مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 987 | الإثنين 27 يوليو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مخرجو ختامى نوادى مسرح الطفل.. نجاح كبير

التكنولوجيا المتلاشية شفافية الوسائط فى فنون الخدع المسرحية

القومى للمسرح المصرى

يطلق دورته الـ١٩ من المسرح الكبير بدار الأوبرا

انطلاق أولى ليالي الموسم الصيفي للبيت الفني للمسرح بالإسكندرية

بعرض «الملك لير»

في إطار خطة وزارة الثقافة المصرية لدعم النشاط المسرحي بالمحافظات ونشر الفنون المسرحية، وتحت رعاية الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بعمل وزير الثقافة، والمهندس أيمن عطية، محافظ الإسكندرية، انطلقت أولى ليالي الموسم الصيفي للبيت الفني للمسرح بمحافظة الإسكندرية، الذي يُقام برئاسة الدكتور أيمن الشيوي، رئيس قطاع المسرح، بحضور الأستاذ عمرو البسيوني، الوكيل الدائم لوزارة الثقافة، إلى جانب عدد من قيادات الوزارة، ولفيف من الفنانين والإعلاميين والشخصيات العامة، وذلك بعرض «الملك لير» على خشبة مسرح بيرم التونسي، تزامنًا مع احتفالات المحافظة بعيدها القومي.

ويُقام الموسم الصيفي على مسرحي بيرم التونسي والليسيه، ويضم مجموعة من العروض المسرحية التي يقدمها البيت الفني للمسرح لجمهور الإسكندرية طوال موسم الصيف، في إطار التعاون بين وزارة الثقافة ومحافظة الإسكندرية.

وافتتح الموسم بعرض «الملك لير»، الذي يُقدم للمرة الأولى على خشبة مسرح بيرم التونسي، بعد النجاح الكبير الذي حققه على المسرح القومي بالقاهرة، ويستمر عرضه حتى ٢٧ يوليو.

وشهدت أولى الليالي إقبالًا جماهيريًا كبيرًا، حيث رُفعت لافتة «كامل العدد»، وسط تفاعل واسع من الجمهور مع أحداث العرض وأداء أبطاله، في تأكيد على المكانة التي يحظى بها المسرح لدى جمهور الإسكندرية.

ويُعد «الملك لير» إحدى روائع الكاتب العالمي وليام شكسبير، ويقوم ببطولته الفنان القدير يحيى الفخراني، ويشاركه البطولة طارق دسوقي، حسن يوسف، أحمد عثمان، تامر الكاشف، أمل عبد الله، إيمان رجائي، لقاء علي، بسمة دويدار، طارق شرف، محمد العزايزي، وعادل خلف، ترجمة الدكتورة فاطمة موسى، وإخراج شادي سرور، وديكور حمدي عطية، وملابس علا علي، وإضاءة الحسين «كاجو»، وموسيقى أحمد الناصر، واستعراضات ضياء شفيق، وماكياج إسلام عباس.

بأوبريت «جدد روح الانتماء»..

ثقافة دمياط تحتفي بذكرى ثورة ٢٣ يوليو

نظم فرع ثقافة دمياط عددا من الفعاليات الثقافية والفنية ضمن برنامج احتفالات الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة بذكرى ثورة ٢٣ يوليو، وفي إطار خطة وزارة الثقافة.

وشهد مركز شباب السنانية احتفالية تضمنت لقاء تثقيفيا قدمه دكتور أشرف غنام، باحث في التاريخ، موضحا أسباب نجاح الثورة في صياغة تاريخ جديد للمنطقة، وكيف غيرت وجه الحياة في مصر من خلال مكاسب اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ألهمت شعوب العالم.

كما قدمت فرقة هاشم المياح الاستعراضية أوبريت بعنوان «جدد روح الانتماء»، شمل لوحات عبرت عن ملاحم الشعب الوطنية إبان الثورة، تلاه فقرة أغاني وطنية تفاعل معها الحضور منها «على باب مصر»، «وقف الخلق»، «دقت ساعة العمل»، «صوت بلادي»، و«في أيديا سلاح».

جاءت الاحتفالية ضمن برنامج الإدارة العامة لثقافة الشباب والعمال التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث، ومن خلال قصر ثقافة دمياط.

واستمرارا للأنشطة المنفذة بإشراف إقليم شرق الدلتا الثقافي، ومن خلال فرع ثقافة دمياط، شهد مركز شباب عزبة البرج، أمسية أدارها الأديب خالد البراوي، قدم خلالها الشعراء شريف الزكي، عبد الله دعدور، محمد الزكي، ممدوح الهندى، ومحمد موسى، قصائد وطنية حماسية، تلاها لقاء استعرض خلاله الأديب عزت الخضري، أمجاد ثورة يوليو وأثرها التاريخي، واختتم اليوم بفقرات فنية للموهوبين.

القومى للمسرح المصرى

يطلق دورته الـ١٩ من المسرح الكبير بدار الأوبرا

فى حضرة المسرح حيث تُروى حكايات الوطن على الخشبة، وتنبض الستارة بذاكرة أجيال من المبدعين، اجتمع المسرحيون من مختلف أنحاء مصر ليضيئوا شعلة دورة جديدة من المهرجان القومى للمسرح المصر. هناك، على خشبة المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، صافحت عراقة الماضى أحلام الغد، وتجدد العهد مع فن ظلَّ على الدوام مرآةً للإنسان، وحارسًا للوجدان، وصوتًا للحياة لا يخبو.

أجواء احتفالية على اسجادة الحمراء

واستُهلت مراسم افتتاح الدورة التاسعة عشرة للمهرجان القومى للمسرح المصرى، السبت الماضى ٢٥ يوليو الجارى، بتوافد نجوم الفن والمسرح، والمكرمين، وضيوف المهرجان على السجادة الحمراء، وسط حضور إعلامى كبير وعدسات القنوات الفضائية والمصورين، فى أجواء احتفالية سبقت انطلاق الحفل الرسمى داخل المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية.

نخبة من نجوم الفن

وأُقيم حفل افتتاح الدورة التاسعة عشرة للمهرجان بحضور الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالى والبحث العلمى، القائم بأعمال وزير الثقافة، والفنان محمد رياض، رئيس المهرجان، والدكتور عادل عبده، مدير المهرجان، و نخبة من القيادات الثقافية ونجوم المسرح والفن، منهم المخرج الكبير خالد جلال، والكاتب والإعلامى أحمد المسلمانى، رئيس الهيئة الوطنية للإعلام، وعمرو البسيونى، الوكيل الدائم لوزارة الثقافة، والفنانين أحمد وفيق، وسامى مغاورى، وكمال أبو رية، ومحمد رضوان، ومفيد عاشور، ومحمد أبو داود، ورانيا محمود ياسين، وهند عاكف، ووفاء مكى، وإيناس مكى.

فتح آفاق جديدة للإبداع

واستهلت فعاليات الحفل بالسلام الوطنى، وقدمت الإعلامية ريهام إبراهيم فقرات حفل الافتتاح، مرحبة بالحضور، ومؤكدة أن الدورة التاسعة عشرة تواصل الاحتفاء برموز المسرح المصرى، إلى جانب دعم الحركة المسرحية وفتح آفاق جديدة للإبداع، فى إطار رسالة المهرجان الرامية إلى تعزيز مكانة المسرح ونشره فى مختلف أنحاء الجمهورية.

عرض الافتتاح.. «سفر» لوليد عونى

أعقب السلام الجمهورى العرض المسرحى «سفر» للمخرج الكبير وليد عونى نتاج ورش المهرجان، بقيادة الفنانة كريمة بدير.

رؤية بصرية وحركية

وقدم عرض«سفر» رؤية بصرية وحركية جسدت الهوية الجديدة للمهرجان ورسالة دورته الحالية، التى تقوم على الانفتاح على مختلف محافظات الجمهورية، من خلال رحلة فنية استلهمت تنوع البيئات والثقافات المصرية، واعتمدت على السينوغرافيا والحركة والإضاءة والموسيقى فى تشكيل لوحات استعراضية عكست ثراء التراث المصرى ووحدته. واستوحى العرض فكرته من الملصق الرسمى للدورة، ليقدم حكاية رمزية عن رحلة المسرح المصرى من القاهرة إلى ربوع الوطن، فى تأكيد على توجه المهرجان نحو ترسيخ حضوره فى المحافظات، وتعزيز التواصل مع الجمهور فى مختلف أنحاء مصر.

تجربة استثنائية تعكس التميز والإبداع

واستُهلت الكلمات الرسمية، فى حفل الافتتاح بكلمة المخرج الدكتور عادل عبده، مدير المهرجان، رحب خلالها بالحضور مؤكدًا: «المهرجان القومى للمسرح المصرى لم يكن يومًا مجرد احتفالية فنية، وإنما يمثل الملتقى الحقيقى لكل المؤمنين برسالة المسرح، وتشهد دورته التاسعة عشرة تقديم تجربة جديدة تجربة استثنائية تعكس التميز والإبداع، وتتمثل فى امتداد جميع فعاليات المهرجان لأول مرة فى تاريخه إلى مدينة كاملة خارج القاهرة».

٧٢ فعالية متنوعة فى المنصورة

وأوضح مدير المهرجان أن فعاليات المنصورة شهدت تنظيم ٧٢ فعالية متنوعة شارك فيها كبار الفنانين، وشملت ورشًا فنية فى مختلف التخصصات، وورشًا لذوى الإعاقة، وعددًا من الندوات، وعروض القراءة المسرحية التى قدمها المخرج الدكتور أيمن عبد الرحمن، إلى جانب جلسات «ماستر كلاس»، وتكريم عدد من رموز المحافظة، فضلًا عن تقديم ثلاثة عروض مسرحية هي: «فتاة المترو» نتاج الورش الفنية بالمهرجان بالتعاون مع صندوق التنمية الثقافية، و«مائة وثلاثون قطعة» من إنتاج جامعة المنصورة، و«حواديت» الحائز على جائزة لجنة التحكيم الخاصة بالمهرجان القومى للمسرح المصرى، للمخرج خالد جلال، والذى اختتمت به فعاليات المهرجان فى المنصورة وسط حضور جماهيرى كبير.

بالأرقام.. حجم المشاركة فى الدورة الـ ١٩

واستعرض «عبده» بالأرقام حجم المشاركة فى هذه الدورة، مؤضحًا أن مسابقة العروض استقبلت ١٢٦ عرضًا ، وتأهل منها ٣٥ عرضًا للمسابقة الرسمية و٣ عروض على الهامش، و تقدم لمسابقة التأليف ٢١٦ نصًا، وللمقال النقدى ٤٠ مقالًا، ولمسابقة البحث النظرى ٢٢ بحثًا، إضافة إلى تنظيم ٢٣ ندوة فكرية، و١١ ورشة بالقاهرة، ليبلغ إجمالى المتقدمين لورش المهرجان فى القاهرة والمنصورة نحو ٢٠ ألف طالب، وهذه الأرقام تعكس حجم الحراك المسرحى الذى يشهده المهرجان ونجاحه فى توسيع قاعدة المشاركة والوصول إلى جمهور أوسع فى مختلف المحافظات.

دعم كبير فى مدينة المنصورة

وأشاد مدير المهرجان بالدعم الكبير الذى قدمه اللواء طارق مرزوق، محافظ الدقهلية، لاستضافة فعاليات المهرجان بمدينة المنصورة، مؤكدًا أن المحافظة وفرت جميع الإمكانات اللازمة لإقامة الفعاليات فى عدد من المواقع الثقافية والعامة، من بينها قصر ثقافة المنصورة، وجامعة المنصورة، ومكتبة مصر العامة، والمسرح الرومانى، ونادى جزيرة الورد، ونادى الحوار، وممشى البهجة، وغيرها، موضحًا أن هذه هى المرة الأولى فى تاريخ المهرجان التى تمتد فيها جميع فعالياته إلى مدينة كاملة خارج القاهرة.

تطوير كبير فى الدورة الحالية

ووجه الدكتور عادل عبده الشكر إلى الدكتور عبد العزيز قنصوه على حضوره ودعمه للمهرجان، وإلى الفنان محمد رياض على رؤيته وأفكاره التى أسهمت فى تطوير الدورة الحالية، وأشاد بجهود الأستاذة ماجدة عبد العليم، المنسق العام للمهرجان، فى إدارة وتنسيق فعاليات الدورة التاسعة عشرة.

محمد رياض: المهرجان أصبح بيتًا لكل المسرحيين

وفى كلمته قال الفنان محمد رياض، مؤكدًا: إن المهرجان أصبح بيتًا لكل المسرحيين؛ ومنصة تحتفى بالإبداع، وتكرم الرواد، وتفتح الطريق أمام الأجيال الجديدة، لكتابة فصول جديدة فى تاريخ المسرح المصرى.

وأضاف «رياض»: المسرح ليس مجرد خشبة وستار وإضاءة، بل هو ذاكرة وطن، وضمير مجتمع، وصوت الإنسان، حين يعجز عن التعبير إلا بالفن، غير أن رئاسة المهرجان تمثل مسؤولية كبيرة تجاه هذا الإرث الثقافى العريق.

مصر منارة للفن والثقافة فى العالم العربى

وتابع «رياض» مؤكدًا: «مصر كانت ولا تزال منارة للفن والثقافة فى العالم العربى، وأن المسرح يُعد أحد أهم روافد قوتها الناعمة، فقد أسهم عبر تاريخه فى صناعة الوعى وإلهام الأجيال وترسيخ قيم الحرية والجمال والانتماء، مشددًا على أن مسؤولية الجميع تتمثل فى الحفاظ على هذا الإرث وتطويره بما يليق بتاريخ المسرح المصرى ويواكب طموحات المستقبل».

روح العمل الجماعي

وتابع رئيس المهرجان قائلًا: «الاحتفاء بالمسرح هو احتفاء بروح العمل الجماعى وبكل من يساهم فى صناعة العرض المسرحى، من المؤلف والمخرج والممثل والموسيقى ومصمم الديكور ومهندس الإضاءة، وصولًا إلى جميع العاملين خلف الكواليس، فالمسرح لا يصنعه فرد، وإنما هو نتاج روح جماعية تؤمن بقيمة الفن وقدرته على جعل الحياة أكثر جمالًا».

ووجه الفنان محمد رياض الشكر إلى وزارة الثقافة على دعمها المستمر، وعبر عن تقديره للشركاء والداعمين، واللجان المنظمة، والفرق المشاركة، وجمهور المسرح المصرى، ووصفه بالركيزة الأساسية لاستمرار هذا الفن العريق».

المهرجان سيظل منصة للإبداع الحر

واختتم محمد رياض كلمته مؤكدًا: «إن المهرجان سيظل منصة للإبداع الحر، وحاضنة للمواهب، وجسرًا يربط بين تاريخ المسرح المصرى العريق ومستقبله، بما يعزز مكانة مصر كمنارة للإبداع والثقافة والفنون».

المسرح المصرى أهم روافد الثقافة الوطنية

واستهل الدكتور عبد العزيز قنصوة كلمته قائلًا: »يُسعدنى أن أرحب بكم جميعًا فى افتتاح الدورة التاسعة عشرة للمهرجان، وهذا الحدث الذى يُجسد مكانة المسرح المصرى كأحد أهم روافد الثقافة الوطنية، وركيزة أساسية فى تشكيل الوعى، والوجدان، وبناء الإنسان، واكتشاف المواهب، وترسيخ قيم الإبداع والانتماء، وتعزيز دور قوة مصر الناعمة.

المسرح المصرى فضاءً رحبًا للحوار والتنوير

وأضاف «قنصوة»: «لقد كان المسرح المصرى، على امتداد تاريخه، شاهدًا على التحولات الكبرى التى شهدها المجتمع، وفضاءً رحبًا للحوار والتنوير، ومنصة احتضنت الإبداع، أسهمت فى تخريج أجيالاً من الفنانين والمفكرين الذين رسخوا ريادة مصر الثقافية عربيًا وإقليميًا، وإن دعم المسرح ليس دعمًا لفن من الفنون فحسب، وإنما هو استثمار فى الإنسان، وفى قدرته على التفكير والإبداع والانفتاح على الآخر«

قنصوة : المسرح ركيزة لصناعة الوجدان وبناء الإنسان

وأكد الوزير»: المهرجان القومى للمسرح المصرى، منذ انطلاقته ٢٠٠٦ ، أصبح مناسبة وطنية ينتظرها المسرحيون والجمهور على السواء، لما يُمثله من مساحة للاحتفاء بالمنجز المسرحى المصرى، ورصد تطوراته، وتشجيع المنافسة الإبداعية بين المؤسسات والفرق، واكتشاف الطاقات الجديدة القادرة على حمل راية المسرح المصرى فى المستقبل«.

تعزيز حضور المسرح

وأوضح «قنصوة«: »هذه الدورة تعكس رؤية تؤمن بأن الثقافة حق لكل مواطن، وأن العدالة الثقافية ممارسة عملية وليست مجرد شعار، وهو ما تجسد فى امتداد فعاليات المهرجان إلى خارج العاصمة، ووصولها إلى عدد من المحافظات، وفى مقدمتها مدينة المنصورة، التى قدمت نموذجًا ناجحًا لاستضافة فعاليات المهرجان، بما أسهم فى الوصول إلى جمهور جديد وتعزيز حضور المسرح فى مختلف أنحاء الجمهورية. «

العدالة الثقافية فى كل ربوع الوطن

وأضاف: »هذه الدورة تشهد اهتمامًا خاصًا بالمؤلف المسرحى المصرى، بوصفه نقطة الانطلاق لكل تجربة إبداعية ناجحة، ودعم الإنتاج المسرحى، وإحياء تقاليد القراءة المسرحية، والتوسع فى برامج التدريب وورش العمل، إيمانا بأن الاستثمار الحقيقى يبدأ بإعداد جيل جديد من المسرحيين يمتلك أدواته الفنية، ويواكب متغيرات العصر، ويحافظ فى الوقت نفسه على الهوية الثقافية المصرية«..

وأوضح »قنصوة«: أنه يجرى العمل حاليًا بوزارة الثقافة على تفعيل العديد من المبادرات النوعية التى تتكامل فيها مختلف مؤسسات الدولة بتنسيق كامل بين وزارة الثقافة للعمل سويًا على تفعيل منهجية شاملة تستهدف اكتشاف المواهب، وصقل القدرات الإبداعية، وبما يخدم تعزيز أطر الهوية المصرية وحفظها وصونها.

محطة جديدة فى مسيرة المسرح المصري

ووجه الوزيرالشكر إلى إدارة المهرجان واللجنة العليا وجميع القائمين على تنظيم هذه الدورة، مثمنًا جهود الفنانين والمبدعين فى مواصلة حمل رسالة المسرح، وموجهًا التحية إلى رواد المسرح المصرى الذين أسسوا لهذا التاريخ العريق، معربًا عن تمنياته بأن تمثل الدورة الحالية محطة جديدة فى مسيرة المسرح المصرى، تسهم فى تجديد رسالته، وتفتح آفاقًا أوسع للإبداع، ليظل المسرح المصرى منارة للفكر والجمال، وصوتًا معبرًا عن الإنسان وصانعًا لمستقبل أكثر إشراقًا.

قنصوة: وزارة الثقافة منفتحة على تفعيل مختلف الأفكار والمبادرات الداعمة لترسيخ القيم الإبداعية

وأكد »قنصوة«: على انفتاح وزارة الثقافة على تفعيل مختلف الأفكار والمبادرات الداعمة لترسيخ القيم الإبداعية المتنوعة داخل أرجاء المجتمع المصرى، لخلق عقل جمعى قادر على مواجهة الأفكار الهدامة، مشددًا على أن الفن يُعد جزءًا أصيلًا فى هذا الصدد.

فعاليات المنصورة بصورة مشرفة

وأشاد الدكتور عبد العزيز قنصوة بالدعم الكبير الذى قدمه اللواء طارق مرزوق، محافظ الدقهلية، لاستضافة فعاليات المهرجان بمدينة المنصورة وتوفير مختلف الإمكانات الداعمة لتحقيق هذا الهدف، وبالدور الجاد البناء لجامعة المنصورة، برئاسة الدكتور شريف خاطر، فى المشاركة فى هذا الدعم، وما قدمته المحافظة من دعم وتعاون أسهما فى خروج الفعاليات بصورة مشرفة، ونقل اعتذار المحافظ عن عدم حضوره حفل الافتتاح بسبب ظرف طارئ حال دون مشاركته.

تكريم نجوم الفن والمسرح المصري

وشهد حفل افتتاح المهرجان تكريم عدد من النجوم الذين أثروا الحياة المسرحية، و تقديرًا لمسيرتهم الإبداعية بمجال الفنون، وهم: النجمة الكبيرة إسعاد يونس، النجمة الكبيرة شهيرة، الفنان الكبير أحمد عبدالعزيز، الفنان الكبير أحمد ماهر، الناقد الدكتور حمدى الجابرى، المخرج الكبير مجدى مجاهد، كبير مخرجى الثقافة الجماهيرية أحمد البنهاوى.

قفشات طريفة وبهجة كبيرة من المكرمين

وفى كلمتها عَبّرت الفنانة القديرة شهيرة عن سعادتها الكبيرة بتكريمها فى المهرجان، مشيدة بالرؤية الإدارية للفنان محمد رياض، وبخطوة نقل الفعاليات إلى المحافظات لاكتشاف المواهب وإتاحة الفن لجميع أبناء مصر.

وفى لفتة طريفة، أوضحت شهيرة أن اختيارها جاء بقرار خالص من اللجنة العليا دون تدخل رئيس المهرجان، قائلة وسط ضحكات الحضور: «مفيش حد بيكرم حماته»

ووجهت الشكر للمخرج عمر زهران والكاتب مهاب زنون واللجنة العليا على جهودهم فى توثيق مسيرتها بكتاب التكريم، مشيرة إلى أن البحث والتوثيق لرحلتها الفنية

فاجأها برصيد مسرحى يبلغ ١٢ عرضًا بعد أن كانت تعتقد أنه لا يتجاوز نصف ذلك، مختتمة بتقديم الامتنان للحضور على الاستقبال المميز.

أحمد ماهر نجم المحافل الدولية

وعَبَّر الفنان أحمد ماهر عن تقديره لإدارة المهرجان مشيراً بمداعبة إلى أن تكريمه جاء متأخرًا رغم تاريخه المسرحى الحافل وتمثيله لمصر فى المحافل الدولية، والتى كان أبرزها عرض للمونودراما فى مهرجان قرطاج بتونس حيث أُعيد العرض بطلب جماهيرى غفير.

وقدم «ماهر» الشكر لوزارة الثقافة والقائمين على الفاعلية لجهودهم فى دعم الحركة المسرحية، معربًا عن فخره بريادة مصر ومكانتها الفنية الرفيعة بين الدول العربية.

أحمد عبدالعزيز يتحدى المرض ويحتفل بتكريمه مع جمهوره

وقال الفنان أحمد عبد العزيز: «على الرغم من نصائح الأطباء بضرورة الراحة التامة بعد إجراء عملية جراحية فى الأحبال الصوتية، إلا أننى لم أستطع إطلاقًا تفويت هذه اللحظة الاستثنائية؛ فالوقوف على خشبة المسرح، وفى أحضان المهرجان القومى، ووسط هذا الجمهور العظيم، هو الشفاء الحقيقى والدواء الذى يمدنى بالقوة، كان حتميًا علىّ أن أكون هنا بينكم، لنحتفل جميعًا بهذا التكريم الذى أعتبره وسامًا على صدرى وتاجًا لتاريخى الفني».

إسعاد يونس أول تكريم من المسرح

وقالت الفنانة والإعلامية إسعاد يونس: «هذا التكريم يحمل مكانة خاصة جداً فى قلبى لأنه الأول لى عن مسيرتى المسرحية، وأهديه لروح كل قامة علماتنى وساندتنى من السيد راضى وسهير البابلى وسمير غانم إلى أستاذى سمير العصفورى وخالد جلال، ومن هنا أوجه نداءً لكل مسؤول عن الفن فى مصر: أرجوكم لا تسمحوا بمرور أى عرض مسرحى دون توثيقه وتصويره، فقد خسرت ذاكرتنا الفنية عروضاً لا تُعوض لعمالقة المسرح، وتوثيق أعمال اليوم هو حماية رصيدنا الثقافى للغد.

هانى كمال يتسلم تكريم مجدى مجاهد

واستلم تكريم المخرج مجدى مجاهد الفنان هانى كمال وقال: ينوبنى الشرف أن أنقل لكم كلمة المخرج القدير والذى كان فى غاية السعادة بتكريمه اليوم احتفاءً بمسيرته، اليوم من اللجنة العليا و إدارة المهرجان.

وأوضح «كمال» وللأسف، تعرض المخرج الكبير لحادث سقوط مفاجئ صباح اليوم أدى لإصابته بكسر فى الحوض، ونُقل إلى المستشفى لإجراء جراحة عاجلة، وأوصانى بأن أبلغكم شكره العميق ومحبته، مؤكدًا أن فرحته بهذا التكريم العظيم أذهبت عنه كل تعب المشوار،و نتمنى له الشفاء العاجل والعودة السريعة لمحبيه».

لجنة تحكيم المهرجان القومى فى دورته التاسعة عشرة

وتم تقديم أعضاء لجنة تحكيم المسابقة الرسمية، برئاسة المخرج الكبير خالد جلال، وعضوية الأستاذة الدكتورة أحلام يونس؛ رئيس أكاديمية الفنون الأسبق؛ عميد المعهد العالى للباليه الأسبق، الفنانة القديرة عايدة فهمى، مهندس الديكور عمرو عبد الله الشريف، المخرج محمد زكى، الموسيقار محمود طلعت، الناقد الكبير أحمد عبد الرازق أبو العلا، و مقرر اللجنة الفنان محمود حسن.

لجنة مشاهدة العروض المسرحية

وشهد حفل الافتتاح تقديم أعضاء لجنة مشاهدة واختيار العروض، برئاسة المخرج حسن الوزير، وعضوية الناقد باسم صادق، والفنان الدكتور محمود فؤاد صدقى، والمخرجة منار زين، الفنانة الدكتور هايدى عبدالخالق.

لجنة التأليف المسرحى

ولجنة التأليف المسرحى برئاسة الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف، بعضوية: محمد بهجت، الدكتور محمد سمير الخطيب، وتتشكل لجنة المقال النقدى والبحث النظرى برئاسة الأستاذ الدكتور حمدى الجابرى، وعضوية الدكتور محمد زعيمة، وجرجس شكرى.

انطلقت فعاليات المهرجان القومى للمسرح المصرى بالقاهرة بحفل الافتتاح من خشبة المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية مساء يوم السبت الماضى ٢٥ يوليو وتختتم الفعاليات بحفل الختام الثلاثاء ١١ أغسطس المقبل.

همت مصطفى

ليلة وفاء على المسرح القومى عبدالعزيز مخيون..

حضور السيرة

عادل حسان: تكريم المبدعين يمثل فى جوهره تكريمًا لقيمة الفن المصرى ورسالة وفاء لمن صنعوا تاريخه

حين يغيب الجسد، يبقى الأثر شاهدًا على رحلة فنان وهب عمره للفن الحقيقى، فهناك أسماء لا ترحل من الذاكرة، لأنها صنعت حضورًا تجاوز حدود الزمن، وكتبت تاريخها بالإبداع والصدق والإلتزام. ومن بين هذه الأسماء يظل الفنان المصرى، الذى ترك بصمة إنسانية وفنية خالدة لتظل سيرته مصدر إلهام للأجيال، وتبقى أعماله شاهدًا على موهبة استثنائية آمنت بأن الفن رسالة قبل أن يكون مهنة.. إنه الفنان القدير الغائب الحاضر عبدالعزيز مخيون.

نظم المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، برئاسة المخرج عادل حسان، وبالتعاون مع المهن التمثيلية برئاسة الدكتور أشرف ذكى، وبإشراف قطاع المسرح برئاسة الدكتور أيمن الشيوى، احتفالية خاصة بعنوان «عبدالعزيز مخيون.. حضور السيرة»، وذلك يوم الثلاثاء الموافق ٢١ يوليو ٢٠٢٦، على خشبة المسرح القومى بالعتبة، احتفاء بمسيرة الفنان الكبير الراحل عبدالعزيز مخيون، أحد أبرز رموز المسرح والسينما والدراما المصرية، فى إطار حرص وزارة الثقافة على تكريم المبدعين الذين تركوا بصمات خالدة فى تاريخ الفن المصرى.

أقيمت الاحتفالية تزامنًا مع ذكرى الأربعين لرحيل الفنان الكبير، وشهدت حضور عدد من الفنانين والمثقفين ومحبى الراحل، الذين حرصوا على المشاركة فى أمسية اتسمت بالوفاء واستعادة محطات مضيئة من مشواره الفنى والإنسانى الذى أمتد لعقود وقدم خلالها أعمالاً ستظل راسخة فى ذاكرة الجمهور، من بينهم د. أشرف ذكى نقيب المهن التمثيلية، الفنان القدير أيمن عزب وحرمه، الفنان القدير حسن العدل، الفنان القدير ياسر على ماهر، الفنانة القديرة عفاف شعيب، الفنانة القدير سلوى محمد على، الفنان يوسف إسماعيل، المخرج المسرحى أحمد إسماعيل، الفنانة الشابة يسرا اللوزى، الكاتب إبراهيم عبدالمجيد، الناقدة سامية حبيب، الناقد المسرحى محمد بهجت، الكاتب جرجس شكرى، الصحفى حاتم جمال الدين، وأسرة الراحل وأقاربه الذين حضروا من محافظة البحيرة.

أكد المخرج عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية،أن الاحتفالية من ضمن استراتيجية المركز الرامية إلى الحفاظ على الذاكرة الفنية المصرية، وتوثيق مسيرة رموزها، وتعريف الأجيال الجديدة بما قدموه من إسهامات أثرت الحركة المسرحية والثقافية، مشيرًا إلى أن تكريم المبدعين يمثل فى جوهره تكريما لقيمة الفن المصرى ورسالة وفاء لمن صنعوا تاريخه.

وأضاف أن الاحتفالية جاءت بمبادرة من أبناء الفنان الراحل، الذين شاركوا فى إعداد برنامجها، كما حظيت بدعم كبير من الدكتور أشرف ذكى، نقيب المهن التمثيلية، والدكتور أيمن الشيوى رئيس قطاع المسرح، وإيمانًا بأهمية الاحتفاء بقامات الفن المصرى، وتخليد سيرتهم الإبداعية.

تضمن برنامج الاحتفال تقديم العرض الفنى «عبدالعزيز مخيون.. حضور السيرة» الذى كتبه الدكتور محمد أمين عبدالصمد، وصاغ موسيقاه وألحانه أحمد الناصر، غناء وإخراج الفنان ماهر محمود، وشارك فى تقديمه الفنان ياسر عزت، حيث استعرض العرض أبرز المحطات الفنية والإنسانية فى حياة الراحل، مستلهمًا مسيرته الحافلة بالعطاء، وما قدمه من أعمال تركت أثرًا عميقًا فى وجدان الجمهور.

قال الفنان ماهر محمود مخرج الحفل، انطلقت رؤيتى الإخراجية من الحضور الإنسانى مستوحاة من عنوان العرض نفسه» حضور السيرة» كان مخيون فنانًا يهمس بقوة، يجسد الإنسان المصرى الذى حمل هموم القرية إلى المدينة، المثقف الذى عاش السياسة والفن بصدق، والممثل الذى يتقمص الشخصيات بعمق دون مبالغة.

وتابع محمود، رؤيتى كانت مسرحية – سينمائية، تجمع بين خشبة المسرح القومى (رمز الدولة والتراث) وبين الذاكرة البصرية للشاشة. لم أريد احتفالية استعراضية صاخبة، بل مرثية تأملية تعيد إحياء الغائب الحاضر، استخدمنا الإضاءة الخافتة، نقطى ارتكاز للديكور يمين وشمال المسرح تشير إلى متعلقاته واهتماماته الصيد والكمانجة والعود وعشقه للطابع البدوى، تخيلتها انتقالات بطيئة لتخلق شعورًا بأن مخيون «يحضر» بيننًا دون أن يظهر جسديًا طوال الوقت، كأنه روح تتجسد فى ذاكرتنا الجماعية.

وكشف ماهر محمود، حرصت على أن تكون الفقرات رحلة زمنية وليست سردًا تقليديًا، قسمنا العرض إلى محطات تعكس أبعاد شخصيته الريف والجذور بدأنا بمسرح الفلاحين الذى أسسه، مع شهادات ومقاطع تعبر عن التزامه

بنقل الفن الجاد إلى القرية، الإخراج الموسيقى تذكر دراسته فى فرنسا وعمله مخرجًا مسرحيًا، الختام لحظة تأملية تجمع بين الفنان ياسر عزت ووفاء الحكيم ونبذة عن أعماله فى السينما والدراما مع موسيقى أحمد الناصر لتعبر عن «الإرث الحى».

وتابع محمود، كل فقرة كانت مزيجًا من الأداء الحى+ المقاطع المصورة+ الشهادات، ليصبح العرض مرآة لمسيرته: فن يخدم الإنسان، لا العكس.

أشار ماهر إلى أن اختيار المقاطع كان دراميًا أرشيفيًا، تعاونت مع كاتب النص د.محمد أمين عبدالصمد وقمت ببحث لإختيار مشاهد لا تظهر فقط المهارة التمثيلية، بل اللحظات التى تكشف عن جوهر الشخصية، تسجيلات من مسرح الفلاحين مواد شخصية محدودة (صور عائلية، لقطات من مقابلات) لتعزيز الجانب الإنسانى، تجنبنا الطول أو الاستعراض، كل مقطع يخدم سياقًا دراميًا فيه يتخللها غناء المطربة الآء الشربينى بصوتها الشجى خلال العرض الحى، ويدمج مع الإضاءة التى حققها المبدع عمرو حلمى والموسيقى لتصبح جزءًا من نسيج واحد.

وختاما قال المخرج ماهر محمود، الهدف كان أن يخرج الجمهور وقد شاهد مخيون من جديد، لا أن يتذكره فقط كان العرض احتفاء بالذكرى الأربعين، يؤكد أن سيرته لا تنتهى برحيله، شكرا لكل من شارك فى إحياء هذا الإرث، ولروح الفنان الكبير الذى علم جيلًا كيف يكون الفن رسالة.

قال الفنان ياسر عزت، إن الدافع الأكبر وراء مشاركته فى عرض عبدالعزيز مخيون كان رغبته الصادقة فى الإسهام بتكريم قامة فنية كبيرة أثرت الفن المصرى والعربى، مؤكدًا أن الفنان الراحل عبدالعزيز مخيون قد الكثير للفن، وبعد أحد أبرز الفنانين الذين يكن لهم التقدير والإعجاب.

وأضاف عزت، أن الجانب الآخر الذى شجعه على المشاركة هو جودة السيناريو، موضحًا أنه كتب بحرفية شديدة وبأسلوب ملهم لمحبى الفنان الراحل، وهو ما منحه حماسًا كبيرًا لخوض التجربة والمشاركة فى هذا العمل التكريمى.

وأوضح ياسر عزت، أنه كان يمتلك معلومات مسبقة عن الفنان عبدالعزيز مخيون ومسيرته الفنية، إلا أن موافقته على تجسيد الشخصية دفعته إلى البحث بشكل أعمق فحرص على مشاهدة لقاءاته التليفزيونية والتعرف على تفاصيل نشأته فى مدينة أبو حمص، وهو ما ساعده كثيرًا فى الاقتراب من الشخصية وتقديمها بصورة صادقة، مشيرًا إلى أن المخرج ماهر محمود كان له دور كبير فى توجيهه خلال مراحل العمل.

وكشف عزت أنه لم تجمعه أى أعمال فنية سابقة بالفنان الراحل عبدالعزيز مخيون، رغم أنه كان يتمنى العمل معه يومًا ما، مؤكدًا أنه ينتمى فنيًا إلى المدرسة التى يمثلها مخيون، والتى تقوم على احترام الفن وتقديم أعمال ذات قيمة ورسالة.

وأشار الفنان ياسر عزت، إلى أن الرسالة الأساسية التى يقدمها العرض تستهدف تعريف الأجيال الجديدة من الفنانين بقيمة الإصرار على تحقيق الحلم، مؤكدًا أن مسيرة الفنان الراحل عبدالعزيز مخيون تمثل نموذجًا ملهمًا لكل فنان يسعى تحقيق هدفه والتمسك بمبادئه، وأضاف أن مخيون لم يكن يقدم أعمالًا فنية لمجرد الظهور، بل كان حريصًا على أن تعبر أعماله عن هموم البسطاء وتعكس الواقع المصرى بكل صدق، وهو ما يجعل تجربته درسًا مهمًا لكل فنان يبحث عن فن يبقى فى وجدان الجمهور ويعيش معهم.

وتابع عزت، أن أبرز المحطات الملهمة فى مسيرة الفنان الراحل تجربته المسرحية مع أهالى مسقط رأسه بمدينة أبو حمص، حيث قدم معهم عملًا تناول قضاياهم ومشكلاتهم، وشارك أبناء المنطقة أنفسهم فى التمثيل معتبرًا أن هذه التجربة تجسد المعنى الحقيقى للفن المرتبط بالمجتمع وتحمل رسالة إنسانية وفنية بالغة الأهمية.

وأكد الفنان ياسر عزت، أن مشاركته فى عرض «عبدالعزيز مخيون.. حضور السيرة» تمثل أول تعاون له مع المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية فى تقديم عمل يوثق السيرة الذاتية لأحد رموز الفن المصرى، مشيدًا بالدور الكبير الذى يقوم به المركز فى تسليط الضوء على الفنانين من مختلف الأجيال، والحفاظ على تاريخهم الفنى.

وأضاف عزت أنه، ومن خلال حواره مع المخرج عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح، تعرف على الجهود المبذولة لإنشاء أرشيف رقمي(ديجيتال) يوثق مسيرة أغلب الفنانين المصريين من خلال تسجيل جميع البيانات المتعلقة بهم وفى مقدمتها أعمالهم الفنية وبداياتهم الإبداعية. واستشهد بتجربة الفنان خالد الصاوى، التى تتضمن توثيق مسيرته منذ خطواته الأولى على خشبة المسرح الهناجر وصولًا إلى أبرز أعماله.

واختتم عزت حديثه معربًا عن أمله فى أن يحظى بعد مشوار فنى طويل، بأن تكون سيرته ضمن أرشيف المركز، مؤكدًا أن المركز القومى للمسرح يقدم أنشطة ثقافية وفنية متنوعة، وأن ما يقدمه من جهود فى التوثيق والحفاظ على ذاكرة الفن المصرى بعد عملًا مهمًا وملموسًا يستحق كل التقدير.

شارك المركز أيضا بمعرضًا فنيًا ضم مقتنيات الراحل الشخصية وألبوم الصور الخاصة بأهم أعماله الفنية سواء المسرحية والسينمائية والدراما.

واختتمت الاحتفالية بالتأكيد على أن الفنان عبدالعزيز مخيون سيظل حاضرًا فى ذاكرة الفن المصرى بما قدمه من أعمال متميزة،وبما جسده من قيم فنية وإنسانية رفيعة، لتبقى سيرته مصدر إلهام للأجيال الجديدة من الفنانين والمبدعين.

مخرجو ختامى نوادى مسرح الطفل

نجاح كبير وإشادة بالتنظيم والمستوى الفنى

انطلقت فعاليات الدورة الثانية من المهرجان الختامى لنوادى مسرح الطفل، والتى حملت اسم الفنانة صفاء أبو السعود، خلال الفترة من ١٩ حتى ٣٠ يونيو الماضى، بمشاركة ١١ عرضًا مسرحيًا، قُدمت على خشبة مسرح قصر ثقافة القناطر الخيرية. والرئيس الشرفى للمهرجان الكاتبة سماح أبوبكر عزت، دعمًا للحركة الثقافية الموجهة للطفل وتعزيزًا لدورها فى بناء الوعى. وضمت لجنة التحكيم نخبة من المتخصصين فى مجالات المسرح والديكور والاستعراض، من بينهم الفنانة إيناس نور، والمخرج والناقد محمد عبدالوارث، والفنان والمخرج هشام على، ومهندس الديكور مصطفى التهامى، ومصمم الاستعراضات محمد ميزو، بما ضمن تقييمًا فنيًا دقيقًا للعروض المشاركة. واختُتمت الفعاليات وسط إشادة واسعة من المخرجين المشاركين، الذين أكدوا أن الدورة جاءت على مستوى تنظيمى وفنى متميز، وشهدت منافسة قوية بين عروض تحمل أفكارًا مبتكرة ورؤى إخراجية مختلفة. وأوضحوا أن الجوائز تمثل تتويجًا حقيقيًا لجهود جماعية قائمة على الإخلاص والعمل بروح الفريق، وليست إنجازات فردية، مشيرين إلى أهمية استمرار المهرجان باعتباره منصة حقيقية لاكتشاف المواهب وصقلها، مع ضرورة التوسع فى الورش الفنية المتخصصة. كما أكدوا أن مسرح الطفل يمثل أداة فعالة لبناء الوعى وتنمية خيال الأطفال، بما يسهم فى إعداد جيل أكثر إبداعًا وقدرة على التعبير.

رنا رأفت

جوائز «النجمة التى سقطت من السما» تتويج لجهد جماعى ومسئولية نحو مستقبل أفضل

أعرب المخرج والمؤلف محمود القناوى عن سعادته الكبيرة بالمشاركة فى المهرجان الختامى لنوادى مسرح الطفل، مؤكدًا أن المهرجان جاء على مستوى فنى مميز، وشهد منافسة قوية بين عروض تستحق التقدير، بما يعكس تطور تجربة مسرح الطفل فى مصر.

وأوضح القناوى أن الجوائز التى حصدها عرض «النجمة التى سقطت من السما» تمثل تتويجًا لرحلة طويلة من العمل والاجتهاد، مشيرًا إلى أنها ليست إنجازًا فرديًا، بل هى تكريم لكل فريق العمل الذى شارك بإخلاص فى خروج العرض بهذا الشكل المشرف. وأضاف أن هذه الجوائز تمثل فى الوقت نفسه مسؤولية كبيرة تدفعه لتقديم أعمال أكثر نضجًا وتطورًا فى المستقبل.

وعن رؤيته لتطوير نوادى مسرح الطفل خلال الدورات المقبلة، شدد القناوى على أهمية تنظيم ورش فنية متخصصة قبل وأثناء المهرجان، تشمل مجالات الإخراج والتمثيل والكتابة المسرحية والاستعراض والسينوغرافيا، لما لها من دور كبير فى تنمية مهارات الأطفال والمشرفين، والاستفادة من خبرات الفنانين.

كما أشار إلى ضرورة زيادة مدة البروفات وتوفير دعم فنى أكبر للعروض، بما يسهم فى الارتقاء بالمستوى الفنى العام، ويعزز من قيمة المسرح المقدم للطفل، باعتباره أحد أهم أدوات بناء الوعى والإبداع لدى الأجيال الجديدة.

تتويج «أوسكار والدب والدادة الوردية» بـ١٢ جائزة لحظة فارقة فى مشوارى الفنى

أعرب المخرج أحمد نصر عن سعادته الكبيرة بحصوله على المركز الأول فى الإخراج عن العرض المسرحى «أوسكار والدب والدادة الوردية» ضمن فعاليات المهرجان الختامى لنوادى مسرح الطفل، مؤكدًا أن تتويج العرض بإجمالى ١٢ جائزة يمثل إنجازًا مهمًا يعكس حجم الجهد المبذول من

فريق العمل.

وأشار نصر إلى أن إقامة المهرجان فى موعده وخروجه بصورة مشرفة يعكس مدى الجهد الكبير الذى يبذله القائمون عليه، رغم أى ظروف قد تواجههم، مؤكدًا تقديره لهذا الإصرار على استمرار هذا الحدث الفنى المهم.

وأضاف أنه يتمنى استمرار المهرجان وتطويره خلال الدورات المقبلة، مع ضرورة تكثيف الدعاية والاهتمام الإعلامى به، إلى جانب زيادة دعم الدولة لمسرح الطفل، نظرًا لأهميته الكبيرة فى بناء وعى الأجيال الجديدة وتنمية قدراتهم الإبداعية.

وعن شعوره بالجائزة، عبّر نصر عن فخره الكبير بهذه اللحظة، مؤكدًا أنها تمثل تتويجًا لمسيرة من العمل والاجتهاد، وهى اللحظة التى يسعى إليها كل فنان.

واختتم حديثه بالإشارة إلى أنه تم اعتماده مؤخرًا، ولن يشارك فى نوادى المسرح خلال الفترة المقبلة، متمنيًا التوفيق لجميع زملائه فى تقديم عروض متميزة خلال الدورات المقبلة.

مهرجان نوادى مسرح الطفل منصة حقيقية للإبداع ونتطلع لاستمراره وتطوره

أعرب المخرج أحمد عبدالرءوف، من الإسكندرية، عن تقديره الكبير للمهرجان الختامى لنوادى مسرح الطفل، مؤكدًا أنه يمثل فرصة مهمة لمخرجى مسرح الطفل لتقديم تجارب إبداعية متميزة، وخطوة إيجابية يجب الحفاظ عليها واستمرارها خلال السنوات المقبلة.

وأشار عبد الرؤوف إلى أن العروض المشاركة جاءت على مستوى فنى جيد، مشيدًا بحسن التنظيم والتغطية المصاحبة لكل عرض، وهو ما ساهم فى خروج المهرجان بصورة مشرفة. كما أثنى على جهود القائمين على الهيئة، مؤكدًا أنهم لم يدخروا جهدًا فى توفير كافة سبل الدعم والتعاون مع الفرق المشاركة.

وعن مشاركته، أوضح أن عرض «حكاية فى حكاية»، الذى يتناول قضية أطفال الشوارع، حقق صدى طيبًا خلال المهرجان، حيث حصد عددًا من الجوائز، من بينها جائزة

أفضل عرض جماعى، وحصول الفنانة ريماس هانى على المركز الثانى كأفضل ممثلة دور أول، إلى جانب تميز فى التمثيل للفنان محمد ميشو.

كما حصل العرض على المركز الأول فى الدعاية من خلال أحمد مانجا، والمركز الأول فى الاستعراضات بتوقيع الأمين مصطفى، فى تأكيد على تكامل عناصر العمل الفنية.

واختتم عبد الرؤوف حديثه بتمنياته بالتوفيق لجميع مخرجى نوادى مسرح الطفل خلال الدورات المقبلة، وتحقيق المزيد من النجاحات والطموحات، مشيرًا إلى سعادته باعتماده رسميًا، متطلعًا إلى خطوات فنية أكثر تقدمًا فى مشواره المقبل.

أربع عشرة جائزة و«أفضل عرض» تتويج لبداية قوية فى مسرح الطفل

أعرب المخرج محمود أبوجميلة عن سعادته الكبيرة بالمشاركة فى المهرجان الختامى لنوادى مسرح الطفل، مؤكدًا أن المهرجان جاء منظمًا ومنضبطًا بشكل واضح، مع توافر الإمكانيات الأساسية وتعاون كبير من القائمين عليه، إلى جانب الدعم الملحوظ من مسؤولى قصر ثقافة القناطر الخيرية، وهو ما ساهم فى خروج العروض بصورة جيدة.

وأعرب عن أمله فى أن تستمر الدورات المقبلة على نفس المستوى أو بشكل أفضل.

وعن حصاد الجوائز، أوضح أبو جميلة أنه يشعر بفخر شديد بفريق عمله بعد تحقيق ١٤ جائزة، من بينها جائزة أفضل عرض على مستوى الجمهورية، مشيرًا إلى أن هذا الإنجاز يحمل طابعًا خاصًا كونه أول تجربة له فى مسرح الطفل وأول مشاركة له فى المهرجان، وهو ما جعله غير مصدق لحجم النجاح الذى تحقق. وأضاف أن ما تحقق جاء بفضل توفيق الله ثم الجهد والعمل الجماعى.

وفيما يتعلق بمقترحاته للتطوير، شدد على أهمية دعم المسارح بتجهيزات إضاءة أكثر تطورًا، نظرًا لأن مسرح الطفل يعتمد بشكل كبير على الإبهار البصرى. كما أشار إلى ضرورة تحقيق قدر أكبر من تكافؤ الفرص بين العروض، خاصة فيما يتعلق باستخدام معدات خارجية فى تصميم

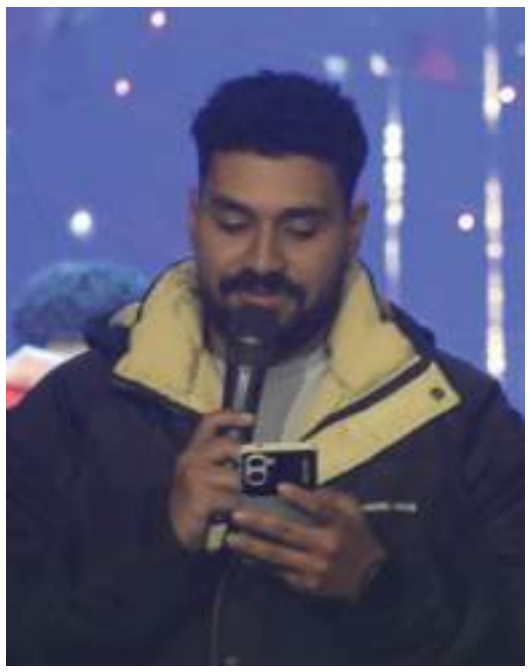
الإضاءة، بما يضمن عدالة المنافسة بين جميع المشاركين.
واختتم أبو جميلة حديثه بالتأكيد على تطلعه لتقديم تجارب مسرحية أكثر نضجًا فى الفترة المقبلة، مستفيدًا من هذه التجربة التى وصفها بالبداية القوية فى مشواره مع مسرح الطفل.

«سنوواية والأنغام السبعة» رحلة إيمان تتوَّج بالجوائز ومسئولية نحو مسرح طفل أكثر وعيا

أعربت المخرجة سلمى هانى عن فخرها وسعادتها الكبيرة بحصاد عرض "سنوواية والأنغام السبعة" لعدد من الجوائز ضمن فعاليات المهرجان الختامى للدورة الثانية لنوادى مسرح الطفل، مؤكدة أن هذا النجاح يعكس تميز فريق العمل وتكامل عناصره الفنية على مختلف المستويات.
وأوضحت أن الجوائز التى حققها العرض، والتى شملت المركز الثالث لأفضل عرض، والمركز الثالث فى الإخراج، إلى جانب مجموعة من الجوائز فى التمثيل والإعداد والألحان والأشعار والإضاءة والدعاية وتصميم الملابس، فضلًا عن شهادة التميز للطفلة مكة صابر، تمثل تتويجًا لرحلة طويلة من التعب والاجتهاد والإيمان بفكرة العرض.
وأكدت هانى أن كل جائزة لا تُعد إنجازًا فرديًا، بل هى تقدير حقيقى لكل فرد فى فريق العمل، مشددة على أن نجاح المسرح لا يتحقق إلا بروح الفريق وتكامل جميع عناصره. وأضافت أن وصول العرض إلى المهرجان الختامى ثم تحقيق هذا الحصاد من الجوائز يعكس أن العمل الصادق والمخلص يجد دائمًا من يقدّره.
وأشارت إلى أن هذه الجوائز تمثل دافعًا لتحمل مسؤولية أكبر فى تقديم عروض مسرحية أكثر نضجًا وتميزًا، خاصة فى مجال مسرح الطفل، لما يحمله من رسالة تربوية وفنية وإنسانية بالغة الأهمية.
واختتمت المخرجة سلمى هانى حديثها بتوجيه الشكر إلى جميع الفنانين والأطفال المشاركين فى العرض، وكل من دعم هذا العمل وآمن به، مؤكدة أن هذا النجاح هو ثمرة جهد جماعى. كما أعربت عن أملها فى أن تكون هذه التجربة بداية لاكتشاف المزيد من المواهب ورعايتها، والاستمرار فى تقديم عروض مسرحية هادفة تسهم فى بناء وعى الطفل المصرى وتنمية خياله وإبداعه، باعتباره نواة المستقبل وصانع الغد

مسرح الطفل ركيزة لبناء الإنسان وتعزيز الهوية الوطنية وفق رؤية الجمهورية الجديدة

أشارت الدكتورة جيهان حسن، مدير عام الإدارة العامة لثقافة الطفل، إلى أن الإدارة تضطلع بدور محورى فى تنفيذ استراتيجية الدولة لبناء الإنسان المصرى، من خلال تقديم برامج ثقافية وفنية ومعرفية تسهم فى تنمية الوعى لدى الأطفال والأسر، وترسيخ قيم الانتماء والمواطنة والهوية الوطنية، وتعزيز مهارات التفكير والإبداع والابتكار. وأوضحت أن الإدارة تعمل على الوصول إلى



مختلف الشرائح العمرية والاجتماعية للأطفال فى جميع المحافظات، بما فى ذلك المناطق الحدودية والنائية مثل حلايب وشلاتين، بما يحقق العدالة الثقافية ويضمن وصول الخدمة الثقافية إلى كل طفل مصرى.
وأكدت أن مسرح الطفل يُعد أحد أهم الاليات التربوية والثقافية فى تشكيل وعى الطفل وتعزيز التراث ، حيث يجمع بين المتعة والتعليم وتبسيط وفهم التراث لصناعة المستقبل وتشكيل شخصية الطفل فى آن واحد، ويسهم في: تعزيز قيم الانتماء والولاء للوطن، تنمية السلوكيات الإيجابية وترسيخ القيم الأخلاقية، نشر ثقافة الحوار وقبول الآخر، تنمية الخيال والإبداع والتفكير النقدى، التوعية بالقضايا المجتمعية والبيئية والصحية، اكتشاف المواهب الفنية والأدبية لدى الأطفال. وأوضحت أن إدارة مسرح الطفل تحرص على استيعاب مختلف البيئات الثقافية داخل الأقاليم المصرية، من القاهرة إلى القرى والمناطق الحدودية ، من خلال عروض تعكس الخصوصية الثقافية لكل مجتمع محلى وتحترم التنوع الثقافى المصرى.

وأكدت أن مسرح الطفل يُسهم فى تحسين جودة حياة الأطفال من خلال: توفير بيئة آمنة للإبداع والتعبير عن الذات، رفع مستوى الوعى الثقافى والمعرفى، تعزيز الثقة بالنفس والمهارات الاجتماعية، الحد من السلوكيات السلبية والتطرف الفكرى، تشجيع المشاركة المجتمعية والعمل الجماعى، تنمية الحس الجمالى والفنى.
وأشارت إلى أن الإدارة العامة لثقافة الطفل تعمل على عدد من المحاور الاستراتيجية، منها: التوسع الجغرافى للوصول إلى المناطق الأكثر احتياجًا ثقافيًا والمناطق الحدودية ومناطق العمرانية أو المدن الجديدة ومناطق الإسكان البديل بديل العشوائيات لما لة أهمية كبيرة فى تعديل السلوكيات السالبة، ويعزز من سبل الاستدامة فى المدن الجديدة الأمنة للمناطق بديل العشوائيات، تطوير المحتوى المسرحى ليتناول القضايا المعاصرة مثل التنمر والأمن السيبرانى، مخاطر الألعاب الإلكترونية، التغيرات المناخية والحفاظ على البيئة والهوية الوطنية،والمواطنة البيئية وقيم المواطنة وحقوق الطفل، اكتشاف ورعاية المواهب من خلال نوادى المسرح وورش التدريب المتخصصة، تأهيل الكوادر المسرحية من مخرجين ومؤلفين ومدربين متخصصين فى مسرح الطفل، دمج التكنولوجيا الحديثة فى العروض المسرحية لجذب الأطفال، تعزيزالشراكات مع المدارس والمؤسسات الوطنية المعنية ببناء الوعى وصولا الى نقل التجارب المسرحية الى الوطن العربى والدول العربية من خلال السفارات العربية، دعم الأطفال ذوى الهمم من خلال أنشطة وعروض تراعى احتياجاتهم المختلفة تغير الصور الذهنية التعامل معهم، ربط المسرح بالتنمية المستدامة وقضايا المجتمع المعاصر.
وأكدت أن المهرجان الختامى لنوادى مسرح الطفل يمثل منصة وطنية مهمة لاكتشاف وصقل المواهب الجديدة فى مختلف المحافظات، حيث يتيح للأطفال فرصة عرض إبداعاتهم أمام لجان متخصصة وجمهور واسع. وأوضحت أن أهميته تكمن في: اكتشاف جيل جديد من الممثلين والمخرجين والكتاب، تبادل الخبرات بين فرق الأقاليم الثقافية المختلفة، رفع المستوى الفنى للعروض المسرحية،

تشجيع التنافس الإبداعى بين الأطفال، إبراز التنوع الثقافى والحضارى للمحافظات المصرية، تعزيز ثقة الأطفال بأنفسهم، تعزيز قيم العمل الجماعى وقدرتهم على التعبير والإبداع.

وأشارت إلى أن المهرجان الختامى يمثل نقطة انطلاق نحو بناء قاعدة مسرحية مستدامة للأطفال، تضمن إعداد أجيال واعية ومبدعة وقادرة على المشاركة الفاعلة فى المجتمع، كما يسهم فى تكوين حركة مسرحية طفل قوية تمتد من القاهرو إلى المناطق الحدودية شمال سيناء والمنطقة الجنوبية والوادى الجديد ومطروح لما يحقق أهداف العدالة الثقافية والتنمية المستدامة وبناء الإنسان المصرى وبناء الأجيال الجديدة اجيال الجمهورية الجديدة وفق رؤية الدولة المستقبلية. وأكدت أن ذلك يأتى وفقا لاستراتيجية وزارة الثقافة واستراتيجية التنمية المستدامة واستراتيجية ٢٨٣٠.

نجاح هذا الموسم والمهرجان الختامى هو ثمرة إيمان جميع القائمين على هذا العمل

أوضحت رضوى القصبجى، مدير إدارة مسرح وفنون الطفل بالهيئة العامة لقصور الثقافة، أبرز التحديات التى واجهت تنفيذ عروض مسرح الطفل خلال هذا الموسم، مشيرة إلى أن المهرجان جاء فى أعقاب أحداث عالمية أدت إلى صدور قرارات بترشيد الاستهلاك، وهو ما جعل خروج نشاط ثقافى بهذا الحجم، وبمستوى إنتاج غير متواضع على مستوى جميع الأقاليم الثقافية، تحديًا كبيرًا.

وأضافت أن الأستاذ هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة كان من أكثر القيادات حرصًا على خروج العروض رغم هذه الظروف الصعبة، مؤكدة أن الإنتاج يمثل روح العمل، إذ لا يمكن لأى عمل إبداعى أن يكتمل دون جهة تمويل. ومن هنا، تمثّل التحدى الأكبر فى إنتاج العروض، ثم تقديم المهرجان فى صورة لائقة، بعروض نُفذت بمنتهى الإخلاص والحب والإبداع.

وأشارت إلى أن الوصول إلى المحطة الختامية هو نتاج عمل

مؤسسى متكامل استغرق شهورًا، بدأ بمرحلة الإعداد، ثم مرحلة المشاهدة والتقييم، حيث قامت اللجان المتخصصة بالطواف على المحافظات لمتابعة العروض وتقييمها، واختيار الأفضل والأكثر جاهزية لتمثيل أقاليمها، إلى جانب العديد من التنسيقات بين إدارات الهيئة وجهات خارجها، والتى اتسمت بدرجة كبيرة من التعاون.

وأكدت أن تجربة نوادى مسرح الطفل تتميز بخصوصية كبيرة تجعلها من أهم المشروعات الثقافية، فهى ليست مجرد عروض مسرحية، بل بيئة تربوية تفاعلية تسهم فى اكتشاف مواهب الأطفال وتنمية وعيهم.

كما لفتت إلى أن المهرجان يعكس تنوعًا ثقافيًا وجغرافيًا، حيث يجمع أطفالًا ومبدعين من مختلف أنحاء مصر، مما يخلق حالة من المثاقفة وتبادل الخبرات بين الأقاليم، ويسهم فى إثراء الحركة الفنية.

وأضافت أن العروض قدمت نموذجًا للجمع بين الأصالة والمعاصرة، من خلال إعادة إحياء الفنون التراثية مثل الأراجوز والقصص الشعبى، ولكن برؤى إخراجية حديثة تتناسب مع عقلية طفل القرن الحادى والعشرين.

وأوضحت أن التجربة لا تستهدف الترفيه فقط، بل تسعى إلى تنمية مهارات التفكير النقدى لدى الطفل، وغرس القيم الإيجابية، واكتشاف المواهب فى مجالات التمثيل والاستعراض والرسم، والعمل على توجيهها بشكل سليم.

واختتمت حديثها بالتأكيد على أن نجاح هذا الموسم والمهرجان الختامى هو ثمرة إيمان جميع القائمين على هذا العمل بأن الاستثمار فى ثقافة الطفل هو استثمار فى مستقبل الوطن.

المهرجان أسهم فى تحسين مستوى العروض

أوضح عمرو حمزة، المشرف على تنفيذ أنشطة مسرح وفنون الطفل بالهيئة العامة لقصور الثقافة ومدير المهرجان الختامى لنوادى مسرح الطفل، أن فكرة إقامة المهرجان جاءت لسد فجوة غياب آليات واضحة لاعتماد مخرجين متخصصين فى مسرح الطفل، حيث إن معظم المخرجين العاملين به ينتمون فى الأصل لمسرح الكبار، رغم اختلاف طبيعة مسرح الطفل من حيث المحتوى وآليات الإخراج والتعامل مع جمهوره.

وأشار إلى أن الهدف هو إعداد مخرجين متخصصين، بعد أن كان يُسند سابقًا إخراج عروض الأطفال لمخرجى الكبار، وهو ما لم يحقق دائمًا الجودة المطلوبة. ومع انطلاق تجربة نوادى مسرح الطفل، بدأت ملامح آلية أكثر احترافية لاعتماد مخرج الطفل.

وأضاف أن النظام السابق لاعتماد المخرجين، القائم على حصول العرض على أكثر من ٧٠٪، لم يكن منضبطًا، وأدى إلى تفاوت فى مستوى العروض، ما دفع إلى تنظيم مهرجان يهدف لرفع الجودة، وتحفيز المخرجين، وإتاحة تبادل الخبرات، خاصة فى ظل غياب الحوافز.

وأكد أن المهرجان أسهم فى تحسين مستوى العروض، حتى إن بعضها بات يضاهى عروض الطفل ذات الإنتاج الكبير، موضحًا أن خبرة الدورة السابقة انعكست على الدورة الحالية، التى حققت نتائج أفضل بجهد أقل، مع القدرة على تجاوز المشكلات السابقة بحيادية.

وأشار إلى أن المهرجان أُقيم مع مراعاة قرارات الترشيد، من حيث تقليل النفقات وعدم إقامة احتفالات وتقليص أعداد المشاركين، ومع ذلك انطلق بشكل قوى ومنظم إعلاميًا.

وعن معايير الاختيار، أوضح أن الاعتماد على النسب المئوية سابقًا كان غير عادل بسبب اختلاف تقييم اللجان بين الأقاليم، ما استدعى استحداث نظام المهرجانات الإقليمية، التى يتم خلالها منح جوائز للمراكز الأولى وأفضل العناصر الفنية، فى إطار احتفالية مصغرة.

ومن خلال هذه النتائج، يتم تصعيد العروض للمهرجان الختامى بنسبة تتناسب مع عدد العروض فى كل إقليم، بما يحقق العدالة وتكافؤ الفرص بين جميع الأقاليم.

واختتم بالتأكيد على أن هذه الآلية الجديدة أسهمت فى تحقيق قدر أكبر من العدالة، ورفعت مستوى المنافسة.

«سما»..

عندما تقهر العادات أحلام الفتيات

نورهان ياسر

«سما».. الطريق إلى القضيب

نورهان ياسر

ماذا يحدث حين تكبر فتاة وهى تسمع منذ طفولتها أنها عار يجب إخفاؤه، وأن وجودها نفسه عبء على من حولها؟ فى تلك اللحظة لا تصبح المشكلة فى العادات والتقاليد وحدها، بل فى الأثر الذى تتركه داخل النفس؛ حيث تتحول نظرة المجتمع إلى صوت يسكن الإنسان ويطارده ويقنعه بأنه أقل قيمة وأقل استحقاقًا للحياة. من هذه الفكرة ينطلق عرض «سما» ليكشف كيف يمكن لبعض الأفكار المتوارثة حين تمارس باسم الشرف أو العفة و التربية، أن تدفع فتاة إلى كراهية ذاتها حتى تصبح أسوأ نسخة من نفسها، وتتحول الضحية ببطء إلى امتداد للعنف الذى تعرضت له.

هناك فرق كبير بين أن تولد فتاة، وأن تولد وهى مطالبة منذ يومها الأول بأن تعتذر عن كونها فتاة. هذه هى العقدة التى يشتغل عليها العرض ، فلم يكن القهر فى حياة البطلة حادثة واحدة يمكن تجاوزها، ولا شخصًا بعينه يمكن تحميله المسؤولية، بل كان أسلوب حياة. الأب يرفض وجودها لأنها أنثى، والأم تربيها على الخوف أكثر مما تربيها على الحياة، والقرية تراقب جسدها قبل أن ترى روحها. حتى الأشياء التى يفترض أن تكون عادية؛ رائحة الطعام، صوت الحذاء، الزواج، تتحول إلى وسائل تذكير دائمة بأنها مطالبة طوال الوقت بأن تكون كما يريد الآخرون لا كما تريد هى.

لهذا لا تبدو سما ضحية رجل سيئ أو أسرة قاسية فقط، بل ضحية أفكار عاشت طويلًا حتى فقد الناس قدرتهم على رؤيتها. أخطر ما تفعله هذه الأفكار أنها لا تكتفى بإيذاء الإنسان من الخارج، بل تدفعه مع الوقت إلى أن يرى نفسه بالعين نفسها التى ينظر بها إليه المجتمع. عندها لا يعود السجن مكانًا، بل يتحول إلى شعور يسكن صاحبه أينما ذهب، حتى لو عبر القارات.

يتعامل العرض مع الفكرة حيث تتسلل عبر كلمات تبدو عادية فلا تأتى القسوة فى صورة مشهد واحد صادم، فوضح العرض ان العادات اعتاد الجميع تكرارها حتى فقدوا قدرتهم على ملاحظة أثرها. فتبدأ الحكاية من لحظة ميلاد فتاة لم تكن مرغوبًا فى وجودها، ثم تتوالى المواقف التى تؤكد لها أن كونها أنثى ليس نعمة، بل عبء يجب أن تتحمله فى صمت. ومع كل موقف ترويه سما يتضح ان المسافة بينها وبين المجتمع ليست فقط هى التى تتسع، بل تتسع أيضًا بينها وبين نفسها، حتى تصبح عاجزة عن رؤية ذاتها بعيدًا عن الصورة التى رسمها لها الآخرون. وهنا تكمن قوة العرض؛ إذ لا يقدم شخصية انهزمت بسبب موقف واحد، بل يكشف كيف يمكن للهزائم الصغيرة حين تتكرر أن تصنع فى النهاية إنسانًا لا يعرف كيف يحب نفسه، ولا كيف يثق فى وجوده.

لم يشأ العرض أن يمنح المتلقى رفاهية انتظار النهاية بل وضعها أمامه منذ اللحظة الأولى. امرأة تقف على حافة قضيب القطار، والسماء تمتلئ بالمطر والرعد، وكأن الطبيعة نفسها تشارك البطلة اضطرابها الأخير. من هذه الصورة يبدأ العرض لا ليطرح سؤالًا عن مصير سما، وإنما ليطرح سؤالًا أكثر إيلامًا: كيف وصلت سما إلى هذا؟ ولماذا لم تجد طريقًا آخر غير هذا القضيب الذى ستنتهى فوقه حياتها؟

هذا الاختيار غير طريقة تلقى العرض بالكامل. فالمتفرج لم يعد يتابع الأحداث بحثًا عن النهاية فهو يعرفها بالفعل، وإنما صار يتتبع تفاصيل الماضى، محاولًا أن يلتقط اللحظة التى انكسر فيها شيء داخل هذه المرأة. وكلما تقدمت الأحداث، بدا واضحًا أن العرض لا يؤمن بوجود لحظة واحدة صنعت المأساة، بل يؤكد أن الإنسان قد ينهزم على دفعات؛ كلمة تقال فى الطفولة، نظرة احتقار، خوف يتكرر، عادة تفرض باسم التربية، ثم تأتى اللحظة التى يبدو فيها الانهيار مفاجئًا، رغم أنه كان يتشكل منذ سنوات.

ولذلك لم يلتزم السرد بتسلسل زمنى مستقيم، وإنما تحرك بحرية بين الماضى والحاضر، كما لو أن الذاكرة هى التى

تقود المشاهد، لا المنطق التقليدى للحكاية. فكل ذكرى تستدعى أخرى، وكل موقف يفتح بابًا لموقف سابق، حتى تتراكم الشظايا أمام المتلقى تدريجيًا، فيعيد هو بنفسه تركيب صورة سما. وهذا البناء جاء فى محله لان وجود امرأة تقف على بعد خطوات من الموت لا تستعيد حياتها بترتيب زمنى هادئ، وإنما تستدعيها كما تحتفظ بها الذاكرة: متداخلة، مرتبكة، ومحملة بما لم تستطع نسيانه.

كان اختيار المونودراما فى العرض الأكثر انسجامًا مع العالم الذى يقدمه العرض. فهذه الحكاية لا تحتمل الأصوات الكثيرة، لأنها فى جوهرها صوت واحد يحاول أن يفهم نفسه قبل أن يغادر الحياة. ورغم أن سما تتحدث عن الأب، والأم، والزوج، والحبيب، والطفلة، فلا أحد منهم يظهر على خشبة المسرح، الجميع يعيش داخل ذاكرتها، وكأنهم لم يعودوا أشخاصًا بقدر ما أصبحوا ندوبًا لا تفارقها. وهنا تتحول الشخصية إلى عالم كامل، تنتقل داخله بين أدوار متعددة، فتخاطب أمها تارة، وربها تارة أخرى، ثم ابنتها، قبل أن تعود إلى نفسها من جديد. هذا الانتقال المستمر لم يمنح العرض ثراءً فى الحكى فحسب، بل كشف أيضًا عن حالة التشظى التى تعيشها البطلة؛ حيث لم تعد تواجه الآخرين فى الواقع، وإنما تواجه آثارهم التى استقرت فى داخلها، حتى أصبحت هى الخصم والحكم والضحية فى الوقت نفسه.

تتعقد شخصية سما أكثر حين تصل إلى علاقتها بابنتها فرحة، فلا يقدمها العرض بوصفها أمًا نزعت عنها الرحمة، بل يكشف عن صراع داخلى يزداد قسوة مع اقتراب النهاية. فى البداية تبدو راغبة فى أن تترك طفلتها للحياة، وكأنها ما زالت تؤمن بأن النجاة ممكنة، ثم تتردد، وتحاور نفسها، وتؤكد أن الأم لا يمكن أن تكره ابنتها. غير أن هذا اليقين لا يصمد طويلًا أمام الخوف الذى يسكنها. فكل ما عاشته من قهر ورفض وإهانة يجعلها ترى المستقبل بعين الماضى، فلا تتخيل أن تنتظر ابنتها حياة تختلف عن حياتها. ومن هنا يأتى قرارها الأخير، لا بوصفه فعلًا صادرًا عن الكراهية، وإنما عن أم فقدت ثقتها فى العالم كله، حتى أصبحت ترى الموت أقل قسوة من أن تترك ابنتها تواجه المصير ذاته. هذه اللحظة هى الأكثر إيلامًا فى العرض؛ لأنها تكشف كيف يستطيع القهر، حين يمتد لسنوات، أن يشوه حتى أكثر المشاعر الإنسانية نقاءً، وهو شعور الأمومة.

السينوغرافيا

فى العرض منح كل عنصر على خشبة المسرح وظيفة تتجاوز وجوده المادى، فكان الفضاء المسرحى جزءًا من الحالة النفسية التى تعيشها البطلة. ومنذ المشهد الأول، أسهمت صور المطر والبرق التى ظهرت عبر البروجيكتور فى خلق مناخ مشحون بالقلق، وكأن الطبيعة تستبق ما يدور داخل الشخصية قبل أن تبدأ فى كشف مأساتها.

وجاء قضيب القطار بوصفه العنصر البصرى الأكثر حضورًا طوال العرض، لا باعتباره نهاية تنتظر البطلة فحسب، بل نقطة تدور حولها ذاكرتها كلها. كانت سما تتحرك، وتحكى، وتستعيد ماضيها، بينما يظل القضيب حاضرًا فى الخلفية، فى تذكير دائم بأن النهاية لا تغيب عن المشهد، مهما ابتعدت عنها الأحداث.

ومن أكثر الصور التى لفتت انتباهى لحظة سقوط سما داخل السلم عندما كانت تحكى معاناتها مع زوجها، حيث لم يعد السلم يؤدى وظيفته المعتادة كعنصر ديكورى، بل بدا أقرب إلى مساحة مغلقة تحتجز الشخصية داخلها. وزاد هذا الإحساس مع الإضاءة الصفراء التى أحاطت بالمشهد، لتمنحه شعورًا بالاختناق والعزلة، حتى بدا وكأن البطلة لا تسقط فى فراغ، وإنما داخل سجن صنعته سنوات طويلة من الخوف والقهر. وهكذا نجحت السينوغرافيا فى التعبير عن الحالة النفسية من خلال الصورة دون الحاجة إلى تفسير مباشر.

الرموز والدلالات

حمل العرض كثيراً من تفاصيل يوميه حيث تصبح دلالات تتجاوز معناها المباشر، من أكثر الجمل التى تتوقف عندها الذاكرة تكرار سما لعبارة «أنا جعانة». لم يكن الجوع هنا مقصورًا على الحاجة إلى الطعام، فالشخصية بدت جائعة إلى كل ما حرمت منه؛ جائعة إلى الأمان، وإلى الاحتواء، وإلى حياة تشعر فيها بأنها مرغوبة لا عبء وأنوثتها ليست سببًا للعقاب. لذلك كانت العبارة تتردد كلما ضاقت بها الدنيا، وكأنها تختصر سنوات طويلة من الحرمان فى كلمتين بسيطتين.

وبالقدر نفسه، جاءت حكاية الملوخية من أكثر لحظات العرض قسوة. فالمقارنة بين رائحة الطعام إذا انتشرت ، وبين الفتاة التى إذا «فاحت ريحتها» تمحى معالمها، تكشف تلك الحكاية كيف يختزل جسد المرأة فى بعض البيئات إلى مفهوم الشرف وحده، حتى يصبح وجودها كله مرهونًا بفكرة الخوف والرقابة. ترك العرض هذه الفكرة تتسلل عبر حكاية تبدو بسيطة، لكنها تحمل فى داخلها نظرة مجتمع كامل إلى المرأة.

وبالنسبة لبحث سما عن «الهون» لتقيم سبوع طفلتها محاولة يائسة للتشبث بطقس من طقوس الفرح، وكأنها تريد أن تمنح ابنتها بداية لم تنلها هى يومًا. إلا أن هذه الرغبة تصطدم، مع تطور الأحداث، بالخوف الذى يسيطر عليها، فيتحول الحلم إلى مأساة، وتصبح الطقوس التى ارتبطت بالحياة شاهدًا على اقتراب الموت.

الأداء التمثيلى

عرض المونودراما يضع ممثله أمام اختبار صعب؛ فلا شريك على الخشبة يسانده، ولا فرصة للاختباء خلف إيقاع جماعى. وكل ما يحدث يظل معلقًا بقدرته على الإمساك بانتباه الجمهور منذ اللحظة الأولى وحتى إسدال الستار. فى هذا العرض استطاعت «مروة عبدالمنعم» أن تتجاوز هذا الاختبار بثقة واضحة، فلم تعتمد على الانفعال وحده، بل بنت الشخصية تدريجيًا، وكشفت تحولاتها النفسية من خلال الأداء والحركة وطريقة إلقاء الحوار.

وكان لافتًا أن تفاعل الجمهور لم يأت على استحياء، بل بدا حاضرًا طوال العرض، خاصة فى المشاهد التى كسرت فيها الممثلة الحاجز التقليدى بين الخشبة وقاعة المتفرجين، مثل لحظة قراءة الخطاب أو بحثها عن الهون. لم يكن هذا التفاعل مجرد استجابة لموقف درامى، بل دليلًا على أن العرض نجح فى إشراك المتلقى داخل عالم سما، حتى بدا وكأنه يعيش تفاصيل الحكاية معها، لا يكتفى بمشاهدتها من بعيد.

ويظهر أثر هذا الأداء بوضوح فى النهاية، حيث سيطر الصمت على القاعة، وبدا التأثر واضحًا على كثير من الحضور. وربما كانت هذه هى العلامة الأصدق على نجاح الممثلة؛ إذ استطاعت أن تحافظ على صدق الشخصية حتى آخر لحظة، وأن تنقل ألمها إلى الجمهور من دون افتعال أو مبالغة، وهو ما منح العرض واحدة من أهم نقاط قوته.

لا يمنح «سما» متلقيه راحة الوصول إلى إجابة نهائية، وهذا ربما أحد أسباب بقائه فى الذاكرة. فكل مشهد يعيد طرح السؤال نفسه بصورة مختلفة، حتى يصبح الحكم على البطلة أقل أهمية من محاولة فهمها. وعندما تنطفئ الإضاءة، لا يبقى فى الذهن مشهد القطار وحده، بل يبقى السؤال الذى ظل يرافق العرض منذ بدايته: متى يتحول ما نسميه عادات إلى قوة قادرة على إعادة تشكيل الإنسان، وربما تدميره؟

حين يؤجل الموت موعده

«لحظة واحدة»

نور الهدى عبدالمنعم

ينطلق العرض المسرحى «لحظة واحدة» تأليف وإخراج يوسف مراد منير، بطولة ماجدة منير وإسلام شوقى، من فرضية درامية تبدو بسيطة فى ظاهرها، لكنها تحمل أبعادًا إنسانية وفلسفية عميقة؛ فبطلة العرض ممثلة انطفأت أضواء الشهرة من حولها بعد وفاة زوجها، لتجد نفسها وحيدة، محاصرة بذكريات الماضى، وبديون تتراكم عليها حتى أصبحت تخشى مواجهة صاحب العقار، فتتسلل إلى منزلها وتغادره خوفًا من مطالباته المستمرة، ومن هنا تتولد لحظة الانكسار التى تقودها إلى اتخاذ قرار إنهاء حياتها شنقًا، غير أن ظهور ملك الموت يغيّر مسار الأحداث، إذ يمنحها فرصة لاكتشاف أن أحلامها لم تمت بعد، ويساعدها على تحقيقها قبل أن يقبض روحها فى نهاية الرحلة، فالعرض لا يتعامل مع الموت بوصفه خاتمة مأساوية، بل يحوله إلى لحظة وعى تعيد للإنسان اكتشاف قيمة الحياة.

يبنى العرض حبكته على انتقال تدريجى من عالم واقعى خانق إلى فضاء يتجاوز الواقعية، فالمشهد الأول يرسم عالم البطلة بوصفه فضاءً للغياب؛ غياب الزوج، وغياب الشهرة، وغياب الأمان الاقتصادى، ويؤدى تراكم هذه الغيابات إلى اتخاذ قرار الانتحار، غير أن ظهور ملك الموت يمثل نقطة التحول الأساسية فى البناء الدرامى، إذ ينتقل الصراع من صراع خارجى مع الفقر والديون إلى صراع داخلى يتعلق بقيمة الحياة نفسها، وهنا يصبح الزمن عنصرًا دراميًا مؤثرًا، لأن البطلة تعيش ما يشبه «الزمن المستعار»، وهى مهلة قصيرة تعيد خلالها اكتشاف ذاتها.

بعد أن تستعيد البطلة محطات حياتها، وتسترجع ذكريات الحب والعمل والنجاح والانكسار، تدرك أن قيمة الإنسان لا تُقاس بما يملكه أو بما فقده، بل بالأثر الذى يتركه فى الآخرين، ومن هنا لا يصبح حضور ملك الموت نهاية عبثية، وإنما يتحول إلى شاهد على اكتمال الرحلة الإنسانية.

وتكتسب النهاية قوتها لأنها لا تمجد الموت، بل تمجد المصالحة مع الذات، فقبض الروح لا يأتى إلا بعد أن تستعيد البطلة سلامها الداخلى، وبعد أن تحقق ما انتظرته طويلًا، وبهذا يقترب العرض من التصور الوجودى الذى يرى أن مواجهة الموت تمنح الحياة معناها، وأن الوعى بفناء الإنسان هو ما يدفعه إلى التمسك بقيمة كل لحظة يعيشها، وهو ما يتجلى واضحًا من خلال تكرار عبارة «لحظة واحدة» طوال العرض.

وعلى الرغم من أن البناء الدرامى ينطلق من حكاية امرأة تقف على حافة الانتحار، فإن العرض لا ينغلق داخل أزمتها الفردية، بل يحول سيرتها إلى نافذة يطل منها المتلقى على تاريخ جيل كامل من الفنانين، فمن خلال استدعاء البطلة لذكرياتها، يتم الكشف عن قضايا اجتماعية وثقافية تتجاوز حدود الحكاية الشخصية، ويبرز فى هذا السياق الحديث عن قصور الثقافة بوصفها الحاضنة الأولى لتجارب الفنانين، فلا يأتى ذكرها باعتبارها مؤسسة رسمية فحسب، وإنما باعتبارها فضاءً لتكوين الوعى الفنى، وصناعة الموهبة، وبناء العلاقات الإنسانية، فمن داخل هذا الفضاء تلتقى البطلة بشريك حياتها، المخرج الذى يشاركها التجربة المسرحية قبل أن يصبح رفيق عمرها، وهنا تتحول الذاكرة إلى فعل مقاومة ضد النسيان، وإلى اعتراف بالدور الذى لعبته قصور الثقافة فى تخريج أجيال من المبدعين الذين أسهموا فى إثراء الحركة المسرحية المصرية.

ولم يكن استدعاء قصور الثقافة مجرد استدعاء لمكان، بل استدعاء لمرحلة كاملة من الإيمان بالمسرح بوصفه رسالة ثقافية وتنويرية، فهو لا يكتفى بالاحتفاء بهذه التجربة، بل ينتقل إلى وجه آخر أكثر قسوة، يتمثل فى الانتهاكات الأخلاقية التى تتعرض لها بعض الفنانات فى بداية مشوارهن الفنى، ويطرح هذه القضية بوصفها أحد أشكال استغلال السلطة داخل الوسط الفنى، حيث تتحول السلطة الإنتاجية أو الإخراجية أحيانًا إلى وسيلة لفرض ضغوط على الفنانات الشابات، وقد جاء هذا الطرح فى إطار نقدى وإنسانى، بعيدًا عن الإثارة أو التعميم، ليكشف عن اختلالات فى بعض العلاقات المهنية عندما تستغل السلطة الفنية أو الإنتاجية للإضرار بكرامة الفنانة، وتنبع أهمية هذا الطرح من أنه لم يقدم بوصفه حادثة فردية، وإنما باعتباره انعكاسًا لاختلالات بنيوية تستدعى مراجعة أخلاقية ومؤسسية، ومن ثم لا يدين العرض أشخاصًا بعينهم، بل يدعو إلى ترسيخ بيئة فنية تقوم على الاحترام المتبادل، وحماية الكرامة الإنسانية، وتكافؤ الفرص، بحيث يكون معيار النجاح هو الموهبة والعمل الجاد، لا الخضوع لممارسات غير مهنية، وبذلك ينجح العرض فى بناء مفارقة لافتة، ففى الوقت الذى يحتفى فيه بالمؤسسات الثقافية التى أسهمت فى صناعة الفنان، فإنه يوجه فى الوقت نفسه نقدًا لبعض الممارسات التى شوهت صورة الوسط الفنى، ومن خلال هذه المفارقة يؤكد أن الأزمة لا تكمن فى الفن ذاته، بل فى الممارسات التى تفرغه من قيمه الإنسانية.

وتتسق هذه الرؤية مع المسار الدرامى للبطلة فهى لا تسترجع الماضى بدافع الحنين وحده، وإنما لتعيد تقييم تجربتها واستخلاص المعنى من رحلة امتزج فيها النجاح بالألم والوفاء بالخيانة والحلم بالخيبة، وهكذا تتحول الذاكرة فى العرض إلى فعل مقاومة للنسيان، وإلى وسيلة للدفاع عن قيم الفن الحقيقى، بوصفه فعلًا أخلاقيًا وثقافيًا قبل أن يكون وسيلة للترفيه.

يقدم الديكور الذى صممه محمد طلعت منذ اللحظة

الأولى خطابًا بصريًا يسبق الحوار، حيث تتحول المفردات السينوغرافية إلى علامات تحمل دلالات نفسية وفكرية، فالمشنقة التى تتوسط الفضاء، لا تؤدى وظيفة درامية فحسب، بل تفرض حضور الموت بوصفه احتمالًا دائمًا يسيطر على البطلة، إلا أن المخرج لا يجعلها نهاية الحدث، وإنما يحولها إلى نقطة انطلاق لرحلة داخل الذات، فتفقد المشنقة معناها المباشر كأداة للموت، وتغدو علامة على التحول والبعث الروحى.

وتكتسب الساعة المعلقة على الجدران أهمية خاصة، فهى لا تقيس الزمن الفيزيائى بقدر ما تقيس الزمن النفسى للبطلة، إنها تذكرها بأن العمر يمضى، وأن كل لحظة مؤجلة قد تصبح فرصة ضائعة، وهنا يستدعى العرض مفهوم الزمن الوجودى عند مارتن هايدجر، الذى يرى أن الإنسان لا يدرك حقيقة وجوده إلا عندما يواجه محدودية زمنه.

أما الكتاب القديم فيمثل الذاكرة، ليس بوصفها استعادة للماضى فقط، بل باعتبارها سجلاً لحياة لم تكتمل، بينما يشير المصباح المكسور إلى انطفاء الأمل، ويعكس الحالة النفسية للبطلة التى فقدت القدرة على رؤية المستقبل.

ويأتى قفص الطيور الفارغ بوصفه من أكثر العلامات كثافة؛ فهو لا يدل على غياب الطائر فقط، بل على غياب الحرية نفسها، وكأن البطلة أصبحت أسيرة ذكرياتها، غير قادرة على التحليق خارج دائرة الحزن.

وجاءت إضاءة محمود الحسينى كاجو خافتة فى البداية، ولم يكن هذا الاختيار مجرد معالجة جمالية، بل كان جزءًا من البناء الدلالى، فالعتمة هنا تعكس الحالة الداخلية للبطلة؛ إذ تحيط بها كما تحيط بها ذكرياتها وديونها ووحدتها، وقد أسهم هذا التعتيم فى تكثيف الإحساس بالفراغ، وجعل الفضاء المسرحى يبدو امتدادًا لعالمها النفسى، ومع تطور الحوار بين البطلة وملك الموت، تكتسب الإضاءة وظيفة تعبيرية، إذ ترافق التحول الداخلى للشخصية، فتتحول من مجرد عنصر إنارة إلى علامة على الانتقال من اليأس إلى الإدراك، حيث تزداد وتتلون حين توظف مع المشاهد التى تؤديها البطلة مع ملك الموت والتى تنوعت بين الأداء التمثيلى والغناء والرقص ...

وقد اختار المخرج أن تُعزف الموسيقى حية بواسطة فرقة موسيقية (مصطفى كرم، وديع أديب، روميساء خالد)، وهو اختيار يضيف بعدًا حسيًا إلى العرض؛ فالموسيقى لا تُسمع بوصفها تسجيلًا جاهزًا، بل تُولد فى اللحظة نفسها التى يتولد فيها الفعل المسرحى، واعتمد التكوين الموسيقى بدرجة كبيرة على الآلات الإيقاعية، ولا سيما آلة الرق، وهو اختيار يحمل دلالة سيميائية واضحة، فالرق بإيقاعه النابض، يشبه نبض القلب أو دقات الساعة، ليصبح الزمن مسموعًا كما هو مرئى، وتؤدى الإيقاعات المتكررة وظيفة درامية تتجاوز المصاحبة الموسيقية، إذ تعكس التوتر النفسى للبطلة، وتمنح الحوار مع ملك الموت إيقاعًا داخليًا يجعل المتلقى يعيش الإحساس بتسارع الزمن واقتراب النهاية، كما أن الاعتماد على الموسيقى الحية خلق حالة من التفاعل المباشر بين الموسيقيين والممثلين، فأصبحت الموسيقى جزءًا من الحدث الدرامى، وليست خلفية له، وهو ما يتوافق مع تصور باتريس بافيس للعرض المسرحى بوصفه بنية تتفاعل فيها جميع العلامات لإنتاج المعنى.

وتلعب الملابس التى صممها محمد شاكر دورًا كبيرًا فى إنتاج المعنى حيث تظهر البطلة بملابس بسيطة تجمع بين اللونين الأسود والأحمر، مع حذاء رياضى وجوارب حمراء، وتعكس هذه الأزياء الطابع الواقعى للعرض، مما يجعل المتلقى يتعامل مع الشخصية بوصفها إنسانة عادية، لا نجمة سابقة فقط، ويبتعد العرض عن الصورة التقليدية لملك الموت ذى الثوب الأسود أو الهيئة المرعبة، ويقدمه فى رداء رمادى واسع متعدد الطبقات، يبدو كأنه مصنوع من قصاصات قماش مهترئة، مع درع معدنى على الصدر، فاختيار اللون الرمادى يحمل دلالة سيميائية واضحة؛ فهو لون لا ينتمى إلى النور الكامل ولا إلى الظلام الكامل، بل يمثل حالة وسطى، وهو ما ينسجم مع طبيعة الشخصية التى تقف بين عالمى الحياة والموت، وتعطى طبقات القماش غير المنتظمة انطباعًا بأن الشخصية ليست من عالم البشر، كما تمنحها حضورًا خارج الزمن، وهى أيضًا تكسر الصورة النمطية لملك الموت، فلا يبدو مرعبًا أو دمويًا، بل أقرب إلى كائن يرافق الإنسان فى رحلته الأخيرة، أما وجود الدرع فوق الرداء يلفت الانتباه؛ فهو يمنح الشخصية مهابة وسلطة، لكنه لا يوظف فى سياق الحرب، وإنما يرمز إلى السلطة التى لا يستطيع أحد مقاومتها، وهى سلطة الموت بوصفه الحقيقة الوحيدة التى يتساوى أمامها الجميع.

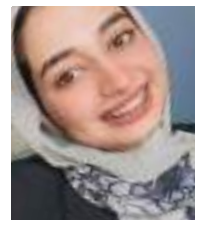
وتقوم الرؤية التشكيلية للملابس على المقابلة بين الشخصيتين، فالبطلة ترتدى ألوانًا دافئة (الأحمر)، تعبر عن الحياة والذاكرة والمشاعر، بينما يرتدى ملك الموت ألوانًا باردة ومحايدة (الرمادي)، تعبر عن السكون والانتقال، لكن المفارقة أن الشخصية ذات الملابس الحمراء هى التى ترغب فى الموت، بينما الشخصية ذات الملابس الرمادية هى التى تعيد إليها الرغبة فى الحياة، وهنا تنجح الأزياء فى كسر توقعات المتلقى، لأن الدلالة لا تأتى من اللون وحده، بل من تطور الفعل الدرامى، فالملابس لم تُستخدم بوصفها عنصرًا جماليًا منفصلًا، وإنما جاءت جزءًا من منظومة العلامات التى شكلت خطاب العرض، فقد ساعدت أزياء البطلة على تأكيد واقعها الإنسانى كامرأة أنهكها العمر والفقد، بينما أسهمت أزياء ملك الموت فى تجريده من الصورة التقليدية المخيفة، ليصبح شخصية حوارية تؤدى دور المرشد أكثر من دور المنفذ للعقاب، وبذلك تتحول الأزياء إلى علامة سيميائية تكمل وظيفة الديكور والإضاءة والموسيقى، وتدعم الفكرة الأساسية للعرض، وهى أن الموت ليس دائمًا نقيض الحياة، بل قد يكون لحظة يكتشف فيها الإنسان القيمة الحقيقية لوجوده.

أما الأداء التمثيلى فهو يعد ورشة فى الأداء المسرحى من خلال التنوع الذى قدمته الفنانة ماجدة منير والقدرة على التنقل من حالة إلى أخرى فقدمت تراجيديا، كوميديا، استعراض، غناء وشخصيات مختلفة، من خلال توظيف جيد جدًا للأداء الحركى وتعبيرات الوجه وتون الصوت وهو ما يعكس خبرتها الطويلة والمميزة مع التمثيل المسرحى، كما تنوع أداء إسلام شوقى أيضًا بين هيبة وعظمة ملاك الموت والحب الجنونى للتمثيل، من خلال توظيف التراجيديا والكوميديا معًا، وعلى الرغم من قصر المساحة الزمنية التى شغلها الفنان محمود جيدو على خشبة المسرح، فإن حضوره كان مؤثرًا ومحوريًا فى تطور الأحداث، فقد نجح بأدائه الكوميدى فى كسر حدة التوتر الدرامى، ليؤكد أن قيمة الأداء لا تقاس بطول الظهور، وإنما بقدرته على ترك أثر فنى فى العرض.

وأخيرًا يُحسب للمؤلف والمخرج يوسف مراد منير نجاحه فى تحقيق وحدة عضوية بين النص والعرض، فكونه كاتبًا ومخرجًا فى الوقت نفسه أتاح له تحويل الفكرة الدرامية إلى خطاب بصرى متماسك، دون أن يفقد النص روحه أثناء انتقاله إلى خشبة المسرح، فقد جاءت الشخصيات، والسينوغرافيا، والإيقاع، والموسيقى، والإضاءة، جميعها منسجمة مع رؤيته الفكرية التى تنطلق من سؤال وجودى حول قيمة الحياة فى مواجهة حتمية الموت، لتتسع فى الوقت ذاته لقضايا اجتماعية تمس واقع الفنان المصرى، من الاحتفاء بدور المؤسسات الثقافية فى صناعة المبدع، إلى الكشف عن بعض التحديات الأخلاقية التى تواجه الفنانات فى بدايات مسيرتهن، وهكذا نجح يوسف مراد منير فى تقديم عرض لا يكتفى بإثارة التعاطف مع بطلته، بل يدعو المتلقى إلى إعادة التفكير فى الزمن، والذاكرة، والكرامة الإنسانية، وقيمة الفن بوصفه فعلًا للحياة ومقاومةً النسيان.

أين تقع الحقائق فى عالم..

الوحوش الزجاجية ؟



جهاد طه

هل هناك حقيقة مطلقة؟ وإن وُجدت، فمن يمتلكها ويستطيع سردها على مسامع الجميع؟ وكيف يمكننا إن اختلفت الأقاويل والروايات تصديق من الحقيقة؟ يكشف العرض المسرحى (الوحوش الزجاجية) عن هذه الفكرة، ألا وهى: هل الحقائق تقال لمصالحة السارد فقط؟

قُدِّم العرض المسرحى (الوحوش الزجاجية) من إخراج عبد الرحمن أشرف، وتأليف ناظم نور الدين، والمستوحى من رائعة الكاتب تينيسى وليامز فى قصر ثقافة بنى سويف، ضمن شرائح التجارب النوعية التى تقام حاليًا؛ حيث يندرج العرض إلى المدرسة التفاعلية، واهتم بأن يكون جميع الحاضرين من الجمهور شركاء فى إنتاج المعنى، فتحول الجمهور من متلقٍ سلبى إلى شريك فعلى فى سير أحداث العرض المسرحي.

قرر المخرج أن يكون التفاعل بطريقة منظمة حتى لا تحدث فوضى عارمة؛ فكان التفاعل عن طريق كرتين بلونين مختلفين، حيث يخرج مرشد العرض، والذى يقوم بدوره المؤلف ذاته ناظم نور الدين؛ ليطرح الأسئلة على الجمهور، وبناءً على عدد ولون الكروت التى يخرجها الجمهور يسير العرض المسرحى فى الاتجاه الذى تم اختياره بالإجماع، فتمت عملية التفاعل بطريقة منظمة ومرتبة.

تدور أحداث العرض المسرحى (الوحوش الزجاجية) داخل شرفة (بلكون) قصر ثقافة بنى سويف، والذى أضحى يشبه قليلًا مسرح الغرفة. يبدأ العرض المسرحى أمام باب القصر، حيث يبدأ المرشد بكسر الإيهام للجمهور مُعلنًا أن هناك روايتين للعرض المسرحي، وأن جمهور هذا العرض مشارك فى أحداثه، ويبدأ بطلب الاختيار بين الاستماع إلى رواية المحقق (جاك مارلو) الذى يقوم بدوره أسامة جابر أو رواية (لورا وينجفيلد). ويبدأ العرض بناءً على اختيار الجمهور، ألا وهى رواية (جاك مارلو).

بمجرد دخول ساحة العرض، كان الجمهور يقف أمام معرض التماثيل مباشرة، لا يفصل الممثل عن الجمهور سوى خطوة واحدة، وأحيانًا يُكسر الإيهام فجأة من خلال (لورا) التى تقوم بدورها تولين مدحت عبر طلبِ مياهٍ من الجمهور. يبدأ العرض مباشرة بسماع صوت التماثيل، ومن خلال التحقيق واسترجاع ذكريات الأسرة، تنكشف حياة عائلية مثالية، ونكتشف أن حادثة موت أهلها كانت طبيعية.

بينما فى الرواية الثانية، تعترف لورا بأنها فتحت صمام الغاز وتسببت فى مقتل أسرتها، معتقدة أن التخلص منهم هو الطريق الوحيد للخلاص من معاناتها، فتُدان بالجريمة وتُعدم، ويُضم تمثالها إلى معرض الوحوش الزجاجية. يظهر المرشد بعد ذلك ليشكك فى الأحداث، ويطرح سؤالًا: «أين الحقيقة فى الرواية؟»، ويذكر بأن الروايتين اللتين عُرِضتا هما لجاك مارلو، ويطرح سؤالًا آخر: هل يود الجمهور سماع رواية لورا؟ يشير الجمهور بالكارت إنهم يريدون معرفة الرواية الثالثة.

تتصاعد الأحداث الدرامية عندما تبدأ لورا فى اتهام جاك مارلو بأنه هو من تسبب فى تسريب الغاز؛ لتسهيل القبض على أخيها؛ ليصبح عمدة البلدة، وأنه لفق هذه التهمة لها مستغلًا سلطته، وذلك قبل فضحه على مسامع الجميع.

البناء الدرامى عبر الحركة وتعدد الروايات

عبرت أجساد الوحوش الزجاجية عن مأساتها منذ أولى الاستعراضات فى «الأوفرتير» (المقدمة الموسيقية)؛ حيث اتضحت معاناة لورا من دوران تماثيل أسرتها حولها، وهى تحاول الفرار إلى الأمام ولكنهم يجتمعون عليها ويتسببون فى عودتها إلى الخلف. فمن خلال ذلك، يتضح أنه كُتِب على لورا أن تصبح أسيرةً للماضي، وإن فرّت جسديًا فسوف تظل سجينة لهذه الذكريات.

ترتيب الاستعراضات فى عرض (الوحوش الزجاجية) أوضح الحالة الدرامية لكل مشهد؛ حتى يصعب تصنيف هذا العرض على أنه عرض استعراضى أو غنائى بحت، برغم وجود

عدد كبير من الاستعراضات. وقد ساعدت فى ذلك الأشعار التى شكلت البنية الدرامية، مما ساهم فى خلق حالة من الترابط بين كلمة الشاعر وجسد الممثل.

تكون العرض المسرحى من ثلاث روايات أساسية: اثنتان منها لجاك مارلو، وواحدة للورا. ففى روايتى جاك مارلو تكررت حركة الممثلين، ولكن الذى اختلف هو الأداء؛ فخلال المرة الأولى يظهر أن حادثة تسرب الغاز تسبب القدر فيها، وفى المرة الثانية تعترف لورا بأنها أقدمت على فتح صنبور الغاز. وخلال الروايتين الأولى والثانية، تكررت حركة الممثلين، كان المختلف هو الأداء؛ ففى المرة الأولى كان الدفء هو المسيطر على العائلة، وفى المرة الثانية ظهرت لورا كشريكة فى الحدث.

بينما اختلفت الرواية الثالثة عندما قررت لورا الاعتراف بأن جاك مارلو هو المتسبب الرئيسى فى جريمة قتل أسرتها، فاستطاع تحديد نقاط الضعف الخاصة بالورا، واستغل هشاشتها النفسية، ولفق لها هذه التهمة لتحقيق مصالحه الشخصية. ومن هنا، أراد المخرج تغيير حركة الممثلين بناءً على السارد والسلطة التى يمتلكها فى تغيير مصير أبطال العرض المسرحي.

ويؤكد هذا التكرار الحركى المصحوب باختلاف الأداء أن الحركة المسرحية لم تكن مجرد وسيلة لتنفيذ المشهد، بل كانت أداة درامية لإعادة إنتاج الحدث من زوايا سردية متعددة، بحيث يتغير المعنى بتغير الرواية، رغم ثبات التكوين الحركى على خشبة المسرح.

اعتمد بناء شخصيات العرض المسرحى على البناء الهرمى فى اكتشاف هويتها؛ فنكتشف أن أسرة (وينجفيلد) تحيا بمفردها فى شقة بمعزل عن الجميع، ويتضح أن «بين» كان يعرف الأم «أماندا» فى مرحلة شبابها؛ لينتقل الجمهور مع جميع أبطال العرض المسرحى من الصورة الجزئية إلى الصورة الكلية.

تماثيل الوحوش الزجاجية.. حين يحكى الديكور المأساة

واعتمد مصمم الديكور محمد عادل على استغلال جميع أركان الفضاء المسرحي، حيث قسم الفتارين (خزائن العرض) إلى مستويين: خُصِّص الطابق السفلى منها لعرض التماثيل، بينما جلس العازفون فى الطابق العلوي، ليصبح حضورهم جزءًا رئيسيًا من التكوين البصرى للعرض، لا مجرد عنصر مصاحب للموسيقى.

كما ساهم الديكور فى إنشاء أرفف عرض احتوت على تماثيل وقطع زجاجية كـ(مقتنيات) تظهر بوضوح للجمهور الذى يقف أمام هذه الفتارين؛ مما عزز شعور الواقعية لديهم بأنهم أمام معرض للتماثيل الزجاجية.

اعتمد المصمم على توزيع الكتل بشكل دقيق، واستغلال كافة المقتنيات فى سياق الحوار المسرحى؛ على سبيل المثال، كانت «لورا» تصمم بعض التماثيل الصغيرة أو بعض القطع الديكورية المستخدمة فى الزينة، فتقوم بذكرها أمام أسرتها أو تقوم بإهدائها إلى أحد الضيوف الذين أتوا لزيارة العائلة؛ وبذلك أصبح الديكور فى العرض المسرحى عنصرًا فاعلًا فى البناء الدرامي.

التزم المؤلف والمخرج بالزى الوارد فى النص الأصلى؛ وهو الزى الكلاسيكى الذى يلائم البيئة الاجتماعية والزمنية التى يدور فيها العرض المسرحي، حيث تدور الأحداث فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، وقد ذُكر ذلك فى النصين، خاصة النص الحالى؛ فقد أتى «جيم كارتر» الذى يقوم بدوره حازم طه حاملًا بعض المقالات التى كُتبت أثناء الحرب العالمية.

إيقاع المأساة فى الوجوه والموسيقى

استخدمت مساحيق التجميل (المكياج) على وجوه جميع ممثلى العرض المسرحى التى لمعت مع الإضاءة فقد ساعدت فى تكوين صورة درامية تعبر عن طبيعة كل شخصية من شخصيات هذا المعرض.

اعتمد العرض المسرحى على حضور إيقاع موسيقى مستمر طوال زمن العرض؛ فلم تقتصر الموسيقى على الانتقالات بين المشاهد أو الاستعراضات، بل جاءت عنصرًا دراميًا ملازمًا للأحداث، ساهم فى بناء الحالة الشعورية للمشاهد. وقد أدت الموسيقى دورًا بارزًا فى توحيد الإيقاع العام للعرض، وربط المشاهد بعضها ببعض؛ مما قام بتحقيق انسيابية السرد، والكسر من فترات الصمت التى قد تؤثر فى تماسك الإيقاع المسرحي.

تشظى الحقيقة وسلطة السرد

ينهض العرض المسرحى (الوحوش الزجاجية) على ثنائيات متناقضة؛ فنرى العرض قائمًا على الحقائق تنهار تدريجيًا، بجانب غياب المعرفة اليقينية بمحددات الجانى والمجنى عليه، فاحتوى أيضًا على متناقضات نفسية، مثل: لا يقتصر مفهوم الحرية أن يظل المرء حرًا فوق الأرض، بل نكتشف أن هناك سجنًا أقصى، ألا وهو سجن النفس.

وبناءً على التناقضات السابقة، لا يوجد معنى ثابت أو مركزية محددة فى العرض المسرحي؛ فكل رواية من الروايات الثلاث تطرح سؤالًا يظل معلقًا حتى نهاية المسرحية دون إجابة قطعية تحسم السؤال المحورى للعرض: مَن القاتل؟ وما الدافع لفعل ذلك؟ ثلاث روايات تتكرر فيها الأحداث، ولكن فى كل مرة نكون أمام أداء، نهاية، وقاتل مختلفين.

الزجاج.. حين تضيع الحقائق بين الرواة

يظهر ضياع المركزية أيضًا فى دلالة «الزجاج»؛ ففى الرواية الأولى يتضح أنه رمز للبراءة التى اتسمت بها لورا، ثم يأتى بمعنى الهشاشة الإنسانية الناتجة عن انكسار الإنسان من أسرته، ثم لا يتوقف العرض على إنتاج معنى محدد، فيحيلنا الزجاج فى الرواية الثالثة إلى الذنب الملازم للورا دائمًا نتيجة فقدان أسرتها، وحتى نهاية العرض المسرحي، تتولد معانٍ متعددة للزجاج؛ فالمسرحية لا تناقش الجريمة بذاتها، بل تناقش: مَن يمتلك مهارة سرد الحكاية؟

تشظى الزمن فى إنتاج معانى متعددة

تتغير أحداث الماضى بتغير الراوي؛ فيصبح العرض قابلًا لإعادة التشكيل أكثر من مرة؛ فنجد فى بداية العرض المسرحى أن جاك مارلو يمتلك سلطة مطلقة فى سرد أحداث الجريمة، فهو المحقق، والعمدة، وممثل القانون، ولكن بمرور العرض تُهدم هذه السلطة تدريجيًا؛ ليتحول جاك مارلو من رجل قانون إلى متهم. يتضح أن الحقيقة لا تأتى بالأدلة الصارمة، ولكنها تأتى لمن يستطيع أن يشرح ويثبت ما يريد إثباته، فتقع الحقيقة فى العرض المسرحى فى يد السارد الجيد.

ويتضح من خلال ما سبق أن الزمن فى المسرحية مشظٍّ، ولا يبدأ البداية الكلاسيكية الأرسطية (بداية، وسط، نهاية)؛ بل يتداخل الزمن دون بداية خطية ثابتة، فيبدأ العرض المسرحى فى الروايات الثلاث من الحاضر، ثم ينتقل إلى الماضى، ثم يعود مرة أخرى إلى الحاضر، وهكذا تسير الأحداث دون تسلسل زمنى يمكن الاستناد إليه.

الأسطورة كطريق للبعث الإنساني

في مسرحيات إبراهيم الحسيني

أحمد محمد الشريف

منذ أن بدأ الإنسان يحكى قصته الأولى، وُلدت الأسطورة لتعبر عن خوفه من المجهول، وعن رغبته فى تفسير ما لا يستطيع فهمه بالعقل. كانت الأسطورة أول محاولة لتفسير الحياة والموت والطبيعة، ثم تحولت عبر الزمن إلى مرآة للروح الإنسانية، تحمل فى داخلها أحلام الناس وقلقهم وأوهامهم وآمالهم.

فى المسرح، وجدت الأسطورة بيتها الطبيعى. فالمسرح، مثل الأسطورة، يقوم على الطقس، والحكاية، والتحول. لذلك لم يتوقف المبدعون عن العودة إليها، من الإغريق حتى المسرح الحديث، لأنهم وجدوا فيها لغة رمزية أعمق من الواقع.

وفى مصر، كانت الأسطورة جزءًا من الهوية نفسها؛ من أسطورة أوزوريس وإيزيس إلى مراكب الشمس التى تبحر نحو الخلود. ومع تطور المسرح المصرى، وجد كثير من الكتاب فى الأسطورة وسيلة للتعبير عن الواقع بطريقة رمزية وشاعرية، ومن أبرز هؤلاء الكاتب إبراهيم الحسينى، الذى جعل من الأسطورة محورًا أساسيًا فى تجربته المسرحية.

فى مسرحياته، تتحول الأسطورة إلى وسيلة لاكتشاف الإنسان، وإعادة طرح أسئلته القديمة عن الوجود، والحب، والموت، والحرية.

هذه الدراسة تتناول كيف استخدم إبراهيم الحسينى الأسطورة فى سبع مسرحيات كتبها، لتكشف كيف تتحول الحكاية القديمة إلى رؤية جديدة للعالم.

الأسطورة فى مسرح إبراهيم الحسينى: من الماضى إلى الإنسان المعاصر

يصنع إبراهيم الحسينى فى مسرحياته عوالم رمزية يضع فيها الإنسان أمام مرآة ذاته. يؤمن أن الأسطورة ليست حكاية قديمة نقرأها، بل هى صوت داخلى يعيش فينا حتى اليوم. ولهذا، عندما يكتب مسرحياته، فإنه لا يعيد الأسطورة كما كانت، بل يجعلها تتحرك داخل الواقع المعاصر، لتتحدث عن الإنسان الآن، فى زمن الخوف والوحدة والبحث عن المعنى. فى مسرحه، تظهر الأسطورة بعدة وجوه:

أحيانا تأخذ شكل رحلة روحية، كما فى «باب عشق»، حيث يتحول العشق إلى طريق نحو النور.

وأحيانًا تكون بحثًا عن الهوية، كما فى «مذكرات سنوحى المصرى» و«مراكب الشمس»، حين يستعيد الكاتب رموز الحضارة المصرية القديمة ليطرح سؤال الوطن والانتماء.

وفى «وش الديب» و«حكاية سعيد الوزّان» تتحول الأسطورة إلى مرآة اجتماعية تكشف الشر الكامن فى النفس البشرية.

بينما فى «وصفة للاستمتاع بالقتل» تأخذ الأسطورة وجهًا حديثًا، وجه التكنولوجيا التى سيطرت الآن على حياة البشر.

أما «ظل الحكايات» فهى أسطورة داخل الإنسان نفسه، حيث يعيش البطل رحلة فى وعيه المظلم ليبحث عن ذاته الضائعة.

بهذا التنوع، نجح إبراهيم الحسينى فى أن يجعل من الأسطورة لغة تعبر عن الحاضر، وليست حنينًا إلى الماضى.

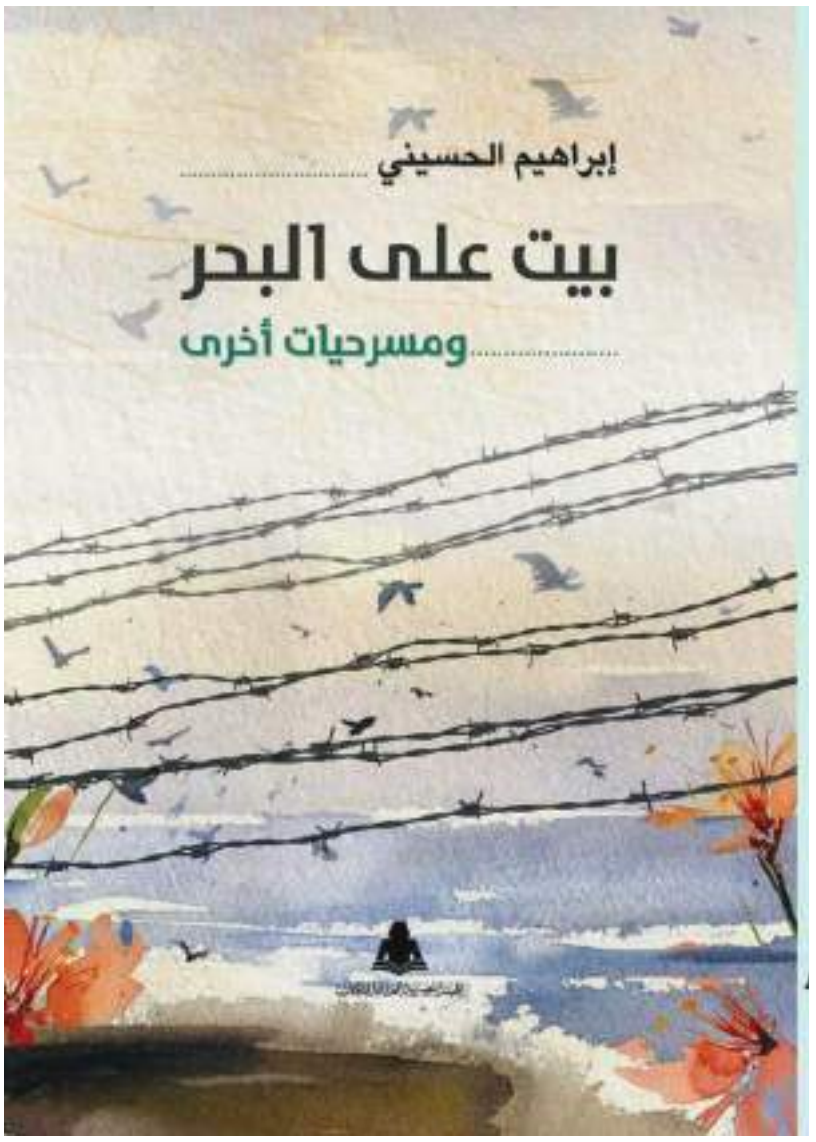
كل مسرحية عنده تحكى عن إنسان يقف على حافة الخوف، يحاول أن يفهم معنى وجوده، فيتخذ من الحكاية القديمة طريقا نحو الخلاص أو الوعى.

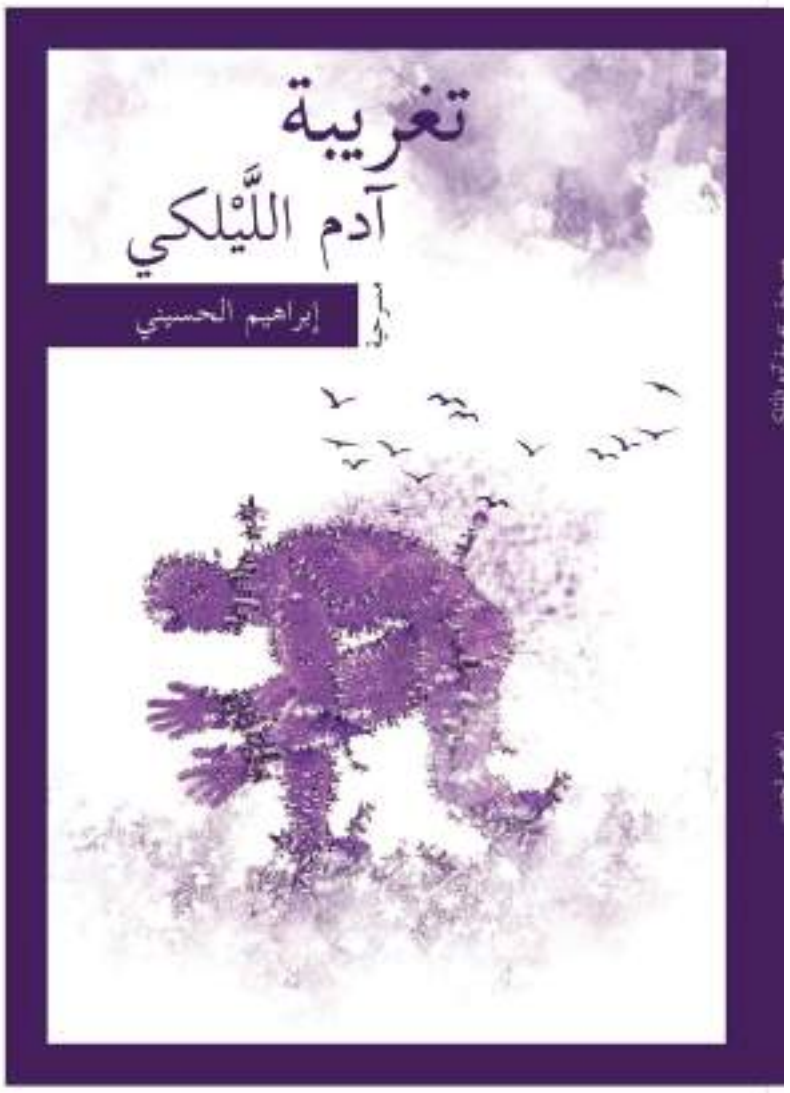
حكاية سعيد الوزّان:

الأسطورة كرحلة خلاص فردي

تدور المسرحية حول رجل عادى يعيش بين الناس حياة بسيطة، لكنه دائما يشعر أن هناك سر خفى فى حياته عليه اكتشافه، فيبدأ رحلته لاكتشاف هذا السر فى لحظة نبدو بسيكة، لكنها تدريجيا تتنامى فى رحلة روحية داخل ذاته، حينما اكتشف أنه حياته كانت أشبه بميزان، فيعمل لتحقيق التوازن المفقود فى شخصيته بين الحقيقة والوهم وبين العدل والظلم.

هنا يقوم إبراهيم الحسينى بتوظيف فكرة الرحلة الأسطورية كما هى فى الحكايات القديمة، مثلما رحلة اوديسيوس او رحلة جلجامش، وأسفار الأنبياء





والعارفين، لكن سعيد هنا لا يرحل فى الأرض، لكنه يسافر داخل نفسه. وفى رحلته تلك يلتقى بأشخاص رمزية تشبه شخوص الحراس والمرشدين فى الأساطير كل منهم يذكره بجزء من ماضيه أو بذنبه القديم، حتى يصل فى النهاية إلى لحظة الوعى، حيث يدرك أن الخلاص لا يأتى من الخارج، بل من معرفة الذات.

الحسينى هنا لا يطرح الأسطورة فى شكل آلهة أو مخلوقات غريبة لكنه يقدمها فى شكل التجربة الإنسانية نفسها. فنجد أن النداء الداخلى والرحلة والموازين والأحلام هى رموز أسطورية تعبر عن البحث عن المعنى وعن فكرة الحساب. فمن خلال شخصية سعيد الوزان يقدم إبراهيم الحسينى صورة الإنسان الذى يواجه أقداره فى محاولة لاستعادة التوازن المفقود وسط عالم ملئ بالتوتر والاضطراب. وهكذا تصبح المسرحية أسطورة حديثة عن الإنسان المقهور الذى يبحث عن عدالته الخاصة، وعن خلاصه الفردى فى عالم فقد بوصلته الروحية.

مذكرات سنوحى المصرى:

الأسطورة الفرعونية والبحث عن الهوى

فى مسرحية «مذكرات سنوحى» يسترجع الكاتب قصة من أقدم حواديت التاريخ المصرى القديم، هى قصة «سنوحى» الذى دبرت ضده مؤامرة فى القصر، ليتم نفيه خارج وطنه، ليعيش غريبًا عن الوطن لسنوات طويلة حتى يعود ليموت فى وطنه بين أهله.

يستعرض إبراهيم الحسينى الحكاية بشكل جديد حيث يقدمها كرحلة روحية عن معنى الوطن والهوية والانتماء. فيرمز «سنوحى» فى المسرحية إلى الإنسان الذى يتم اقتلاعه من جذوره ليواجه صراع الانتماء والاغتراب. صاغ الحسينى الحكاية على هيئة مذكرات بلغة شاعرية شفافة تكتسى بالاعتراف والحنين.

فى هذا النص نجد سنوحى يتحدث إلى نفسه، وإلى وطنه البعيد، ويناجى النيل والشمس والآلهة، فيتحول النص إلى مونولوج إنسانى يعبر عن الشوق إلى العودة، وعن الرغبة فى استعادة الذات المفقودة. والأسطورة هنا فتتجلى فى رموز مصرية خالدة: (النيل رمز الحياة والذاكرة – الشمس رمز البعث والنقاء – الرحلة رمز البحث عن الذات).

وقد جعل الكاتب من عودة سنوحى إلى مصر فى النهاية عودة إلى النور بعد ظلمة الاغتراب، وذلك باستلهام طقوس الموت والخلود عند المصريين القدماء، لقد حول إبراهيم الحسينى مذكرات سنوحى المصرى إلى أسطورة عن الإنسان الذى يفقد وطنه ليكتشف نفسه. فجعل من الوطن حالة روحية، وصنع من مصر ذاكرة أبدية تسكن الروح مهما ابتعد الجسد.

مراكب الشمس:

البعث الحضارى من خلال الرمز الأسطوري

فى مسرحية «مراكب الشمس»، يمزج إبراهيم الحسينى بين التاريخ والحلم، بين أسطورة البعث المصرية القديمة وهموم الإنسان المعاصر.

ينطلق النص من الرمز الفرعونى المعروف - مركب الشمس - الذى كان المصريون القدماء يعتقدون أنه يحمل روح الإله رع فى رحلته اليومية من الشرق إلى الغرب، من الموت إلى الحياة. لكن الحسينى لا يعيد هذه الأسطورة كما هى، بل يستخدمها ليطرح سؤالًا جديدا: هل ما زالت مراكبنا قادرة على الإبحار فى ضوء الشمس؟ أم أننا فقدنا القدرة على البعث من جديد؟

تدور المسرحية فى أجواء رمزية تحاكى الطقس الدينى

القديم، حيث تتقاطع أصوات الكهنة، والعمال الذين يبنون المركب، وأبناء الشعب الذين ينتظرون شروق الشمس الجديدة. كل شخصية فى المسرحية تمثل وجها من وجوه مصر: الكاهن يمثل الذاكرة، والنجار يمثل الإبداع، والعامل يمثل الجهد، والمرأة تمثل الخصوبة والأمل. ومن خلالهم جميعا، يبنى إبراهيم الحسينى صورة لمصر وهى تحاول أن تنهض من ركامها، كما كانت تنهض كل يوم مع رع فى رحلته الأبدية.

الأسطورة هنا تتحول إلى مشروع وطنى للبعث. فمراكب الشمس هى رموز للحضارة المصرية وقدرتها على التجدد. المركب فى النص يبحر فى الذاكرة كما يبحر فى الزمن، يحمل الحلم بالمستقبل كما يحمل الماضى المجيد. وفى نهاية المسرحية، يسطع الضوء فوق الخشبة، فى مشهد أقرب إلى المعجزة المسرحية، كأن الشمس تولد من جديد، لتقول إن الشعب الذى عرف طريق الخلود لا يموت.

وهكذا تتحول مراكب الشمس إلى أسطورة معاصرة عن بعث مصر من ظلامها، واستمرار روحها الأبدية رغم كل العصور.

وش الديب: الأسطورة الشعبية ومرآة الشر الإنساني

فى مسرحية «وش الديب»، ينتقل إبراهيم الحسينى من الأسطورة الفرعونية إلى الأسطورة الشعبية، تلك التى ولدت فى القرى، وتناقلها الناس جيلا بعد جيل كتحذير أو حكمة أو لعنة. العنوان نفسه يحمل نغمة غامضة: «وش الديب»، وهو فى الموروث الشعبى رمز للمكر، والافتراس، والخطر الذى يتخفى فى صورة وديعة.

تبدأ المسرحية بحكاية بسيطة: قرية صغيرة يظهر فيها رجل غريب يقال إنه «الديب» الذى يغيّر جلده بين البشر. ومع مرور الأحداث، يتضح أن الخطر الحقيقى ليس هذا الغريب، بل الخوف المزروع فى قلوب الناس، والشر الذى يسكن داخل كل واحد منهم. يحول إبراهيم الحسينى هذه الحكاية الشعبية إلى أسطورة رمزية عن الإنسان، حيث يصبح «الديب» رمزًا للنفس المظلمة، وللغرائز التى نحاول إخفاءها. فكل شخصية فى القرية تحمل جزءًا من الديب فى داخلها، حتى يتحول المجتمع بأكمله إلى مرآة للوحش الذى حاولوا طرده.

الكاتب هنا يوظف عناصر الحكاية الشعبية: (الراوى، التكرار، اللغة المحكية، والإيحاء الغامض)، ليخلق جوا يشبه الطقس الأسطورى. لكن ما يميز النص أنه لا ينتهى بحكاية، بل بكشف نفسى: فالديب لم يكن مخلوقا خارجيا، بل هو ظل الإنسان نفسه، والوشم الذى لا يُمحى من داخله.

وبهذا، يجعل الحسينى من وش الديب أسطورة معاصرة عن الشر الداخلى، ويقدّم رؤية تقول إن الإنسان لا يحتاج إلى آلهة أو شياطين كى يفسد العالم؛ يكفى أن ينظر فى مرآته.

باب عشق: الأسطورة الصوفية وتجليات العشق الكونى

فى «باب عشق» يبلغ إبراهيم الحسينى ذروة مشروعه المسرحى فى توظيف الأسطورة، إذ يمزج بين الأسطورة القديمة والتجربة الصوفية فى نص شعرى يتجاوز حدود الواقع.

العنوان نفسه مفتاح الرؤية «باب عشق»، إنه الباب الذى لا يُفتح إلا لمن يذوب فى الحب، الحب الذى يصبح طريقا إلى الله، وإلى الحقيقة، وإلى الخلاص.

تدور المسرحية فى فضاء رمزى أشبه بالصحراء الكبرى أو عالم بين الحياة والموت، حيث يلتقى مجموعة من الشخصيات: الشاعر الذى يسعى إلى النور، و«دعد» التى تمثل الحب النقى والأنوثة المنقذة، ورخاء الدين الذى يرمز إلى الحكمة، وخازن السر الحارس الذى يختبر الأرواح قبل العبور.

يدخل الشاعر فى حوار مع هذه الشخصيات، لكنه فى الحقيقة يحاور ذاته، فى رحلة من الشك إلى اليقين، ومن العتمة إلى النور. كل كلمة فى النص تتخذ شكلا من أشكال الطقس الصوفى، حيث تختلط التراتيل بالشعر، والعشق بالعبادة، والفناء بالبقاء.

يستعير الحسينى رموزا أسطورية عديدة: (الباب رمز العبور من العالم المادى إلى العالم الروحى - النور رمز الحقيقة المطلقة - الصحراء رمز الخلوة والامتحان - العشق رمز الخلق والاتحاد).

ومن خلال هذا البناء الرمزى، تتحول المسرحية إلى أسطورة روحية معاصرة، تضع الإنسان فى مواجهة ذاته الإلهية، لا بوصفه عبدا، بل كائنا يكتشف الإله فى داخله. وفى المشهد الأخير، عندما يفتح الشاعر «باب العشق»، يغمر النور المسرح، وتذوب الأصوات فى صمت عميق، فى إشارة إلى الفناء الكامل فى المطلق.

وهكذا تصبح باب عشق قصيدة أسطورية عن الحب بوصفه طريق الخلاص، وعن الإنسان الذى يعثر على الله فى داخله حين يفنى عن نفسه.

وصفة للاستمتاع بالقتل: الأسطورة التكنولوجية وانهيار الإنسان

فى هذه المسرحية الجريئة «وصفة للاستمتاع بالقتل» يبتعد إبراهيم الحسينى عن الميثولوجيا القديمة، ليخلق أسطورة جديدة من واقعنا الحديث؛ أسطورة

التكنولوجيا والآلة التى صارت تسيطر على الإنسان وتعيد تشكيل وعيه وحياته ومصيره.

تبدأ الأحداث داخل مؤسسة غامضة تحمل اسم «وصفة للاستمتاع بالقتل»، حيث يأتى الناس بمحض إرادتهم ليموتوا بطريقة «هادئة وممتعة». يقدَّم لهم الموت كخدمة ترفيهية، من خلال جهاز متطور يعيد لهم ذكرياتهم قبل أن يُوقف نبضهم تماما.

يدخل «آدم» بطل المسرحية إلى هذه المؤسسة بعدما فقد إحساسه بالواقع وبالإنسانية من حوله، راغبا فى تجربة «الموت المريح». لكن التجربة تتحول إلى كابوس. إذ تتكاثر صوره داخل الشاشات، ويجد نفسه محاصرا بين نسخ رقمية من ذاته. يصير وجهه مادة للعرض، وموته تجربة للآخرين.

وهنا يكشف الحسينى عن وجه الأسطورة الحديثة: الآلة التى ابتكرها الإنسان لتريحه، تبتلعه فى النهاية، تماما كما فعل الإله الأسطورى «كرونوس» حين التهم أبناءه خوفا من زوال سلطته.

يستبدل الكاتب الآلهة القديمة بالرموز الحديثة: الطبيب والممرضة والآلة، وكلّها تؤدى دور الكهنة فى طقس رقمى جديد. حتى لوحات الفن العالمى التى تظهر فى العرض مثل: الصرخة، وجورنيكا، وكرونوس يأكل أبناءه، تتحول إلى أيقونات معاصرة للأسطورة، تكشف عن انهيار الروح وسط حضارة المتعة والموت الافتراضى.

وفى النهاية، يُحاصر «آدم» داخل الشاشة، يصرخ فلا يسمعه أحد، لتغلق المسرحية على سؤال مؤلم: هل أصبح الإنسان إلها لآلة تأكله كما أكلت الأساطير القديمة صانعيها؟

بهذا النص، يقدم الحسينى أسطورة ما بعد الإنسان، حيث تتبدل الطقوس القديمة بشاشات مضيئة، ويصبح المسرح نفسه معبدا للآلة الحديثة التى تسلب الإنسان جوهره الإنسانى.

ظل الحكايات:

الأسطورة النفسية والبحث عن الذات

فى «ظل الحكايات» يدخل إبراهيم الحسينى إلى أعماق النفس البشرية، ليقدّم أسطورة داخل الإنسان نفسه، حيث تختلط الحكاية بالحلم، والواقع بالوهم، والعقل بالجنون.

المسرحية تبدو فى ظاهرها بسيطة: شاب يُدعى منصور ينتظر القطار فى المحطة، فيغفو قليلا، ليجد نفسه فى عالم غريب من الحكايات المتداخلة، لا يعرف فيه أين يبدأ الحلم وأين تنتهى الحقيقة. فى هذا العالم يلتقى منصور

بعدد من الشخصيات الرمزية:

ليل، العجوز التى تجمع الحواس وتحكى عن الملك الذى أكل أبناءه (فى إشارة إلى أسطورة كرونوس).

سلمى، التى تمثل الإغواء والندم.

القزم ذو الرأسين، رمز الانقسام الداخلى فى الذات.

حفّار القبور، رمز المصير الذى لا يمكن الهروب منه.

كل حكاية تجره إلى حكاية أخرى، حتى يكتشف أنه ميت داخل حلمه، وأن كل ما يراه هو انعكاس لروحه الضائعة. وفى اللحظة الأخيرة، حين يقتل «الرجل ذو اللحية»، الذى يرمز إلى الخوف والعقيدة العمياء، يحرّر نفسه من دائرة الكوابيس، كأنه يقتل أوهامه ليولد من جديد.

الأسطورة فى هذا النص ليست عن آلهة أو أبطال، بل عن رحلة الوعى داخل الإنسان. فكل ما يراه منصور هو رموز من لاوعيه، وكل الحكايات التى يسمعها ليست إلا ظلالًا لروحه التى تبحث عن المعنى.

يستعير الحسينى من الأساطير القديمة رموزا مثل «الظل» و«الثعبان» و«الغراب»، لكنه يمنحها دلالات نفسية معاصرة: فالظل هو الذات الخفية، والثعبان هو المعرفة الممنوعة، والغراب هو نذير الوعى بالموت.

وفى النهاية، عندما يستيقظ منصور على صوت القطار الذى يعود إلى المحطة نفسها، نفهم أن الرحلة لم تكن إلا دورة وعى كاملة، كأنها طقس أسطورى للتطهر. وهكذا تتحول ظل الحكايات إلى أسطورة نفسية عن الإنسان الذى يصارع ظله، ويبحث فى داخله عن النور وسط فوضى الحكايات التى صنعها بنفسه.

فى الختام نجد أنه من خلال سبع مسرحيات متنوعة فى الشكل والرؤية، استطاع إبراهيم الحسينى أن يجعل من الأسطورة قلب تجربته المسرحية، باعتبارها لغة إنسانية خالدة تتجدد مع كل عصر. فالأسطورة عنده تجربة تُعاش، وسؤال دائم عن معنى الوجود والروح والمصير، وليست مجرد حكاية تُروى.

فى حكاية «سعيد الوزّان» كانت الأسطورة طريقا للبحث عن الخلاص الفردى والعدل الداخلى.

وفى «مذكرات سنوحى المصرى» تحولت إلى حنين نحو الوطن والهوية، وفى مراكب الشمس صارت أسطورة وطنية للبعث، تستدعى روح مصر القديمة لتضىء حاضرها.

أما «وشّ الديب» فتكشف من خلال الأسطورة الشعبية عن الشر الكامن فى الإنسان، وتحوّل الحكاية إلى مرآة للنفس.

ثم جاءت «باب عشق» لتقدّم الأسطورة الصوفية، حيث يتحول الحب إلى طريق نحو النور، ويتجسّد العشق كقانون للوجود.

وفى «وصفة للاستمتاع بالقتل» خلق الحسينى أسطورة العصر الحديث، أسطورة التكنولوجيا والآلة التى تبتلع الإنسان وتعيد إنتاج موته كعرض مرئى.

وأخيرًا، «فى ظل الحكايات»، عادت الأسطورة إلى داخل الإنسان نفسه، كرحلة فى وعيه الممزق بين الوهم والحقيقة.

بهذه الرحلة الطويلة، يقدّم الحسينى مشروعًا مسرحيًا يؤكد أن الأسطورة لا تموت، لأنها جزء من تكوين الإنسان. هى الطريق الذى يعود إليه كلما ضل، واللغة التى يعبر بها حين يعجز الكلام العادى عن وصف ألمه أو حلمه. إن مسرح إبراهيم الحسينى فى جوهره رحلة بعث إنسانى وروحى، تستخدم الأسطورة لفهم الواقع وتجاوزه.

ويمكن القول فى النهاية إن إبراهيم الحسينى أعاد إلى الأسطورة دورها الأول: أن تُذكر الإنسان بأنه ليس كائنًا ضائعًا فى الصدفة بل حكاية تبحث عن خلودها فى الوعى والفن.

مسرح الأقاليم - المشروع القومى الحقيقى

للوعى الوطنى (وجهات نظر عالمية)(٤)

محيي الدين إبراهيم

مسرح الأقاليم وبناء رأس المال الاجتماعى للأمة:

حين قرأت التصور الذى كتبه الممثل الأمريكى ويليم دافو عن المسرح المجتمعى، لم أتعامل معه بوصفه مقالًا نظريًا يشرح وظيفة أحد أشكال النشاط المسرحى المنتشرة فى الولايات المتحدة، بل قرأته باعتباره شهادة إنسانية صادقة صادرة عن فنان عاش التجربة من داخلها، وأدرك بحكم ممارسته الطويلة أن المسرح لا يصنع العروض فقط، بل يصنع البشر أيضًا.

ولعل أكثر ما شدنى فى هذا النص أن كاتبه لا يتحدث عن المسرح بوصفه مؤسسة فنية منفصلة عن المجتمع، وإنما يراه جزءًا من النسيج الحى للحياة اليومية. فالمسرح المجتمعى، كما يصفه، ليس مكانًا يذهب إليه الناس لمشاهدة عرض ثم يعودون إلى بيوتهم، بل فضاء اجتماعى وثقافى تتشكل داخله العلاقات الإنسانية، وتُبنى فيه الثقة المتبادلة، وتُصاغ عبره هوية الجماعة.

لقد انشغل كثير من منظرى المسرح عبر التاريخ بالحديث عن القيمة الجمالية للفن المسرحى، بينما يلفت هذا المقال الانتباه إلى قيمة أخرى لا تقل أهمية، هى القيمة المدنية للمسرح. فالمجتمع لا يتكون فقط من مؤسسات سياسية واقتصادية، وإنما يتكون أيضًا من شبكات إنسانية تربط الأفراد بعضهم ببعض. وهنا يؤدى المسرح المجتمعى دورًا بالغ الأهمية، لأنه يجمع أشخاصًا من خلفيات اجتماعية ومهنية وثقافية مختلفة حول هدف مشترك، هو إنتاج عمل فنى يخاطب مجتمعهم ويعبر عنهم.

ومن خلال عشرات الشهادات التى يوردها المقال يمكن ملاحظة أن المسرح المجتمعى يؤدى وظيفة تشبه ما يسميه علماء الاجتماع «بناء رأس المال الاجتماعى». فالأفراد الذين قد لا تجمعهم أى علاقة فى الحياة اليومية يجدون أنفسهم داخل المسرح شركاء فى مشروع واحد. الطبيب يعمل إلى جوار العامل، والطالب إلى جوار المتقاعد، ورئيس المؤسسة إلى جوار الموظف البسيط. وهكذا يذوب كثير من الحواجز الاجتماعية لصالح هوية جديدة هى هوية الجماعة المسرحية.

إن ما يلفت النظر فى هذا المقال ليس الحديث عن نجاح العروض أو جودة الإنتاجات، وإنما الحديث المتكرر عن التحولات الإنسانية التى يصنعها المسرح فى حياة المشاركين. فكم من شاب خجول اكتشف ثقته بنفسه على خشبة المسرح؟ وكم من شخص وجد للمرة الأولى جماعة يشعر بالانتماء إليها؟ وكم من موهبة ظلت كامنة سنوات طويلة حتى وجدت مناخها الطبيعى داخل أحد المسارح المحلية؟

هذه الشهادات لا ينبغى النظر إليها باعتبارها قصصًا فردية، بل بوصفها مؤشرات على وظيفة اجتماعية عميقة يؤديها المسرح داخل المجتمعات الحديثة. ففى عصر تتزايد فيه العزلة الفردية، وتتفكك فيه الروابط الاجتماعية التقليدية، يصبح المسرح أحد الأماكن النادرة التى تسمح للناس بأن يلتقوا وجهًا لوجه، وأن يعملوا معًا، وأن يختبروا معنى التعاون الحقيقى.

ومن زاوية أخرى، يكشف المقال عن أن المسرح المجتمعى يمثل مدرسة ديمقراطية مصغرة. فكل عرض مسرحى هو فى حقيقته تجربة جماعية تتطلب الحوار والتفاوض وتوزيع الأدوار وتحمل المسؤولية واحترام

الاختلاف. وهذه كلها قيم مدنية أساسية يحتاجها أى مجتمع يسعى إلى بناء مواطنين قادرين على المشاركة الفاعلة فى الحياة العامة.

ولذلك فإننى أرى أن القيمة الكبرى للمسرح المجتمعى لا تكمن فقط فى عدد العروض التى يقدمها أو عدد المتفرجين الذين يجذبهم، بل فى عدد المواطنين الذين يسهم فى تشكيل وعيهم وتطوير شخصياتهم. فالفن هنا يتحول إلى وسيلة للتربية المدنية بقدر ما هو وسيلة للمتعة الجمالية.

ويكشف المقال أيضًا عن بعد اقتصادى مهم كثيرًا ما يتم تجاهله عند الحديث عن المسرح. فالمسارح المجتمعية لا تنتج الثقافة فقط، بل تساهم فى تنشيط الاقتصاد المحلى، وجذب الزوار، وتحريك قطاعات عديدة مرتبطة بالحياة الثقافية. وهنا يتضح أن الاستثمار فى المسرح ليس عبئًا على المجتمع كما يظن البعض، بل هو استثمار فى التنمية بمفهومها الواسع.

غير أن أكثر ما أثار اهتمامى هو العلاقة التى يقيمها النص بين المسرح والانتماء. فعدد كبير من الشهادات الواردة فيه يتحدث عن شعور المشاركين بأنهم وجدوا داخل المسرح بيتًا معنويًا وعائلة ثانية. وهذه مسألة بالغة الأهمية فى زمن تتراجع فيه الروابط التقليدية التى كانت تمنح الإنسان شعوره بالهوية والانتماء.

إن المسرح المجتمعى، وفق هذا التصور، لا يقدم للإنسان دورًا يؤديه فوق الخشبة فقط، بل يمنحه مكانًا داخل المجتمع. ولذلك تتكرر فى الشهادات كلمات مثل الصداقة، والانتماء، والقبول، والتعاون، والنمو الشخصى. وهى كلمات تكشف أن التجربة المسرحية هنا تتجاوز حدود الفن لتصبح تجربة حياة كاملة.

ولعل من أعمق الأفكار التى يطرحها المقال أن المسرح ليس حكرًا على المحترفين. فبعض أعظم الفنانين الأمريكيين بدأوا رحلتهم من المسارح المجتمعية، لكن الأهم من ذلك أن قيمة المسرح لا تُقاس بعدد النجوم الذين يصنعهم، بل بعدد المواطنين الذين يمنحهم فرصة التعبير عن أنفسهم. فليس مطلوبًا من كل من يدخل المسرح أن يصبح نجمًا، وإنما يكفى أن يخرج منه أكثر وعيًا بنفسه وأكثر قدرة على فهم الآخرين.

ومن هنا يمكن فهم العبارة التى يختتم بها ويليم دافو مقاله حين يقول إن المسرح العظيم يدور حول تحدى طريقة تفكيرنا وتشجيعنا على تخيل العالم الذى نطمح إليه. فهذه العبارة تختزل جوهر الوظيفة الحضارية للمسرح كله. إن المسرح ليس مرآة تعكس الواقع فحسب، بل نافذة تفتح أمام المجتمع إمكانات جديدة للحياة والفكر والوجود.

ومن خلال هذه القراءة أجد أن المسرح المجتمعى يمثل أحد أعمدة البناء الوطنى الحديثة. فهو لا يحفظ الذاكرة فقط، ولا يصنع المستقبل الثقافى فقط، بل يشارك فى صناعة الإنسان ذاته. إنه مدرسة غير رسمية للمواطنة، ومختبر للعلاقات الإنسانية، وفضاء لتدريب المجتمع على الحوار والتعاون والإبداع.

ولهذا فإن دعم مسرح الأقاليم والمسرح المجتمعى لا ينبغى أن يُنظر إليه باعتباره دعماً للفنانين وحدهم، بل باعتباره استثمارًا مباشرًا فى صحة المجتمع نفسه. فكل خشبة مسرح تُضاء فى مدينة أو قرية هى فى الحقيقة نافذة جديدة تُفتح أمام الإنسان لكى يرى ذاته ويرى الآخرين ويرى وطنه بصورة أكثر عمقًا واتساعًا.

وإذا كانت الأمم تُبنى بالمدارس والجامعات والمؤسسات الاقتصادية، فإنها تُبنى أيضًا بتلك المسارح الصغيرة المنتشرة فى المدن والأقاليم، حيث يتعلم الناس معًا كيف يحلمون، وكيف يتحاورون، وكيف يصبحون مجتمعًا بالمعنى الحقيقى للكلمة.

التكنولوجيا المتلاشية

شفافية الوسائط فى فنون الخدع المسرحية(٣)

تأليف: كاترينا رين
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

• نظرية الوسائط السلبية

إن تأكيد السحرة على عدم وضوح تقنياتهم وأساليبهم فى عروضهم دليل على إدراكهم أن الوسيلة تعمل على أفضل وجه عندما، أولًا، يظهر تأثيرها منفصلًا عن أساسها المادى، وثانيًا، عندما يكون هذا الأساس غير محسوس. على سبيل المثال، لا ندرك جهاز التلفزيون كجهاز تقنى عند مشاهدة التلفاز. كما أننا لسنا مضطرين لفهم آلية عمل الجهاز لاستخدامه - فى عصر الإلكترونيات المعقدة لأجهزة التلفاز الذكية أقل حتى من أجهزة التلفاز التقليدية ذات الأنابيب - التى كانت على الأقل تتيح إمكانية فتحها وتعديلها وإصلاحها من قبل المستخدمين، بينما تحولت الأولى بشكل متزايد إلى صندوق أسود. بدلًا من ذلك، يركز المشاهدون عادةً على البرنامج الذى يشاهدونه، والذى يصبح منفصلًا عن الوسيلة التى تنقله. بالنسبة للمستهلك الذى يشاهد، على سبيل المثال، أحدث حلقات مسلسل توين بيكس، فإنه - بغض النظر عن تفضيلاته الجمالية الإعلامية - لا يهم ما إذا كان الجهاز الذى يبثها جهاز تلفزيون تقليدى، أو تلفزيون ذكى، أو حاسوب، أو جهاز لوحى، أو هاتف ذكى. فالوسيلة الإعلامية نفسها شفافة طالما أنها تعمل بسلاسة. ولا تظهر عيوبها إلا عند حدوث عطل، مما يُبرز طبيعتها المادية، بما فيها من تشويشات وتلف، وما إلى ذلك.

ظهرت الفوتوغرافيا فى منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا، وكما لاحظ والتر بنيامين فى مقالته الشهيرة "العمل الفنى فى عصر إمكانية استنساخه تقنيًا"، كانت أول وسيلة تفصل محتوى الوسيلة عن حاملها المادى. سمحت عملية الاستنساخ التى أتاحها ويليام إتش فوكس تالبوت من خلال عملية النيجاتيف/البوزتيف، باستنساخ الصور بشكل متطابق بوسائل تقنية. وكما بيّن بنيامين، فإن إمكانية الاستنساخ التقنى فصلت العمل الفنى عن زمانه ومكانه الفريدين، وكذلك عن التقاليد، مما غيّر طبيعة الفن بشكل جذرى. فى ذلك الوقت، قدّم بواتييه دى كولتا لوحته "السيدة المتلاشية"، وهى لوحة تشبه لوحة هيرونيموس بوش "الساحر"، والتى لم تعد تُعرض فقط فى متحف سان جيرمان أون لاى البلدى، بل أصبح من الممكن أيضًا استنساخها فى الصور الفوتوغرافية والكتب والصحف وغيرها من المطبوعات. أما الجانب الثانى المذكور أعلاه، وهو اختفاء الوسيلة خلف محتواها، فقد أشار إليه سابقًا رائد نظرية الوسائط مارشال ماكلوهان. اذ استخدم الضوء الكهربائى كمثال لوسيلة خالية من أى محتوى: فبدلًا من نقل أى معلومات، ينقل الضوء نفسه فقط. ومع ذلك، فإنه بذلك يمكّننا من رؤية أشياء وأشخاص وما إلى ذلك، والتى ستكون غير مرئية بدون الضوء. ويشير ماكلوهان فى هذا السياق إلى أنه "من الشائع جدًا" أن "محتوى" أى وسيلة يحجب عنا طبيعة هذه الوسيلة". أى أنه عند التعامل مع الوسائط التقنية التى، على عكس الضوء، تنقل عادةً محتوى، يميل المستهلكون إلى تجاهل التمييز بين هذا المحتوى والوسيلة نفسها. وقد توسعت الفيلسوفة الألمانية ومنظّرة الإعلام سيبيلى كرامر فى هذه الفكرة. وهى تُطلق على هذه الخاصية للوسائط "نقطة عمياء" أو "حياد جمالي":

تعمل الوسائط كزجاج النوافذ: فكلما زادت شفافيتها، وكلما بقيت خفيةً دون أن ندركها، كان أداؤها أفضل. ولا يُذكر وجودها إلا فى الضجيج، أى فى الخلل أو حتى فى انهيار خدمتها السلسة. أما الرسالة غير المشوهة، فتجعل الوسيط شبه غير مرئى. ()

عندما يعمل الوسيط بسلاسة، تختفى، أى أننا نرى من خلالها، فندرك فقط المحتوى الذى تنقله وننسى الجهاز نفسه. فقط عندما يتعطل عملها، تصبح واضحة كجهاز تقنى، كجسم مادى. وعلى نحو مماثل، افترض فيلسوف الإعلام ديتر ميرش سلبية جوهرية فى استخدام الوسائط حيث تفلت الوسيلة نفسها من النقل والتجاوز والتحول. وباعتبارها "حاملة مكان النقل"، تختفى الوسائط نفسها لصالح المحتوى الذى تنقله. علاوة على ذلك، هذا يعنى أنه

ما لم تظهر طبيعتها كوسيط فى لحظة الخلل، فإنها تعمل بطريقة وهمية. ويتابع ميرش قائلًا إن الوسائط، من خلال بقائها سرًا وتفاديها للتعريف عبر الإنكار، تثير الفضول، بينما تتجنب أيضًا إمكانية التوجيه والنقد، وبالتالى تكتسب قربًا من عبادة الأصنام والممارسات السحرية.

• جهاز الشعوذة الخفى

فى فنون الخدع المسرحية، يمكننا تحديد ثلاثة أنواع على الأقل من الأدوات التى تُستخدم لإخفاء الخدعة: أداة يمكن التعرف عليها فورًا كأداة خدعة، وأداة مموهة كجسم غير واضح وفقًا لما ذكرناه فى كتاب "سحرنا" المذكور أعلاه، وأداة تُصبح غير مرئية تمامًا. وتستخدم العديد من الخدع البصرية أداة يمكن التعرف عليها فورًا كدعامة مصممة خصيصًا، وربما مُعدّلة. ويمكن اعتبار خدعة "البندول الكابالي" (١٨٤٥) لجان أوجين وروبرت هودان مثالًا على هذا النوع الأول. وقد اعتمدت هذه الخدعة البصرية على أداة تتكون من وجه ساعة زجاجى شفاف بعقرب ذهبى أنيق، مثبت فى إطار ذهبى ومثبت على أنبوب زجاجى وحامل. وطلب روبرت هودان من أحد أفراد الجمهور أن يفكر فى وقت، وأن يشير إلى ما إذا كان العقرب يجب أن يتحرك فى اتجاه عقارب الساعة أو عكس اتجاه عقارب الساعة. ثم قام المتفرج بقرع جرس وفقًا للوقت الذى ذكره. بعد ذلك، تحرك عقرب الساعة على وجه الساعة الزجاجى حتى توقف عند الرقم المطلوب (للاطلاع على هذا الوهم البصرى، انظر فيشنر). لم يكن واضحًا على الفور أن الجهاز المعروض لم يكن ساعة عادية فحسب، بل إن هذا العنصر الزخرفى غير المألوف لا يمكن الخلط بينه وبين أى غرض يومى. ومع ذلك، وعلى عكس بعض الأدوات السحرية مثل المخاريط أو غيرها من الأشياء الأكثر غرابة، فقد حاكى هذا الجهاز ساعة. وكان الجهاز الذى استخدمه روبرت هودين يشبه الساعة بوضوح، وهو شيء كان جمهور الطبقة البرجوازية فى القرن التاسع عشر ليس فقط على دراية به بل كان سيربطه أيضًا بالثراء والأناقة. ومع ذلك، كانت ساعة روبرت هودين قابلة للتمييز على الفور على أنها ساعة استثنائية، "سحرية"، لا تعمل بالطريقة التى تعمل بها الساعات العادية، لأنها كانت تحتوى على عقرب واحد فقط وتفتقر إلى آلية الساعة الميكانيكية - وهو أمر يتضح من خلال وجه الساعة الشفاف. فأظهر "البندول الكابالي" خصائصه المميزة كجسم فريد ووهمى، بينما حافظ فى الوقت نفسه على سرية طريقة عمله. علاوة على ذلك، لعبت الدعائم الشفافة التى صممها روبرت هودين، مثل هذه، بالشفافية والعتامة. فبينما أظهر وجه الساعة الزجاجى وضوحًا أنيقًا، فقد حاكى شفافية آلية عمله، مما يوحى بأن داخل الساعة كان مرئيًا بالفعل، أو بالأحرى، أنه لا يحتوى على أى سر، حيث يمكن الرؤية من خلاله. بدا الجهاز الدقيق وكأنه لا يخفى شيئًا، ومع ذلك، كانت طريقة تشغيله غير قابلة للكشف. هذه الشفافية الظاهرية كانت، مع ذلك، جزءًا من عمليات المحاكاة والتمويه: بينما حاكى الجهاز الشفافية، فقد أخفى أيضًا الطريقة الفعلية، مما يؤكد السؤال حول كيفية القيام بذلك، حيث بدت الآلية مرئية. من خلال إظهار سلوك استثنائى، أثبتت الساعة أنها شيء موجود ضمن واقع المشاهدين اليومى، ومع ذلك يبدو أنها تفعل شيئًا يعرفون أنه مستحيل.

تُعدّ خدعة "الصندوق" لجون نيفيل ماسكيلين، إحدى أولى الخدع التى أكسبته شهرة واسعة، مثالًا على النوع الثانى من الأدوات السحرية، وهى تلك المُموّهة فى هيئة غرض عادى. اعتمدت الخدعة على صندوق مُعدّل يُشبه باخرة عادية أو صندوق أزياء. يُحبس المؤدى داخل هذا الصندوق، وأحيانًا يُربط بحبل من الخارج أو يُغلّف بقطعة قماش. عند فتحه، يُكتشف أنه فارغ. استندت خدعة "التحوّل" الشهيرة لهارى هودينى إلى هذا التأثير. فى هذه الخدعة، كان هودينى يُربط فى كيس بواسطة متفرجين متطوعين، يقومون أيضًا بإغلاقه بالشمع. ثم يُحبس داخل الصندوق، الذى يُؤمّن بشكل إضافى بالحبال وقفل من الخارج. بعد ذلك، تقوم زوجة هودينى، بيس (أو جاكوب هايمان فى عروض سابقة، ثم شقيق هارى، داش) بسحب ستارة مُثبّتة أمام الصندوق. عندما أُعيد افتتاحه، كانت هى وهارى قد تبادلا الأماكن. ابتكر هودينى تنويعات على هذا الوهم، فكان أحيانًا يقيد يديه خلف ظهره، أو يرتدى معطفًا استعاره من أحد المتفرجين.

وفى خدعة هودينى الشهيرة، وكذلك فى "خدعة الصندوق" لماسكيلين، دُعى أفراد من الجمهور لفحص الصندوق من أجل تبديد الشكوك حول احتمالية كونه مُخادعًا. ضمنيًا، يُقدّم ادعاء الساحر بأنه فى الواقع صندوق عادى على أنه غير موثوق به تمامًا. وللتأكيد على غياب ما أسماه ماسكيلين وديفانت بـ"خداع" الشيء (١٩١١)، دُعى ممثلون عن الجمهور للتأكد من عاديته. وهكذا، عملوا كبدلاء لأى فرد فى الجمهور، يشهدون نيابةً عنه على أصالة الأداة التى استخدمها المؤدون. بطبيعة الحال، تم خداع الجهاز بطريقة لا يمكن اكتشافها للعين غير المدربة. وهكذا، أصبحت شهادة المتفرجين نفسها - القائمة على كون جهاز السحر مُتنكرًا كشيء يومى - جزءًا من عمليات المحاكاة والتمويه التى تُؤدى على خشبة المسرح.

من الأمثلة على الأجهزة التى يجب أن تصبح غير مرئية

تمامًا آلية الرفع المستخدمة فى خدع الرفع. هنا، يجب أن يصبح جهاز الرفع بأكمله غير مرئى. فى النسخ الشائعة من هذه الخدعة، حيث تستلقى مؤدية، غالبًا ما يتم وضعها فى حالة نوم أو غيبوبة، على منصة أو أريكة، وما إلى ذلك، ثم ترتفع عموديًا فوق المسرح، وكأنها تتبع إرادة الساحر. بغض النظر عما إذا كانت المؤدية المعلقة مدعومة بأسلاك أو رافعة أو أى آلية رفع أخرى، إذا رأى الجمهور أى جزء من آلات المسرح التى تدعمها، فإن التأثير يختفى. وبالمثل، تعتمد جميع الخدع التى تستخدم المرايا على أن تكون المرآة نفسها غير مرئية. على سبيل المثال، "عرين الغوريلا المسحور"، وهى خزانة خدع استخدمها جون نيفيل ماسكيلين فى رسمه السحرى "غرائب جايجيس الغامضة" (١٨٦٦)، التى احتوت على مرآة موضوعة بشكل قطرى فوق رف مثبت أفقيًا بداخلها. بفضل تثبيتها على مفصلات، يمكن تحريرها حتى تستقر بزاوية ٤٥ درجة على حافة الرف، عاكسةً سقف الخزانة الذى بدا مطابقًا تمامًا لجدرانها. وهكذا، يمكن لشخص أن يختبئ تحت هذه المرآة جالسًا على الرف. وقد أتاح ذلك إمكانية الظهور والاختفاء والتحول داخل الخزانة السحرية. وكما أشار جيم شتاينماير، فإن الإلهام الأساسى لأوهام المرآة، التى ظهرت فى ستينيات القرن التاسع عشر، كان إدراك أن المرايا لا يجب بالضرورة أن تعكس جسمًا، بل يمكنها أيضًا أن تعكس "لا شىء"، مثل جدار أو سقف. وبالطبع، فإن المرآة دائمًا ما تعكس شيئًا ما، ولكنه شيء غير قابل للتمييز كجسم. والأهم من ذلك، أن هذا الشيء المجرد - جدار أو سقف - يظهر فى مكان المرآة، مما لا يجعل المرآة نفسها تختفى فحسب، بل يجعل أيضًا الشخص أو الجسم الذى خلفها يختفى. بطبيعة الحال، فإن الانعكاسات غير المرغوب فيها وغيرها من تأثيرات الإضاءة، وخاصة عند حواف المرآة، ستكشف عن وجودها، وكان لا بد من مواجهتها بإضاءة دقيقة، بالإضافة إلى إخفاء حواف المرآة بالمواد اللازمة، كالستائر والإطارات والدخان وما إلى ذلك، بينما كان على جميع المؤدين المشاركين مراقبة حركاتهم بعناية لتجنب الانعكاسات غير المرغوب فيها.

• الخاتمة

على غرار مفهوم سلبية الوسائط الذى طوره كل من كريمر وميرش، تُصبح وسائط السحرة غير مرئية، وبالتالى تُنفى، بينما فى الوقت نفسه، يبرز تأثيرها ويُؤكد عليه. إن عدم إدراك الآليات الكامنة وراء الخدع شرط ضرورى لأى عرض سحري: يكون الأداء عن قرب بارعًا عندما لا يستطيع حتى المتفرجون الذين يعرفون كيفية إنجاز العمل تمييز الخدع اليدوية التى تُنتجه. يجب ألا يدرك المتفرجون الآليات الكهرومغناطيسية لـ"بندول كاباليستيك" لروبرت هودين. أما الباب السرى الذى يختفى من خلاله المؤدى فى عرض "السيدة المتلاشية" لدى كولتا بينما يُحاكى الإطار السلكى ظلها وهى جالسة على الكرسى فهو يبقى مستحيلًا لدرجة أن الساحر يستبعده تمامًا كأسلوب. وهكذا، تنجح الخدع البصرية الكبرى عندما تجعل الآلات، أو الجزء الأساسى منها الذى يخلق الوهم، تختفى. ففى وهم الرفع، يجب ألا يرى الجمهور الآلات التى تدعم المساعد "المحلق" حتى يتحقق التأثير. سواء أكان بابًا سريًا، أو فتحة تقديم، أو قاعًا وهميًا، أو مساعدًا مخفيًا، أو أشياء قابلة للطى تُصنع من وعاء صغير جدًا ظاهريًا، أو مفتاحًا يُسلم سرًا - فكلها تخلق التأثير ولكن يجب ألا تصبح مرئية. لهذا الغرض، فى الخدع المسرحية، تُصاحب المحاكاة دائمًا إخفاء. علاوة على ذلك، كان السحرة فى العصر الذهبى يدركون أن اختفاء الجهاز عنصر ضرورى للسحر، وكثيرًا ما أشاروا إليه فى خدعهم من خلال الإشارة صراحةً إلى المتفرجين إلى أنهم غير قادرين على رؤية الوسائل المسئولة عن الايهام. من خلال إخفاء الشخص أو العملية أو الأداة المعنية، يُسلّط سحرة الخدع البصرية المعاصرون الضوء على سمة مركزية لتقنيات الإعلام، والتى تمّ توضيحها فى نظرية الإعلام بعد قرن من الزمان. وبذلك، يبرز السحر الحديث كممارسة أدائية تعكس استخدامه الخاص لوسائل الإعلام. وبذلك، فإن السحر العلمانى، على عكس ممارسات السحر الحقيقى أو الروحانية، لا يكتفى بتطبيق الوسائط فحسب، بل يحللها أيضًا. هنا، لا تُعرض تأثيرات وسائل الإعلام فحسب، بل تُعرض كتأثيرات. علاوة على ذلك، فهى منفصلة عن التقنيات والتكنولوجيات التى تُنشئها. أدرك السحرة المعاصرون أنه لا يكفى جعل هذه التقنيات والتكنولوجيات - المادية منها والتشغيلية - غير مرئية. كما أكدوا على حقيقة أنها غير محسوسة فى العروض. مع الأخذ فى الاعتبار نظرية الإعلام السلبية، تُوضح هذه الممارسة نمط عمل الوسائطية. من خلال تشكيل ملاحظة من الدرجة الثانية، يُقدّم السحر الحديث بذلك تأصيلًا نظريًا شاملًا لوسائل الإعلام وممارساتها.

الهوامش

• كاثرين راين تحمل شهادة الماجستير فى التاريخ الثقافى والنظرية والفلسفة والتاريخ القديم من جامعة هومبولت فى برلين، وهى بصدد إعداد أطروحة دكتوراه حول فنون الخدع المسرحية فى أواخر القرن التاسع عشر فى جامعة باوهاوس فى فايمار. تعمل باحثةٍ ومحاضرةٍ فى المعهد الدولى للأبحاث فى التقنيات الثقافية وفلسفة الإعلام (IKKM). وقد نُشرت أعمالها الأكاديمية بأربع لغات.

• هذه المقالة هى الفصل الرابع من كتاب «أركيولوجيا الوسائط والأداء بين الوسائطى» من تحرير واعداد نيلى وايانتس - صادر عن بالجراف ماكميلان ٢٠١٩.

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٢٨)

أزمة الممثلين المفصولين!

بعد عرض مسرحية «مجرم» تركت الفرقة دار الأوبرا للفرق الأجنبية وفقًا للتعاقدات السابقة، وبتوقف الفرقة ظهرت بعض المشاكل جراء تقييم عناصر الفرقة، أهمها أزمة فصل بعض الممثلين، التى أشارت إليها جريدة «البلاغ» فى الأول من مارس ١٩٣٦، من خلال التفكير فى تصفية عامة بين ممثلات الفرقة وممثليها، فيُستغنى عمن ثبت أنهم زائدون عن الحاجة، أو الذين أثبتت التجارب أنهم لا يصلحون كل الصلاحية! أما الباقى فتوقع معهم عقودًا جديدة! هذا بالإضافة إلى نيّة الوزارة تغيير اسم الفرقة إلى «الفرقة الملكية» بدلًا من «الفرقة القومية»! أما مقرّ الفرقة فكانت أزمة ستظهر فيما بعد بين دار الأوبرا ومسرح حديقة الأزبكية!

سيد علي إسماعيل

بدأت جريدة «البلاغ» بالإفصاح عن أزمة فصل الممثلين يوم ٨ مارس، قائلة: اعتزمت لجنة تشجيع التمثيل العربى برئاسة صاحب السعادة حافظ عفيفى باشا فصل طائفة من الممثلين والممثلات الزائدين عن الحاجة بالفرقة القومية أو الذين ثبت أنهم لا يصلحون لفن التمثيل! ونزيد الآن أن اللجنة أصدرت قرارًا بفصل خمسة عشر ممثلًا وممثلة وأرسلت لهم خطابات شكرتهم فيها على مجهودهم ووعدتهم بصرف المكافأة التى يستحقونها! ومن هؤلاء المفصولين: زوزو حمدى الحكيم، سرينا إبراهيم، لطيفة أمين، حسن البارودى، حسن فايق، فؤاد فهم، إسكندر منسى، محمد إبراهيم، إبراهيم يونس، فهمى أمان، عبد المجيد شكرى، محمود المليجى.

كانت صدمة كبيرة، لم يتقبلها بسهولة «حسن البارودى» - أحد المفصولين - فأرسل خطابًا إلى وزير المعارف – نشرته جريدة «أبوالهول» - قال فيه: حضرة صاحب المعالى، وزير المعارف العمومية: يسعدنى فى المحنة التى حلت بى، والتى استميح معاليكم فى سرد وقائعها - بعد لحظة - أن يكون على رأس وزارة المعارف المهيمنة على الفنون الجميلة فى مصر تلك الشخصية النبيلة الجليلة ملاذ العدل والرحمة والحق.. أتوجه إذن إلى معاليكم بهذه المظلمة وكلى يقين بأنكم لا بد رافعوها ومعيدو الحق إلى نصابه.. يا صاحب المعالى، كاتب هذه السطور ممثل تتحدث عن خدماته للبلد ولفن التمثيل إليكم خمسة عشر عامًا اقتطعها من شبابه وتعطفت الحكومة فكافأتها عدة مرات بشهادات وجوائز ما زلت أحتفظ بها مفاخرًا ولا أريد الإطالة بغير داع فأصور لمعاليكم غبطة هذه الطائفة الشقية، طائفة الممثلين عندما استقر رأى الحكومة على الأخذ بيدها وتوفير أسباب الطمأنينة والرفاهية النسبية لها، كيما استقر بعد تشريد وتتفرغ لفنها بعدما أرهقها التفكير فى السعى والرزق.. دخلت الفرقة القومية ضمن من دخل فيها مستبشرًا متفائلًا للسمو بفنى إلى الذروة التى يتمناها كل فنان يخلص لفنه ولبلاده لن يفيد معاليكم أن أعدد أمامكم كم العيوب وعديد الهفوات والارتباكات التى تخبطت فيها الفرقة القومية وهى تتعثر فى خطواتها الأولى، إلا أننى أحب أنا أقف بكم لحظة تلقاء أحد العيوب الأساسية التى منيت بها الفرقة والتى أصابنى منها رشاش أعتقد أنه كان الأصل فى الاستغناء عنى. ذلك العيب الذى ضجت منه الجرائد والمثلون أنفسهم وجمهور النظارة، هو سوء توزيع الأدوار ولست فى حاجة لتعداد الأمثلة على ما أسلفت ولكنى أحيط معاليكم علمًا فيما يختص بى. إنى كنت الشخص الوحيد الذى لم ينله سوء أو حسن التوزيع بأقل نصيب. فقد دخلت الفرقة من خمسة أشهر بدعوة من مديرها الأستاذ الجليل خليل مطران، وخرجت منها برسالة استغناء قاسية أرسلت إليّ من الأستاذ خليل مطران فى وقفة العيد السعيد دون أن تستغل مواهبى المتواضعة أو تتاح لى الفرصة لخدمة فنى كما اتيحت لغيرى من زملائى الأعزاء. وهنا أرجو أن تتساءلوا معى يا صاحب المعالى: لم دعيت للانضمام إذن إلى هذه الفرقة الوطنية ما دامت الحاجة لم تكن ماسة لوجودى بدليل أن إدارة الفرقة بخلت علىّ بدور واحد أظهر به كفاءتى إنما كان الأفضل للفرقة ولى

حسن البارودي

سرينا إبراهيم

خليل مطران

أن يدعنى الأستاذ الجليل خليل مطران بفرقتى الأصلية إلى جانب الأستاذ يوسف وهبي! بل أستطيع أن أجاهر أنى فوّت على نفسى بقبولى تلك الدعوة فرصة نادرة عُرض عليّ فيها العمل فى السودان على رأس فرقة تمثيلية كنت أنتظر من ورائها فائدة مادية وأدبية والأستاذ خليل مطران لا يستطيع أن ينكر ذلك لو رجع إلى رسالة كنت قد كتبتها إليه أعتقد محفوظة ضمن دوسيهات الفرقة.. يا صاحب المعالى: أعلم حق العلم قيمة وقتكم الثمين فما أحب أن أطيل. ولكنكم وزير الفنون الجميلة أى ملاذ كل فنان مهضوم الحق فى هذا البلد التعس. ثم أنتم إلى جانب هذا وقبل كل شيء المحامى المصرى الضليع نصير المظلوم يلجأ إليكم شاب مصرى ويضع قضيته العادلة بين أيديكم مناشدًا إياكم أن تتجاوزوا عن نصف ساعة من وقتكم فتحققوا فى مسألته حتى لا تقع فى المستقبل أمثال هذه المظالم الطائشة التى لا تقوم على أى منطق، والتى لا يجب أن ترتكب فى عهدكم الزاهر وأنتم على رأس وزارة المعارف.. وفى انتظار كلمة منكم تعيد الاطمئنان إلى قلوبنا.. أعدّ نفسى خادمكم المخلص إلى الأبد. [توقيع] «حسن البارودي».

لم يسفر هذا الخطاب عن نتيجة، بل انتشر خبر المفصولين وتناولته أكثر من جريدة، وزادت توضيحًا جريدة «الجهاد» عندما نشرت كلمة تحت عنوان «فى الفرقة القومية.. الاستغناء عن ممثلين»، قائلة: بلغ إلى مسامعنا فى الأسابيع الأخيرة أن إدارة الفرقة التمثيلية القومية عازمة على إخراج بعض أفرادها والاستغناء عنهم، فذهبنا نستطلع صحة هذا الخبر فقيل لنا إن الإدارة تنوى الإقدام على مثل هذا العمل، ولكن الأفراد الذين يتناولهم قرار الإخراج هم من الأشخاص الذين لا فائدة منهم للفرقة! ثم فوجئنا أمس بذلك القرار فإذا به يقضى بإخراج أثنى عشر ممثلًا وممثلة بينهم أفراد لهم فى التمثيل تاريخ مجيد ويشهد ماضيهم بأنهم قادرون على خدمة الفن التمثيلى فى الفرقة الحكومية كسواهم من الأفراد الباقين فيها، وهذا ما جعلنا نُدهش لقرار إدارة الفرقة بالاستغناء عنهم وها هى أسماؤهم: الممثلون: الأساتذة محمد يوسف، عبد المجيد شكرى، حسن البارودى، حسن فايق، محمود المليجى، محمد إبراهيم، إبراهيم يونس، فهمى أمان، منسى فهمى. والممثلات: السيدات زوزو حمدى الحكم، سرينا إبراهيم، لطيفة أمين. ومما زيد فى شدة وقع هذا القرار فى نفوس الذين يتناولهم وفى نفوس الذين يعرفونهم أنه صدر فى أثناء الموسم وقبل أن تنتهى السنة الأولى التى قيل إن الفرقة ستخصصها للقيام بتجربة تقدم بعدها على إدخال تبديل وتغيير فى تأليفها. نعم إن إدارة الفرقة قد أبلغت الأشخاص الذين يتناولهم القرار أنها ستصرف لهم مرتب شهر مكافأة لهم ولكن هل يغنيهم هذا المبلغ عن البحث عن عمل؟ وأن يجدوا العمل إذا أرادوا البحث عنه؟

اهتمت جريدة «البلاغ» بهذه الأزمة أكثر، ونشرت تحقيقًا حولها تحت عنوان «فصل أثنى عشر ممثلًا من عداد ممثلى الفرقة القومية عمل خاطئ يجب الإسراع فى إصلاحه»! ومما قالته الجريدة فى تحقيقها: فصلت إدارة الفرقة القومية اثنى عشر مثلًا وممثلة قيل فى سبب فصلهم إن لجنة تشجيع التمثيل وإدارة الفرقة تحققتا زيادتهم عن الحاجة ورغبتها فى تقوية عناصر الفرقة بإحلال عناصر الفرقة بعناصر أخرى محلهم فقطعت عن اثنى عشر شخصًا سبل أرزاقهم وشردتهم فى الطرقات بعد أن وصلت هذه الأرزاق وضمتهم إلى عداد الفرقة القومية فى أول هذا الموسم التمثيلى وجعلتهم من عمدها وأعضائها العاملين ورأت فيهم كل الصلاحية للعمل مع باقى الأعضاء. ولنناقش الآن هذه الأسباب الظاهرة التى استندت إليها إدارة الفرقة وغيرها لتشريد هؤلاء المساكين الذين كتب عليهم الشقاء لأنهم احترفوا مهنة التمثيل ولم يحترفوا غيرها.

وبدأت الجريدة تتحدث عن هذه الأسباب ومنها: أن الفرقة فصلت هؤلاء الأشخاص لأنه ثبت أنهم زائدون عن الحاجة وأن الأيام الماضية أثبتت عدم صلاحيتهم فإذا نظرنا إلى هذه الأسماء التى فُصل أصحابها وجدنا أنهم قاموا بمجهود يفوق بكثير جهود ممثلين كثيرين من أعضاء الفرقة القومية، وليذكر لذلك مثلًا السيدة «زينب حمدى الحكيم» فقد مثلت هذه الممثلة دور ابنة الملك لير فاجتهدت وحاولت الإجادة ولكن سوء الاختيار كان سببًا فى فشلها فى أداء هذا الدور ثم مثلت دور الوصيفة فى رواية تاجر البندقية فأجادته. وفى اعتقادنا أن هذه الممثلة من عداد الممثلات المجيدات وأنه كان يجب إبقاؤها لافتقار الفرقة إلى الممثلات بل أنها كانت أنفع من ممثلات أخريات فى الفرقة القومية ولم نر وجوههن إلا نادرًا ولم تنتفع الفرقة بجهودهن. أما الأستاذ حسن البارودى فكلنا يعرف ماضيه الحافل أيام إن كان من عداد ممثلى فرقة رمسيس فكثيرًا ما كنا نصفق له وننوه بإجادته واتقانه وليس هناك أى تقصير يمكن أن ينسب إليه إذا لم تظهر هذه المواهب المعروفة على مسرح الأوبرا بل التقصير منسوب إلى إدارة الفرقة القومية، لأنهم جهلوا فنه وجحدوا فضله وجهوده فتركوه منسيًا مجهولًا بين أركان الفرقة ثم شاءوا فصله وهو أقوى بكثير من أشخاص أبقتهم إدارة الفرقة القومية وهم فى الواقع عالة عليها لا يؤدون عملًا ولا ينتجون للتمثيل نفعًا يفيد منه أقل فائدة وليس الأستاذ حسن البارودى هو الذى يضر بهذا الفصل لأن الفرق الأخرى ستجد فيه عاملًا قويًا من عوامل النجاح بل الضرر سيصيب الفرقة القومية نفسها. وأذكر الآن أننى قلت مرات كثيرة: حسن البارودى لا يستأهل هذا الإهمال المستمر.

هذان مثلان واضحان من عدم توفيق الفرقة القومية فى عملية الفصل التى لجأت إليها أخيرًا. وفى الحقيقة أن عددًا غير قليل من الممثلين الآخرين الذين فصلوا لا يقل لزومًا عن غيره! ولنكن صريحين فى نقدنا فنقول إن هناك ممثلين فى الفرقة لم يؤدوا أى عمل ولم ير الناس لهم أى نشاط يستحقون معه المرتبات الضخمة التى يتقاضونها فلتقل لى إدارة الفرقة القومية ماذا فعل الأستاذ «عبد الرحمن رشدي» منذ أن ألفت الفرقة إلى الآن، وماذا فعلت السيدة «فيكتوريا موسى» وزوجها الأستاذ عبدالله عكاشة! وماذا فعل الأستاذ عمر وصفى؟! وأليس الأستاذ حسن البارودى بل الأستاذ عبدالمجيد شكرى وغيرهما ممن شاءت الفرقة تشريدهم

دار الأوبرا الملكية

بجرة قلم أنفع من غيرهم لأننا رأيناهم على المسرح يمثلون ويبذلون جهودهم ليستحقوا جزءًا من المبالغ التى تصرف لهم وتصرف لغيرهم ممن يحسبون الفرقة القومية تكايا يقضون فيها بقية أعمارهم معتمدين على أسمائهم الضخمة التى تشبه الطبل الفارغ لا ينتج إلا ضجيجًا، فلتقل لى إدارة الفرقة القومية أليست السيدة زينب حمدى الحكيم أكثر فائدة من الآنسة «زيزى عثمان» التى شوهت دورًا شاء التحكيم بل شاءت الفوضى أن يُسند إليها ظلمًا بل شاءت هذه الفوضى أن تخرج السيدة فاطمة رشدى بسببه، وها هم يبحثون عنها الآن وستعود بعد أن تحقق القائمون بالأمر فى الفرقة حاجتهم إليها ورأوا سوء فعلهم وأثر الفوضى فى نشاط الفرقة وجهودهم! لتقل لى إدارة الفرقة لماذا تبقى هذه الأسماء الضخمة إذا ثبت أنهم لم يفعلوا شيئًا ولم تستفد الحكومة منهم بل تناولوا مرتباتهم بغير مقابل فهل تريد الفرقة أن تكون مجموعة أسماء تبهر بها الأعين وتخدع الناس دون أن يكون لها فى الواقع أية فائدة أو أى نفع بل أغلب الظن أن إدارة الفرقة ولجنة تشجيع التمثيل يعرفان ما نعرفه عن قلة فائدة هؤلاء الأشخاص ولكنهما لم يجد الشجاعة الكافية للاستغناء عن خدماتهم الموهومة وفصلهم وتخفيف هذا العبء الثقيل عن عاتق الفرقة وعن عاتق ميزانيتها فلا شك أن مرتب شخص واحد من هؤلاء الأشخاص يكفى عدة مرتبات لأشخاص فصلتهم إدارة الفرقة بحجة زيادتهم عن الحاجة وكل فرد منهم أنفع بكثير من كل هذه الأسماء الضخمة الرنانة.. ويدعونى هذا إلى الكلام على عمل الفرقة القومية فى أثناء هذا الموسم فقد دل هذا العمل على بادرة غير طيبة لا تشجع على إنقاذ التمثيل أو إنهاضه على يد هذه الفرقة التى تشملها الحكومة بكل أنواع العطف والمعونة فقد أخرجت خمس روايات فى ستة أشهر تقريبًا أى منذ ١٥ سبتمبر من العام الماضى يوم أن بدأت بروفات الفرقة، فهل هذا عمل فرقة توافرت لها كل عوامل النجاح والتقدم والنشاط المستمر وإذا نظرنا إلى هذه الروايات وجدنا منها رواية واحدة مصرية هى رواية «أهل الكهف» وأربع روايات مترجمة فهل هذا عمل ينتظر من فرقة حكومية تحبوها الحكومة المصرية العربية بكل أنواع العطف والتشجيع! وأين ذهبت الروايات المصرية العربية! بل أين ذهبت الجهود المصرية للتأليف! وهل أصحبت مصر عاجزة عن مدّ فرقة واحدة بالروايات المصرية! وما الفائدة من تأليف هذه الفرقة فى بلد مصرى عربى إذا كان كل عملها قاصرًا على الروايات الأجنبية، الواقع أن عمل الفرقة فى هذه الشهور الستة دل على فوضى ضاربة أطنابها وسوء تدبير بل سوء إدارة كان من نتيجتها تشريد هؤلاء المساكين الذين حرموا عطف من بيدهم الأمر والنهى فى الفرقة وفى لجنة تشجيع التمثيل، وإلا قل لى بربك هل يعتبر توفير مائة جنيه فقط توفيرًا تشرد من أجله عائلات اثنى عشر شخصًا ترمى فى الشوارع دون رحمة أو شفقة فقد بلغ من قسوة إدارة الفرقة أن أرسلت لهؤلاء الأشخاص إنذارات فصلهم فى صباح اليوم الأول من أيام عيد الأضحى المبارك ولم تراعِ حتى الذوق السليم فى فصلهم وفى تشريدهم.. يجب أن تراجع الفرقة عملها وأن تصلح ما أمكنها من خطأها فهو خطأ كبير قوبل فى كل مكان بالاستهجان لأن من المفصولين أشخاصًا قضوا زهرة حياتهم فى خدمة التمثيل وبذلوا جهودًا موفقة طويلة اعترفت بها الحكومة ولجنة تشجيع التمثيل اعترافًا رسميًا بهذه الشهادات التى قدمت إليهم لفوزهم فى المباريات الكثيرة الماضية فمن التناقض الكبير أن يفوز شخص كالأستاذ «محمد يوسف» بشهادة الدرجة الأولى فى التمثيل الكوميدى فى مباراة سنة ١٩٢٥، ثم يُفصل الآن بحجة عدم صلاحيته للتمثيل! بل من التناقض البين أن تختارهم إدارة الفرقة فى شهر سبتمبر الماضى لحاجتها إليهم ثم تأتى فى شهر مارس وتقول إننى لست فى حاجة إليكم وأنتم زائدون عن الحاجة. ومن الغريب فى هذا الأمر أن أكثر القائمين بأمر الفرقة القومية يتنصلون من تبعة هذا القرار الخطير فكل منهم يلقى المسئولية على غيره حتى الأستاذ خليل مطران نفسه فإنه يقول لمن يسأله: إنه فوجئ بصدور القرار فإذا كان المدير نفسه يتنصل من تبعة هذا القرار فمن المسئول إذن! إننا نعيد القول أيضًا بأنه يجب إعادة النظر فى هذا القرار وإصلاح خطأه وإعادة الصالح من هؤلاء المفصولين وأن يكون رائد الفرقة فى عملها الصالح العام وإنهاض التمثيل نفسه لا تحقيق أغراض خاصة لأشخاص معينين وسننتظر لنرى نتيجة هذه النصيحة الخالصة فعسى أن تفيد.