مع طبيعة العرض النفسية. لكن حدث انقطاع للشاشات أكثر من مرة أثناء العرض أضعف جزءًا من الإيهام المسرحي، وأخرج الجمهور مؤقتًا من الحالة التي كان العمل يبنيها تدريجيًا، خصوصًا أن العرض قائم في الأساس على التوتر المتواصل والتركيز النفسي.

أما عن الأداء التمثيلي نجح عدد من الممثلين في تقديم توتر الشخصيات داخليًا دون مبالغة واضحة، خاصة في لحظات الصمت والمواجهات الأسرية. إلا أن أداء الابن الأكبر واجه مشكلة تتعلق بانخفاض الصوت في بعض المشاهد، خصوصًا أثناء لحظات الانفعال والبكاء، ما جعل بعض الجمل غير واضحة بالكامل، وأثر على قوة المشهد عاطفيًا رغم صدق الحالة النفسية التي حاول تقديمها.

والنهاية كانت من أكثر اللحظات اكتمالًا بصريًا داخل العرض، فتوزيع الشخصيات على الخشبة، وانعزال الأم في جانب وحدها، مقابل جلوس الابن الأوسط مكان الأب تحت الإضاءة المباشرة، خلق صورة مسرحية قوية اعتمدت على التكوين البصري أكثر من الكلام. وهي لحظة كشفت وعيًا إخراجيًا بأهمية الصورة الأخيرة، باعتبارها تلخيصًا لفكرة أن القمع قد يسقط شكله، لكنه يترك أثره داخل من عاشوا تحته.

هل سقط الطاغية فعلًا، أم أن العنف الذي زرعه داخل البيت بدأ فقط في البحث عن وجه جديد؟ هكذا انتهى عرض "الكمامة" تاركًا هذا السؤال معلقًا داخل ذهن المتلقي دون إجابة. فالعرض كان مهتمًا بترك أثر الحكاية النفسي ممتدًا بعد انتهاء المشهد الأخير، وكأن البيت الذي عاشت داخله الشخصيات ظل مفتوحًا داخل عقل الجمهور حتى بعد إسدال الستار. وقد اعتمد العرض طوال أحداثه على توتر متراكم أكثر من اعتماده على الانفعالات الحادة المباشرة، فكان الخوف حاضرًا في الصمت وفي النظرات وفي المسافات بين الشخصيات، أكثر من حضوره في الكلمات نفسها.

انتهى العرض بتقديم مشهد يدل على أن بعض أشكال العنف لا تنتهي بمجرد غياب صاحبها، لأنها تظل عالقة داخل من عاشوا تحتها طويلًا. ومن هنا جاءت النهاية مفتوحة ومقلقة لا تطرح انتصارًا واضحًا بل تطرح خوفًا من تكرار الدائرة من جديد.

كسر الحائط الخامس:

ابتكار المسرح على منصة التواجد عن بعد(٢)

تأليف: ستيف ديكسون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

• التقنيات والأساليب

خلال جميع فترات الإقامة الفنية، تم إنجاز عملية التركيب المركزية باستخدام تطبيقات إنتاج الفيديو وتطبيقات VJing المختلفة (التى تتيح معالجة الصور الرقمية فى الوقت الفعلى، عادةً بالتزامن مع الموسيقى) لمزج طبقات الصوت والفيديو والتبديل بينها، بالإضافة إلى مكالمات الفيديو المباشرة من الممثلين عن بُعد. فى حين أن فترة الإقامة التجريبية الأولية مع فرقة الاتصال المعزول عن بعد Telematic Quarantine والجلسات الأولى مع فرقة مسرح رقصة العنقاء Phoenix Dance Theatre استخدمت تطبيق VJing «Resolume Avenue ٦ (الإصدار الأول ٢٠١٧) بالاشتراك مع «Skype» (الإصدار الأول ٢٠٠٣) للاتصالات المرئية، فقد استفادت جميع فترات الإقامة اللاحقة استفادت استفادة كاملة من «WebRTC» (الاتصالات عبر الويب فى الوقت الفعلى، الإصدار الأول ٢٠١١) من أجل التراكب المرئى والتركيب معًا لجميع الممثلين عن بُعد المشاركين فى الإنتاج. WebRTC هو بروتوكول مجانى ومفتوح المصدر يسمح بالاتصال الصوتى والمرئى داخل صفحات الويب، مما يوفر اتصالًا صوتيًا ومرئيًا مباشرًا وعالى الجودة ومنخفض التأخير من نظير إلى نظير، مما يلغى الحاجة إلى تطبيقات أصلية مثل Skype.

خلال فترة الإقامة الفنية مع مسرح جترسنايب، قام الباحث الضيف بويد برانش بدمج منصة WebRTC المسماة OBS-Ninja (الإصدار الأول عام ٢٠٢٠) مع برنامج إنتاج الفيديو مفتوح المصدر الذى طوره بنفسه، وهو برنامج « المخرج الافتراضى Virtual Director»، المصمم خصيصًا للمسرح الارتجالى عن بُعد. وقد نتج عن ذلك عرضٌ ذو تصميمات ديكور متغيرة ومتشعبة، بما فى ذلك عرض مواهب تلفزيونى ضخم متعدد الشاشات (الشكل ٣,٥)، مع مرايا محطمة أعلنت عن هبوط الفائزين إلى وكرٍ فى عالمٍ سفليٍّ أشبه بالمطهر. أما بالنسبة للإقامة الفنية فى مختبر DAPLab، استخدم شركاء المشروع، شبكة الفضاء الثالث، برنامج LiveToAir (الإصدار الأول عام ٢٠٢٠) لإدارة مكالمات الفيديو عبر WebRTC، بالإضافة إلى تطبيق معالجة الفيديو «VDMX» (الإصدار الأول عام ١٩٩٨) لعملية التركيب. فى كلتا الحالتين، وباستخدام الحل السابق الذى يعتمد على Resolume Avenue ٦ وSkype، تم دمج اتصالات الصوت والفيديو عن بُعد مباشرةً فى

عملية إنتاج الفيديو عبر بروتوكول NDI (واجهة الجهاز الشبكي) المُطوَّر حديثًا لمشاركة الصوت والفيديو بسلاسة بين التطبيقات والشبكات المحلية (الإصدار الأول ١٩٩٨) لأغراض التركيب.

استخدمت الإقامات الأخرى برنامج «vMix» (الإصدار الأول عام ٢٠٠٩)، وهو منصة متكاملة لإنتاج الفيديو، تجمع بين اتصالات WebRTC وتأثيرات مزج الفيديو ومفتاح اللون (حيث يتعرف البرنامج، كما هو الحال فى إنتاج الأفلام والبرامج التلفزيونية، على شكل الشخص أو الأشخاص أو الأشياء (غير الأخضر) ويفصلها عن الخلفية)، كل ذلك فى تطبيق واحد. وقد جعل جانبان رئيسيان - الاستقرار والوظائف - هذه المنصة البرمجية الخيار الأمثل. باستخدام متصفح جوجل كروم وموقع vMix Call الإلكترونى، كان الممثلون عن بُعد يتصلون ببساطة بمنصة vMix Telepresence Stage التى يديرها أحد أعضاء فريق البحث، والذى كان بإمكانه تطبيق مجموعة كاملة من وظائف وتأثيرات تبديل الفيديو. وتم تطبيق مفتاح اللون على مكالمات الفيديو الواردة، ثم دمجها معًا داخل المجموعات الافتراضية، مع إعادة توجيه الناتج إلى الممثلين وبثه فى الوقت نفسه عبر الإنترنت للجماهير على منصات يوتيوب وزووم ومايكروسوفت تيمز.

خلال المراحل الأخيرة من المشروع، استكشف مسرح شارب تيث Sharp Teeth طرقًا لإشراك جمهور زووم مباشرةً فى عرضهم باستخدام برنامج «ZoomISO» (الإصدار الأول ٢٠٢١)، والذى يسمح بدمج مخرجات الفيديو الخاصة بمشاركى زووم الذين يستخدمون خلفيات شاشة خضراء افتراضية كعناصر فيديو مباشرة فى عرضهم. ظهرت صورهم المباشرة (الرأس والكتفين) فى مواقع متنوعة ضمن ديكورات المسرح فى عرض شارب تيث Sharp Teethبما فى ذلك فى المرايا وفتحات السفن، ومؤطرة مقلوبة تحت الطاولات. بالإضافة إلى ذلك، تم وضع الدردشة المباشرة من اجتماع زووم الخاص بالجمهور داخل المشاهد كعناوين وتراكبات نصية باستخدام برنامج «vMix Social»، الذى دمج أيضًا محتوى وسائل التواصل الاجتماعى من تويتر، وفيسبوك، وتويتش، ويوتيوب، وIRC مباشرةً فى العرض المباشر.

• امكانيات خشبة مسرح الحضور عن بعد

كانت تصميمات المشاهد الرقمية ثلاثية الأبعاد المتطورة والدقيقة المنظور ربما العنصر الأكثر أهمية فى إضفاء طابع مسرحى على العروض، وقد تم ابتكار واستكشاف مجموعة واسعة من التصميمات والمؤثرات البصرية. اختارت فرقتان مكانًا واحدًا (غرفة سيزان مع طاولة لعب الورق لفرقة كرييشن ثياتر؛ وداخل سيارة أجرة لفرقة ريد لادر) لتقديم عرضهما الأخير، مما وفر تركيزًا شديدًا وجوًا خانقًا بشكل متزايد. ولكن على الرغم من بساطة تصميمات المشاهد ظاهريًا، إلا أنها احتوت على العديد من الطبقات الرقمية المنفصلة لتوفير إحساس بالحجم والعمق والواقع ثلاثى الأبعاد، حيث شملت الطبقة الأولى الجدران، وكرسيين، وطاولة، وزجاجة نبيذ، بالإضافة إلى الممثلين. تم تطبيق انتقالات متقاطعة غير مرئية فى الوقت الفعلى لوضع الطبقات المختلفة فى المقدمة أو الخلفية. أتاح هذا للممثلين عن بُعد التحرك والتموضع فى تكوينات منظور مختلفة، مثل أمام بعضهم البعض أو خلفهم والتجول حول الطاولة الافتراضية وبين الكراسى بشكل مقنع. استعدادًا لذلك، قام المؤدون بإعداد طاولة بنفس الأبعاد وكرسى (كلاهما مغطى بقماش أخضر) فى منازلهم، وقاموا بمحاذاتهما بدقة مع مواقع الطاولات والكراسى الافتراضية التى رأوها على شاشاتهم. تطابقت مواقعهم عند الجلوس، أو عند الاتكاء على الطاولة ووضع أشياء حقيقية عليها (بطاقات، مشروبات، إلخ) مع الصورة الرقمية تمامًا لخلق مشهد ثلاثى الأبعاد واقعى لمساحة واحدة.

كان تصميم وتنسيق عناصر المقدمة والخلفية، والأشياء والمستويات، عنصرًا أساسيًا فى تطوير تصميمات المشاهد الافتراضية ذات العمق البصرى والمنظور الكافيين لمحاكاة ديكور المسرح الحقيقى. فى جلسات الإحاطة التمهيدية التى قدمها فريق البحث للفرق، تم شرح المفهوم باستخدام تشبيه «المسرح الورقى الفيكتوري» - وهو نموذج مسرح تقليدى مصنوع من الكرتون، مزود بخلفيات وأجنحة قابلة للتغيير. يمكن وضع مشاهد كاملة وجزئية مختلفة تدريجيًا فى نقاط ومستويات مختلفة (عادةً ما بين ثلاثة وخمسة) على خشبة المسرح من الأمام إلى الخلف، بينما يمكن إدخال شخصيات كرتونية مصغرة من خلال الأجنحة من يسار ويمين المسرح، وتحريكها باستخدام عصى.

يُعدّ هذا التداخل بين تصميمات المناظر الورقية ثنائية الأبعاد والممثلين لإنتاج تأثير ثلاثى الأبعاد استعارةً مناسبةً لشرح كيفية دمج طبقات المناظر والفيديو فى مسرح التواجد عن بُعد، حيث يتم وضع الممثلين أمام وخلف عناصر من مواقع المناظر مثل الأعمدة، وأشياء أخرى مثل الأثاث. وكما هو الحال فى مسرح الورق الفيكتورى، يمتلك مشغل العقدة المركزية جميع الأصول الرقمية اللازمة لدمج المشهد. ويشمل ذلك الممثلين عن بُعد، وهم عبارة عن أصول فيديو مباشرة تتصل من منازلهم ويتم قصّهم من خلفيات الشاشة الخضراء

باستخدام تقنيات مفتاح اللون. ويمكن للمشغل وضع هذه الشخصيات المقصوصة بسرعة وسهولة فى أى موضع داخل تصميم المناظر، وتغيير حجمها لتكون صغيرة أو كبيرة مقارنةً بالمجموعة والممثلين الآخرين، وتدويرها لتكون مقلوبة، وما إلى ذلك.

استُغِلَّت سهولةُ برنامج النظام فى عرض تحوّلات أحجام الشخصيات على غرار «رحلات غوليفر» بشكلٍ فوريٍّ من قِبَل عددٍ من المجموعات، وكان أبرزُها ما قدّمه مختبر DAPLab: صورة عالم أحياء عملاق يرتدى خوذة واقع افتراضى وهو يفحص ويلمس شخصية آرييل الأنثوية الصغيرة، التى تبدو كأنها نحلة صغيرة على بتلة زهرة ضخمة (الشكل ٣,٧). وشملت المؤثرات البصرية الأخرى التى طُبِّقت بضغطة زرٍّ: عكسُ الأجسام إلى صور سلبية وعرضها كظلال. يُتيح تحويلُ الممثلين إلى ظلال لهم فرصة التفاعل كتكوينٍ متكامل، دون القلق بشأن من هو فى المقدمة أو الخلف، وقد نجح هذا الأسلوب بشكلٍ خاصٍّ فى المشاهد التى تتطلّب حركةً جسديةً، مثل المعارك. ومن بين استخداماته: إخفاء هوية القاتل فى فيلم «شرلوك فى المنازل» من إنتاج Sharp Teeth (الشكل ٣,٨). فى مشهد من عرض «أسود|أبيض» لفرقة ريري-وودبرى للرقص، تم تحويل صورة ظلية للشخصية السوداء إلى اللون الأبيض، بينما تم تحويل صورة ظلية للشخصية البيضاء إلى اللون الأسود. احتفى العرض بحركة «حياة السود مهمة» (الشكل ٣,٩)، مشيراً فى الوقت نفسه إلى التوترات التى أدت إلى مقتل جورج فلويد فى ٢٥ مايو ٢٠٢٠، والنشاط الذى أثاره فى جميع أنحاء العالم الغربى.

تنوعت الأساليب البصرية وتصاميم المشاهد المُنشأة رقميًا من الواقعية الصارخة إلى أسلوب الروايات المصورة، ومن الأسلوب الانطباعى والتصويرى إلى الخيال العلمى والمستقبلى والخيالى. تم استكشاف المساحات العميقة، بما فى ذلك ممر مسرح بيجون الممتد بمنظوره المتلاشى الطويل الذى امتلأ بالألعاب والأطفال، وفى المشهد الختامى غُمر بالكامل بالماء (الشكل ٣,١٠). وقد ابتكرت الفرق المسرحية العديد من الإعدادات والمؤثرات الافتراضية، مثل هذه، وغيرها، بما فى ذلك تلك التى تُسبب الدوار مع شخصيات موضوعة فى السماء أو رأسًا على عقب، لأنها ستكون مستحيلة (أو على الأقل باهظة التكلفة) بالنسبة لهم لتقديمها على خشبة مسرح حقيقية. وتُعد هذه المزايا مهمة عند تقييم الأهمية الأوسع للمشروع وفائدته بعد انتهاء الجائحة. هذا هو المسرح+: إنه ليس مسرحًا بالمعنى الحرفى، بل هو تمكينٌ لأساليب «المسرحية» ضمن وسيط رقمى يجمع بين إمكانيات التناظرية والرقمية لخلق شيء ليس مسرحًا ولا تلفزيونًا، بل مزيجٌ مثيرٌ له جمالياته ووجوده الخاص.

ضمّ فريق امبروبابل Improbable مصمم فيديو ورسام رسوم متحركة ذوى خبرة، مما مكّنهم من دمج المشاهد الرقمية مع الخلفيات المادية. بالإضافة إلى ذلك، قاموا بتأطير مشاهد الحركة الحية كاملة الجسم مع لقطات مقرّبة لأيدٍ قامت بتشكيل المشاهد ومعالجتها فى الوقت الفعلى عن طريق تحريك الأجسام والطبقات المادية. حركت الأيدى العملاقة المؤدين داخل كتبٍ انقلبت صفحاتها لتكشفهم داخل صورة أخرى، وداخل مشاهد مرسومة ومُلوّنة يدويًا فى الوقت الفعلى حولهم. تم تجميع المشاهد من قصاصات ورقية لتتناسب مع حوار المؤدين. على سبيل المثال، بينما كان أحد المؤدين يقرأ عبارة «افرك، افرك، افرك» بصوت عالٍ من الكتاب، قامت يدا الفنان بفرك طباشير أبيض على قطعة من الورق (شاشة خضراء)، تم تطبيق تقنية مفتاح اللون عليها فوق مشهد آخر، مما غيّر المشهد بأكمله إلى المشهد الموصوف فى القصة (الشكل ٣,١١). فى ظلامٍ، يشبه صورة ظلية لطفلٍ فى شارعٍ مليءٍ بحبال الغسيل، ظهرت إحدى الممثلات بأجنحةٍ سوداء متحركة ترفرف، وقامت يديّ المُتحكّم العملاقتين فجأةً بإخفاء وجهها ورأسها بوضع رأس غرابٍ ورقيٍّ مقصوصٍ عليه.

تُظهر هذه التجارب إمكانات نظام خشبة مسرح الحضور عن بعد فى إثارة خيال فنانى الأداء، وفى خلق تراكيب غير متوقعة وتأثيرات آسرة. وقد حفّزت المجموعة الواسعة من الأشكال - من المسرحية والتلفزيونية إلى الأعمال الحرفية والرسوم المتحركة - والقدرة على الكشف عنها وتفعيلها ودمجها بضغطة زر، إبداع الفرقة، ورغبتها فى التجربة، وطموحها فى ابتكار صور فريدة ولحظات مسرحية مذهلة. وانتهى العرض بمشهد لا يقل إثارة وتشويقًا، حيث قام جميع المؤدين فجأة بسحب أغطية الشاشة الخضراء لكسر المشهد، وكشف الغرف المنزلية العادية التى كانت تكمن وراء الأوهام الافتراضية.

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٢٠)

الملك لير وتاجر البندقية!

سيد علي إسماعيل

أغلب من كتبوا عن عرض مسرحية «الملك لير» أثبتوا ملخصًا لأحداثها، ولكن ملخصاتهم جميعها لم تكن وافية، بل سببت اضطرابًا عند القارئ لاختلافها من ناقد إلى آخر! حتى أسماء الممثلين لم تكن دقيقة، حيث يقول ناقد إن الممثل «فلان» أدى دور شخصية كذا، ويأتى ناقد آخر ويذكر اسمًا مختلفًا عن الاسم المذكور.. إلخ! ولهذا السبب سعيت جاهدًا لأصل إلى برنامج العرض الرسمى الذى به الملخص المعتمد من إدارة الفرقة، وأيضًا به توزيع الأدوار كما تم تحديدها، مهما تغيرت أو تبدلت! ووجدت المكتوب فى البرنامج الرسمى، الآتى: «الملك لير» تأليف شكسبير، ترجمة «إبراهيم رمزى»، تلخيص الأستاذ «فؤاد سليم». وجاء التلخيص هكذا:

«الفصل الأول»: أدركت الشيخوخة الملك لير فعزم أن يقسم مملكته بين بناته الثلاث: ريفان زوجة كوروال وغوريل زوجة ألبانى وكورديليا التى يتنازع حبها صاحبا فرنسا وبوغانديا عظيمين من مملكته وصارحته الأخيرة، وهى الصغرى بأنها تطيعه وتحبه وتجله لكنها تشفق يوم تتزوج أن يحمل زوجها نصف محبتها معه ونصف خلة البر والرعاية منها فلا يروق ابنتيه الأخريين. ويثير هذا التصرف (إيرل كنت) فيكون جزاؤه النفى ويتقدم (لايرل غلوستر) أحد كبار بلاط لير وخلصائه ولدان أحدهما (إدغار) الشرعى والثانى (أدموند) غير الشرعى فيدفع الطمع هذا الأخير إلى الكيد لأخيه عند أبيه فيصدق غلوستر أن إدغار ينتوى اغتياله فيأمر بمطاردته واعتقاله وفى الوقت نفسه يوهم أدموند أخاه أن أباهما يريد به شرًا ويحمله على الهرب من وجهه.

ونزل لير وفى معيته (كنت) متنكرًا ومائة من الفرسان ضيفًا على غونوريل فتنكرت له غونوريل فى الحفاوة وجفوتها فى المعاملة فأمر ساخطًا بالتأهب للرحيل إلى ابنته الأخرى ريفال عساها تكون خيرًا منها فتكلف غونوريل تابعها أوزوالد بالانطلاق إلى أختها برسالة قبل وصول أبيها وكان لير قد أمر (كنت) أيضًا أن يتقدمه برسالة إلى ريفان.

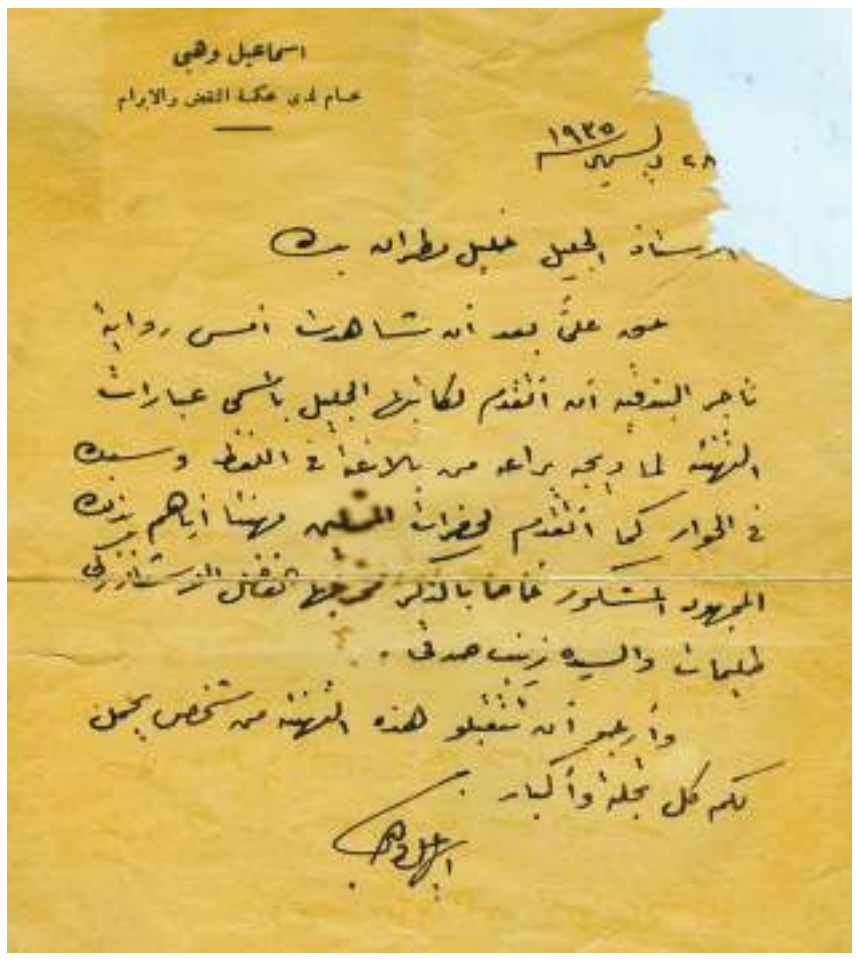
«الفصل الثانى»: نزل دوق كورنوال وزوجته ريفان ضيفين على غلوستر فى قصره ورأى أدموند الفرصة سانحة فأوهم أباه أن إدغار أخاه اعتدى عليه وجرحه لما ضاقت به الحيلة عن أن يغريه بقتله فأكبر كورنوال عمله وضمه إلى رجاله. أما إدغار المسكين فيلجأ إلى مخبأ فى غابة. ويشتبك (كنت) (بأزوالد) فى شجار أمام قصر غلوستر فيغضب لذلك كورنوال ويأمر بوضع (كنت) وإذ يلقى ابنته ريفان يصادف منها معاملة شبيهة بمعاملة الأخرى التى لحقت به عند أختها منضمة إليها فى العقوق فيغضب لير ممن ينعتهما بالذئبتين ويأمر أن تشد الرحال وقد أدلهم الليل والريح تعصف.

«الفصل الثالث» يعلم (كنت) بما بين الدوقين من الشقاق وبنزول الجيش الفرنسى إلى بعض المرافئ فيوقد أحد الأمناء إلى روفر ليقف كورديليا هناك فى المعسكر على حقيقة حال الملك أبيها فيلقى هناك إدغار مختبأ ولا يعرفه لإتقان تنكره وكان غلوستر قد وصلته رسالة سرية فيطلع عند الدوق فيثير ذلك كورنوال وينزل بغلوستر نقمته البالغة فيقتلع بيده إحدى عينيه ثم يتبعها بالأخرى انتقامًا منه وتستفز هذه الوحشية أحد الخدم فيعتدى على كورنوال ويجرحه جرحا بليغًا يهدد حياته.

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

الفرقة القوميه المصريه على مسرح
دار الاوبرا الملكية
تقدم احتفالا بعيد الفطر المبارك
ابتداء من الخميس ٢٦ ديسمبر الى الاحد ٢٩ منه رواية
تاجر البندقية ١٩٢٥
لشكسبير ذات أربعة فصول فى ٩ مناظر تعريب الاستاذ خليل مطران
مخرجها وممثلها الاول الاستاذ زكي طليمات
يشترك في التمثيل (الاسماء حسب الحروف الابجدية)
أحمد علام . حسين رياض . سراج منير . عباس فارس
عمر وصفى . فتوح نشاطى . فؤاد سليم . فؤاد شفيق
روحيه خالد | زينب صدقي | زوزو الحكيم
أيام العيد تمثل كل يوم حفله سواريه الساعة ٤٥ و ٨
ويوم الاحد ٢٩ تمثل ماتينيه الساعة ٦ تماما
أسعار الدخول خالصة الضريبة
بنوار ١٢٠ لوج أول ٨٠ لوج ثان ٦٠ ممتاز ٢٠ تونيل ١٥ سكالا ١٢ باكون ١٠ أعلا ٧
« تطلب التذاكر من شباك الاوبرا يوميا من الساعه ٩ صباحا تليفون ٥١٧٩٣ »
(الرواية التالية اندروماك)

إعلان تاجر البندقية



ذات
ثلاثة فصـــول **رواية الملك لير** ترجمة الاستاذ ابراهيم رمزى
بروجرام من يوم الخميس ١٩ ديسمبر الى الثلاثاء ٢٤ منه سنة ١٩٣٥

اخراج الأستاذ عزيز عيد

يمثل الملك لير بالتناوب الاستاذان **عزيز عيد وجورج ابيض**

ابراهيم الجزار	رجل عجوز	فؤاد فهيم . .	ضابط . . .
ابراهيم يونس	كوران . . .	محمد ابراهيم .	أحد الاشراف
انور وجـدى	دوق بورجانديا	محمد يوسف .	ضابط . . .
حسن البارودى	طبيب	محمود المليجى	دوق البانى .
حسين رياض	ادغار	محمود رضا . .	أمير . . . .
عبـاس فارس	أرل كنت .	منسى فهمي .	أرل غلوستر
عبد العزيز خليل	أوزوالد . . .	زينب الحكيم	كورديليا . .
على رشـدى	دوق كورنوال	زينب عثمان .	البهلول . . .
فتوح نشاطى	ملك فرنسا .	فردوس حسن	غونوريل . .
فؤاد شـفيق	أدمون .	نجمة ابراهيم	ريفان . . . .

توزيع الأدوار في البرنامج الرسمي

اسماعيل وهبي
عام لدى عكة القص والابرام

١٩٢٥

خطاب إسماعيل وهبي

هنـاك تحت إشراف ابنته البارة.

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

وفى صفحة أسماء الممثلين بالبرنامج الرسمى، وجدت الآتى: «رواية الملك لير» ثلاثة فصول ترجمة الأستاذ إبراهيم رمزى، بروجرام من يوم الخميس ١٩ ديسمبر إلى الثلاثاء ٢٤ منه سنة ١٩٣٥، إخراج عزيز عيد. يمثل الملك لير بالتناوب الأستاذان عزيز عيد وجورج أبيض. [توزيع الشخصيات]: إبراهيم الجزار (رجل عجوز)، إبراهيم يونس (كوران)، أنور وجدى (دوق بورجانديا)، حسن البارودى (طبيب)، حسن رياض (إدغار)، عباس فارس (أرل كنت)، عبد العزيز خليل (أوزوالد)، على رشدى (دوق كورنوال)، فتوح نشاطى (ملك فرنسا)، فؤاد شفيق (أدمون)، فؤاد فهيم (ضابط)، محمود المليجى (دوق ألباني)، محمود رضا (أمير)، منسى فهمى (أرل غلوستر)، زينب الحكيم [زوزو حمدى الحكيم] (كورديليا)، زينب عثمان (البهلول)، فردوس حسن (غونوريل)، نجمة إبراهيم (ريفان).

أما مسرحية «تاجر البندقدية» فكانت الثالثة فى تاريخ عروض الفرقة القومية، وأعلنت عنها جريدة الأهرام يوم ١٩٣٥/١٢/٢٥، حيث إن المسرحية من تأليف شكسبير ومن تعريب خليل مطران، ومن إخراج زكى طليمات وتمثيله أيضًا، مع كل من: أحمد علام، حسين رياض، سراج منير، عباس فارس، عمر وصفى، فتوح نشاطى، فؤاد شفيق، محمود رضا. وجاء فى البرنامج الرسمى المطبوع للمسرحية الآتي: رواية «تاجر البندقية» لشكسبير ترجمة شاعر القطرين الأستاذ خليل بك مطران، تلخيص الأستاذ فؤاد سليم:

بروسيا فتاة من علية القوم فى بلمنت بارعة الجمال مات عنها أبواها مخلفين لها ثروة طائلة، وكان أبوها قد أوصى أن يناط أمر زواجها بثلاثة صناديق: ذهبى وفضى ورصاصى جعل فى الأول منها جمجمة ميت وفى الثانى رأس هزأة أبله، وفى الثالث رسمها، فمن اختار من الخُطاب الصندوق الذى فيه رسمها أصبحت له حليلة – وتقيدت بروسيا بهذه الوصية واستقبلت الكثيرين من نبهاء الخُطاب كان آخرهم أمير مراكش وأمير أراغون، دون أن يوفق واحد منهم إلى اختيار الصندوق الذى فيه رسمها – وترتاح بروسيا إلى خيبة هؤلاء الخُطاب لهوى لها فى فتى من مواطنيها يُدعى باسانيو. وكان باسانيو هذا مرتبك الشؤون المالية مثقل الكاهل بالدين فلجأ إلى صديقه التاجر البندقى أنطونيو يستعين بضمانه على اقتراض ثلاثة آلاف دوقية من شيلوخ المرابى اليهودى، فيدفع الوفاء أنطونيو إلى إجابة سؤال صديقه ويعرض على شيلوخ الضمان. لكن هذا الأخير وقد ظل حياته موضع زراية النصارى وتحقيرهم كان يضمر لهؤلاء الحقد والمقت ويمنى نفسه بيوم يتاح له فيه أن يثأر منهم وينالهم بأذى. ويشترط لقبوله طلب أنطونيو أن ينص فى الصك على حق الدائن فى استقطاع رطل من لحم الضامن إذا عجز عن الوفاء أو قصر فيه، ولا يتردد أنطونيو فى قبول هذا الشرط القاسى الوحشى. وكان لشيلوخ اليهودى هذا ابنة تدعى جسيكا بينها وبين الفتى النصرانى لورنزو حب متبادل وقد تعادهت معه على الزواج بعد الهرب إليه عاجلًا بما تظفر به من مال أبيها وجواهره. وتتاح لها الفرصة بانصراف أبيها عن البيت ليلًا إجابة لدعوة وانتشار المتنكرين من السكان فى المدينة احتفالًا بعيد المرافع. ويعود شيلوخ فإذا بيته خال مسروق فيثور ويصخب يائسًا، والمعيدون حوله يهزأون ويسخرون. وجاءت الأخبار أن مراكب لأنطونيو ثمينة غرقت فأصابته بخسائر فادحة. وأكد طوبال أحد التجار اليهود ذلك الخبر لصديقه شيلوخ، وكان هذا قد أوفده للبحث عن ابنته الهاربة، فيمنى نفسه بالثأر من هذا الغريم وشفاء

لقطة من تاجر البندقية

غلته بما سيستقطعه من لحمه بحكم القانون.. هذا ما حدث فى البندقية أما فى بلمنت فيوفق باسانيو فى الاقتراع ويختار الصندوق الذى فيه رسم بروسيا حبيبته، وتسر هذه بتوفيقه وتجاهره بأنها وقد أصبحت له قد جعلت كل ما تملكه تحت تصرفه وتزيد فتهديه خاتمًا ثمينًا موصية إياه أن يحرص من إضاعته أو إهدائه. ويفد إلى بلمنت وافد قادمًا من البندقية فيفضى إلى باسانيو بما منى به صديقه أنطونيو من الخسائر وما بات يتهدده من توعد شيلوخ الجافى القلب فتشير بروسيا على زوجها بالسفر لنجدة صديقه. وما كاد ينصرف تلبية لنداء الواجب حتى تتهيأ هى أيضًا ووصيفتها للسفر خفية وتكل إدارة شؤونها طيلة غيابها إلى لورنزو وزوجته جسيكا.. حلّ أجل الصك وعجز أنطونيو عن الوفاء فلجأ شيلوخ إلى القضاء وجاء باسانيو إلى ساحة العدل يعرض قيمة الدين بل ضعفه فيأبى اليهودى إلا تنفيذ ما اشترط فى الصك، وكان دوج البندقية قد أرسل إلى روما يستطلع رأى العلامة بالاريو فى هذه القضية الغريبة فيجيئه رسول ينبئ أن بالاريو أناب عنه شابًا اسمه بلتزار سنى المنزلة بين العلماء وأوفده إلى البندقية ليستعان به على استجلاء ما غمض فيأذن الدوج بدخوله ويكل إلى علمه حلّ المعضلة فيفتى هذا للتشريع بعد إطلاعه على الصك أن شيلوخ تحت طائلة نص فى القانون البندقى يقضى بأنه إذا ثبت على أجنبى توسله بوسائل مباشرة أو مداورة للقضاء على حياة أحد الأهلين حق للشروع فى الجناية عليه نصف ما يملكه الشارع فى الجريمة وللحكومة النصف الآخر كما يقضى بجعل حياة المأخوذ لذنب رهن إشارة الدوج بانفراده، لكن نبل أنطونيو يأبى إلا أن يشفع لغريمه فتخفف المحكمة الحكم على شرط أن يوقع شيلوخ على صك يخرج به عن كل مال فى حوزته يوم وفاته لصهره لورنزو وكريمته. ويعرض باسانيو وأنطونيو على بلتزار القاضى الشاب أن يتقبل المال الذى يقدمانه له لا أمرًا وفاقًا، بل بعض الجزاء لما أبداه من حسن صنيع فيكتفى بقفازى أنطونيو ليلبسهما تذكرًا له وبخاتم فى يد باسانيو علامة على موته، فلا يرى باسانيو مندوحة من تقديمه إليه رغم ما له عنده من ثمن معنوى.. أسرعت بروسيا إذ مثلت دورها فى البندقية بالعودة إلى بلمنت قبل وصول باسانيو وصديقه أنطونيو إليها.. ويعود هذان على أثرها فيعلمان ما كان من سفرها متنكرة إلى البندقية فى زى قاض لتنقذ صديق زوجها من تبعة ضمانه لليهودى.. وترحب بروسيا أجمل ترحيب بأنطونيو الصفى الوفى وتزف إليه البشرى بأن ثلاثة من مراكبه مليئة بأثمن الأوساق قد وصلت إلى المرفأ سالمة بعد اليأس من نجاتها وتقدم للورنزو العقد الذى نزل بموجوبه شيلوخ له ولجسيكا نزولًا قانونيًا عن جميع أملاكه وأمواله بعد مماته.

وفى صفحة الشخصيات بالبرنامج الرسمى، جاء الآتى: الفرقة القومية المصرية بدار الأوبرا، رواية «تاجر البندقية» ذات أربعة فصول وعشرة مناظر لشكسبير، ترجمة الأستاذ خليل مطران بك، ابتداء من يوم الخميس ٢٦ ديسمبر والأيام التالية. أخرج الرواية ويمثل دور شيلوخ الأستاذ «زكى طليمات» خريج مسرح الأوديون بباريس ومبعوث وزارة المعارف، ترتيب الأسماء حسب الحروف الهجائية: إبراهيم الجزار (جوبو)، إبراهيم يونس (محضر)، أحمد علام (باسانيو)، أنور وجدى (ستفانو)، إسكندر منسى (خادم)، حسن فايق (لنسلو جوبو)، حسين رياض (أنطونيو)، سراج منير (دوج البندقية)، زكى طليمات (شيلوخ)، عباس فارس (الأمير المراكشي)، عبد العزيز خليل (سالارينو)، عمر وصفى (طوبال)، فتوح نشاطى (لورنزو)، فؤاد سليم (سالاريو)، فؤاد شفيق (جاتيانو)، محمد فهمى أمان (بلتزار)، محمد يوسف (سالاينو)، محمود رضا (أمير أراغون). تمثل «السيدة زينب صدقي» بورسيا، روحية خالد (جسيكا)، زوزو الحكيم (نريسا)، نجمة إبراهيم (وصيف). قام بانتخاب القطع الموسيقية الأستاذ عبدالحميد عبدالرحمن.

بعد العرض بثلاثة أيام أرسل «إسماعيل وهبى» خطاب تهنئة لخليل مطران، قال فيه: «الأستاذ الجليل خليل مطران، حق على بعد أن شاهدت أمس رواية تاجر البندقية أن أتقدم لكاتبها الجليل بأسمى عبارات التهنئة لما دبجه يراعه من بلاغة فى اللفظ وسبك فى الحوار كما أتقدم لحضرات الممثلين مهنئًا إياهم بذلك المجهود المشكور خاصًا بالذكر مخرجها الفاضل الأستاذ زكى طليمات والسيدة زينب صدقى. وأرجو أن تتقبلوا هذه التهنئة من شخص يحمل لكم كل تجلة وإكبار. [توقيع] «إسماعيل وهبى» ٢٨ ديسمبر ١٩٣٥.