مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 986 | الإثنين 20 يوليو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

حرية الإبداع وثمن البقاء.. كيف يعيش المسرح المستقل فى أقاليم مصر؟

ثورة يوليو والمسرح.. حين يصبح تغيير المجتمع ثقافة

قصور الثقافة بالغربية

تحيي ذكرى ثورة ٢٣ يوليو بعروض فنية وورش إبداعية

نظمت الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة الفنان هشام عطوة، برنامجا متنوعا بمحافظة الغربية، ضمن برامج وزارة الثقافة، احتفاء بذكرى ثورة ٢٣ يوليو.

وشهد بيت ثقافة كفر الزيات محاضرة تثقيفية تناول خلالها الشاعر محمد أمين صالح الأوضاع السياسية والاجتماعية التي سبقت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، مستعرضا أبرز أسباب اندلاعها وأهدافها الوطنية، وفي مقدمتها بناء جيش وطني قوي وتحقيق العدالة الاجتماعية.

كما تضمن الاحتفال فقرات غنائية وشعرية قدمها عدد من مواهب الأطفال، إلى جانب مونولوج فني للفنان ماهر الفقي استعرض أبرز الأعمال الفنية التي تناولت الثورة وإنجازاتها.

وضمن الأنشطة الصيفية، تألقت فرقة «ضي القلوب» الاستعراضية لذوي الهمم على مسرح ٢٣ يوليو بمدينة المحلة الكبرى، بقيادة المدرب خالد قنيدة، وقدمت مجموعة من الفقرات المستوحاة من التراث المصري، من بينها المصري القديم والتنورة والحصان، وسط تفاعل وإشادة من الجمهور.

كما شهد المسرح انطلاق أولى فعاليات ورشة الرسم ضمن الموسم الثالث من برنامج «مواهبنا مستقبلنا»، بإشراف الإدارة العامة لرعاية المواهب، وتدريب الفنانة التشكيلية سلمى المنسوب.

وفي إطار برامج تنمية المهارات الفنية، واصل قصر ثقافة الطفل ومكتبة دار الكتب استقبال المشاركين في ورشة تعليم الخط العربي، بإشراف الخطاط حامد علي، الذي درب الأطفال على مبادئ الكتابة بخطوط النسخ والرقعة والديواني والثلث، فيما تواصلت فعاليات المعسكر الصيفي بالمركز الثقافي بمدينة طنطا، متضمنة ورش الحساب الذهني والمشغولات اليدوية، إلى جانب ورش الكتابة الإبداعية التي تقام أسبوعيا بمشاركة الشاعر محمد سامي.

وتواصلت الفعاليات بالمواقع الثقافية، حيث نظمت مكتبتا سمنود ومحلة حسن لقاءات تثقيفية حول قيم الانتماء والمواطنة، فيما استضاف بيتا ثقافة قطور وزفتى ورش حكي وأنشطة فنية للأطفال، ضمن برامج الإدارة العامة لثقافة الشباب والعمال، التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث، وبالتعاون مع إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي وفرع ثقافة الغربية.

مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى

يعلن لجنة تحكيم مسابقة التأليف المسرحى بالدورة الرابعة

أعلن مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى برئاسة الدكتورة داليا همام، تشكيل لجنة تحكيم مسابقة التأليف المسرحى بالدورة الرابعة للمهرجان، المقرر إقامتها فى نوفمبر المقبل، والتى تضم نخبة من الأكاديميين والمسرحيين من عدد من الدول العربية.

أعضاء لجنة التحكيم بالدورة الرابعة للمهرجان

وتضم لجنة التحكيم الكاتب والمخرج المسرحى العراقى أحمد الماجد، والكاتبة والناقدة المسرحية المصرية أرشا عبد المنعم، والكاتب والمسرحى البحرينى أحمد جاسم محمد، ومقرر اللجنة الناقدة آية سيد، وهم من الأسماء البارزة فى مجال المسرح العربى، ويمتلكون خبرات كبيرة فى مجالات التأليف والإخراج والنقد المسرحى.

وقالت الدكتورة داليا همام مؤكدة: «إن مسابقة التأليف المسرحى تمثل إحدى أهم المسابقات التى يحرص المهرجان على تنظيمها سنويًا، لما لها من دور فى دعم واكتشاف المواهب الجديدة، وتشجيع إنتاج نصوص مسرحية عربية متميزة موجهة للأطفال، تجمع بين القيمة الفنية والرسالة التربوية والإنسانية».

وأضافت أن اختيار لجنة التحكيم جاء بعناية، اعتمادًا على الخبرات العلمية والفنية والعملية لأعضائها، بما يضمن تقييم الأعمال المشاركة وفق معايير احترافية تحقق العدالة وتكافؤ الفرص بين جميع المتسابقين.

شروط مسابقة التأليف المسرحى

وكان مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى قد فتح باب التقدم لمسابقة التأليف المسرحى ضمن فعاليات دورته الرابعة، وحدد عددًا من الشروط، وقد وضعت إدارة المهرجان شروطًا أساسية للتسابق فى هذه الفئة، أبرزها: أن يكون النص مكتوبًا من قِبل طفل أو ناشئ من ٩ حتى عمر ١٨ عامًا، وأن يكون النص موجه للطفل من قبل كاتب بالغ فوق الـ١٨ عامًا، على أن يتم اختيار أحد الموضوعات الآتية للكتابة: وسائل التواصل الاجتماعى/ السوشيال ميديا، التنمر، الهوية، الوحدة، مشكلات يتعثر فيها الطفل اثناء الدراسة، اعادة التدوير.

جدير بالذكر أن مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى، يُقام تحت رعاية جمعية الفن والثقافة «بتاح»، وبالدعم من وزارة الثقافة المصرية، وأكاديمية الفنون، ونقابة المهن التمثيلية

همت مصطفى

إسدال الستار على الدورة التاسعة لمهرجان أيام القاهرة

الدولى للمونودراما.. و»كروا» يحصد الجائزة الكبرى

اختُتمت، مساء الجمعة الماضية، فعاليات الدورة التاسعة من مهرجان أيام القاهرة الدولى للمونودراما برئاسة الدكتور أسامة رؤوف وسط حضور لافت لكوكبة من الفنانين والنقاد وصُنّاع المسرح من مختلف دول العالم. وأُقيم حفل الختام على المسرح المكشوف بدار الأوبرا المصرية، حيث استُهل بالسلام الوطنى لجمهورية مصر العربية، تبعه عرض فيلم وثائقى استعرض تاريخ المهرجان، وآخر وثّق أبرز فعاليات هذه الدورة التى تنوعت بين العروض الرسمية، وعروض المسرح المدرسى (التى تبناها المهرجان لأول مرة هذا العام)، إلى جانب الورش التدريبية المصرية والدولية، والماستر كلاس، ومنصتى «الحكواتى» فضلًا عن الندوات الفكرية.

شهد الحفل لفتة تقديرية مميزة من هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، برئاسة الأستاذ ناصر اليماحى (إمارة الفجيرة - الإمارات)، حيث تم إهداء درع تذكارية إلى الدكتور أسامة رؤوف، مؤسس ورئيس المهرجان، تقديرًا لجهوده. كما حرصت إدارة المهرجان على تقديم شهادات شكر لطاقم العمل، وتكريم المشاركين فى الورش التدريبية والماستر كلاس.

وقد قدّم حفل الختام الفنان عمرو عبدالعزيز، الذى رحّب بالحضور، كما وجّه تحية خاصة للفنان القدير سامى مغاورى، وسط تفاعل كبير من الحضور.

وعقب ذلك، ألقى الدكتور أسامة رؤوف كلمته، موجّهًا الشكر لكل المشاركين والداعمين، مؤكدًا أن المهرجان كان مساحة لالتقاء الثقافات المختلفة تحت مظلة المسرح، الذى يختصر المسافات ويمنح الإنسان صوتًا لا يغيب، مشيرًا إلى أن نجاح هذه الدورة جاء نتيجة تكاتف الجميع، وأن كل تجربة صادقة تُقدَّم على المسرح تمثل انتصارًا حقيقيًا للفن، مختتمًا بالدعوة للقاء فى الدورة العاشرة

. جاءت نتائج الجوائز على النحو التالي:

أولاً: مسابقة التأليف فى المونودراما اعلن جوائزها الدكتور محمود سعيد، وتشكلت لجنة التحكيم من: دكتور محمود سعيد رئيساً، ود. زينب لوت من الجزائر والمخرج محمد النبهانى من سلطنة عمان، حيث حصل على المركز الأول أيمن حافظ (مصر) عن نص «غثاء السيل»، ثم حصل على المركز الثانى عبد الرازق الربيعى (سلطنة عمان) عن الساعة الأخيرة من العالم، وجاء فى المركز الثانى مكرر حبيب غلوم العطار (الإمارات) عن «كلنا حمقى»، ثم حصل على المركز الثالث مجدى حليم كامل عوض (مصر) عن مسابقة المونودراما، وجاء فى المركز الثالث مكرر محمد بن سيف الرحبى (سلطنة عمان) عن «يطير الحمام".

ثانياً: مسابقة مونودراما المسرح المدرسى تتشكل لجنة تحكيمها من الأستاذة شريفة موسى، والأستاذة مارجريت مجدى، والأستاذة ميسون حسين)، حيث حصل على شهادة لجنة التحكيم الخاصة يوسف صبحى عن عرض الحالة صفر (مصر)، ثم حصل على الجائزة التشجيعية ممن محمد عن "أنا الضحية" (السودان)، كما حصل على جائزة تميز الإضاءة شريف شمس الدين (مصر)، ثم حصل على جائزة أفضل ممثل حامد أحمد الحفيتى عن "العزلة" (الإمارات)، فيما حصلت على جائزة أفضل ممثلة (مناصفة) كل من

سلمى فهد الكعبى عن "وحدى فى المنزل" (الإمارات) وملك محمد وحيد عن "الحلم" (مصر)، ثم حصل على جائزة أفضل إخراج محمد ملكاوى عن "العزلة" (الإمارات)، وحصل عرض "العزلة" (الإمارات) على جائزة أفضل عرض متكامل.

ثالثاً: المسابقة الرسميةوتتشكل لجنة تحكيمها من الأستاذة الدكتورة عبير منصور، والسفير على المهدى، والفنان باولو أفاتانيو)، حيث حصلت جوستينا ألياج (ألبانيا) عن عرض «الأم تريزا» على شهادة التميز، ثم حصل على جائزة تميز الموسيقى عبد الرحمن صباح عن «خزان ٦٣»، وحصلت على جائزة تميز الأزياء رولا مطلق عن «مزاد عاطفي»، ثم حصل على جائزة تميز الإضاءة أحمد بيكو عن «موت مفاجئ»، وحصل على جائزة تميز الديكور المهندس فادى فوكيه عن «سما»، ثم حصلت على جائزة تميز التأليف عهود القرشى عن «مزاد عاطفى"، كما حصل عماد الوسلاتى عن "البرباش" على شهادة خاصة.

أما الجوائز الكبرى، فقد حصل على جائزة أفضل ممثل (مناصفة) كل من أنس كلكامش عن «كروا» (العراق) وثائر ظاهر عن «خزان ٦٣»، ثم حصلت على جائزة أفضل ممثلة (مناصفة) كل من الفنانة مروة عبد المنعم عن «سما» (مصر) والفنانة أفنان الخضر عن «مزاد عاطفي» (السعودية)، ثم حصل على جائزة أفضل إخراج المخرج تامر بتق عن «كروا» (العراق/أستراليا)، فيما حصل عرض «كروا» (العراق/أستراليا) على جائزة أفضل عرض متكامل.

واختُتمت فعاليات المهرجان بتوجيه رئيس المهرجان الدكتور أسامة رؤوف الشكر والتقدير لجميع الضيوف والحضور من مختلف دول العالم، الذين ساهموا فى إنجاح هذه الدورة، على أمل أن يتجدد اللقاء فى الدورة العاشرة المقبلة.

وقد انطلقت فعاليات الدورة التاسعة لمهرجان القاهرة الدولى للمونودراما، برئاسة الدكتور أسامة رؤوف، على المسرح المكشوف بدار الأوبرا المصرية، تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية، وسط حضور كبير من الفنانين والمسرحيين والضيوف العرب والأجانب، فى افتتاح حمل مزيجًا من الفن والاحتفاء برموز المسرح فى مصر والعالم.

واستهل حفل الافتتاح بفيلم تسجيلى استعرض أبرز محطات وإنجازات الدورات الثمانى السابقة للمهرجان، أعقبه عرض باليه مميز للأطفال، ثم قدم المخرج ومدرب التمثيل الإيطالى باولو أفاتانيو عرضًا استعراضيًا نال إعجاب الحضور، ليضفى أجواء احتفالية على انطلاق الدورة التاسعة.

وفى كلمته خلال الحفل، رحب الدكتور أسامة رؤوف، رئيس ومؤسس مهرجان القاهرة الدولى للمونودراما، بالحضور، مؤكدًا أن المهرجان يواصل رسالته فى جمع المسرحيين من مختلف أنحاء العالم تحت مظلة الإبداع والحوار الثقافى، وأن الدورة التاسعة تمثل محطة جديدة فى مسيرته، كما وجه الشكر إلى جميع المؤسسات والجهات التى قدمت الدعم والمساندة

لإنجاح الدورة الحالية، مثمنًا تعاونها وإيمانها برسالة المهرجان ودوره فى دعم الحركة المسرحية وتعزيز التواصل الثقافى بين الشعوب.

وشهد حفل الافتتاح تكريم الفنان الكبير الراحل فاروق الفيشاوى، حيث تسلم درع التكريم نجلاه الفنان أحمد الفيشاوى وشقيقه عمر الفيشاوى، تقديرًا لمسيرته الفنية الحافلة وإسهاماته الكبيرة فى المسرح والسينما والتليفزيون، وسط تصفيق حار من الحضور.

كما كرم المهرجان المخرج الكبير سمير العصفورى، تقديرًا لمسيرته الإبداعية الممتدة وإسهاماته البارزة فى المسرح المصرى والعربى، إلى جانب تكريم الفنانة القديرة ميمى جمال، والفنانة الألبانية جوستينا ألياج، احتفاءً بتجاربهم الفنية وإسهاماتهم فى إثراء الحركة المسرحية. وامتدت التكريمات لتشمل أكاديمية الفنون، وتسلمت درع التكريم الدكتورة سمر سعيد، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية، تقديرًا للدور الرائد الذى تضطلع به الأكاديمية فى إعداد وتأهيل أجيال جديدة من الفنانين والمبدعين.

كما كرمت إدارة المهرجان جمعية دبا للثقافة والفنون والمسرح بإمارة الفجيرة بدولة الإمارات العربية المتحدة، تقديرًا لدورها فى دعم الحركة المسرحية العربية، وتعزيز التعاون الثقافى والفنى بين المسرحيين العرب.

وحرصت إدارة المهرجان كذلك على تكريم لجنة مشاهدة واختيار العروض، تقديرًا لجهودها فى متابعة الأعمال المتقدمة واختيار العروض المشاركة فى الدورة التاسعة، وضمت اللجنة كلًا من الدكتورة وسام أسامة، والمخرج محمد حجاج، والدكتورة رانيا إبراهيم.

كما تم تكريم لجنة تحكيم مسابقة التأليف المسرحى، التى ضمت الكاتب محمد النبهانى من سلطنة عمان، والدكتورة زينب لوت من الجزائر، والكاتب محمود سعيد من مصر، تقديرًا لجهودهم فى تقييم النصوص المسرحية المشاركة واختيار أفضلها.

وشهد الحفل أيضًا تكريم لجنة تحكيم العروض، التى ضمت المخرج السودانى على المهدى، والمخرج ومدرب التمثيل الإيطالى باولو أفاتانيو، والدكتورة عبير منصور، رئيس قسم المسرح بكلية الآداب جامعة حلوان، تقديرًا لما بذلوه من جهود فى تقييم العروض المشاركة، بما يضمن أعلى معايير المهنية والحيادية فى أعمال التحكيم.

رنا رأفت

تسعة كتب جديدة

لإصدارات الهيئة العربية للمسرح فى سلسلتى «دراسات» و«نصوص»

أصدرت الهيئة العربية للمسرح للمكتبة المسرحية العربية، تسعة إصدارات جديدة، ودفعت بها ضمن مشروعها الاستراتيجى فى إغناء المحتوى المعرفى المسرحى باللغة العربية، وجاءت ثمانية منها ضمن سلسلة دراسات، فيما جاء التاسع ضمن سلسلة نصوص، وفى هذا استعراض سريع لهذه الإصدارات التسعة.

تمثل ظاهرة الإرهاب فى المتن المسرحى العمانى

كتاب «المسرح العمانى فى مواجهة الإرهاب، قراءة فى تراجيديا الواقع وتفكيك العنف» لمؤلفيه أستاذ دكتور سعد محمد على التميمى، ودكتور سعيد بن محمد السيابى، وصدر تحت رقم ١٩١ «دراسات»، ووقع فى ١٦٠ صفحة، ورصد كيفيات تمثل ظاهرة الإرهاب فى المتن المسرحى العمانى، من خلال دراسة أربع مسرحيات لكاتبين بارزين هما عبدالرزاق الربيعى وبدر الحمدانى، قراءة تحليلية تتوغل فى البنية العميقة للنصوص.

«مواء القطة.. أبواب السرد

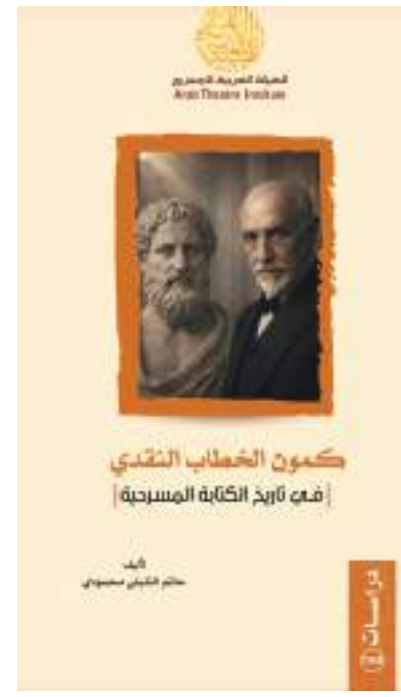
المتشابكة» للكاتب العُمانى هلال البادى

صدر كتاب «مواء القطة.. أبواب السرد المتشابكة»، للكاتب العُمانى هلال البادى، تحت رقم ١٩٢ «دراسات»، ويقوم على دراسة سعت إلى إيقاد الضوء تجاه النصوص المسرحية باعتبارها نصوصًا أدبية، شأنها شأن الرواية والقصة القصيرة والقصيدة الشعرية، وحظيت هذه باهتمام الدارسين، وشكلت تجاربها نقاط بحث متعددة بتعدد مناهج البحث، يرى المؤلف هلال البادى أن هناك ندرة فى دراسة النصوص لناحية السرد.

«كمون الخطاب النقدى فى تاريخ الكتابة المسرحية» للتونسى حاتم التليلى

والكتاب رقم ١٩٣ دراسات، حمل عنوان «كمون الخطاب النقدى فى تاريخ الكتابة المسرحية» من تأليف التونسى الدكتور حاتم التليلى محمودى، ويشير إلى فرضية بعينها، تلك التى تنظر إلى النقد المسرحى بعيدا عن مرويات تاريخه الرسمى، وجرت عملية نشاطه فى الصحف والمجلات والبحوث النظرية، وتلك التى تعتبره خطابًا إبداعيًا اتخذ له أطرًا جديدة لنشاطه، ووضع حاتم التليلى خطابه فى صياغات المشاكسة اللغوية والمفاهيمية.

«الصوت منهجًا إلى فن الأداء.. منهج كريستين لنكليتر مثالًا» للتونسية أسماء ثابت



وصدر للتونسية أسماء ثابت كتابها الجديد بعنوان «الصوت منهجًا إلى فن الأداء، منهج كريستين لنكليتر مثالًا»، والإصدار رقم ١٩٤ «دراسات»، ويلخص الكتاب رحلة المؤلفة فى البحث المنطلق من منهج لينكليتر حتى اكتشاف أن أغلب الجامعات المختصة فى المسرح فى الولايات المتحدة وأوروبا، وترتكز فى تكوينها بخصوص الأداء الصوتى على المنهج، ويضع الكتاب تفصيلًا لمنهج التدريب ونتائجه العملية، ليعطى فرادة لمحتواه لكل مهتم فى التكوين والتدريب.

«الواقعية السحرية فى المسرح السعودى» لفاطمة بنت صالح البرادى

كتاب «الواقعية السحرية فى المسرح السعودي» للمؤلفة دكتور فاطمة بنت صالح إبراهيم البرادى، تحت رقم ١٩٥ «دراسات»، وتتناول المؤلفة بالرصد والتحليل الواقعية السحرية فى المسرح السعودى، وتحديدًا فى مسرح «ملحة عبدالله» الذى تعتبره تجربة فنية عريقة ومتجددة فى هذا الاتجاه، حيث ينفتح نتاجها على الأنساق التاريخية والموروثات الإنسانية والخطابات المعرفية المتعدد بأسلوب ذى وعى تام يعكس الواقع واللاواقع على هيئة مادة حية.

«التنظير للكتابة المسرحية من آرسطو إلى بريشت» فى كتاب رائد خضراوى من تونس

وصدر عن الهيئة العربية للمسرح، للدكتور رائد خضراوى من تونس، كتابه الجديد بعنوان «التنظير للكتابة المسرحية من آرسطو إلى بريشت – الثوابت والمتغيرات، قراءة تحليلية مقارنة»، والكتاب عن سلسلة «دراسات» ١٩٦.

ويتناول الكتاب البحث مفهوم التنظير للكتابة المسرحية من أرسطو إلى بريشت (Bertol Brecht) أى من المسرح الإغريقى إلى المسرح المعاصر، ويتساءل البحث فيما إذا كانت الفلسفة هى أصل التنظير المسرحى، حيث أول المنظرين كان فيلسوفًا، ثم يتناول أهم المرجعيات التنظيرية التاريخية وكيف أثرت فى الكتابة المسرحية.

«الشخصية فى المسرحية النثرية السعودية - دراسة إنشائية» لعمره بنت ثارى الرشيدى

والإصدار ١٩٧ «دراسات» يقدم للمؤلفة دكتور عمره بنت ثارى على الرشيدى، ويحمل عنوان «الشخصية فى المسرحية النثرية السعودية - دراسة إنشائية»، وتستعرض المؤلفة سمات بناء الشخصيات فى عدد من المسرحيات لكتاب سعوديين يختلفون فى درجاتهم العلمية وبيئاتهم وثقافتهم، انطلاقًا من أن كل منطقة فى السعودية تمثل منظومة ثقافية مجتمعية، مما يؤدى إلى تنوع السمات الشخصية.

«الغروتسك فى المسرح».. للراحلة دكتور إقبال نعيم

والكتاب ١٩٨ فى سلسلة «دراسات»، للراحلة دكتور إقبال نعيم من العراق، بعنوان «الغروتسك فى المسرح»، والغروتسك/«Grotesque»، هو أسلوب التنافر والتضاد للتعبير عن حقيقة الذات المسرحية بطريقة عميقة جدًا والتشكيك الجمالى غير المتوقع فى الشخصية عبر تناقضاتها، وقد تناولت المؤلفة إضافة لخصائص الغروتسك، تضاده، قناعه، غرائبيته، عزلة الشخصية فيه.

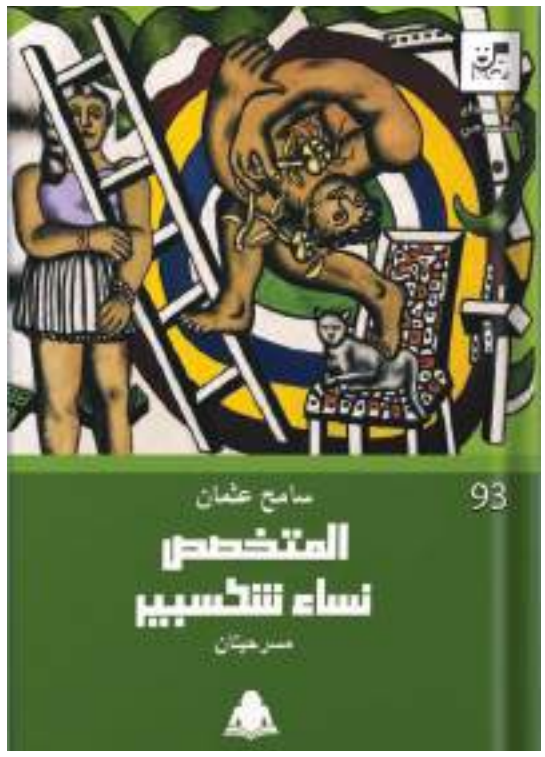
٣ مسرحيات لهشام زين الدين تشتبك مع راهن الإنسان المعاصر

وتقدم الهيئة العربية للمسرح الكتاب التاسع، ويأتى ضمن سلسلة «نصوص» ويحمل الرقم ٣٠، بعنوان ٣ مسرحيات لمؤلفها دكتور هشام زين الدين من لبنان، وهذه المسرحيات الثلاث هى «هذيان آخر الليل، المريض رقم صفر، نجمة الليل الحالك»، وتمتاز المسرحيات الثلاث بالاشتباك الراهن مع ما يعيشه الإنسان، فى العالم عامة، ولكنه يبدأ من خصوصية مجتمعاتنا العربية، ومسرحنا العربى.

همت مصطفى

«هيئة الكتاب» تصدر «المتخصص ونساء شكسبير»

للكاتب المسرحى سامح عثمان



أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب، فى الأيام الأخيرة الماضية كتابًا جديدًا بعنوان «المتخصص ونساء شكسبير» للكاتب المسرحى سامح عثمان، وذلك ضمن أحدث إصدارات سلسلة الإبداع المسرحى، فى إطار اهتمام الهيئة بدعم ونشر النصوص المسرحية المصرية المعاصرة.

قضايا إنسانية وفكرية برؤية درامية

ويضم الكتاب مسرحيتين، تتناولان قضايا إنسانية وفكرية برؤية درامية تجمع بين الرمز والسخرية، وتعكس تجربة الكاتب فى الكتابة المسرحية.

رؤية فلسفية لآليات الرغبة والطموح والأهواء الإنسانية

وتقدم مسرحية «المتخصص» رؤية فلسفية تتأمل آليات الرغبة والطموح والأهواء الإنسانية، من خلال استعارة تجعل السيرك صورة رمزية للعالم، حيث تتقاطع أدوار اللاعبين مع أدوار البشر فى الحياة، بينما يتحكم مدير السيرك فى مصائر الجميع وفق قواعد صارمة، ومع سعى كل شخصية لإتقان دورها طمعًا فى مكانة أفضل، يظن البعض أنه أصبح متخصصًا فى مهمته، بينما يؤدى الفشل إلى التراجع تدريجيًا، حتى يصل الإنسان إلى أن يصبح خادمًا للجميع.

مسرحية «المتخصص» ببناء درامى متماسك

وتعتمد المسرحية على بناء درامى متماسك، تتصاعد فيه الصراعات بصورة متدرجة، وتتشابك الأحداث فى حبكة تنمو باضطراد، لتكشف عبر سخرية لاذعة واقعًا معاصرًا يطرح العديد من التساؤلات حول السلطة والطموح والنجاح ومعايير التفوق.

سامح عثمان من أبرز كتاب المسرح فى مصر

سامح عثمان من أبرز كتاب المسرح فى مصر، إذ قدم عشرات النصوص المسرحية التى عُرضت على مسارح الدولة، إلى جانب المسرح المستقل والمسرح الجامعى، ويكتب الشعر الغنائى، ويمتلك تجربة فنية متنوعة فى مجال الكتابة الإبداعية.

وحصد «عثمان» العديد من الجوائز المهمة، من بينها جائزة نبيل بدران بالمهرجان القومى للمسرح المصرى، وجائزة كايرو شو، بالإضافة إلى جائزة نوادى المسرح التى فاز بها ثلاث مرات، ليواصل عبر أحدث إصداراته إثراء المكتبة المسرحية المصرية بأعمال تعكس رؤيته الفنية والفكرية.

«من قتل البشتيلى».. أحدث إصدارات هيئة الكتاب فى سلسلة الإبداع المسرحى

صدر حديثًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب «من قتل البشتيلي» للكاتب المسرحى والشاعر محمد سيد عمار، وذلك ضمن أحدث إصدارات سلسلة الإبداع المسرحى التى تهدف إلى تقديم نصوص مسرحية متميزة تثرى المكتبة العربية وتدعم حركة النشر المسرحى فى مصر.

دراما تتجاوز الشكل التقليدى للمسرح الشعرى

ويقدم كتاب «من قتل البشتيلى» نصًا مسرحيًا يستلهم لحظة تاريخية، ويطرح رؤية درامية تتجاوز الشكل التقليدى للمسرح الشعرى، إذ تتشكل شاعريته من البناء الدرامى والصورة المسرحية، لا من الأوزان والقوافى فقط.

ويستند النص المسرحى إلى المفهوم الذى طرحه الشاعر والناقد الإنجليزى ت. س. إليوت حول المسرحية الشعرية، باعتبارها نوعًا مختلفًا من الكتابة المسرحية، يعتمد على اكتشاف لغة درامية جديدة تتجاوز حدود الشعر المنظوم.

البطل الملحمى «البشتيلى» فى مواجهة القهر

وتدور أحداث المسرحية حول شخصية «البشتيلى» بوصفه بطلًا ملحميًا يمتلك موقفًا واضحًا فى مواجهة القهر، بينما تتحرك حوله مجموعة من الشخصيات، منها الحرافيش ورجال الأزهر، فى صراع تتباين فيه المواقف والمشاعر.

ويحضر المؤرخ «الجبرتى» داخل قفص، يوثق الأحداث بصوت لا تمنعه القيود، إلى جانب الأم والابنة اللتين تمثلان امتدادًا لقيم العزة والكرامة المستلهمة من الموروث المصرى، فى نص يحتفى بالحرية والإنسان، ويستلهم تاريخًا يمتد عبر آلاف السنين.

محمد سيد عمار أحد أبرز كتاب المسرح فى مصر

محمد سيد عمار مؤلف مسرحية «من قتل البشتيلي»، هو أحد أبرز كتاب المسرح فى مصر، جمع بين كتابة المسرح والشعر، وقدم عددًا من الأعمال المهمة، من بينها: «ثنائية الحلم والسقوط»، و«أبناء الحبلى ملك العرب»، و«قبل أن يموت الملك»، و«المماليك». وحصد محمد سيد عمار العديد من الجوائز الأدبية والمسرحية، من بينها جائزة أندلسية، وجائزة الشارقة، وجائزة المجلس الأعلى للثقافة، وجائزة الهيئة العربية للمسرح، وجائزة تيمور، إلى جانب عدد من الجوائز التى منحتها الهيئة العامة لقصور الثقافة، ليواصل من خلال أحدث أعماله إثراء المشهد المسرحى العربى بنصوص تجمع بين العمق الفكرى والجمال الفنى.

همت مصطفى

فى ورشة «قراءة العرض المسرحى» بالمهرجان القومى للمسرح المصرى للدورة الـ١٩

محمد الروبى: الناقد المسرحى ليس مراقبًا من الخارج بل شريكًا أساسيًا فى صناعة الحركة المسرحية

المسرح الذى لا يُقرأ جيدًا لا يستطيع أن يعرف نفسه أو يتطور

ضمن برنامج الورش والفعاليات الفكرية بالدورة التاسعة عشرة للمهرجان القومى للمسرح المصرى، أقيمت ورشة «قراءة العرض المسرحى»، خلال شهر يونيو الماضى، للناقد المسرحى والكاتب محمد الروبى، رئيس تحرير جريدة «مسرحنا» وأستاذ فنون الأداء بالمعهد العالى للفنون الشعبية، والتى هدفت إلى تنمية مهارات التلقى النقدى لدى المشاركين، وتعريفهم بكيفية قراءة العرض المسرحى بوصفه لغة فنية متكاملة تتجاوز حدود المشاهدة التقليدية.

الناقد شريك فى تطوير الحركة المسرحية

وخلال الورشة، تناول «الروبى» مفهوم التلقى المسرحى، وأدوات تحليل عناصر العرض المختلفة، مؤكدًا أهمية دور الناقد بوصفه شريكًا فى تطوير الحركة المسرحية، ووسيطًا بين العرض والجمهور، وصانعًا للمعرفة والذائقة الجمالية، وكشف عن تفاصيل تجربته مع الورشة وأبرز أهدافها ونتائجها.

وكان لنا لقاء مع الناقد والكاتب محمد الروبى ومتدربى الورشة حول أهم محاور الورشة ووجوه الاستفادة منها..

محمد الروبى: قراءة العرض المسرحى تبدأ بفهم لغته الخاصة لا بالاكتفاء بالمشاهدة

لا نبحث عن تخريج نقاد جدد فقط بل عن متلقٍ واعٍ يصنع مسرحًا أكثر نضجًا

البناء والتراكم والعلاقات المتشابكة

قال الناقد المسرحى والسينمائى محمد الروبى، رئيس تحرير «مسرحنا» وأستاذ فنون الأداء بالمعهد العالى للفنون الشعبية: «أنا فى الأساس ابن مسرح، تشكل وعى بالمسرح منذ دراستى الأولى فى المدرسة بمراحلها المختلفة، اشتركت فى الفرق المسرحية المدرسية كممثل ثم اكتشفت شغفى بالعملية النقدية فأثرت أن أنميها عبر الدراسة فتوجهت إلى المعهد العالى للفنون المسرحية لدراسة النقد المسرحى، وهناك تعلمت الكثير على أياد كبار الأساتذة، لكن ظل السؤال يشغلنى: «لماذا نحيا كدارسين للفن المسرحى فى جزر منفصلة» بمعنى آخر: لماذا لا يدرس طالب النقد المسرحى فن التمثيل بالتفصيل نفسه الذى يدرسه طالب قسم التمثيل والإخراج؟ وكذلك التفصيل نفسه لطالب قسم الديكور، إذ كيف لناقد أن يقرأ أداء ممثل دون أن يمتلك أبجديات التمثيل؟ وكذلك الإخراج وكذلك فنون الديكور والسينوغرافيا؟ ولأننى دارس لعلوم الهندسة المؤسسة على (البناء والتراكم والعلاقات المتشابكة) طرحت على أساتذتى هذا السؤال، وللحق وافقونى لكن كان العائق هو صعوبة تغيير لوائح المعهد ومن بعده الأكاديمية، فلم أجد مفرًا من أن أحقق ذلك بشكل فردي؛ فحرصت منذ السنة الأولى للدراسة على حضور محاضرات التمثيل وكذلك الإخراج وكذلك الديكور، بل إننى أذكر سؤالًا وجهه لى أحد أساتذتى وكان معيدًا فى ذلك الوقت حينما لاحظ اهتمامى الزائد بهذه المحاضرات التى لا تتبع قسمنا (قسم الدراما والنقد): «إنت إيه حكايتك بالضبط.. عاوز تبقى مخرج ولا ممثل ولا إيه؟» وكانت إجابتى على الفور: (لا شىء من ذلك.. فقط أريد أن أكون ناقدًا)، هكذا كنت وما زلت أؤمن بأن الناقد باعتباره أولًا قارئًا للعرض المسرحى فلا بد له أولًا أن يتعلم مفردات هذه اللغة بل ويتقنها».

دور الناقد فى تطوير الحركة المسرحية

وعن دور الناقد فى تطوير الحركة المسرحية، قال الروبى: «حين نتحدث عن المسرح، فإننا غالبًا ما نتحدث عن الكاتب والمخرج والممثل والجمهور، لكننا ننسى طرفًا آخر لا يقل أهمية عنهم جميعًا، هو الناقد المسرحى؛ فالناقد ليس مجرد شخص يجلس فى مقعده ليرصد الأخطاء أو يوزع الأحكام، بل هو جزء من المنظومة المسرحية نفسها، وأحد العناصر الفاعلة فى تطورها واستمرارها».

الناقد يضىء مناطق المعنى

وتحدث «الروبى» موضحًا: «أولًا: الناقد بوصفه وسيطًا بين

العرض والجمهور. العرض المسرحى عمل فنى مركب، يجمع بين النص والتمثيل والإخراج والسينوغرافيا والموسيقى والإضاءة وغيرها من العناصر، وليس من السهل على جميع المتفرجين إدراك العلاقات المعقدة بين هذه المكونات. هنا يأتى دور الناقد؛ فهو يساعد الجمهور على اكتشاف ما قد لا يراه أثناء المشاهدة، لأنه يضيء مناطق المعنى، ويكشف جماليات التكوين، ويشرح دلالات الاختيارات الفنية، فيتحول العرض من مجرد تجربة مشاهدة إلى تجربة فهم وتأمل، وبذلك يسهم النقد فى رفع مستوى التلقى المسرحى، لأن الجمهور الواعى يصنع حركة مسرحية أكثر نضجًا».

الناقد شريك فى تطوير الفنان

وأضاف مؤكدًا: «ثانيًا: الناقد شريك فى تطوير الفنان، والفنان الحقيقى لا يحتاج إلى المديح بقدر حاجته إلى من يقرأ تجربته بعمق. فحين يقدم الناقد قراءة جادة لعرض مسرحى، فإنه يلفت انتباه المخرج أو الممثل إلى جوانب القوة التى يمكن تطويرها، كما يشير إلى نقاط الضعف التى ربما لم ينتبه إليها صناع العرض أنفسهم، ليس المقصود هنا أن يتحول الناقد إلى معلم أو وصى على الفنان، وإنما أن يكون مرآة معرفية تساعده على رؤية عمله من زاوية جديدة. وكثير من المدارس المسرحية الكبرى فى العالم تطورت من خلال حوار مستمر بين الممارسة الفنية والخطاب النقدى».

الناقد حافظ للذاكرة المسرحية

واستكمل «الروبى»: «ثالثًا: الناقد حافظ للذاكرة المسرحية، العرض المسرحى فن زائل بطبيعته؛ فبمجرد انتهاء الليلة الأخيرة يبقى منه ما علق فى الذاكرة فقط، ومن هنا تكتسب الكتابة النقدية أهمية استثنائية، لأنها توثق العروض وتحفظها للأجيال اللاحقة، فكثير من العروض التى نعرفها اليوم لم تصلنا تسجيلاتها، لكننا نعرفها من خلال ما كتبه النقاد عنها؛ لذلك فإن الناقد لا يقرأ الحاضر فقط، بل يساهم أيضًا فى صناعة التاريخ المسرحى».

رصد الظواهر المسرحية العامة

وتابع «الروبى»: «رابعًا: الناقد كاشف للاتجاهات والتحولات.. النقد لا يقتصر على تقييم عرض منفرد، بل يتجاوز ذلك إلى رصد الظواهر المسرحية العامة؛ فالناقد يستطيع أن يلاحظ ـ قبل غيره أحيانًا ـ صعود تيار مسرحى جديد، أو تراجع شكل فنى معين، أو تغير اهتمامات الكتاب والمخرجين. ومن خلال هذه الرؤية الشاملة يمكن للنقد أن يُقدم خريطة للحركة المسرحية، تكشف اتجاهاتها وأسئلتها الكبرى وتحدياتها».

الناقد منتج للمعرفة المسرحية

وأضاف: «خامسًا: الناقد منتج للمعرفة المسرحية. النقد ليس انطباعات شخصية، بل هو نشاط معرفى. فالناقد الجاد يربط العرض بسياقه الثقافى والاجتماعى والسياسى والجمالى، ويستعين بالمناهج الفكرية والفلسفية لفهم ما يقدمه المسرح، ومن خلال هذا الجهد تتكون المعرفة المسرحية وتتطور المصطلحات والمفاهيم، مما يثرى المجال الأكاديمى والتطبيقى معًا؛ ولهذا فإن كثيرًا من نظريات المسرح الحديثة لم تنتجها العروض وحدها، بل ساهم النقاد والمنظرون فى صياغتها وتطويرها».

التراكم الثقافى والذائقة الفنية

وأردف مستكملًا: «سادسًا: الناقد وصناعة الذائقة الجمالية. كل مجتمع يمتلك ذائقته الفنية، وهذه الذائقة لا تتكون تلقائيًا، بل تُبنى عبر التراكم الثقافى، والنقد أحد أهم الأدوات التى تسهم فى بناء هذه الذائقة؛ فعندما يميز الناقد بين الابتكار والتقليد، وبين العمق والسطحية، وبين الحلول الفنية الخلاقة والحلول الجاهزة، فإنه يساهم تدريجيًا فى ترسيخ معايير جمالية أكثر تقدمًا،ا وبمرور الوقت ينعكس ذلك على الفنانين والجمهور معًا».

الناقد يكتب ليفسر ويحلل

واختتم الناقد محمد الروبى هذه النقطة قائلًا: «سابعًا: متى يفشل الناقد فى أداء دوره؟ يفقد النقد قيمته عندما يتحول إلى أحد أمرين: مديح مجانى يكتفى بالمجاملة، هجوم شخصى ينشغل بالأفراد بدل الأعمال، فى الحالتين يتوقف النقد عن أداء وظيفته المعرفية، فالناقد الحقيقى لا يكتب ليُرضى أحدًا، ولا ليُدين أحدًا، بل ليُفسر ويفهم ويحلل».

محمد الروبى: الناقد المسرحى هو أحد اللاعبين الأساسيين فى اللعبة المسرحية

وأكد «الروبى»: «إجمالًا يمكن القول إن الناقد المسرحى ليس مراقبًا يجلس خارج اللعبة، بل هو أحد اللاعبين الأساسيين فيها، فكما يحتاج المسرح إلى كاتب يبتكر، ومخرج يخلق، وممثل يجسد، يحتاج أيضًا إلى ناقد يقرأ ويفسر ويضيء، ولهذا فإن ازدهار الحركة المسرحية فى أى مجتمع يرتبط دائمًا بوجود حركة نقدية حية وفاعلة؛ لأن المسرح الذى لا يُقرأ جيدًا، لا يستطيع أن يعرف نفسه جيدًا، ولا أن يتطور بالقدر الذى يستحقه».

كيفية قراءة العرض المسرحى

وعن فكرة ورشة «قراءة العرض المسرحى»، أوضح الروبى: «فى البداية جاءت من اقتراح للفنان محمد رياض الذى حدثنى

ورشة «قراءة العرض المسرحى» تهدف إلى صناعة جمهور واعٍ قبل صناعة ناقد محترف

النقد الحقيقى يفسر ويفهم ويحلل.. لا يجامل ولا يهاجم

فى ضرورة عمل ورشة لها علاقة بالمشاهدة المسرحية، أعجبنى الاقتراح كثيراً فهو جانب كان غائبًا عن اهتمامات المسرحيين وأقصد به فكرة التلقى، ثم طورت أنا الاقتراح ليصبح (كيفية قراءة العرض المسرحى) وأقصد بالقراءة - لا المشاهدة - التعريف بأن العرض المسرحى (أى عرض مسرحى) يعتمد على لغة خاصة، إذ لم يتعرف المتلقى على مفرداتها والعلاقات بينها، ستأتى مشاهدته قاصرة».

الورشة لكل من لديه شغف بالمسرح

وأضاف «الروبى» مؤكدًا: «إن الورشة كانت مفتوحة لكل من لديه شغف بالمسرح؛ سواء كان طالبًا أو ممارسًا أو باحثًا أو حتى متفرجًا مهتمًا بالفن المسرحى»

وأوضح أن «المشاهدة تجيب عن سؤال: هل أعجبنى العرض أم لا؟ أما القراءة النقدية فتسأل: كيف صُنع هذا العرض؟ ولماذا اتخذ هذه الاختيارات الجمالية والفكرية؟ وما مدى نجاحها؟ وتناولنا مفهوم التلقى، وعناصر العرض المسرحى، والعلاقة بين النص والعرض، وكيفية تحليل التمثيل والإخراج والسينوغرافيا، بالإضافة إلى مبادئ الكتابة النقدية».

مشاهدة عروض مسرحية فعلية

وتابع موضحًا: «اعتمدنا على مشاهدة عروض مسرحية فعلية ثم مناقشتها جماعيًا، كنا نفكك العرض عنصرًا عنصرًا، ثم نعيد تركيبه بوصفه وحدة فنية متكاملة، وركزت على أن يتعلم المتدرب فى البداية أن العرض المسرحى كائن حى يتحدث لغته الخاصة، ثم تعلمنا مفردات هذه اللغة أولًا، ثم يبدأ المتدرب بالملاحظة قبل الحكم، والوصف قبل التفسير، ثم الانتقال إلى التحليل والاستنتاج».

الخلط بين الرأى الشخصى والحكم النقدي

واستكمل: «أبرزها الخلط بين الرأى الشخصى والحكم النقدى، والاعتقاد بأن النقد يعنى البحث عن العيوب فقط، وقد عملنا على تصحيح هذه الفكرة، فالنقد فى جوهره محاولة للفهم قبل إصدار الأحكام».

الحماس والجدية من المشاركين

وقال: «فاجأنى مستوى الحماس والجدية، كثير من المشاركين كانوا يمتلكون حسًا نقديًا جيدًا، وكانوا يحتاجون فقط إلى بعض الأدوات المنهجية لتنظيم أفكارهم، وظهرت أكثر من تجربة واعدة، ما لفت انتباهى ليس القدرة على التعبير فقط، بل القدرة على طرح الأسئلة واكتشاف التفاصيل التى قد تمر على المشاهد العادى دون انتباه».

المسرح الجيد يحتاج إلى جمهور جيد

واختتم حديثه قائلًا: «أعتقد أنهم تعلموا كيف يشاهدون العرض بعين مختلفة، وكيف يربطون بين عناصره المختلفة، وكيف يحولون ملاحظاتهم إلى قراءة نقدية مكتوبة. وإذا نجحت الورشة فى أن تجعل عددًا من المشاركين يشاهدون المسرح بوعى أكبر، فأنا أعتبرها قد حققت هدفها. نحن لا نبحث فقط عن تخريج نقاد جدد، بل عن تكوين متلقٍ واعٍ؛ لأن المسرح الجيد يحتاج إلى جمهور جيد بقدر حاجته إلى فنانين جيدين».

لقاءات مع المتدربين

وقالت الطالبة أسماء البنا، الطالبة بالمعهد العالى للنقد الفني: «كانت مشاركتى فى الورشة من التجارب المهمة التى أضافت لى الكثير على المستوى المعرفى والعملى، وساعدتنى على تطوير طريقة مشاهدتى وقراءتى للعروض المسرحية».

قراءة العرض المسرحى بشكل أعمق

وتابعت موضحة: «ومن أبرز ما استفدته خلال الورشة تعلم كيفية قراءة العرض المسرحى بشكل أعمق، والنظر إلى عناصره المختلفة باعتبارها أجزاء مترابطة تشارك معًا فى بناء المعنى، فقد تعرفنا على أساليب تحليل العرض المسرحى وكيفية الربط بين العناصر الفنية المختلفة ورؤية المخرج والفكرة التى يقدمها العرض المسرحى».

اللغة الخاصة بالمسرح

وأضافت «أسماء»: «أكدت ورشة قراء العرض المسرحى على أهمية فهم اللغة الخاصة بالمسرح ومصطلحاته بشكل واعٍ، لا أن نردد المصطلحات دون معرفة حقيقية بمعانيها ودلالاتها، ومن أهم ما تعلمناه فى هذا السياق أن السينوغرافيا ليست مجرد كلمة نستخدمها بشكل عام، لكنها مجموعة من العناصر التى يجب فهم وظيفة كل منها على حدة، مثل الإضاءة والديكور والأزياء والإكسسوارات، وكيف يسهم كل عنصر منها فى إنتاج المعنى داخل العرض المسرحى».

ما يمكن الاستغناء عنه يجب الاستغناء عنه

وأوضحت «أسماء»: «من الأساسيات التى تركت أثرًا كبيراً لدى ما أكده الناقد محمد الروبى من أن «ما يمكن الاستغناء عنه يجب الاستغناء عنه»، وهى فكرة أعادت تشكيل نظرتى إلى المسرح، إذ أدركت أن قوة العرض المسرحى لا ترتبط بالضرورة بكثرة الإمكانيات، وإنما بمدى قدرة الفنان على توظيف أدواته وإمكاناته بوعى وذكاء لخدمة الفكرة.

العلاقات بين العناصر الفنية بالعرض المسرحى

واستكملت: «غيرت الورشة طريقة مشاهدتى للعروض المسرحية؛ فبعد أن كنت أركز فى المقام الأول على القصة أو أداء الممثلين، أصبحت أكثر انتباهًا إلى بقية العناصر الفنية، وإلى العلاقات التى تربط بينها، وأصبحت أعى أن كل عنصر داخل العرض يحمل دلالة معينة، وأن هذه الدلالات لا تُفهم بشكل منفصل، بل من خلال علاقتها بباقى عناصر العرض، وأدركت أن بعض الدلالات قد تكون غير مباشرة أو حتى عكسية أحيانًا، لكنها تكون مقصودة لخدمة رؤية المخرج وتفسيره الخاص للنص».

النظرية الجشطالتية

وقالت موضحة: «ومن الموضوعات التى أثارت اهتمامى خلال الورشة التعرف على النظرية الجشطالتية (Gestalt Theory) فى قراءة العرض المسرحى، والتى تقوم على النظر إلى العرض باعتباره كيانًا متكاملًا، بحيث لا تُفهم عناصره منفصلة عن بعضها البعض، بل يكتسب كل عنصر معناه من خلال علاقته بالكل، و تعلمت أن مهمة الناقد لا تتمثل فى إصدار الأحكام على العمل الفنى أو العرض المسرحى، وإنما فى الفهم والقراءة والتأمل وتحليل ما يقدمه العرض من أفكار ورؤى، ومن هنا جاءت أهمية الثقافة الواسعة للناقد، والاطلاع على مختلف الفنون والآداب، مثل الشعر والموسيقى والفن التشكيلى، لما لذلك من دور فى توسيع أفق المتلقى والناقد على السواء».

الفنان وليد عونى ضيف الورشة

وأضافت أسماء البنا معبرة عن سعادتها: «ومن أهم اللحظات التى أثرت فيّ خلال الورشة جلسة استضافة الفنان والمخرج الكبير وليد عونى، والتى تجاوزت الحديث عن المسرح إلى

التأمل فى علاقة الفن بالحياة والإنسان والمعرفة، وأكدت أهمية الخبرة والثقافة والتأمل المستمر فى تكوين التجربة الفنية».

فرصة حقيقية للتعلم والتطوير

وأضافت مؤكدة: «إن برنامج الورش من أهم الفعاليات التى يقدمها المهرجان القومى للمسرح المصرى، لأنها تمنح المشاركين فرصة حقيقية للتعلم والتطوير واكتساب خبرات جديدة، وأتمنى إعادة النظر فى شرط عدم أحقية من سبق له حضور ورشة فى التقديم مرة أخرى، حتى لا يقتصر المنع على تكرار الورشة نفسها فقط، مع السماح بالمشاركة فى ورش أخرى مختلفة، لأن المسرح عالم واسع، والمهتم به يحتاج إلى التعرف على مختلف عناصره وتخصصاته، من إخراج وتمثيل وتأليف ونقد وغيرها من المجالات المكملة لبعضها البعض».

معرفة وخبرة ورؤية مختلفة فى قراءة العروض المسرحية

وأنهت أسماء البنا مشاركتها فى الحديث عن الورشة، قائلة: «وفى الختام، أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى الناقد الكبير محمد الروبى على ما قدمه لنا من معرفة وخبرة ورؤية مختلفة فى قراءة العروض المسرحية، وإلى الفنان محمد رياض رئيس المهرجان، والأستاذ عادل عبده، مدير المهرجان، وجميع القائمين على المهرجان القومى للمسرح المصرى، على ما يبذلونه من جهد كبير فى دعم الحركة المسرحية ونشر الثقافة المسرحية فى مختلف المحافظات، وأتوجه بالشكر إلى وزارة الثقافة على دعمها المستمر للفنون والإبداع».

جهود واضحة فى تنشيط الوعى الثقافى والفنى

عبرت الناقدة الأدبية نجلاء فرار راغب عن سعادتها الكبيرة بالمشاركة فى الورشة، مؤكدة امتنانها لوزارة الثقافة وإدارة المهرجان لما بذلتاه من جهود واضحة فى تنشيط الوعى الثقافى والفنى.

اهتمام حقيقى بتنمية المواهب فى محافظات مصر

وقالت «نجلاء»: «إن تنظيم الورش لم يقتصر على القاهرة فقط، لكنها امتدت إلى مختلف المحافظات، وهو ما يعكس اهتمامًا حقيقيًا بتنمية المواهب فى أنحاء محافظات جمهورية مصر العربية كافة، واكتشاف الموهوبين والمبدعين فى مختلف عناصر العرض المسرحى».

ورش متنوعة فى مجالات عديدة

وأضافت «نجلاء»: «والمهرجان قدم ورشًا متنوعة فى مجالات عديدة، من بينها الإلقاء والغناء والموسيقى، وهو ما أتاح فرصًا أوسع للراغبين فى تطوير مهاراتهم الفنية، والتوسع خارج العاصمة يمثل خطوة مهمة تستحق الإشادة، لأن المحافظات تزخر بالمواهب القادرة على الإبداع والعطاء، وأن مصر دائمًا ولادة بالمبدعين ولا ينبغى أن تظل الفرص متمركزة فى القاهرة وحدها». وعرفت نجلاء فرار راغب بنفسها، موضحة أنها تعمل ناقدة أدبية بمجلة «الأهرام العربى»، وعضو بجمعية نقاد السينما المصريين، والجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما، وحصلت على دبلوم التذوق الفنى ودبلوم الفنون الشعبية من أكاديمية الفنون.

أجواء تنظيمية متميزة

وحول مشاركتها فى الورشة، قالت«نجلاء» موضحة: «تقدمت من خلال استمارة التسجيل التى أتاحها المهرجان، وتم اختيارى ضمن المشاركين وإعلان الأسماء عبر الصفحة الرسمية، ووفرت إدارة المهرجان للمشاركين أجواء تنظيمية متميزة، من خلال قاعات مجهزة ومكيفة ومناسبة للتدريب، إلى جانب المتابعة المستمرة للحضور والحرص على توفير بيئة مريحة للجميع».

رئيس ومدير المهرجان يتابعان الورش

وتابعت: «سعدت بحرص الفنان محمد رياض، رئيس المهرجان القومى للمسرح المصرى، والفنان عادل عبده، مدير المهرجان، على متابعة الورش بأنفسهما، وكانا يزوران المشاركين باستمرار، للاطمئنان على سير العمل فى الورش، وحضرا ختام الورشة وقاما بتسليم شهادات المشاركة للمشاركين».

خبرة واسعة وعلم غزير

وعبرت نجلاء فرار راغب عن تقديرها للناقد محمد الروبى، أستاذ النقد والدراما والفنون الشعبية، وقالت مؤكدة: «يمتلك خبرة واسعة وعلمًا غزيرًا، واستفدت كثيرًا من محاضراته رغم امتلاكى خلفية أكاديمية سابقة فى مجال النقد الفنى والمسرحى، والورشة أضافت لى معارف جديدة وفتحت آفاقًا واسعة للحوار والنقاش وتبادل الخبرات بين المشاركين».

سعة الصدر والقدرة على إدارة الحوار

وأكدت«نجلاء»: «اتسم الناقد محمد الروبى بسعة الصدر والقدرة على إدارة الحوار، وكان حريصًا على تشجيع جميع المشاركين دون تفرقة، سواء من أصحاب الخبرات أو المبتدئين، وكان يمنح الجميع فرصة التعبير عن آرائهم ومناقشة أفكارهم، وهو ما خلق حالة من الحراك الفكرى والمعرفى داخل الورشة».

تجربة ثرية وممتعة علميا وإنسانيا

واختتمت الناقدة نجلاء راغب حديثها بالتأكيد على أن تجربة ورشة قراء العرض المسرحى كانت ثرية وممتعة على المستويين العلمى والإنسانى، معربة عن أملها فى استمرار مثل هذه الورش التى تسهم فى اكتشاف المواهب وتنمية القدرات الفنية والثقافية فى مختلف المحافظات.

تجربة مميزة وفارقة

قال المخرج المسرحى تونى ألفريد: «أسعدنى جدًا مشاركتى فى ورشة قراءة العرض المسرحى مع الكاتب والناقد محمد الروبى، وكانت الورشة تجربة مميزة وفارقة؛ فأنا فى الأساس مخرج مسرحى، وكان يهمنى أن أستكمل أدواتى الفنية، وأن أتعرف إلى الكيفية التى يرى بها الناقد العرض المسرحى، والأدوات والأسس التى يستند إليها فى قراءته وتحليله».

مستويات التلقى والتحليل

وتابع تونى ألفريد: «ساعدتنى الورشة على أن أخرج مؤقتًا من عباءة المخرج، وأن أنظر إلى العرض من زاوية مختلفة تمامًا، وهو ما سينعكس بلا شك على تجربتى الإخراجية مستقبلًا، لأننى سأضع فى اعتبارى مختلف مستويات التلقى والتحليل عند تقديم أى عرض مسرحى جديد».

عين نقدية أكثر وعيًا

وأضاف: «وبحكم عملى فى تحكيم عروض المسرح الكنسى وتحليلها، اكتسبت من خلال الورشة عينًا نقدية أكثر وعيًا وعمقًا، فقد تعلمت كيف أكون متلقيًا جيدًا، يستمتع بالعرض المسرحى بوصفه عملًا فنيًا فى المقام الأول، وفى الوقت نفسه أمتلك الأدوات العلمية والعملية التى تمكّننى من قراءة العرض، والإسهام فى تطويره، ومساندة صُنّاعه».

فن قراءة العرض المسرحى وتحليله

واختتم: «باختصار، غيّرت هذه الورشة طريقة رؤيتى للمسرح، وعمّقت فهمى لفن قراءة العرض وتحليله، وفى الختام أقدم كل الشكر للقائمين على برنامج ورش المهرجان القومى للمسرح المصرى هذا العام ٢٠٢٦م».

همت مصطفى

حرية الإبداع وثمن البقاء..

كيف يعيش المسرح المستقل فى أقاليم مصر؟

تختلف أوضاع الفرق المسرحية المستقلة فى أقاليم مصر ومحافظاتها عن محافظة القاهرة؛ فكلما ابتعدت هذه الفرق عن العاصمة، ازدادت صعوبة التكيف مع التحديات التى تواجهها. حيث تقل المؤسسات الثقافية، وتندر المسارح المجهزة، كما تتراجع الأماكن المناسبة لإجراء البروفات. ورغم ذلك، تواصل هذه الفرق محاولاتها للتغلب على تلك العقبات.

ورغم اختلاف تجارب الفرق المستقلة من محافظة إلى أخرى، فإن القاسم المشترك بينها يتمثل فى سؤال واحد: كيف يمكن للفنان أن يحافظ على استقلاله الإبداعى فى ظل غياب التمويل؟ وهل تمثل المنح والمشروعات التنموية حلًا حقيقيًا، أم أنها مجرد بدائل مؤقتة لا تعالج جذور الأزمة؟

جهاد طه

الفنان يوسف محمود.. الفرق المستقلة تبحث عن فرصة للبقاء

يكشف الممثل يوسف محمود، الشهير بـ«إيفونا»، أن فرقة «الدكة» بمحافظة المنيا قدمت ثلاثة عروض مسرحية، ثم بدأ البحث عن مصادر تمويل تضمن استمرار إنتاجها. ويوضح أنه كان يمول عروضه المسرحية من ماله الخاص، مع الاعتماد على ديكور شديد البساطة، فى محاولة لإيصال رسالته الفلسفية والفنية بأبسط الإمكانات المتاحة.

ويضيف «إيفونا» أن بعض الجهات أو الشركات التى تمول العروض المسرحية قد تتدخل فى عملية اختيار الأعمال أو توجيهها، موضحًا أن العروض الكوميدية تحظى بإقبال جماهيرى كبير، خاصة فى المراكز الكبرى بمحافظة المنيا، مثل مركز مغاغة؛ إذ يفضل معظم الجمهور هذا النوع من العروض المسرحية.

ويؤكد أن أزمة البنية التحتية تُعد من أكبر التحديات التى تواجه الفرق المستقلة، موضحًا أنه يعانى بصورة كبيرة فى توفير أماكن مناسبة لإجراء البروفات، الأمر الذى يضطره إلى تحمل أعباء مالية إضافية لاستئجار أماكن للتدريب.

ويضيف أن الأزمة الأكبر لا تقتصر على توفير أماكن لإجراء البروفات، وإنما تمتد إلى النقص الحاد فى المسارح المجهزة لاستضافة العروض بمحافظة المنيا، قائلًا: «تكمن أكبر مشكلاتنا فى توفير مكان مناسب لعرض الأعمال المسرحية؛ إذ تفتقر المحافظة إلى مسارح متاحة يمكن حجزها بسهولة، الأمر الذى يضطرنا فى كثير من الأحيان إلى تدبير الموارد المالية بشتى السبل حتى نتمكن من استئجار مسرح، وهو ما يشكل عبئًا اقتصاديًا كبيرًا على الفريق، ويعرقل استمرارية النشاط المسرحي».

ويؤكد فى حديثه مؤكدًا أن جميع أعضاء الفرقة يعملون بحب وشغف، ويحرص كل منهم على توظيف خبراته لإخراج عروض مسرحية تليق بالجمهور. ويشير إلى أنه عندما حصل على إحدى الورش التدريبية، حرص على نقل ما اكتسبه من خبرات إلى أعضاء فرقته، وهو النهج نفسه الذى

يتبعه بقية أعضاء الفريق، بما يسهم فى تبادل الخبرات وتطوير الأداء الفنى بصورة مستمرة.

ويختتم أن هناك العديد من الفرق المسرحية المستقلة فى مختلف أنحاء الجمهورية تعانى نقصًا حادًا فى التمويل، رغم ما تمتلكه من خبرات متنوعة. ويشير إلى أن هذه الفرق تضم مخرجين وكتابًا وممثلين وفنيين يمتلكون تجارب فنية متميزة، إلا أن محدودية الدعم تحول دون استثمار هذه الطاقات على النحو الأمثل، وتعرقل إنتاج المزيد من العروض، بل تدفع بعض الفرق إلى التوقف أو تقليص نشاطها، رغم ما تمتلكه من إمكانات إبداعية قادرة على إثراء الحركة المسرحية فى الأقاليم.

كيف تصنع الفرق المستقلة أزياءها بميزانيات محدودة؟

تقول حبيبة البنا إنها بدأت العمل مصممة أزياء من خلال منصات التواصل الاجتماعى، إذ كانت تنشر صور أعمالها الفنية عبر تلك المنصات، ومن هنا بدأت بعض الفرق المسرحية المستقلة فى التواصل معها. وتوضح أنها حرصت فى بداية مسيرتها على العمل مع عدد من المتخصصين لاكتساب الخبرة، مؤكدة أن أول أساسيات تصميم الأزياء المسرحية تتمثل فى فهم رؤية النص ورؤية المخرج معًا. وتشير إلى أن العمل مع الفرق المستقلة يتطلب السير خطوة بخطوة وفق رؤية المخرج، نظرًا لضيق الميزانيات المالية التى تعمل فى ظلها هذه الفرق.

وتضيف أنها تتعامل مع التحديات المالية من خلال تقسيم الشخصيات إلى فئتين؛ فالشخصيات الرئيسية تُخصص لها أقمشة وخامات جديدة، نظرًا لظهورها لفترات أطول على خشبة المسرح، بينما تعتمد الشخصيات الثانوية، قدر الإمكان، على ما يمتلكه أعضاء الفريق من ملابس أو خامات تتناسب مع طبيعة العرض، وفى حال عدم توافرها يتم شراء خامات جديدة، ولكن بجودة أو تكلفة أقل مقارنة بالشخصيات الرئيسية.

وتستكمل البنا أن المهمة تبدأ عادة بوضع مجموعة من الاسكتشات والأفكار الأولية التى تترجم رؤية العرض إلى تصورات بصرية، ثم تخضع هذه التصورات لسلسلة من المراجعات والتعديلات بالتنسيق مع المخرج وبقية عناصر فريق العمل، حتى يتم الوصول إلى الصيغة النهائية التى تحقق التوازن بين الرؤية الفنية وإمكانات التنفيذ. وبعد اعتماد التصميمات، تبدأ مرحلة التنفيذ الفعلى، مع متابعة دقيقة لجميع التفاصيل لضمان خروجها بالشكل المخطط له.

وتختتم حديثها بالتأكيد على حرصها الدائم على أن تظهر تصميماتها بصورة احترافية أمام الجمهور ولجان المشاهدة والتحكيم، لأن جودة التنفيذ لا تقل أهمية عن جودة الفكرة نفسها. ولذلك تهتم

باختيار الخامات المناسبة، وتناسق الألوان، ومدى توافق التصميم مع الإضاءة وحركة الممثلين على خشبة المسرح، إلى جانب مراعاة عوامل الأمان وسهولة الاستخدام أثناء العرض.

المسرح التنموى.. دعم أم توجيه للإبداع؟

يقول المخرج مارك صفوت، مؤسس فرقة «فنتازيا» بمحافظة أسيوط، إن الفرقة تفتقر إلى مصدر تمويل ثابت، وتعتمد بصورة كاملة على الجهود الذاتية. ويوضح أنهم مجموعة من الشباب يجمعهم الشغف بالفنون عمومًا، وبالمسرح على وجه الخصوص، ولذلك يقدمون عروضًا وفعاليات فنية يتحملون تكاليفها من مواردهم الخاصة، فى ظل غياب الدعم المالى المستقر.

ويضيف صفوت أن الفرقة تفكر فى إيجاد مصادر دخل ذاتية، من بينها بيع تذاكر العروض المسرحية، بما يسهم فى ضمان استمرارية نشاطها وإنتاج المزيد من العروض مستقبلًا. كما تسعى إلى المشاركة فى مشروعات المسرح التنموى، لكونها من أكثر المجالات التى تتوافر فيها مشروعات تهدف إلى رفع الوعى المجتمعى، إذ تغطى مخصصاتها المالية تكاليف تنفيذ العروض وبدلات المشاركين، وهو ما يساعد الفرقة على الاستمرار فى ممارسة نشاطها الفنى، بالتوازى مع أداء دور مجتمعى مؤثر.

ويشير إلى أن العروض المسرحية المرتبطة بالمشروعات التنموية تكون بطبيعتها مقيدة، إذ تفرض الجهات الممولة موضوعات محددة تلتزم الفرقة بتناولها. ورغم هذه القيود، تحرص الفرقة على إضفاء معالجة فنية على تلك المشروعات، بما يسمح بطرح أبعاد وقضايا مجتمعية متعددة، بدلاً من الاكتفاء بتحقيق الهدف المباشر للمشروع.

ويؤكد صفوت أن تحقيق الاستقلال الحقيقى للفرق المسرحية المستقلة يواجه تحديات كبيرة، فى ظل غياب البدائل الكافية، خاصة خارج القاهرة. ويقترح إنشاء مقار دائمة للفرق المسرحية، إلى جانب تنويع الأنشطة التى تمارسها، مثل تنفيذ الأشغال اليدوية أو تقديم أنشطة فنية أخرى تدر دخلًا ثابتًا، بما يضمن استمرارية عملها.

ويوضح أن الفرقة تعمل على تطوير مهارات الشباب رغم محدودية الإمكانات، من خلال تنظيم ورش عمل ودورات تدريبية تسهم فى رفع كفاءتهم الفنية. كما يشير إلى أن التحديات التى تواجه الفرق فى المحافظات تختلف عن تلك الموجودة فى القاهرة، التى تتميز بتوافر مساحات ثقافية أكبر، ومسارح مجهزة، وجمهور أكثر تنوعًا، فضلًا عن سهولة الوصول إلى المؤسسات الثقافية الداعمة.

ويختتم صفوت حديثه بالتأكيد على أن أبرز التحديات التى تواجه الفرق المسرحية المستقلة تتمثل فى التكاليف المستمرة لاستئجار أماكن التدريب وتقديم العروض، وغياب مصدر تمويل ثابت، الأمر الذى يضطر أعضاء الفرقة إلى تحمل النفقات من مواردهم الشخصية، إلى جانب صعوبة التواصل مع الجهات الثقافية المختصة، وندرة المسارح المجهزة، ومحدودية أماكن التدريب داخل المحافظة.

أبانوب جرجس.. هل تنقذ المنح الفرق المسرحية المستقلة؟

ينتقل أبانوب جرجس، مؤسس فريق «رحالة للفنون» بمحافظة سوهاج، للحديث عن تجربة فريقه، موضحًا أنه انطلق مع زملائه لتحقيق هدف رئيسى يتمثل فى كسر جمود العروض المسرحية التقليدية. ويشير إلى أن الفريق لا يكتفى بتقديم عروضه داخل المسارح المجهزة، بل يسعى إلى الوصول إلى الجمهور فى أماكن وجوده، سواء فى القرى أو النجوع أو الشوارع، وحتى داخل المنازل، من خلال توظيف أنماط مسرحية متنوعة، مثل مسرح الشارع والعروض التفاعلية.

ويضيف أن الفريق تحول منذ عام ٢٠٢٢ إلى كيان مؤسسى يضم اليوم نحو ٥٠ فنانًا، كما نجح خلال عام ٢٠٢٥ فى تأسيس «مساحة فنية» (Art Space) لتكون مقرًا للورش التدريبية والأنشطة الفنية المختلفة. ويضع الفريق «الجولات المسرحية» على رأس أولوياته، إذ جاب عددًا من المحافظات بعروض هادفة، من بينها مسرحية «خيوط»، إلى جانب اهتمامه بتطوير المسرح الموجه لذوى الإعاقة، ولا سيما ذوى الإعاقة البصرية، حيث يعمل منذ أربع سنوات على تدريب وتأهيل عناصر فنية من هذه الفئة، بهدف تمكينهم من تقديم عروضهم المسرحية الخاصة.

ويوضح جرجس أن الفريق يعتمد على مصدرين رئيسيين لتمويل أنشطته؛ أولهما المنح التى تقدمها الدولة أو الجهات الداعمة، وثانيهما تنفيذ مشروعات فنية بالتعاون مع مؤسسات أو جهات ترغب فى تقديم أنشطة تستهدف فئات معينة، مثل النساء أو الرجال أو الأطفال أو ذوى الإعاقة. وفى هذه الحالة، يتولى الفريق تنفيذ العروض المسرحية أو الورش والتدريبات الفنية مقابل عائد

صُناع المسرح يجيبون: لماذا تراجع أحد أهم الفنون المسرحية.. وما الطريق إلى استعادة ريادته؟

مالى، بما يسهم فى دعم موارده واستمرار أنشطته.

ويؤكد أن هذه المصادر لم تعد كافية لضمان استمرارية العمل، خاصة أنها غير مستقرة ولا يمكن الاعتماد عليها بصورة دائمة، وهو ما أدى إلى توقف العديد من الفرق المسرحية المستقلة عن العمل أو إغلاقها، نتيجة عدم توافر التمويل اللازم لاستمرار نشاطها.

ويشير إلى أن من أبرز التحديات التى تواجه الفرق المستقلة ارتفاع تكاليف الإنتاج، لا سيما استئجار القاعات لإجراء البروفات أو تقديم العروض، وهو ما يمثل عبئًا ماليًا كبيرًا على الفرق. كما يعانى الفريق من ندرة المسارح المجهزة، موضحًا أن محافظة سوهاج لا تضم سوى مسرح واحد مجهز يتبع إحدى المدارس، فى حين يخضع قصر ثقافة سوهاج لأعمال التطوير منذ عام ٢٠٢٠، الأمر الذى حدّ من توافر أماكن مناسبة لاستضافة العروض المسرحية.

ويختتم جرجس حديثه مؤكدًا أن الفريق يحاول التغلب على هذه التحديات من خلال البحث عن حلول بديلة. فبدلًا من انتظار الجمهور داخل المسارح، يتجه الفريق إلى تقديم عروضه فى المنازل والشوارع والميادين والأماكن العامة، بهدف نشر الوعى بأهمية المسرح والفنون، وتوسيع قاعدة الجمهور. ويرى أن الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين يسهم تدريجيًا فى ترسيخ الثقافة المسرحية، ويزيد اهتمام المجتمع بالعروض الفنية، بما يدفع الجمهور لاحقًا إلى البحث عنها والمشاركة فيها.

الاستقلال الفنى فى مواجهة الهشاشة المؤسسية

يوضح الدكتور أحمد أبو النصر، مؤسس فرقة «بيريفورم»، أن الفرق المسرحية المستقلة تمثل ركيزة أساسية فى المشهد الثقافى المصرى، لكنها تواجه واقعًا معقدًا يهدد استمراريتها. ويشير إلى أنه لا يمكن اختزال هذه الفرق فى قالب تنظيمى موحد، إذ تتنوع بين جمعيات أهلية، وشركات، ومبادرات فردية غير مسجلة. ويرى أن هذا التباين القانونى، إلى جانب غياب التمويل المستدام، يضع العبء المالى الأكبر على عاتق الفنانين أنفسهم، الذين غالبًا ما ينفقون على فرقهم من دخولهم الخاصة، وهو ما يجعل العمل المسرحى عبئًا اقتصاديًا قد يؤدى فى النهاية إلى تفكك العديد من الفرق.

ويضيف أن ندرة أماكن العرض تمثل التحدى الأكبر، إذ لا يقتصر أثرها على الجانب المادى فحسب، بل يمتد إلى طبيعة الإنتاج الفنى ذاته. فغياب المسارح المتاحة يحرم العرض المسرحى من فرصة التطور عبر تراكم ليالى العرض، ويجبر الفرق على إعادة تشكيل رؤيتها الإبداعية بما يتوافق مع الإمكانات المتاحة، لا مع ما تقتضيه الرؤية الفنية. ويرى أن هذا الواقع يدفع كثيرًا من الفرق إلى تبنى ما يصفه بـ«نمط إرضاء اللجان» فى المهرجانات الحكومية، وهو ما يؤدى إلى تراجع الاهتمام بالجمهور، وإضعاف فرص بناء علاقة حقيقية ومستدامة معه.

وفى هذا السياق، يلفت أبو النصر إلى غياب استراتيجيات التسويق الاحترافية، موضحًا أن التسويق يُعامل فى كثير من الأحيان باعتباره ترفًا، بينما تعتمد معظم الفرق على وسائل دعائية محدودة ومؤقتة. ويؤكد أن جمهور المسرح المستقل موجود بالفعل، لكنه جمهور مبعثر يحتاج إلى جهد منظم للوصول إليه، لا إلى انتظار حضوره من تلقاء نفسه، مشيرًا إلى أن التسويق الحقيقى يبدأ منذ لحظة تصميم المشروع المسرحى، وليس فى الأيام الأخيرة التى تسبق العرض.

ويستكمل حديثه بالإشارة إلى أن التحديات تتضاعف فى المحافظات، التى تفتقر فى معظمها إلى البنية التحتية الأساسية، من مسارح مجهزة وقاعات عرض وفنيين متخصصين، وهو ما يجعل انتقال الفرق إلى القاهرة لتقديم عروضها عبئًا ماليًا إضافيًا. ويؤكد أنه لا ينبغى النظر إلى المحافظات باعتبارها مناطق محرومة، بل بوصفها مراكز إنتاج ثقافى تمتلك خصوصيتها، وتحتاج إلى منظومات دعم محلية ولا مركزية، بدلاً من السياسات التى تتعامل معها باعتبارها مجرد متلقٍ لما ينتجه المركز.

ويقترح أبو النصر أن تحقيق الاستقلال الحقيقى للفرق المسرحية المستقلة لا يرتبط بالاستقلال المالى الكامل، وإنما بتنويع مصادر التمويل، بما يحمى استقلال القرار الفنى ويحد من تبعية الفرق لجهة واحدة. ويستند فى ذلك إلى نصوص دستورية، من بينها المواد (٤٨، ٦٧، ٩٠)، التى تلزم الدولة بدعم الثقافة ورعاية المبدعين، مؤكدًا أن دعم الفرق المستقلة يمثل واجبًا دستوريًا، وليس منحة استثنائية. كما يشدد على ضرورة إصدار إطار تشريعى أكثر مرونة، يقدم تعريفًا واضحًا للفرقة المسرحية المستقلة، ويؤسس لآليات دعم شفافة ومستدامة.

ويختتم حديثه بطرح فكرة إنشاء «موسم وطنى للمسرح المستقل» بوصفه بديلًا أكثر فاعلية من المهرجانات المؤقتة. ويوضح أن هذا المشروع ينبغى أن يمتد على مدى العام، بحيث لا يقتصر على منح الفرق ليلة عرض واحدة، بل يتضمن تطوير العروض، والتشبيك مع الجهات الممولة، وتوثيق البيانات، وبناء أرشيف مهنى للحركة المسرحية المستقلة، مع ضمان إدارة مستقلة ومتنوعة، بعيدًا عن الاحتكار أو الهيمنة، بما يجعله منصة حقيقية للإنتاج المسرحى المستدام.

«سما»..

عندما تقهر العادات أحلام الفتيات

أشـرف فـؤاد

دوما أحرص على حضور كل عروض مسرح الهناجر ؛ وكلى ثقة بإنى سأرى كل جديد فى عالم المسرح ؛ حيث يتميز المخرج الكبير شادى سرور ؛ بحسه الفنى العالى فى اختيار النصوص التى تطرح كل ما هو جديد فى المسرح ؛ ايا كان نوعه مونودراما او ديودراما او جراند.. الخ من النصوص المتنوعة ؛ كما يتفرد ايضا بانتقاء جيد لمخرجى مشاريعه ممن هم على قدر عال من الوعى والتجديد والخبرات ؛ كما رأينا فى مونودراما اليوم (سما) من تاليف الكاتبة سونيا بوماد ؛ ومن اخراج ايمن مصطفى.. ذاك المخرج الذى رايت له أكثر من عرض وجميعها ينتمى للمسرح الكلاسيكى الممزوج بجمال الصورة البصرية التى هى دوما من أولوياته ؛ والتى شاهدناها اليوم فى ديكور فادى فوكيه البديع ؛ حيث استطاع ان يقرأ الحالة المسرحية جيدا ويعبر عن مكنون شخصية البطلة الريفية سما ؛ التى عاشت تجربتى عادات وتقاليد الريف المحافظة ؛ وكذا حرية وانفتاح الغرب ؛ فوجدنا الديكور مزيجا بين جمال وبساطة الريف، حيث الساقية فى مقدمة المسرح وقضبان محطة القطار فى خلفية المسرح متخذا عمقا أشبه بخاصية الـ 3d ؛ ونجد القضبان ممتدة فى منتصف المسرح حتى تتلاقى مع جمهور المتلقى بالصالة ؛ وعلى يمين المسرح كنبة خشبية بسيطة تتكئ عليها سما للراحة دوما، ويزين جداريات المسرح الريفى بعض الجمل والكلمات المكتوبة باللغة الانجليزية تعبر عن مجتمع سماته الحرية وانعدام الحب والرومانسية، كناية ورمزية عن تجربة البطلة المتناقضة ما بين الريف الشرقى والغرب الاوروبى ؛ وفى نهاية العرض المسرحى نجد عربة القطار الامامية تاتى من العمق بإنارتها الساطعة مقتحمة المسرح ومتجهة نحو جمهور المتلقى ؛ فى مشهد جمالى يرى فيه المتلقى على واجهة القطار المتحرك جرافيك لمادة فيلمية لا تستغرق ثوانى صنعها مصطفى خالد بخيال واعى ؛ ولكنها تلخص طفولة وصبا سما ومعاناتها ما بين تقاليد الريف البالية،

حيث عانت من افكار الذكور الرجعية عن خلفة البنات وتنصلهم منها ؛ وانفتاح الغرب المرعب بعد ان زوجتها امها من رجل ثرى يكبرها بثلاثين عاما يعيش بالخارج فى مشهد بصرى بديع ؛ كما أحسن المخرج ايمن مصطفى توظيف الحركة المسرحية مع كل سينوغرافيا المسرح ؛ واستغل مساحة المسرح كاملة ؛ واستخدم دلالات حركية غاية فى التعبير الحرفى عن مكنون المرأة وعذاباتها وسط مجتمع الذكور الذى لا يرحم ؛ منها المشهد الحركى الغاية فى الإبهار التى نزعت فيه سما لباس المشردين الذى ترتديه بعد ان مسها الإكتئاب وشبه فقدت عقلها ؛ لتكشف لنا عن لباس الغرب الجرئ والمتحرر والتى صممت أزيائهم بذكاء هبة عبد الحميد ؛ والذى رضخت له رغما عنها بناء على رغبة زوجها، الذى تنصل من حملها وأنكر نسب المولود نتيجة فكرته الراسخة بذهنه عن نساء الغرب متناسيا أن زوجته ريفية الأصل ؛ وتعامل ايمن مصطفى مع كل من عناصر العرض بشكل متقن ابرز من خلاله قدراته وخبراته وثقافته ووعيه المسرحى ؛ كما أحسن احمد زيدان التعبير عما يجول بتلك المرأة الحبيسة لعادات وتقاليد بالية لا تحترم لا أنوثتها ولا كينونتها كامرأة، مع تورطها بعد هجرتها للغرب مع زوجها للإنصياع لعادات وتقاليد متحررة ومناقضة لشخصيتها الشرقية المحافظة، اوصلتها فى النهاية كل تلك التناقضات المتطرفة فى التجربتين الى قرار الانتحار امام القطار، بعد ان فقدت حنان الوالدين ؛ وفقدت الحب المتمثل فى من اختارته حبيبا لها ورفضته الأم ؛ وفقدت روحها وجسدها بعدما قامت أمها بعد ولادتها بختانها بنفسها ؛ وأخيرا فقدت الأمومة التى تحلم بها كل أنثى ؛ فجاءت اشعار وكلمات زيدان فى تجربتى سما سواء بالريف أو فى بلاد الغرب ؛ متفردة باكية تشعر من خلالها بأنين النحيب وآلام الحسرة حتى ولو تخللتها بعض الأبيات المبهجة ؛ وتلك تعد معادلة صعبة وعبقرية لا يستطيع صياغتها سوى عدد محدود من الشعراء ذوى الحرفية والتمكن العالى من أدواتهم الشعرية والحسية، كما لم تجد موسيقى وألحان زياد هجرس صعوبة فى التعبير عن تلك الاشعار لسابقة التعاون اكثر من مرة ما بينه وما بين الشاعر زيدان مما أوجد بينهم كيميا خاصة ؛ فجاءت موسيقاه متناغمة قلبا وقالبا مع كلمات الأشعار ومعبرة عن حالة سما المتناقضة ما بين الحسرة والإنبهار والسعادة الزائفة، بموسيقى تتخذ من الصعود والهبوط منحنى ثابتا لها مثلها مثل حال وحياة سما بطلة المونودراما المسرحية.

الإضاءة لأبو بكر الشريف كان لها تأثير قوى على كل من استعراضات العرض المتقنة لمحمد بيلا ؛ والمعبرة بواقعية عن شكل وعادات الرقص لكل بيئة عاشت فيها سما ؛ بإظهار خيال الممثلة وهى ترقص فتشعر بإنها تتراقص

معذبة ما بينها وما بين روحها سويا ؛ وكذا ديكور العرض، حيث اظهرت الاضاءة الجماليات المخفية فيه وبالأخص مشهد وصول القطار فى نهاية المونودراما ؛ وكذا آداء الممثلة مروة عبد المنعم ذاتها، حيث اتقن الشريف استخدام الالوان المعبرة عن الحالة الشعورية والنفسية للبطلة، والتى تختلف من حالة الى اخرى ما بين الأمل تارة والإحباط تارة أخرى ؛ وأخيرا قدمت مروة عبد المنعم أداء تمثيليا لافتا وغاية فى الإتقان والمشاعر والاحاسيس الفياضة دون ادنى خطأ واحد ؛ نتيجة لقوة تركيزها فى إحداث الصدق والتوحد المطلوب ما بين مشاعرها من الداخل وملامحها من الخارج ؛ مع امتلاكها ذاكرة فولاذية فى تمكنها القوى من حفظ مونودراما كاملة قرابة ساعة من الزمن دون أن تشعر كمتلق بأن تلك الكلمات محفوظة من الورق ؛ بل ستشعر معها ومن خلال أدائها التلقائى بأنها كلمات غير مكتوبة مسبقا تخرج من مشاعرها تو اللحظة ؛ وامتلاكها ايضا لذاكرة انفعالية ثرية تذكرت عبد المنعم من خلالها كل المواقف الأنثوية التى تمر بحياة المرأة عموما تجاه الحياة والأحلام والذكور من يطلقون عليهم رجال ؛ فجاء أدائها فى منتهى الصدق والطبيعية ؛ جذبت من خلاله جمهور المتلقى بتفاعلها معه طوال العرض كما لو كان جزءا منه ؛ ما ينم عن ذكاء حاد لا تمتلكه إلا ممثلة جريئة لا تهاب المسرح ولا الجمهور.

و فى النهاية قدم لنا المخرج ايمن مصطفى بالتعاون مع الكاتبة سونيا بوماد عدة قضايا نسائية مهمة من خلال مونودراما شديدة العمق الأنثوى ؛ وعلى الرغم من انها قضايا مستهلكة سبق تقديمها مرات عديدة فى نصوص مختلفة ؛ ولكنهم فى النهاية استعرضوها لجمهور المتلقى فى صورة بصرية ممتعة وبديعة ؛ وحوار ذكى لا يبعث على الملل ممتلئ بالأحاسيس والمشاعر المتناقضة كتبته بوماد بخبرة واعية وحرفية عالية ؛ وأداء تمثيلى صادق ومرن ومبهر ومتنوع أدته مروة عبد المنعم ؛ لتعلن من خلاله أنه ما زال لديها الكثير من مخزون المشاعر وإنها موهبة لم تكتشف بعد رغم شهرتها وصيتها.. لتكون النتيجة النهائية هى عرض مونودراما صعبة وناجحة فى ذات الوقت ؛ سريعة الإيقاع ذات حبكة درامية وعناصر تم ادراجها فى العرض بمنتهى الحرفية والتوظيف الجيد ؛ لنجد انفسنا جميعا نحن جمهور المتلقى امام مونودراما مثالية كما ينبغى ان تكون ؛ تعبر عن احلام النسوية المكبوتة امام قهر العادات والتقاليد البالية.

«سما»..

حين تكون الصورة أكثر تأثيرًا من الكلمات

طارق صلاح

أن المسرح ليس مجرد وسيط لنقل النص، بل تشكيل بصرى وسمعى قادر على عمل دلالات ومعانى من خلال تداخل وترابط علاقات عناصر العرض.. فى عرض «سما» تؤكد الرؤية الإخراجية للمخرج أيمن مصطفى ذلك بالرغم من اعتماد العرض على ممثلة واحدة هى مروة عبدالمنعم، استطاع المخرج ان يخلق عالمًا مسرحيًا تتفاعل فيه السينوغرافيا مع الأداء يخلق حياة خاصة، بتحول الديكور والإضاءة والموسيقى والفيديو مابينج إلى شخصيات موازية تشارك البطلة فى عرض حكايتها.. بإيقاع متنوع منذ لحظاته الأولى.. بدأ فى بناء الحالة النفسية منذ دخول الجمهور إلى القاعة بتشغيل موسيقى ونحن نشاهد الديكور كشكل ضبابى بوجود الدخان المتصاعد على خشبة المسرح، ليصبح المتفرج جزءًا من التجربة قبل أن تبدأ الأحداث الفعلية. واستندت الرؤية الإخراجية إلى تصميم الديكور لفادى فوكيه، والذى جاء يحمل دلالات متعددة بعيدًا عن الزخرفة أو الاكتفاء بتحديد المكان، وتحول لبناء درامى. لنرى فى الخلفية قوس حجرى على هيئة نفق يشكل محطة قطار تتوسطها قضبان تمتد من عمق المسرح حتى صالة الجمهور، لتصبح رمزًا للطريق الذى تسير فيه البطلة نحو مصيرها المحتوم. واشراك المتفرج فى نفس المصير، بينما توزعت المفردات السينوغرافية مثل المقعد الخشبى وعجلة القطار والصناديق بصورة توحى ببيئة واقعية، لكنها فى الوقت ذاته تحمل أبعادًا رمزية ترتبط بذاكرة الشخصية وعزلتها. ولم يتعامل المخرج مع الديكور باعتباره عنصرًا ثابتًا، بل جعله فضاءا متغيرا بتغير دلالاته وباستخدام البطلة له. واعتمد المخرج على تقنية الفيديو مابينج لمصمم الجرافيك مصطفى خالد بوصفها وسيلة درامية لا تقل أهمية عن أداء الممثلة. بداية بدخول الجمهور لصالة العرض.. بدأت مؤثرات المطر تتساقط فى خلفية المنظر، أعقبها البرق والرعد مع انطلاق العرض، لتتولد حالة من القلق والترقب قبل ظهور الشخصية، وكأن الطبيعة نفسها تشارك وتعبر عما سيحدث. ويستمر استخدام الفيديو مابينج مع احداث المسرحية فى مناطق عدة.. ففى مشهد

السبوع ظهرت الشموع والهون، لتكتمل صورة الاحتفال الشعبى فى ذهن المتفرج، بينما تحولت هذه الأجواء سريعًا إلى مشهد صادم أثناء ختان الطفلة، عندما ظهرت ثلاث نساء بلا ملامح يرتدين الشالات السوداء فى صورة أقرب إلى الأشباح أو المسوخ، بما يعكس قسوة الموروث الشعبى حين يتحول إلى أداة للقهر والعنف. تتحد مع مظاهر العنف الاسرى الذى تذكرته البطلة من زوجها او والدتها وبعض مظاهر قهر الفتاة منذ الصغر.. وظهرت تقنية الفيديو مابينج فى لحظة دعاء البطلة لربها، ليمنح المشهد بعدًا روحانيًا يختلف تمامًا عن بقية لحظات العرض، وفى المشهد الأخير كان هذا الفضاء نفسه جزءًا من الصورة الختامية، عندما ظهر القطار القادم وانتظار البطلة جالسة مستسلمة وهى تحتضن احلامها.. فنشاهد دور اخر للصورة تنعكس على القطار بلقطات سريعة من ذكريات البطلة فى الماضى لتتداخل الذاكرة مع لحظة النهاية، وكأن حياتها كلها تمر أمامها فى ثوانٍ قليلة قبل الرحيل فى مشهد بالغ التأثير منح النهاية بعدا دلاليا جماليا بتلك الصور التى تعبر عن محطات فى حياتها نشاهدها وكأنها تتذكر كل ذلك تلك اللحظة.. وجاء الأداء التمثيلى للفنانة مروة عبدالمنعم متسقا ومنسجمًا مع هذه الرؤية الإخراجية، وتعاملها مع هذا الفضاء المحيط وإظهار دلالاته بشكل يؤكد فهم طبيعة المكان وكيفية اظهار الحالات النفسية المختلفة، من السخرية إلى الانكسار، ومن البراءة إلى الجنون، ومن الغضب إلى الاستسلام. ولم يكتفِ المخرج بتوجيه أدائها داخل حدود الخشبة، بل دفعها إلى كسر الحاجز الرابع بصورة مستمرة، فكانت تنزل إلى صالة الجمهور، تتحاور معهم، وتقترب منهم، وتتعامل معهم بوصفهم جزءًا من عالمها الأذى تعيش فيه. وبلغ هذا التفاعل ذروته عندما قامت بتوزيع الخطابات على بعض المتفرجين، وطلبت منهم قراءتها، فتحول الجمهور إلى عنصر درامى فاعل يشارك فى كشف الحقيقة، وأصبح المتلقى شريكًا فى صناعة الحدث، وليس مجرد متفرج سلبى، وهو ما منح العرض قدرًا كبيرًا من الحيوية والتأثير. ولعبت الموسيقى والأغانى التى وضعها «زياد هجرس» دورًا أساسيًا فى تشكيل البناء الدرامى، حيث تابعت التحولات النفسية للشخصية معبرة عنها، ولم تكن مجرد خلفية صوتية. كما أسهمت أشعار «أحمد زيدان» فى تعميق الحالة الشعورية بمفردات أقرب الى اللغة الشعبية والموروث الشعبى، وربط الغناء بالسياق الدرامى. ويتجلى ذلك بوضوح فى مشهد السبوع، الذى استعان فيه المخرج بأحد أهم طقوس التراث الشعبى وأغنية السبوع المصحوبة بالزغاريد وإيقاع الهون، غير أن هذا الطقس لم يقدم بوصفه احتفالًا بالحياة، وإنما أعيدت صياغته ليكشف عن المفارقة بين المظهر الاحتفالى والواقع المؤلم الذى تعيشه البطلة، وهو ما منح المشهد قوة رمزية كبيرة، وأكد قدرة المخرج على إعادة توظيف التراث داخل رؤية معاصرة تحمل أبعادًا نقدية.. أما الإضاءة التى صممها أبوبكر الشريف فقد أسهمت فى تشكيل الحالة الشعورية للعرض بصورة واضحة. بتنقلاتها بين الإضاءة المركزة التى تعزل البطلة فى لحظات وحدتها، والإضاءات الواسعة التى تكشف اتساع الفضاء المسرحى، كما تنوعت الألوان بما يتناسب مع تغير الحالة النفسية، فحملت الألوان الباردة إحساسًا بالغربة والاغتراب، بينما ارتبطت الألوان الدافئة بلحظات الذكرى والحنين. والأهم اتساق الإضاءة واندماجها مع الفيديو مابينج لتكوين نسيج متكامل لصور مسرحية ذات تشكيل ومعنى، بل وجعلت المشاهد ينتقل بين الواقع والخيال دون شعور بالانفصال بينهما. وجعلنا نشعر بوجود شخصيات أخرى تشارك البطلة فى هذا الفراغ.. وتبلغ الرؤية الإخراجية ذروتها فى المشهد الختامى، عندما يتغير الممر المرسوم عليه النفق لنرى القطار متقدما، مع تصاعد الدخان ليغمر الخشبة، بينما تستعيد البطلة ذكرياتها فى الريف والتى نراها على مقدمة القطار، فتتوحد جميع العناصر فى صورة بصرية واحدة تبدو أقرب إلى مشهد سينمائى صيغ بتقنية الحركة البطيئة (Slow Motion). وفى تلك اللحظة لا يكون الديكور مجرد مكان، ولا تصبح الإضاءة مجرد إنارة، ولا يظل الفيديو مابينج مجرد تقنية، بل تتحول جميعها إلى لغة مسرحية متكاملة تعبر عن إحساس البطلة وهى تنتظر مصيرها الأخير. ومن ثم يمكن القول بأن أيمن مصطفى نجح فى تقديم معالجة إخراجية برؤية بصرية أحسنت توظيف جميع عناصر العرض، فكان تصميم «فادى فوكيه» للديكور، والموسيقى والأغانى التى صاغها زياد هجرس، والأشعار التى كتبها أحمد زيدان، والإضاءة التى نفذها أبو بكر الشريف، وتقنيات الفيديو مابينج لمصطفى خالد، تضافرت جميعا مع مروة عبد المنعم فى منظومة فنية واحدة لتخرج التجربة فى صورة عرض مسرحى متكامل، استطاع أن يمزج بين التراث الشعبى والوسائط البصرية الحديثة، وأن يقدم تجربة إنسانية عميقة مملؤة بكل أنواع القهر معتمدا على لغة بصرية مؤثرة ستظل موجودة فى ذاكرة المتلقى بعد انتهاء العرض.

الكوميديا وبناء الوعى الجمعى..

قراءة فى مسرح بديع خيرى

أحمد محمد الشريف

شكلت الكوميديا فى المسرح المصرى خلال النصف الأول من القرن العشرين عنصرًا فاعلًا فى التأثير السياسى والاجتماعى، إذ لم تكن مجرد وسيلة للترفيه، بل ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالتحولات الكبرى التى شهدها المجتمع، من الاحتلال إلى تصاعد الحركة الوطنية، ومن الأزمات الاقتصادية إلى التغيرات الطبقية والثقافية. وفى هذا السياق، استطاعت الكوميديا أن تعبر عن نبض الشارع، وأن توظف الضحك كأداة نقدية تكشف التناقضات الاجتماعية، وتعيد طرح القضايا العامة بلغة قريبة من الجمهور، مستفيدة من التراث الشعبى ومن أشكال الأداء المرتجلة التى كانت حاضرة فى الوجدان الجمعى.

ومن بين أبرز التجارب التى أسهمت فى ترسيخ هذا الدور، تبرز تجربة بديع خيرى التى مثلت نقطة تحول فى مسار المسرح الكوميدى، حيث انتقل من تقليد الأشكال الوافدة إلى بناء نموذج مصرى يجمع بين البعد الشعبى والوعى النقدى، ويواكب التحولات السياسية والاجتماعية فى تلك الفترة. فقد جاءت أعماله انعكاسا مباشرا للواقع، ومجالا للتفاعل مع قضاياه، سواء من خلال اللغة أو الشخصيات أو البناء الدرامى.

ومن هذا المنطلق، يأتى كتاب «المسرح الكوميدى فى مصر من ١٩١٨ إلى ١٩٦٧ (مسرح بديع خيري)» للباحث والكاتب والمخرج المسرحى الدكتور نبيل بهجت، ليقدم قراءة تحليلية لتطور هذا النوع المسرحى عبر دراسة تجربة بديع خيرى، بوصفها مدخلًا لفهم بنية الكوميديا المصرية وتحولاتها.

ويسعى الكتاب إلى تتبع جذور هذا المسرح، والكشف عن روافده الشعبية، وتحليل بنيته الدرامية، فى محاولة لتقديم رؤية شاملة لمسار الكوميديا المسرحية فى مصر خلال تلك المرحلة.

وقد صدر الكتاب عن الهيئة العربية للمسرح فى إمارة الشارقة، وذلك فى طبعة خاصة بمناسبة مهرجان المسرح العربى، الدورة الـ١٦ التى استضافتها مصر عام ٢٠٢٦، فى إطار الاهتمام بإعادة نشر الدراسات المرجعية المرتبطة بتاريخ المسرح العربى.

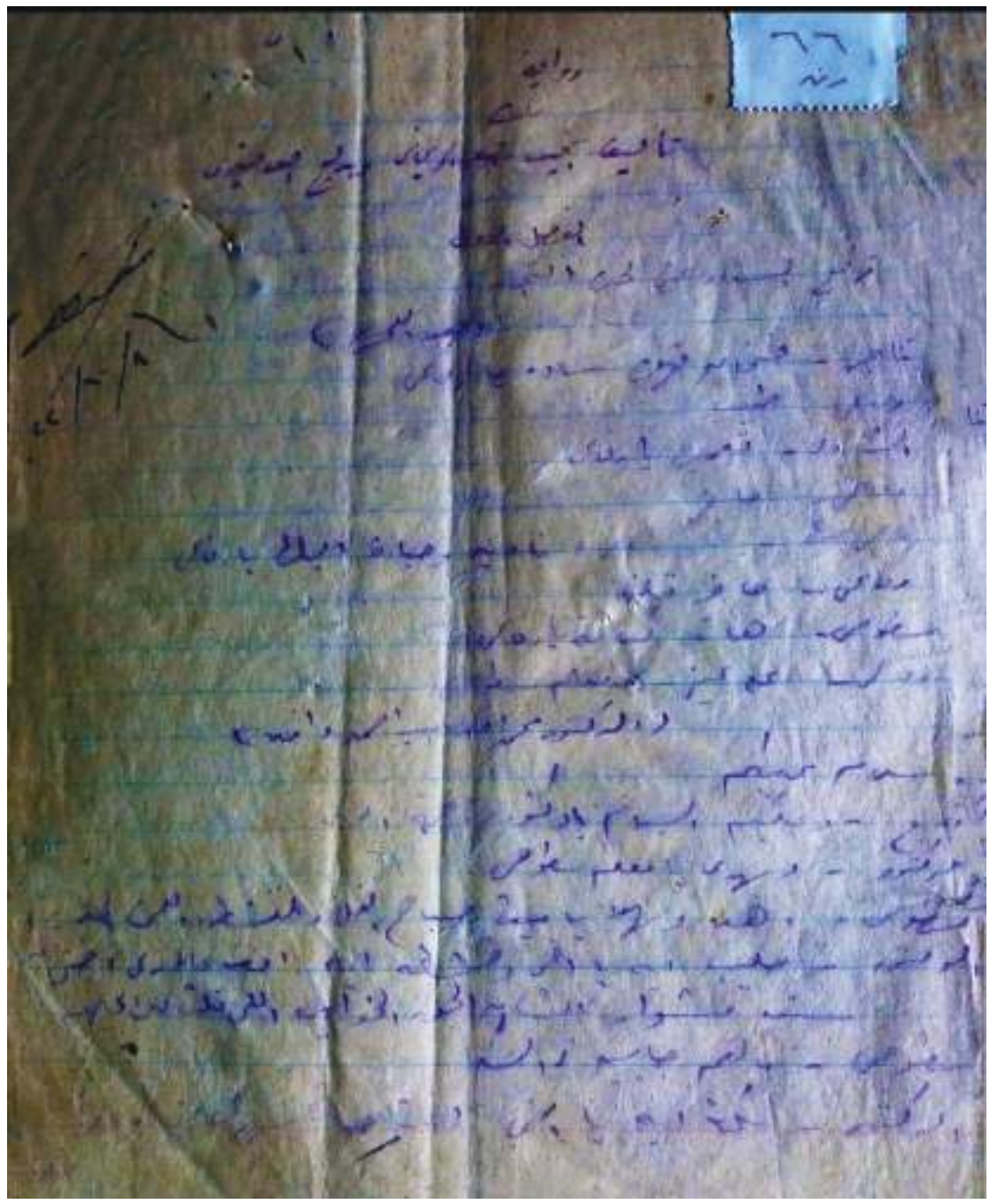
يقع الكتاب فى نحو ٣٩٦ صفحة من القطع المتوسط وتعد هذه الطبعة نسخة منقحة ومزيدة لعمل سبق نشره تحت عنوان «مسرح بديع خيرى»، حيث أعاد المؤلف تقديمه فى سياق أشمل يربط بين التحولات الفنية والاجتماعية للمسرح الكوميدى المصرى خلال نصف قرن.

ويضم الكتاب مقدمة وثلاثة فصول رئيسية، تتناول على التوالى: البعد التاريخى لتجربة بديع خيرى، والروافد الشعبية التى شكّلت عالمه المسرحى، ثم البناء الدرامى لأعماله. وبذلك يجمع بين التوثيق والتحليل، فى محاولة لتقديم رؤية متكاملة لتطور الكوميديا المسرحية فى مصر، ضمن سياقها الثقافى والاجتماعى.

تاريخ مسرح بديع خيري

يتناول الفصل الأول المسار التاريخى لتكوين تجربة بديع خيرى، منذ نشأته فى بيئة شعبية بالقاهرة كان لها أثر بالغ فى تشكيل حسه الفنى، حيث احتك مبكرا بعوالم المقاهى والحكايات الشعبية. وقد ظهرت موهبته فى الكتابة والزجل منذ الصغر، متأثرا بالحركة الوطنية والصحافة، قبل أن يعمل بالتدريس ثم يتجه إلى تجديد فن الزجل، وهو ما أثار جدلا مع معاصريه. شكل دخوله إلى المسرح عبر المنولوجات نقطة تحول حاسمة، أعقبها لقاؤه بنجيب الريحانى، الذى كوّن معه ثنائيا أسهم فى تأسيس ملامح المسرح الكوميدى المصرى الحديث. وقد ارتبطت أعماله بالظروف السياسية والاجتماعية، خاصة خلال الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩، حيث تحول المسرح لديه إلى أداة للتعبير الوطنى. كما ساهم فى ترسيخ استخدام العامية المصرية على خشبة المسرح، مما جعله أكثر قربا من الجمهور، فى ظل منافسة مسرحية نشطة بين الفرق المختلفة، كان بديع خيرى فى قلبها.

الروافد الشعبية فى مسرح بديع خيرى



يركز الفصل الثانى على المصادر الشعبية التى استمد منها بديع خيرى عناصره الإبداعية، حيث اعتمد على التراث الشعبى بوصفه منبعًا أساسيًا لبناء عالمه المسرحى. فقد استلهم من السير الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة، وخيال الظل، والأراجوز، إلى جانب تقاليد الارتجال، عناصر شكلت نسيج أعماله. ولم يكتفِ بنقل هذه العناصر، بل أعاد توظيفها داخل بنية درامية حديثة، فانعكس ذلك على طبيعة الشخصيات التى اتسمت بالطابع الكاريكاتيرى، وعلى اللغة التى جاءت عامية ساخرة قريبة من الجمهور. وأسهم هذا المزج بين التراث والبناء الحديث فى خلق مسرح نابض بالحياة، يعبر عن وجدان المتلقى، ويجعل من الكوميديا وسيلة فاعلة لنقد الواقع الاجتماعى، بدلا من الاقتصار على الترفيه.

البناء الدرامى عند بديع خيرى

يتناول المؤلف فى الفصل الثالث السمات الفنية للبناء الدرامى فى مسرح بديع خيرى، من خلال تحليل الأشكال المسرحية التى كتبها، مثل الفودفيل، والكوميديا الاجتماعية، والميلودراما، والأوبريت، والاستعراضات. وقد تميزت أعماله ببناء بسيط سريع الإيقاع، يعتمد على الموقف الكوميدى أكثر من تعقيد الحبكة، مع حضور واضح للأغانى والاستعراضات كجزء من النسيج الدرامى. كما جاءت الشخصيات فى الغالب نمطية، لكنها معبرة عن الواقع الاجتماعى، وهو ما أتاح له توظيف الكوميديا فى النقد السياسى والاجتماعى. ويكشف هذا الفصل عن قدرة بديع خيرى على الدمج بين عناصر متعددة، مستفيدًا من التراث الشعبى، ليصوغ شكلًا مسرحيًا متكاملًا يجمع بين الإمتاع والوعى، ويؤسس لبنية درامية مصرية مميزة.

قراءة نقدية تحليلية

ينطلق الكتاب من فرضية أساسية ترى أن الكوميديا المسرحية ليست مجرد شكل ترفيهى، بل أداة فاعلة فى تشكيل الوعى الجمعى وكشف البنية الاجتماعية والسياسية للمجتمع. ومن هذا المنطلق، ينجح المؤلف د. نبيل بهجت فى إعادة الاعتبار لمسرح بديع خيرى بوصفه لحظة تأسيسية فى تاريخ المسرح الكوميدى المصرى، باعتباره كاتبا شعبيا، واعتباره أيضا كفاعل ثقافى أسهم فى صياغة خطاب نقدى موجه إلى الجمهور.

أول ما يلفت النظر فى الكتاب هو اعتماده الواضح على المنهج التاريخى بوصفه مدخلا رئيسا للفهم، حيث يربط المؤلف بين نشأة مسرح بديع خيرى والتحولات السياسية الكبرى، مثل الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩. هذا الربط يمنح الدراسة عمقا محوريًا مهمًا، إذ لا تتم قراءة النصوص المسرحية بوصفها منتجات جمالية معزولة، بل بوصفها استجابة لواقع اجتماعى مضطرب. غير أن هذا المنحى، على أهميته، يميل أحيانًا إلى تغليب التفسير السياقى على التحليل الجمالى الدقيق، بحيث تبدو بعض الأعمال وكأنها شواهد تاريخية أكثر منها نصوصًا فنية تحتاج إلى تفكيك بنيوى أعمق.

فى المقابل، يحقق الكتاب إضافة نوعية فى تحليله للروافد الشعبية التى تغذى مسرح بديع خيرى، حيث يكشف بوضوح كيف تحوّلت عناصر، مثل خيال الظل، والأراجوز، والسير الشعبية، من مجرد تراث شفهى إلى مكونات حية داخل البناء المسرحى. وتكمن أهمية هذا الطرح فى تجاوزه لفكرة الاقتباس السطحى، ليؤكد أن بديع خيرى أعاد إنتاج هذه العناصر داخل سياق حديث، ما أسهم فى خلق هوية مسرحية مصرية مميزة. ومع ذلك، كان يمكن تعميق هذا المحور عبر مقارنات أكثر اتساعا مع تجارب مسرحية عالمية وظّفت التراث الشعبى، بما يسمح بوضع التجربة المصرية فى إطار مقارن أوسع، باعتبار أن التجربة المصرية كانت لا تزال فى البدايات.

أما على مستوى التحليل الدرامى، فيقدم الكتاب قراءة واضحة لبنية المسرح عند بديع خيرى، مبرزًا اعتماده على الإيقاع السريع، والموقف الكوميدى، والتداخل بين الحوار والغناء والاستعراض. ويحسب للمؤلف أنه لا يتعامل مع هذه السمات بوصفها نقاط ضعف، كما فعل بعض النقاد التقليديين، بل يراها جزءًا من طبيعة هذا المسرح ووظيفته الجماهيرية. إلا أن التحليل كان بحاجة إلى التعمق فى دراسة آليات إنتاج الكوميديا ذاتها، مثل تقنيات المفارقة أو بناء الشخصية الكاريكاتيرية.

من ناحية أخرى، ينجح الكتاب فى إبراز العلاقة الجدلية بين الكوميديا والنقد الاجتماعى، حيث يوضح كيف تحوّل الضحك إلى وسيلة لتعرية الواقع، لا للهروب منه. وهذا الطرح يثير سؤالًا نقديًا مهمًا (يفتح المجال للباحثين لاحقا): إلى أى مدى استطاعت هذه الكوميديا أن تتجاوز حدود التسلية بالفعل، وأن تُحدث أثرا حقيقيا فى وعى الجمهور، خاصة فى ظل ما أشار إليه بعض معاصرى تلك الفترة من انزلاق المسرح الهزلى نحو الابتذال؟

على مستوى البناء العام، يتميز الكتاب بوضوح تقسيمه وتماسك فصوله، حيث تتكامل المحاور الثلاثة (التاريخى، الشعبى، الدرامى) لتشكل رؤية شبه شاملة لتجربة بديع خيرى.

فى المحصلة، يقدم الكتاب إسهامًا مهمًا فى دراسة المسرح الكوميدى المصرى، خاصة من حيث توثيق تجربة بديع خيرى وإعادة قراءتها فى ضوء سياقها الاجتماعى والثقافى. ومع مقترحات التطوير المتعلقة بعمق التحليل الجمالى واتساع الأفق المقارن، يبرز الكتاب كعمل تأسيسى يفتح الباب أمام دراسات لاحقة يمكن أن تبنى عليه، خصوصًا فى ما يتعلق بتحليل الكوميديا بوصفها خطابًا ثقافيًا معقدًا، يرتبط تأثيرًا وتأثرًا مع المتلقى بالمحيط السياسى والاجتماعى والعمق التراثى، وليس مجرد فن للضحك.

ثورة يوليو والمسرح..

حين يصبح تغيير المجتمع ثقافة

محمد الروبى

حين نتحدث عن علاقة ثورة يوليو بالمسرح، غالبًا ما نبدأ من قائمة الإنجازات: المسرح القومى، الفرق المسرحية، أكاديمية الفنون، البعثات العلمية، المؤسسات، قصور الثقافة، وانتشار النشاط خارج القاهرة.

وكل ذلك مهم.

لكننى أظن أن هذه الطريقة فى النظر قد تجعلنا نرى التفاصيل، ونغفل الصورة الأكبر.

فثورة يوليو لم تتعامل مع المسرح باعتباره ملفًا ثقافيًا مستقلًا، كما لم تتعامل مع الثقافة باعتبارها جزيرة منفصلة عن بقية المجتمع. كان هناك مشروع واسع لإعادة بناء المجتمع المصرى، تعددت مجالاته وأدواته، لكن هدفه النهائى كان واحدًا: إعادة تشكيل شروط الحياة، ومن ثم إعادة تشكيل الإنسان الذى يعيش فيها.

كانت السياسة والاقتصاد والتعليم والزراعة والصناعة والرياضة والثقافة والفنون مسارات مختلفة داخل مشروع واحد.

وهنا يمكن أن تساعدنا نظرية الأوانى المستطرقة.

فالمجتمعات لا تتغير فى مجال واحد بمعزل عن المجالات الأخرى. حين يتسع التعليم، يتغير الجمهور. وحين تتغير البنية الاقتصادية، تتغير العلاقات الاجتماعية. وحين تتغير صورة المدينة والقرية، تتغير الموضوعات التى يحتاج الفن إلى التعبير عنها. وحين تنشئ الدولة مؤسسات ثقافية جديدة، فإنها لا تضيف مبانى إلى الخريطة فقط، بل تفتح إمكانات جديدة للفعل الثقافى.

لهذا لا يكفى أن نسأل:

ماذا قدمت ثورة يوليو للمسرح؟

ربما كان علينا أن نسأل أولًا:

أى مجتمع كانت الثورة تريد أن تبنيه، ولماذا احتاج هذا المجتمع إلى المسرح؟

المسرح داخل مجتمع يتغير

لم تكن ثورة يوليو تعيد توزيع الملكية أو تعيد تنظيم الاقتصاد فقط. كانت تغير، بدرجات متفاوتة، شروط الحياة نفسها.

الإصلاح الزراعى غيّر علاقة قطاعات واسعة من الفلاحين بالأرض.

والتوسع فى التعليم فتح أبوابًا لم تكن متاحة من قبل أمام شرائح اجتماعية جديدة.

والتصنيع أعاد تشكيل المدن وعلاقات العمل.

والتحولات الاجتماعية وسعت الطبقة الوسطى وخلقت جمهورًا جديدًا للكتاب والفن والمسرح.

لم يكن المسرح منفصلًا عن هذه التحولات.

فالجمهور الذى يجلس فى قاعة المسرح ليس رقمًا ثابتًا. إنه ابن المجتمع. وكلما تغير المجتمع، تغيرت أسئلته، وتغيرت علاقته بالفن.

من هنا يمكن فهم المسرح بعد يوليو لا بوصفه فنًا تلقى دعمًا من الدولة فحسب، بل بوصفه فنًا نشأ داخل مجتمع كان يعاد تشكيله.

من دعم المسرح إلى بناء شروط وجوده

الفارق كبير بين أن تدعم الدولة عرضًا مسرحيًا، وبين أن تعمل على بناء شروط وجود المسرح.

الدعم قد يذهب إلى إنتاج عرض.

أما بناء الشروط فيعنى إنشاء مؤسسات، وإعداد فنانين، وتوفير مساحات، وتكوين جمهور، وإتاحة الفرصة للموهبة خارج المركز.

وهنا تكمن أهمية البنية الثقافية التى أخذت فى التشكل بعد الثورة.

فالمسرح لم يعد رهين المبادرات الفردية أو السوق وحده.

ظهرت مؤسسات وفرق ومعاهد ومساحات جديدة للإنتاج والتلقى.

وهذا التحول لم يكن إداريًا فقط.

فحين يصبح المسرح جزءًا من مؤسسة ثقافية، فإن الدولة لا تنتج عروضًا فحسب؛ إنها تخلق إمكانية استمرار النشاط، وتتيح له أن يتحول إلى ممارسة اجتماعية منتظمة.

ومن هنا يمكن أن نرى مسارًا متصلًا:

مؤسسة تنشأ، وفنان يُدرَّب، وفرقة تتشكل، ومكان يُفتح، وجمهور يتكون.

هذه الحلقات لا تعمل منفردة. كل واحدة منها تهيئ للأخرى، وكل إنجاز فى مجال يفتح إمكانًا فى مجال آخر.

وهنا بالضبط تظهر فكرة الأوانى المستطرقة.

ثروت عكاشة: العبقرية حين تجد لحظتها التاريخية

كثيرًا ما يُختزل المشروع الثقافى فى عهد يوليو فى شخص ثروت عكاشة.

ولا شك أن عكاشة كان شخصية استثنائية: مثقفًا واسع الأفق، صاحب رؤية، ومالكًا قدرة نادرة على تحويل الأفكار إلى مؤسسات ومشروعات.

لكن اختزال التجربة فى عبقرية عكاشة وحدها يظلم التجربة أكثر مما ينصفها.

فعبقرية الفرد لا تعمل فى الفراغ.

كان لا بد من لحظة سياسية ترى الثقافة جزءًا من مشروع بناء الدولة والمجتمع. وكان لا بد من قيادة سياسية عليا تمنح هذا المشروع شرعيته، وتوفر له إمكاناته، وتضع الثقافة داخل أولويات الدولة.

هنا تأتى أهمية جمال عبد الناصر.

ليس المقصود أن ننسب إلى عبد الناصر كل تفصيل فى المشروع الثقافى، أو أن ننكر الدور الاستثنائى الذى لعبه ثروت عكاشة. فالأدق أن نرى العلاقة بينهما بوصفها التقاءً بين رؤية سياسية عليا وقدرة ثقافية استثنائية على التجسيد.

كان عبد الناصر، فى إطار مشروعه لبناء دولة ومجتمع جديدين، يرى الثقافة جزءًا من عملية البناء.

وكان عكاشة أحد أبرز العقول التى امتلكت القدرة على ترجمة هذه الرؤية إلى مؤسسات ومشروعات.

ولذلك لا ينبغى أن نضع الرجلين فى منافسة على صناعة المشروع الثقافى.

السؤال ليس: من صنع المشروع الثقافى، عبد الناصر أم عكاشة؟

بل: ما الذى يحدث حين تلتقى لحظة سياسية تضع الثقافة فى قلب مشروعها، بشخصية ثقافية تمتلك القدرة على تحويل هذه الرؤية إلى واقع؟

كان ثروت عكاشة سيظل عبقريًا فى أى عصر.

لكننا لا نعرف ما إذا كان أى عصر آخر كان سيتيح لعبقريته أن تفعل ما فعلته.

فلو جاء عكاشة فى مرحلة لا ترى الثقافة جزءًا من بناء الدولة والمجتمع، لظل بالتأكيد مثقفًا كبيرًا، ومفكرًا واسع الأفق، وربما وزيرًا كفؤًا.

لكن هل كان يستطيع وحده أن ينشئ ما أنشأه؟

هل كان يستطيع أن يحول رؤيته إلى هذا العدد من المؤسسات والمشروعات لولا وجود دولة تتبنى فكرة أن الثقافة ليست ترفًا، بل جزء من بناء الإنسان؟

هنا تكمن إحدى حقائق التاريخ الكبرى:

لا يصنع التاريخ العباقرة وحدهم، ولا يصنعه القادة وحدهم. أحيانًا تصنع اللحظة التاريخية إمكان اللقاء بين الاثنين.

الثقافة الجماهيرية: من نقل الثقافة إلى توسيع مجالها

تتضح هذه الرؤية بصورة أكبر فى مشروع الثقافة الجماهيرية.

فالمسألة لم تكن أن ترسل القاهرة بعض العروض والمحاضرين إلى الأقاليم، ثم تعود الثقافة إلى مركزها.

كان السؤال الأعمق:

هل ينبغى أن تظل الثقافة امتيازًا جغرافيًا أو طبقيًا؟

أم يمكن أن تصبح حقًا عامًا؟

من هنا جاءت أهمية إنشاء المؤسسات الثقافية خارج المركز.

قصر الثقافة ليس مجرد مبنى فى مدينة بعيدة.

إنه إعلان بأن النشاط الثقافى لا ينبغى أن يظل حبيس العاصمة.

لكن الأهم أن المؤسسة لا ينبغى أن تكون مجرد مكان للتلقى.

وهنا يمتلك المسرح خصوصية كبيرة.

فالمسرح يتيح للناس أن يكونوا جمهورًا، لكنه يتيح لهم أيضًا أن يصبحوا ممثلين، وكتابًا، ومخرجين، وأعضاء فى جماعات مسرحية.

أى أن المجتمع لا يظل مستهلكًا للثقافة التى ينتجها المركز، بل يمكن أن يدخل هو نفسه إلى عملية الإنتاج.

وهذا، فى تقديرى، هو المعنى الأعمق للثقافة الجماهيرية.

فالثقافة لا تنتشر فقط حين يصل المنتج الثقافى إلى الناس.

إنها تنتشر بصورة أعمق حين يصبح الناس قادرين على إنتاج الثقافة بأنفسهم.

هنا يمكن أن نفهم أهمية المسرح داخل مشروع الثقافة الجماهيرية بصورة خاصة.

فالمسرح لا يحتاج بالضرورة إلى بنية ضخمة لكى يبدأ.

يحتاج إلى مكان، وممثلين، ومخرج، ونص، وجمهور.

وهذه العناصر يمكن أن تنشأ فى المدينة الصغيرة، وفى القرية، وفى النادى، وفى المدرسة، وفى قصر الثقافة.

ومن ثم فإن انتشار المسرح لم يكن مجرد نقل عروض من المركز إلى الأطراف.

الأهم هو خلق إمكانية أن يصبح المجتمع نفسه منتجًا للفعل المسرحى.

وهذا تحول جوهرى.

فالمركز لا يعود المصدر الوحيد للثقافة، والأقاليم لا تعود مجرد متلقٍ.

تبدأ الحركة فى الاتجاهين.

تخرج الثقافة من المركز إلى المجتمع، ثم تعود من المجتمع إلى المركز فى صورة مواهب وتجارب وأصوات وأسئلة جديدة.

وهكذا لا يعود الانتشار الثقافى مجرد عملية توزيع، بل يصبح عملية إنتاج متبادل.

المسرح ليس موظفًا لدى الثورة

هنا يجب أن ننتبه إلى نقطة ضرورية.

كون المسرح جزءًا من مشروع الدولة الثقافى لا يعنى أنه كان، أو ينبغى أن يكون، مجرد أداة دعائية.

الفن لا يكتسب قيمته من ترديد خطاب السلطة.

بل إن قيمة المسرح الحقيقية تبدأ حين يمتلك القدرة على أن يرى المجتمع فى تعقيده، وأن يطرح أسئلته، وأن يختلف، وأن يجرب.

ولهذا فإن تقييم تجربة يوليو المسرحية لا ينبغى أن يتوقف عند عدد المؤسسات والفرق والمسارح.

علينا أن نسأل أيضًا:

هل أتاحت هذه البنية ظهور كتاب ومخرجين جدد؟

هل خلقت جمهورًا جديدًا؟

هل فتحت الطريق أمام التجريب؟

هل سمحت للمسرح بأن يعبر عن التحولات الاجتماعية التى أحدثتها الثورة؟

فهذه الأسئلة أكثر أهمية من مجرد تعداد المنجزات.

فالمؤسسة لا تُقاس فقط بما تنتجه من عروض، بل بما تفتحه من إمكانات.

حين لم تكن الثقافة جزيرة

من هنا يمكن أن نفهم علاقة ثورة يوليو بالمسرح بصورة أكثر اتساعًا.

لم يكن المسرح مشروعًا منفصلًا عن التعليم.

فالتعليم خلق جمهورًا جديدًا.

ولم يكن منفصلًا عن التحولات الاجتماعية.

فهذه التحولات خلقت موضوعات وأسئلة جديدة.

ولم يكن منفصلًا عن الثقافة الجماهيرية.

فهذه الثقافة وسعت المجال الجغرافى الذى يمكن أن يحدث فيه الفعل المسرحى.

ولم يكن منفصلًا عن بناء المؤسسات.

فهذه المؤسسات وفرت للمسرح شروطًا جديدة للاستمرار.

وكان كل ذلك متصلًا بمشروع سياسى واجتماعى أوسع، جعل الثقافة جزءًا من عملية بناء الإنسان والدولة.

ليست هذه المسارات متطابقة، وليست خالية من التناقضات.

لكنها كانت تتحرك داخل مجتمع واحد يتغير.

وهنا تعود صورة الأوانى المستطرقة، لا باعتبارها وصفًا حرفيًا للسياسة الثقافية، بل باعتبارها استعارة لفهم التحول الاجتماعى.

فالماء الذى يصب فى إناء واحد لا يبقى أثره محصورًا فيه.

وكذلك المجتمع.

حين يتغير التعليم، يتغير الجمهور.

وحين تتغير البنية الاجتماعية، تتغير الأسئلة.

وحين تتغير الدولة، تتغير قدرتها على إنشاء المؤسسات.

وحين تتغير الثقافة، تتغير صورة الإنسان عن نفسه ومجتمعه.

لا يمكن أن نفصل كل ذلك عن بعضه إلا إذا أردنا أن نحول التاريخ إلى مجموعة من الملفات المنفصلة.

فى النهاية

ربما يكون السؤال التقليدي:

ماذا قدمت ثورة يوليو للمسرح؟

سؤالًا مشروعًا، لكنه لا يكفى.

فالأهم هو أن نسأل:

ماذا كان يحدث فى المجتمع المصرى حتى يصبح المسرح جزءًا من مشروع بهذا الاتساع؟

وعندها سنكتشف أن الثورة لم تبنِ المسرح وحده.

لقد كانت تبنى شروطًا اجتماعية وثقافية جديدة، وكان المسرح واحدًا من المجالات التى ظهرت فيها آثار هذا التحول.

ولم يكن ثروت عكاشة وحده هو المشروع الثقافى، كما لم يكن المشروع الثقافى ممكنًا من دون عقول استثنائية مثل ثروت عكاشة.

فعبقرية الفرد تحتاج إلى لحظة تاريخية تتيح لها أن تتحول إلى فعل.

والدولة تحتاج إلى العقول القادرة على تحويل الرؤية إلى مؤسسات.

وربما كان هذا أحد أسرار تلك التجربة:

إن عبقرية ثقافية استثنائية وجدت نفسها داخل لحظة سياسية كانت ترى أن الثقافة ليست هامشًا، بل جزءًا من مشروع بناء المجتمع.

لم تكن الثقافة جزيرة.

ولم يكن المسرح جزيرة داخل الثقافة.

كان المسرح أحد الأوعية التى صب فيها المجتمع الجديد أسئلته، وتوتراته، وأحلامه، ومحاولته أن يرى نفسه فى لحظة تاريخية شديدة التحول.

ولهذا فإن تاريخ المسرح فى ظل ثورة يوليو ينبغى ألا يُقرأ فقط باعتباره تاريخ مؤسسات وعروض.

إنه، فى جانب منه، تاريخ مجتمع كان يتغير.

وربما كان المسرح، أكثر من أى فن آخر، قادرًا على أن يجعل هذا التغير مرئيًا.

أن يجعل المجتمع يجلس أمام نفسه.

حيًا.

وجهًا لوجه.

التكنولوجيا المتلاشية

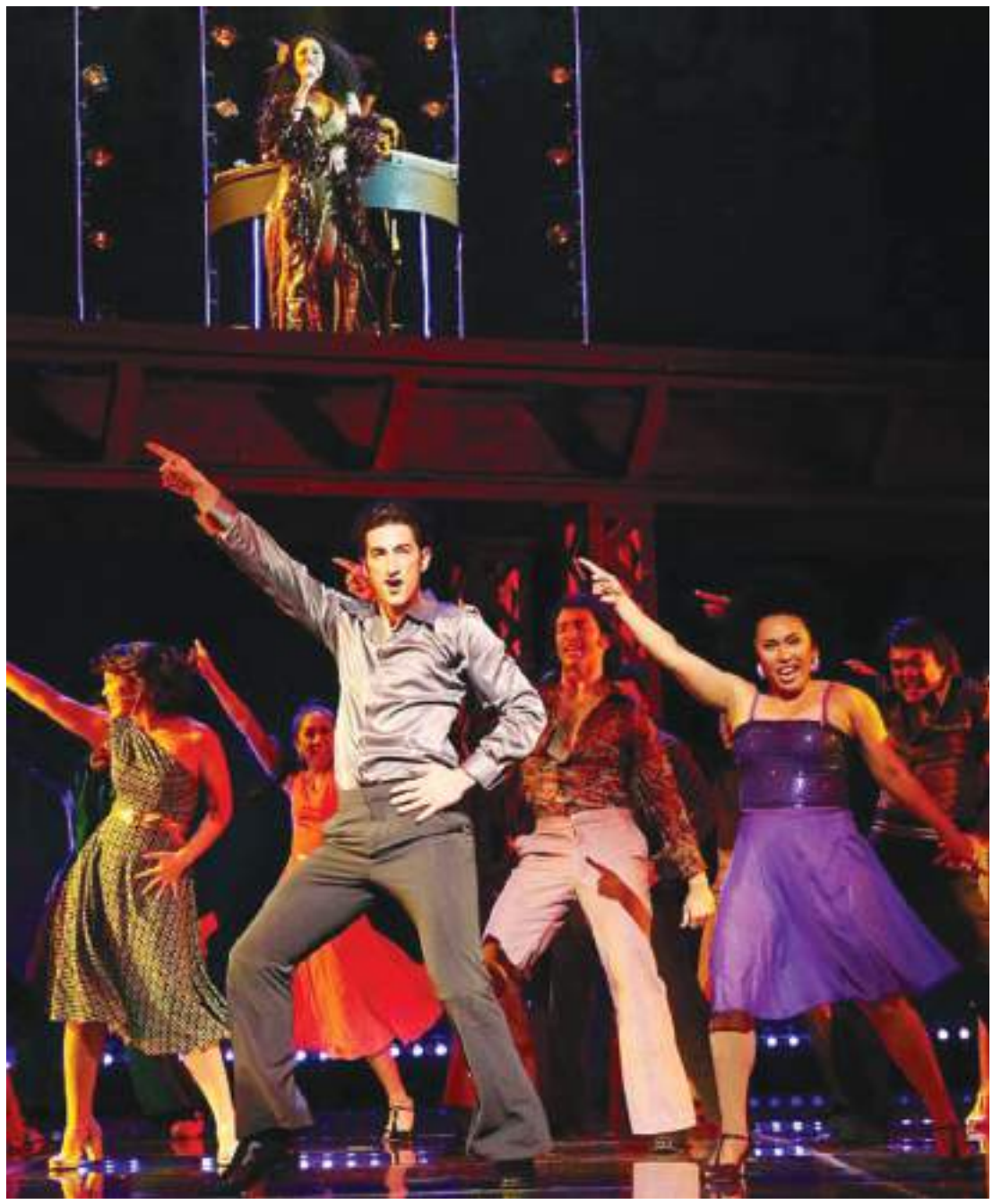
شفافية الوسائط فى فنون الخدع المسرحية[٢]

تأليف: كاترينا رين
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

تُستخدم المؤثرات الخاصة فى المسرحيات لتعزيز السرد أو الدراما، وإضفاء لمسة جمالية، مع الحرص على أن تكون ثانوية. فهى ليست مصممة لجذب الانتباه إليها كمؤثرات. على النقيض من ذلك، يتم التركيز على الايهام على خشبة مسرح الساحر. لهذا السبب، يقول مؤرخ السحر ومهندس الأوهام جيم شتاينماير أن مفهوم تعليق التصديق الطوعى، مع أنه ينطبق على المؤثرات الخاصة المسرحية، إلا أنه غير ذى صلة بسحر المسرح. فهنا، على العكس، لا تسعى المؤثرات فقط إلى أن تُدرك على هذا النحو، بل يتم التركيز عليها كمؤثرات. على عكس المسرحيات التى تحاول جعل عالم اصطناعى قابلًا للتصديق، فإن الايهام السحرى "يبدأ بواقع أساسى ويحاول جعله مميزًا أو مفاجئًا عن قصد". إنه يحدث، إن صح التعبير، داخل المكان والزمان اللذين يعيشهما المتفرجون. والمثير للدهشة إذن أن المؤدى يُحدث على خشبة المسرح أمورًا من المعروف أنها مستحيلة فى هذا الزمان والمكان. علاوة على ذلك، ولأن المتفرجين يدركون الطابع الايهامى للسحر الدنيوى، فإنهم يدركون ضمنيًا أيضًا أن ما يبدو حدثًا خارقًا للطبيعة ليس فى الواقع إلا تأثيرًا وسائطيا.

لطالما استند فنانو الخدع البصرية إلى هذه المعرفة الضمنية فى عروضهم منذ أواخر القرن الثامن عشر على الأقل. ففى ذلك الوقت، انتشرت العروض الخيالية، وهى نوع خاص من عروض الفانوس السحرى التى تركز على الزخارف الخارقة للطبيعة المستوحاة من الأدب القوطى. وقد أكد روبرتسون، أشهر مقدمى هذه العروض، صراحةً على الطابع الايهامى للعرض فى كلمته الافتتاحية. وكما أشار الباحث الأدبى تيرى كاسل، فى عروض روبرتسون، كان المشاهدون يدركون أن الأشباح الحقيقية غير موجودة - وهى معرفة شائعة تم التأكيد عليها صراحةً قبل بدء العرض. ومع ذلك، مباشرةً بعد ذلك التصريح، رأى المشاهدون أشباحًا "لم تكن مجرد نتاج للتخيل: بل كانت موجودة بلا شك؛ يمكن للمرء رؤيتها بوضوح كأى شيء آخر محسوس". وكما هو الحال فى عروض السحر اللاحقة، لم يكن المتفرجون يعرفون كيف خُلق التأثير الذى شاهدوه، تاركين وراءهم تجربةً مُقلقةً لرؤيتهم شيئًا يعلمون أنه مستحيل.

يقدم السحر العلمانى تجربة مشابهة. فى كتاب "سحرنا" (١٩١١)، يذكر نيفيل ماسكيلين وديفيد ديفانت، وهما من أكثر السحرة تأثيرًا فى حوالى عام ١٩٠٠، ثلاث طرق للتضليل فى فنون الخدع المسرحية: التشتيت، والتنكر، والمحاكاة. بينما يمكن أن يتخذ التشتيت أشكالًا عديدة، منها "إقحام عناصر غير جوهرية" بدءًا من نظرة المؤدى وإيماءاته وصولًا إلى الأصوات وما إلى ذلك، يُفهم التنكر على أنه "مزج ماهر بين التفاصيل المشبوهة والبريئة بطريقة تجعل الأولى تُتجاهل"، ويتحقق ذلك من خلال أدوات ومعدات غير لافتة للنظر. فى سياقنا، تُعد طريقة المحاكاة هى الأكثر إثارة للاهتمام. يُعرّفها ديفانت وماسكيلين بأنها "مبدأ إضفاء وجود ظاهرى على أشياء غير موجودة، أو حضور لأشياء غائبة". على سبيل المثال، فى عرض "السيدة المتلاشية" لبواتير دى كولتا، من الأهمية بمكان أن تبدو المؤدية المتلاشية وكأنها تجلس على الكرسى لفترة أطول مما هى عليه فى الواقع. ويتحقق هذا التأثير بواسطة هيكل سلكى يحاكى خيالها على الكرسى تحت الحرير. ونتيجة لذلك، عندما



تعود المؤدية المتلاشية لاحقًا من الكواليس، يبدو الوقت المنقضى بين اختفائها وظهورها أقصر، مما يعزز التأثير. لذلك، فإن ظهور المؤدية جالسة على الكرسى تحت قطعة القماش الحريرية لفترة زمنية معينة بينما هى فى الواقع غير موجودة، يلعب دورًا حاسمًا فى إخراج الخدعة البصرية.

بعد ديفانت وماسكيلين، يضيف والى سميث مبدأ آخر للتضليل، وهو التظاهر:

إذا كانت المحاكاة تنطوى على إحداث تأثير، فإن التمويه يشير إلى الوسائل التكميلية التى تُمنع بها المتفرجون من معرفة الأساليب والآليات السرية الكامنة وراء ذلك التأثير. ومن المهم أن نلاحظ أن التمويه لا يقتصر على الإخفاء فحسب، بل يعنى أيضًا أن الأساليب والآليات السرية غائبة تمامًا.

وهكذا، فى مثال "السيدة المختفية"، من الضرورى أيضًا ألا يُنظر إلى انطباع اختفاء المؤدية وهى لا تزال جالسة على الكرسى على أنه وهم محتمل. لا مجال للشك فى أن الصورة الظلية الظاهرة تحت قطعة القماش الحريرية ناتجة عن الوجود المادى للمؤدية. ولا يجب بأى حال من الأحوال أن يشك الجمهور فى وجود الهيكل السلكى - فالتقنية اللازمة لإنتاج التأثير يجب أن تكون غير محسوسة. أو بعبارة أخرى: فى السحر المسرحى، يجب أن تبقى الوسيلة التى تخلق التأثير غير مرئية، سواء كانت مرآة، أو بابًا سريًا، أو مفتاحًا، أو قطعة من آلات المسرح الكبيرة. يشير ماسكلين وديفانت أيضًا إلى هذا فى كتابهما "سحرنا". يقترحان أن أفضل طريقة لإخفاء الأجهزة والدعائم على المسرح هى، فى الواقع، إخفاؤها فى وضح النهار عن طريق تمويهها:

ينبغى أن تُصمَّم الأدوات السحرية بحيث لا تكون مكوناتها الداخلية مخفية بمجرد غطاء ما، بل مموهة باندماجها مع بنيتها العامة. فى الواقع، بدلًا من أن توحى بإمكانية اكتشاف أى شيء، ينبغى أن تبدو أدوات الساحر كأشياء عادية الصنع، لا يربطها أحد بالخداع.

ومن خلال كونها غير ظاهرة، تنفى الأدوات والدعائم السحرية دورها فى خلق الايهام. علاوة على ذلك، لا ينطبق هذا على الأشياء فحسب، بل يمتد أيضًا إلى دور المؤدين وعمال المسرح المشاركين: "كما كان لا بد من محو الأدوار التى تجسدها الأدوات بعناية"، يكتب والى سميث، "كذلك كان الدور الأدائى للساحر بحاجة إلى إخفاء. وامتدت هذه الحاجة إلى المساعدين على خشبة المسرح". وبالتالى، كان لا بد من إبقاء الجهد البدنى المبذول فى أى من الأوهام غير مرئى. فبينما تُعرض مهارات معينة وتُبرز، خاصة فى خفة اليد، تُخفى مهارات أخرى، تمامًا كما أنه غالبًا ما يُنكر دور المؤدين فى إنتاج التأثيرات. على نحو مماثل، تشير فرانشيسكا كوبا إلى أن عروض السحر تهدف إلى اختفاء العمل البدنى - وهى أطروحة تُفصّلها فى ضوء العلاقات بين الجنسين: فبينما يُظهر الساحر الذكر تقليديًا امتلاكه للمعرفة وحفظه للأسرار، تكتب كوبا أن المساعدة الأنثى تُمثل عجزًا عن القيام بذلك. علاوة على ذلك، غالبًا ما تُصوَّر كائنًا سلبيًا، فى حالة غيبوبة، أو نائمة، وما إلى ذلك. والأكثر من ذلك، لجعل فاعلية المؤدين تختفى، يجب أن تبدو كلماتهم وحركاتهم وإيماءاتهم المُدرَّبة جيدًا طبيعية وعفوية للجمهور. لذلك، غالبًا ما توصى الكتيبات والتعليمات السحرة الممارسين بعدم تكرار أى تأثير فى الليلة نفسها. وأشار والى سميث إلى أن التكرار سيكشف الحركات والإيماءات والحوارات والحكايات التى بدت للوهلة الأولى طبيعية، على أنها مصطنعة ومكتوبة ومُدرَّبة.

بعد جعل دور الأجهزة والأشخاص المعنيين غير قابل للكشف، غالبًا ما كان سحرة أواخر القرن التاسع عشر يؤكدون ليس فقط على التأثير نفسه، بل أيضًا على عدم إدراك الوسائل التى تخلقه. ومرة أخرى، تُعدّ "السيدة المختفية" مثالًا مثيرًا للاهتمام بشكل خاص على ذلك. لهذا، يجب النظر إلى الايهام بمزيد من التفصيل. وهكذا وصف ديفيد ديفانت أداء بواتييه وأليس دى كولتا فى سيرته الذاتية "حياتى السحرية":

تقدم بواتييه حاملًا جريدة فى يده، ففتحها ونشرها فى وسط المسرح. ثم التقط كرسيًا خفيفًا عادى المظهر، ووضعه فى وسط الجريدة. بعد ذلك، أدخل سيدة

وجلست على الكرسى. شرع بواتييه فى تغطيتها بقطعة من الحرير الأرجوانى، وثبّتها حول رأسها وكتفيها، ثم أسقط الباقى ودلّاه على الأرض. لم يُسمح لأى جزء من الحرير بالبقاء خارج الجريدة. ساد صمتٌ للحظات. نزل بواتييه من على المسرح، ونظر إلى المرأة المغطاة، وأمسك الحرير بكلتا يديه - إحداهما حول خصرها والأخرى عند رأسها - ورماه فى الهواء، فبدا وكأنه يفلت من يديه فى لحظة. اختفت المرأة والحرير تمامًا. ثم رُفع الكرسى مرة أخرى عن الجريدة، ثم التقط الجريدة وطواها.

أكثر ما يثير الاهتمام فى سياق هذا الفصل هو عنصر أساسى، ومكون بارع فى خدعة بواتييه دى كولتا، ألا وهو الجريدة الموضوعة أسفل الكرسى. كان الغرض منها "إثبات" أنه لا يوجد باب سرى فى اختفاء المؤدية، لأنه، بمعنى ضمنى، سيؤدى استخدامه إلى تمزيق الجريدة. وبالتالى، تُظهر الجريدة أن المؤدية تختفى دون الهروب عبر باب سرى. ويؤدى الكرسى الذى تجلس عليه غرضًا مشابهًا بما أنه من المفترض أنه قطعة أثاث عادية صلبة فهذا يجعل الانزلاق عبر باب سرى مستحيلًا. ويُعد الكرسى والجريدة مثالين على تمويه الأدوات السحرية أو المخادعة فى هيئة أشياء عادية، كما وصفه ديفانت وماسكيلين.

تكشف هذه العناصر أن السحر المسرحى، فى الواقع، ممارسة تأملية ذاتية: أولًا، تفترض هذه العناصر جمهورًا على دراية بالتقنيات الخفية والمخزون التكنولوجى للسحرة بما يكفى ليعرفوا أن الأبواب المخفية قطعة شائعة من آلات المسرح، وأن السحرة يستخدمونها لجعل الأشياء والأشخاص يظهرون أو يختفون. وهذا بدوره يفترض وجود جمهور فضولى بشأن أساليب السحرة، وبالتالى - على الأقل على المستوى الأساسى - على دراية بالعديد من الكشوفات التى نُشرت عن الخدع البصرية فى ذلك الوقت، مثل كتاب البروفيسور هوفمان "السحر الحديث"، الذى ظهر لأول مرة قبل عشر سنوات من عرض بواتييه دى كولتا الشهير "السيدة المختفية"، والذى يتضمن فصلًا عن الأبواب السرية فى طاولات السحر.() وبالاعتماد على هذا النوع من المعرفة، استغلّ مؤدو السحر فضول المتفرجين حول فنون الخدع البصرية بشكل عام، وكذلك توقعاتهم بشأن الطريقة المستخدمة لخلق هذا التأثير تحديدًا. ثانيًا، أظهروا إدراكهم لمعرفة الجمهور بالخدع البصرية وطريقة عملهم السرية. ثالثًا، يشير السحرة إلى الباب السرى كتقنية يُحتمل استخدامها فى هذا التأثير تحديدًا، وهو احتمال يتم استبعاده أدائيًا. فوضع الصحيفة تحت الكرسى يحل محل قول المؤدى للجمهور: "أعلم ما تفكرون فيه: 'لقد رأيت هذا من قبل، إنها تهرب عبر باب سري'. لكننى سأريكم شيئًا جديدًا: سأثبت أنه لا يوجد باب سرى، وأن السيدة ستختفى على أى حال."

وهكذا، يبرز السحر الحديث كملاحظة من الدرجة الثانية كما تصورها عالم الاجتماع الألمانى نيكلاس لومان - كملاحظة للملاحظة. اذ تخلق صحيفة بواتييه دى كولتا حلقة معرفية تُظهر أن المؤدى يدرك أن المتفرجين يدركون أنهم يشاهدون ايهامًا. ومع ذلك، يثبت قدرته على مفاجأتهم بإشراكهم فى الايهام على الرغم من معرفتهم. وهكذا، يتجلى السحر كممارسة مرجعية ذاتية وانعكاسية ذاتية إذ إن الإشارة إلى الأبواب السرية وغيرها من الأساليب الخفية المحتملة لخداع المسرح هى أيضًا إشارة إلى اصطناعية التأثير المقدم. إنها إشارة إلى وهم استحضار الذات لأنها تعنى أن المتفرجين يعلمون أنهم يشاهدون تأثير تقنية، وليس سحرًا حقيقيًا متجذرًا فى قوى خارقة للطبيعة.... لذا، لا تعكس مسرحية "السيدة المختفية" زيف السحر الدنيوى فحسب، بل تعكس أيضًا تأملات المشاهدين بشأنه. فهى لا تقدم تأثيراً وهميًا فحسب، بل تشير أيضًا إلى أن المشاهدين لا يرون كيف يتحقق ذلك. إنهم يعلمون أنهم يشاهدون وهمًا، لكنهم لا يرون كيف يُخلق، مما يتركهم فى حالة من التردد بسبب غياب تفسير لشيء مستحيل إذا لم يكن بالإمكان تفسيره بوسائل أخرى.

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٢٧)

مجرم بين يدى محرر فنى!

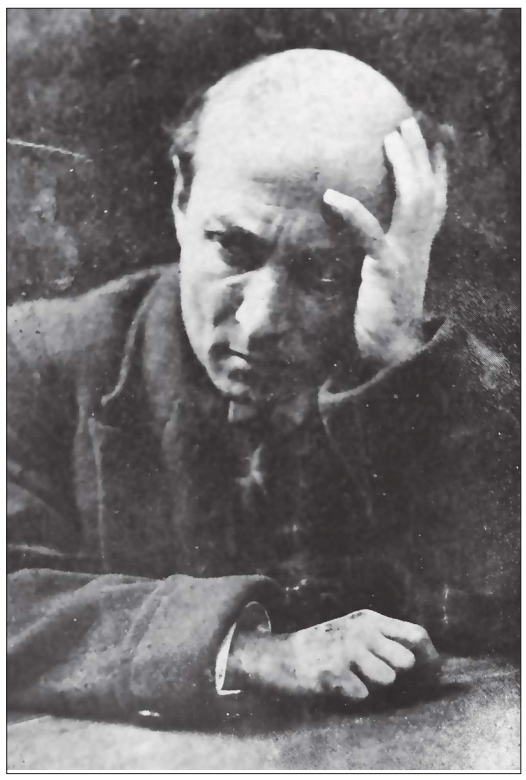
سيد على إسماعيل

اهتمت مجلة «الراوى الجديد» بعرض مسرحية «مجرم»، وكلفت محررها الفنى «حسن لطفى المنفلوطي» بالكتابة عنها، فكتب موضوعًا كبيرًا نشرته المجلة تحت عنوان «فى الميزان.. مجرم! على مسرح الأوبرا»، قال فيه:

هى مسرحية ألمانية روحًا ودمًا للكاتب الألمانى «ريتشارد دفوس» تصور حياة وتفكير وإحساس الجنس الألمانى.. وهى ليست من النوع الحديث الذى يخلو من الحادثة ويدور حول فكرة تظهر نتيجتها فى النهاية، ولكنها مسرحية ذات حوادث وجدنا فيها الكاتب يطرح عدة أفكار يعرضها ويحللها ثم يتركها إلى غيرها. ولكن المسرحية على الرغم من ذلك حية تملؤها الحياة والحس وتموج بالفكر والفلسفة..

هى قصة اجتماعية ينظر المؤلف منها إلى العالم بمنظار أسود يهدم فيها قدسية القضاء ويبرر الإجرام والقتل ويقول إننا مجبرون فى هذه الحياة، يقودنا القدر ويصرف أمورنا الدهر فإن قتلنا فنحن آلات لانتقام القدر! يحلل المؤلف فى هذه القصة أشخاص المسرحية تحليلًا جميلًا رائعًا فنرى الصورة بارزة ليس فيها غموض ونرى أفرادها لهم شخصيات تميزهم تمييزًا تامًا من بعضهم وتراه يجنح على الرغم من ذلك إلى البساطة وعدم التكلف ويدخل موضوعه دون مقدمات ويقصد غرضه فى جرأة وشجاعة.

ويروى المحرر موضوع المسرحية بصورة تفصيلية مرتبة ومنطقية ومفهومة، قائلًا: تبدأ المسرحية فى قاعة النائب العام، فنسمع منه أن «توماس لير» قد حُكم عليه بالسجن المؤبد منذ عشرين عامًا لقتله مدير عمله وأن «وليم سميث» صاحب الثروة الضخمة وقد أعترف إلى قسيس وهو على فراش الموت أنه القاتل وليس توماس لير! وأراد الاعتراف أمام النائب العام وحده بذلك فجاء القسيس وطلب من النائب العام أن يذهب إلى المحتضر ليسمع منه الاعتراف، وعندما ذهب النائب العام أنكر وليم سميث كل شيء فترك النائب مساعده هناك حتى يأخذ الاعتراف.. كان للمسجون البريء «توماس» زوج وولدان يحبهما حبًا كبيرًا ولما افترق عنهما إلى السجن اتصلت به الزوج مدة خمس سنوات وكانت ترسل إليه الخطاب تلو الخطاب ثم بدأت رسائلها تقلّ حتى انقطعت. ولا يدرى أحد أين مستقرها الآن. وقد كان توماس لير ثائرًا على سجنه كثير التبرم وحاول ذات مرة أن يهرب فلم يفلح ثم خمدت ثورته واستكن إلى حياة سجنه وجعل قلبه يفقد الحياة شيئًا فشيئًا حتى فقد الحياة وأصبح القلب ميتًا لا يحس ولا يشعر.. أرسل النائب العام وأحضر «توماس لير» فوجدنا رجلًا قد تهدم وأبيضّ شعره على الرغم من صغر سنه وأصبح ينظر إلى كل شيء فى هذا العالم بنظرة متفرج غير مهتم! حاول النائب العام أن يستدرجه إلى الحديث عن ماضيه فرأى رجلًا قد تناسى كل شيء فى ماضيه وهو قانع بحياته فى السجن ينتظر ساعة النهاية فى صبر وعدم مبالاة. وهنا عرف أن المجرم الحقيقى «وليم سميث» الذى كان زميلًا «لتوماس لير» فى عمله وكان يحب زوجه الجميلة «مارتا»، فكان يظهر لصديقه أجمل الصداقة والإخلاص وجعل يشى إليه أن مديره يغازل زوجه فجعل توماس لير ثائرًا حنقًا على مديره فاشترى مسدسًا ونسيه فى درج مكتبه ورجع إلى منزله وكان لا يزال حانقًا غاضبًا من مديره فخرج من منزله إلى حانة للشرب على الرغم من أن زوجه قد نهته عن الشرب فهو حانق وهو سريع الغضب ولا شك أن الخمر سوف تبلغ غضبه إلى حده الأقصى.. هناك فى الحانة تذكر مسدسه الذى تركه فى المكتب فذهب إلى هناك لإحضاره. وعندما دخل وجد مديره مدرجًا فى دمائه ووجد مسدسه ملقى على الأرض. وفى هذه اللحظة دخل وليم سميت فلما أن رآه حثه على الهرب ظنًا منه أنه هو القاتل وأخذ من الخزانة مبلغًا من المال ووضعه فى جيبه. وعند القبض عليه وجد هذا المال معه وكان القتل بمسدسه وكان حاقدًا على مديره وبذلك كانت الأدلة ثابتة لا شك فيها فحكم عليه بالسجن المؤبد.. وأما القاتل



١٩٢٧ عزيز عيد

فؤاد شفيق

الحقيقى فهو «وليم سميث» الذى قتل مديره ليستولى على ماله وفى هذه اللحظة دخل توماس لير لسوء الحظ فألصقت به التهمة.. لم يستطع وكيل النيابة أن يحمل وليم سميت على الاعتراف فقبض عليه على الرغم من مرضه وأحضره إلى السجن.. ووكيل النيابة شاب حديث عهد بالمهنة وهو يحب مهنته ويؤمن بعدالة القضاء ونزاهته ونراه الآن متألمًا ساخطًا مضطربًا، فقد عزّ عليه أن يتخلى عن اعتقاده وإيمانه بعدالة القضاء ولكن الآن يراه آلة لتعاسة مسجون بريء تعذب عشرين عامًا ولم يأتِ ذنبًا.. أحضر النائب العام المجرم بعد أن أخرج توماس لير. وحاول بكل ما أوتى من قوة التأثير أن يحمل المجرم المريض على الاعتراف ولكن المجرم قد عزّ عليه أن يموت فى النهاية وقد فقد نصاعة اسمه وشرفه فأبى الاعتراف. وفى هذه الساعة أدخل النائب العام توماس لير، فما كاد وليم سميث يراه حتى اعترف بذنبه أمام الجميع وسقط ميتًا.. ها هو توماس لير قد أصبح حرًا طليقًا مرة ثانية بعد عشرين عامًا يأبى الخروج ويقول: «أتريدون أن تلقوا بقلب ميت فى وسط هذا العالم الحى؟» ولكن النائب العام يقول إن هذا القلب الميت يستطيع أن يبعث ثانيًا إذا وجد توماس لير الزوجة والولدين.

وتدور الأحداث بعد ذلك فى حانة حقيرة تديرها «مرتا» زوج توماس لير لحساب رجل أفاق نفعى ألقت بها المقادير فى طريقه فأحبها وآواها ثم استغلها فى إدارة الحانة وخدمة السكارى. فقبلت مضطرة وقد أصبح ليس لها معين تعيش منه. وأما ولداها «جوليا وكارل» فقد كبرا وترعرعا فاشتغلت الأولى «جوليا» خياطة وظلت بجانب أمها وكانت فتاة نامية، تبحث عن الحب ولا تجده، وهى تعيش فى هذه الحانة

إعلان مسرحية مجرم

بجانب أمها التى تحيا هذه الحالة المريبة وهى تريد الحب.. وحتى الحب دون زواج فكفى أن تهب نفسها لحبيبها دون أن تفكر فى المستقبل، فمن المحال أن تجد من الحبيب زوجًا، وهى فى هذا الأصل الوضيع. والثانى «كارل» مصورًا أقام بعيدًا عن الحانة وبعيدًا عن صاحب الحانة الذى شب على مقته وكرهه وهو خائف على أخته أن تُفسد فى هذا الجو الموبوء.. جاء «كرامر» صاحب الحانة ومعه «برجر» مُصدر الخمور، وكان يريد أن يرى برجر جوليا الفتاة الجميلة فيتخذها لنفسه عشيقة، ويكسب كرامر من وراء ذلك مالًا كثيرًا. وما أن رأى برجر الفتاة حتى أعجب بها وأعجبت به وعلى الرغم من بيئتها وضعة حياتها طلب منها الزواج فوافقت فرحة طروب وقالت لأمها إنها أصبحت تميل عن الحياة المرحة الصاخبة حياة المدينة التى كانت تحبها قبلًا وأصبحت خجلة من تلك الأيدى الرقيقة فهى تريد أن تحيا فى الريف الجميل بين جمال الطبيعة وهدوئها، وتريد أن تعمل بيديها فى خدمة زوجها المحبوب.. زار كارل أمه وبذل جهده فى حملها أن تنقذ نفسها وابنتها من ذلك الرجل النفعى فرأى منها خوفًا وترددًا فخرج حانقًا على كرامر مريدًا به شرًا، فهو العقبة الوحيدة. دخل توماس لير مع وكيل النيابة الشاب يبحث عن زوجه وقد رآها أخيرًا وعرفها على الرغم من السنين الكثيرة التى جعدت وجهها وأطفأت بريق عينيها وسمعها تتحدث مع ابنتها عنه فإذا هما خجلتان من المسجون فيتأوه ويتألم ويصمم على أن لا يريهما وجهه أبد الدهر.. وكان وكيل النيابة قد تركه وخرج ليعود إليه بعد قليل فمكث وحيدًا برهة لا يستطيع الخروج ثم رأى كارل ولده داخلًا فلم يعرفه وجلس معه يتناوبان الحديث. الأول فى انتظار وكيل النيابة والآخر فى انتظار كرامر. وهنا نسمع حوارًا من أجمل ما فى المسرحية. فهو حوار فلسفى يصور نفسية رجل مقدم

الأوبرا الملكية

على القتل فهو يقول إننا آلة فى يد القدر. فإذا أراد القدر أن ينتقم من إنسان أسلمنا سلاحًا وأظلم عقولنا ودفعنا دفعًا إلى ارتكاب الجريمة دون أن نفكر بما سوف يحدث لنا بعد ذلك من شقاء وسجن وموت. ورجل قد حنكته التجارب وصقلته الحياة فهو يحاول أن يفعل الخير مرة واحدة فى حياته ولذلك يحاول جهد طاقته أن يثنى كارل عن قتل كرامر. وأخيرًا نجح فى سعيه وألقى الشاب (البلطة) التى كانت معه على الأرض وخرج تائبًا.. أتت مرتا وحادثت توماس لير فعرفته، وعانقته وبكت وقد حسبته هاربًا من السجن ولكنه حدثها بكل شيء ففكرت فى أن تهرب به وابنتها معه بعيدًا إلى حيث يجدون السعادة والهناءة. ولكن شبح كرامر مازال موجودًا. وها هو قد أتى يقرع الباب بشدة فأخذت مرتا زوجها إلى الخارج راجية منه أن ينتظر حتى ترجع إليه. ثم فتحت لكرامر الثائر على زواج ابنتها جوليا من برجو فليس فى الزواج نفع له ولكنه يريد أن يستغلها استغلالًا دنيئًا. فى هذه الساعة وأثناء هذا الحوار دخل توماس لير وسمع بأذنه الإهانات المروعة تنصب فى أذن زوجه التى يحبها، ورأى النذل ينال منها فغلى دمه وثار ثورة عظمى وأمسك بالبلطة التى أحضرها كارل ولده وهوى بها على رأس كرامر الذى سقط مدرجًا فى دمائه.. دخل الناس على الأصوات وقبضوا على القاتل ثم دخل كارل صائحًا أنه كاد يقتل هذا الرجل بنفسه ولكن أباه نصح له أن يأخذ والدته وأخته بعيدًا ويعيش معهما فى سعادة وأمن. وأما هو فرجع إلى السجن ولكن فى هذه المرة مجرمًا، قائلًا: «إن الله وحده وقضاؤكم العادل هما اللذان يعرفان لماذا أصبحت مجرمًا». ومن خلال هذا التلخيص نرى أن القصة تحوى حوادث عدة تستدعى انتباه المتفرج وتستولى على شعوره، وهى فى الوقت نفسه تعرض علينا أفكارًا ومباحث تدل على خبرة المؤلف بالحياة والنفس الإنسانية. وهذا النوع دون شك أوفق الأنواع التى يتقبلها الجمهور المصرى.

وتحت عنوان «الإخراج والتمثيل»، قال المحرر: «لا شك أن الأستاذ «عزيز عيد» بإخراجه هذه المسرحية قد أثبت أنه لا يزال مخرجًا يعتمد عليه، فإخراج المسرحية كان متقنًا أشد الإتقان وإن رأيناه لا يزال مصرًا على عدم التبسيط، ولكن فى هذه المرة كان أجمل وأخف وأبسط من إخراجه الملك لير.. استطاع عزيز عيد أن يصور لنا الجو الألمانى فى روعة ودقة. وكانت الأنوار جميلة فى بساطة وروعة». وقد رأى الأستاذ عزيز عيد صنع هذا المنظر من الخشب فكان رائعًا مطبوعًا بالطابع الألمانى. وأما المنظر الثانى فكان لا يقل عن الأول جمالًا وخاصة ضوء القمر الذى كان يدخل من النافذة ويسلط على الباب الزجاجى فيظهر شبح الواقف فى الخارج مطبوعًا على الزجاج. ولا أستطيع هنا إلا أن أهنئ الأستاذ عزيز عيد على نجاحه الباهر فى إخراج هذه المسرحية. أما عزيز كممثل فلا شك أنه أيضًا بلغ قمة النجاح فى دور توماس لير الرجل المتهدم المُحطم وقد استطاع فى هذه المرة أن يكبح جماح حركاته. ولولا خروج منه فى الفصل الأخير بأنه فعل حركى أضحك الجمهور، وما دون ذلك فقد استطاع أن يملك علينا حواسنا فيجعلنا نرثى له ونعطف عليه ونبكى من أجله. وأما «حسين رياض» وقد أصبح بطلًا من أبطال الفرقة القومية فى هذا الموسم فقد كان كعادته عظيمًا ناجحًا فى دور الابن كارل وخاصة فى الموقف الذى بينه وبين أبيه حين عزم على قتل كرامر وتوماس لير يثنيه فله منى أجمل التهانى. ومثل «عباس فارس» دور كرامر الرجل النفعى فاستطاع أن يصور لنا الشخصية فى إتقان وجمال. وكذلك «زكى رستم» فى دور برجر قد صور لنا شخصية الرجل الألمانى الريفى واستطاع أن يملك عنانها ويسير فيها بطبيعة جميلة. وأيضًا «فردوس حسن» فى دور جوليا كانت بارعة. ولا شك أن هـذا الدور هو أجمل أدوارها فى الموسم كله ولم تصل قبل إلى هذه الدرجة من الإتقان. وقد نجح «على راشد» فى دور وكيل النيابة. وأما منسى فهمى وفؤاد سليم فلولا الإلقاء القديم والعناية بالألفاظ لبلغا مقدارًا كبيرًا من النجاح. وأما «دولت أبيض» فقد سارت فى دورها فى طبيعة، ولكن صوتها كان فى ثورة وغضب.. فلم تمثل شخصية مصرية وليس هذا النواح من مميزات العنصر الألمانى فكان يجب أن تضبط صوتها ولا تجعله متشابهًا مزعجًا.. وعلى الرغم من هذا فقد كانت المسرحية من المسرحيات الناجحة فى هذا الموسم. ولا شك أنها تُضم إلى تاجر البندقية وأهل الكهف. [توقيع] «حسن لطفى المنفلوطى».