وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البصرة

كلية الفنون الجميلة

وقائع المؤتمر الدولي الثاني للفنون الجميلة

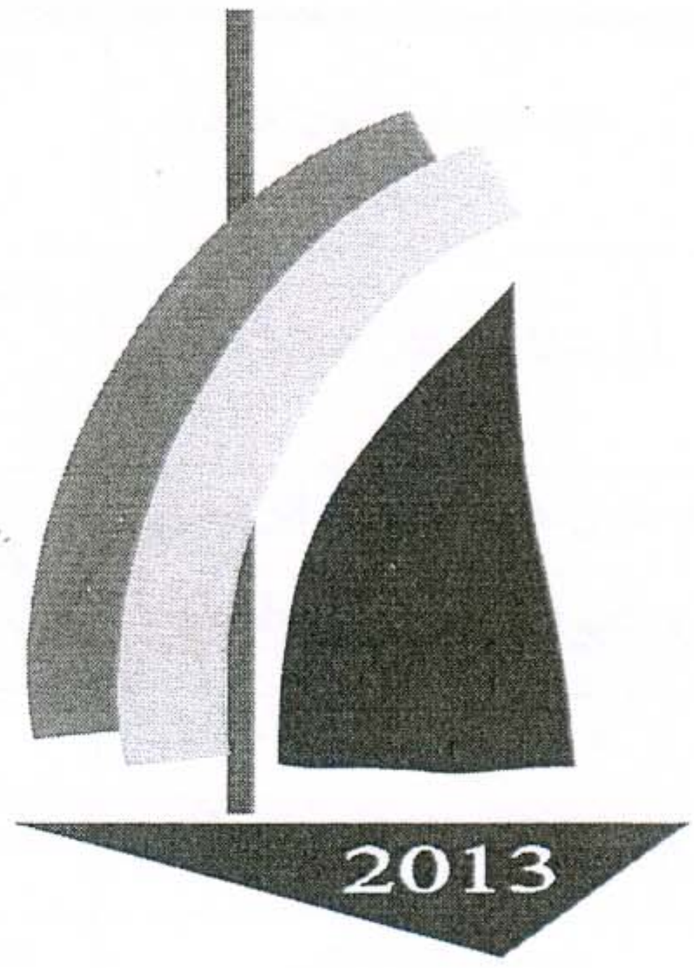
نيسان / ٢٠١٣

بحوث ودراسات في الفنون الجميلة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البصرة

كلية الفنون الجميلة



وقائع المؤتمر الدولي الثاني

للفنون الجميلة

بالتحاور والتواصل الإبداعي

نرفد مسيرة البحث العلمي

في عراقنا الجديد

بحوث ودراسات في الفنون الجميلة

٢٠١٣

فهرس المواضيع

الموضوع	الباحث	الجامعة	رقم الصفحة
البحث في الفنون عنوان الحياة كلمة المؤتمر	أ. د. عبد الكريم عبود عودة	عميد كلية الفنون الجميلة/ البصرة	١
نحو رؤية واضحة لمنهجية البحث الفني	أ.د.علاء شاكر محمود	عميد كلية الفنون الجميلة / ديالى	٢
المسرح وأثره في تنمية الذات لدى الأحداث الجانحين	أ.د هدى هاشم محمد الربيعي أ.د عبود حسن عبود المهنا	كلية الفنون الجميلة / بابل	١٢
الاسلبة الدرامية في ادب الجاحظ	أ . م . د . رياض صبار سندال أ . م . د . عبد الستار عبد ثابت	كلية الاداب / ذي قار كلية الفنون الجميلة / البصرة	٣٥
ثنائية العلامة في الخطاب المسرحي	د. سافرة ناجي	كلية الفنون الجميلة / بغداد	٦٣
البناء التصوري للمقدس الفني في العرض المسرحي	م. د.أسيل ليث جاسم م. د. جاسم كاظم عبد	كلية الفنون الجميلة / بغداد	٧٣
خطاب التشكيل بين التجريب والتجريد	أ.م.د.شوقي مصطفى الموسوي	كلية الفنون الجميلة /بابل	٨٣
أستطلاع أراء ورغبات طلبة جامعة ديالى في البرامج التلفزيونية والفضائية العربية	أ. د.ابراهيم نعمة محمود	كلية الفنون الجميلة /ديالى	٩٤
التصوير الجدارى و دوره فى التربيه الجماليه و معالجة التلوث البصرى - المحور الثانى	أ. د. امل صبرى محمد عبده	قسم التصوير / جامعة المينا جمهورية مصر العربية	١٠٤
بناء الصورة الدرامية المتخيلة في مسرح اللامعقول يوجين يونسكو إنموذجاً-	م.م. حسن عبود النخيلة	كلية الفنون الجميلة/ البصرة	١١١
مقاربات ما بعد الحداثة بين الفكر الفلسفي والمنهج النقدي	م. د. : حارث حمزة الخفاجي	كلية الفنون الجميلة/ بغداد	١٥٥

الموضوع	الباحث	الجامعة	رقم الصفحة
خصوصية البحث في العروض المسرحية (١٨٨٢ - ١٩٢٥)	أ.د/ سيد علي إسماعيل	كلية الآداب – جامعة حلوان جمهورية مصر العربية	١٦٦
تناصات المسرحيات الأجنبية وأسطورة أوديب	أ. م. د. أياد طه السلامي	كلية الفنون الجميلة/ بابل	١٨١
اشكالية البنية اللغوية للنص المسرحي (سوسير منهجا)	د. منتهى طارق حسين المهناوي	كلية الفنون الجميلة/ واسط	٢٠٤
المثاقفة والفنون المعاصرة (دراسة في تحولات الرؤى الفنية والجمالية)	أ.م.د. جنان محمد أحمد	كلية الفنون الجميلة/ البصرة	٢١٤
الأصل المتعدد في الرسم العراقي المعاصر	أ. م. د.جواد عبدالكاظم الزيدي	كلية الفنون الجميلة/ بغداد	٢٢٣
قراءات درامية في النص التراثي العربي	أ.م.د مجيد حميد الجبوري	كلية الفنون الجميلة/ البصرة	٢٣٠
ملامح المذاهب الادبية في النص المسرحي العراقي المعاصر علي عبد النبي الزيدي انموذجاً	م. د. عبلة عباس التميمي	كلية الفنون الجميلة/ بغداد	٢٧٥
التوظيف الفكري للغرض للإخوة هوراس و الإخوة كورياس	أ. د. طارق العذاري	كلية الفنون الجميلة/ البصرة	٢٩٣
سباكة الأعمال الفنية	م. حمد سلطان السعدون	كلية الفنون الجميلة/ واسط	٣٠٣
رؤى مستقبلية للموسيقي في الوطن العربي من خلال التكنولوجيا	أ.د.إبتسام مكرم إبراهيم	كلية التربية الموسيقية / حلوان – جمهورية مصر	٣٤٦
العرض المسرحي بين أصالة الوجود واعتبارية الماهية عند المتلقي	أ. م. محمد كريم خلف	كلية التربية الاساسية/ ميسان	٣٥٢
مفهوم الصورة بين وجهة النظر الأفلاطونية والرؤيا الإسلامية	أ. م. د. صفا لطفي عبد الأمير	كلية الفنون الجميلة/ بابل	٣٨٠

الموضوع	الباحث	الجامعة	رقم الصفحة
جماليات العلامه وتحولاتها الديناميكيه في المجتمع والدراما (دراسه تأريخيه)	م . د سامي الحصناوي	كلية الفنون الجميله/ بابل	٣٨٨
عزيز علي ودوره الريادي في الأغنية السياسية في العراق	أ.م.د.ناصر هاشم بدن	كلية الفنون الجميلة/البصرة	٤٠٣
أسس ومرتكزات التربية الفنية المعرفية	م.د.الهام علي بعيوي العنوز	كلية الفنون الجميلة/ بغداد	٤٢٠
مفهوم المطلق في الجمال دراسة في القيم الجمالية	أ. م. د. قيس إبراهيم مصطفى	كلية الفنون الجميلة/ الموصل	٤٣٦
عوامل التحول وتأثيراتها في النحت العراقي المعاصر	م. د.حسام صباح جري م. د.علي عبدالله عبود الكناني	كلية الفنون الجميلة/ بابل كلية الفنون الجميلة/ البصرة	٤٥٠
مسرحة التشكيل في فنون مابعد الحداثة	م.م. فلح حسن الشكرجي	كلية الفنون الجميلة/ صلاح الدين	٤٦٥
ورقات في الموسيقي العراقية عبر العصر العباسي	أ.د. نبيل شوره	كلية التربية الموسيقية حلوان / جمهورية مصر	٤٨٤
الملامح الراهنة والمستقبلية للمسرح العراقي في ضوء المتغيرات السياسية والاجتماعية	أ.د. حسين علي هارف	كلية الفنون الجميلة/ بغداد	٤٨٦
دور التكنولوجيا في استحداث أشكال (مقترحة) لمسرح الطفل	م. م. زينب عبد الأمير أحمد	كلية الفنون الجميلة/ بغداد	٤٩٢
تقنيات المنظر في المسرح الإغريقي القديم	م. عماد هادي عباس	كلية الفنون الجميلة/ بغداد	٥٠٠

خصوصية البحث في العروض المسرحية

(١٨٨٢ - ١٩٢٥)

أ.د/ سيد علي إسماعيل
كلية الآداب – جامعة حلوان

إذا أردنا أن نتعرف على روّاد وأعلام المسرح العربي – في مصر – أمثال: القباني، وسليمان القرداحي، وسليمان الحداد، وسلامة حجازي، وجورج أبيض، ونجيب الريحاني، وعلي الكسار، ومنيرة المهدية، ويوسف وهبي .. إلخ، سنتعرف عليهم بصورة تاريخية من خلال ما كُتب عنهم من سطور تعريفية، أو من خلال ما سجلوه في بعض مذكراتهم الشخصية، التي تعكس رؤيتهم الخاصة فيما قدموه! وإذا أردنا أن نتعرف على عروضهم المسرحية – للأسف الشديد – سنتعرف عليها في الكتابات التاريخية والتوثيقية من خلال: اسم المسرحية، وتاريخ عرضها، ومنْ مثّل فيها، وعلى أي مسرح قُدمت، ومن المحتمل أن نقرأ نص العرض إذا كان منشوراً!!

أما إذا أردنا أن نتعرف على عناصر العروض المسرحية لهذه الفرق منذ عام ١٨٨٢ إلى ١٩٢٥؛ من خلال: التمثيل، والإخراج، والديكور، والملابس، والإضاءة، والموسيقى، والغناء .. إلخ؛ فلن نجد ما يفيدنا في هذا الأمر بصورة مباشرة!! وكأن جهود مئات العروض المسرحية العربية في مصر، كُتب عليها النسيان، وأصبحت أرقاماً وعناوين في دراسات تاريخية ثوثيقية صماء!!

والهدف من هذا البحث إحياء هذه الجهود، والتعرف على عناصر العروض المسرحية – في فترة البحث من عام ١٨٨٢ إلى ١٩٢٥ – من خلال ما سجلته الصحافة، بغية فتح آفاق جديدة في مجال البحوث المسرحية التطبيقية من خلال التعرف على أساليب التمثيل المُستخدمة في هذه العروض، وكذلك رؤية النُقاد للإخراج المسرحي، ناهيك عن نظرة النقد التطبيقي لبقية عناصر العرض المسرحي من ديكور وإضاءة وملابس وموسيقى وغناء .. إلخ، أملاً في ظهور نتائج جديدة تُضيف إلى جهود المسرحيين الأوائل أكثر مما هو معروف عنهم بصورة تاريخية!!

وقبل الشروع في البحث؛ يجب الإجابة على هذا السؤال: لماذا تم تحديد فترة البحث من عام ١٨٨٢ إلى ١٩٢٥؟! لأن في عام ١٨٨٢ بدأت جريدة (الأهرام) تتحدث – ولأول مرة – عن العروض المسرحية العربية في مقالات صغيرة، حملت إرهاصات نقدية لبعض عناصر العرض المسرحي! أما عام ١٩٢٥ فيُعد بداية النقد المسرحي التطبيقي الصحيح!! ففيه ظهرت الصفحات الفنية في بعض الصحف الأدبية والسياسية، مثل (جريدة كوكب الشرق، جريدة البلاغ، جريدة السياسة)، وفيه أيضاً ظهرت المجلات المسرحية المتخصصة مثل مجلة (التياترو المصورة)، وفيه أيضاً ظهر النُقاد المسرحيون المتخصصون، أمثال: محمد عبد المجيد حلمي، ومحمد علي حماد، وجمال الدين حافظ عوض، وإبراهيم المصري وغيرهم.

مدخل

إذا كان البحث سيبدأ بما نُشر من نقد مسرحي للعروض المسرحية العربية عام ١٨٨٢، فهذا لا يعني أن الصحافة لم تهتم بالمسرح قبل ذلك! حيث إن الصحافة اهتمت بالعروض المسرحية – غير العربية – التي عُرضت في دار الأوبرا الخديوية منذ عام ١٨٧٠!! فأول مقالة مسرحية – شبه نقدية – وجدناها منشورة، كانت عن عرض مسرحية (سميراميس)، التي عُرضت في دار الأوبرا الخديوية، ونشرتها مجلة (وادي النيل) يوم ١٨٧٠/٢/٢٨، وكتب

المقالة الأديب (محمد أنسي)، الذي كتب ملخصاً مطولاً للمسرحية، اختتمه بوصف للاستعراض المصاحب للعرض المسرحي، قال فيه:

"... وأما ما أضيف إلى هذه اللعبة التياترية من الزيادة لتشويق المتفرجين وابتهاج المبتهجين فقطعة الرقص المسماة بقطعة حاوية الثعبان وهي عبارة عن أن جماعة من رقاص التياترو تزيّوا بزيّ الحبشة (في قديم الزمان)، وآخرون بزيّ الغوازي المصريات. ورقصوا جميعاً كرقص العوالم البلديات تماماً بتمام حتى ظنّ الحاضرون أنهن رقاصات بلديات. وجاءت راقصة أخرى وهي المسماة بحاوية الثعبان وبيدها ثعبان حقيقي، وأبدت معه من أنواع الرقص وفنون الملاعيب ما يُعدّ في الواقع، ونفس الأمر من الصنع العجيب والبدع الغريب حتى عجب لذلك سائر المتفرجين وخرجوا مبهوجين". (١).

والجدير بالذكر إن الصحافة لم تهتم بالكتابة عن عروض المسرح في دار الأوبرا فقط، بل كانت مهتمة كذلك بالعروض التي تُقدم على المسرح المناظر للأوبرا في الإسكندرية، وهو تياترو زيزينيا. وأول مقالة منشورة تحدثت عن التمثيل وقدرة الممثل على تقمص الشخصيات، نشرتها جريدة (الأهرام) يوم ١٨٨١/١/٢٤، جاء فيها الآتي: " في مساء أول أمس شخص الجوق الإيطالي الجديد المدعو جوق (روسي) الرواية الأولى من ألعابه وكان تياترو زيزينيا غاصاً بالناس في جميع جوانبه وكلهم متشوق إلى مشاهدة الألعاب من جوق لرئيسه شهرة سامية في هذا الفن بين عواصم أوروبا كلها فبدأ التشخيص من الساعة التاسعة ونصف برواية غرامية موضوعها (كين) وأول ما ظهر المسيو روسي في ساحة المرسح صفق له الجمهور وطالما اتبع التصفيق وإشارة الاستحسان بعد ذلك لما أتى به من حُسن الحركات والإلقاء والترتيب والتشخيص العام حتى لم يكن يظن أن هنالك تقليداً. والغريب أنه تقمص تحت صور شتى؛ فظهر عاشقاً ثم مشخصاً ثم بطلاً، وكان في كل موضوع يأتي بالحركة الطبيعية حتى خُيل للحضور أن الأمر واقعي. وتلك هي البراعة التي بها يتفاوت المشخصون. والخلاصة أن المسيو المذكور لم يكتسب هذه الشهرة عن حُسن حظ بل عن اتقان واجتهاد، فكان له بين رجال هذا الفن مقام سام. وكفى ما أظهر له الجمهور في الليلة المذكورة من إشارات المسرة، فإنه كان يظهر أمامهم بعد سدل الستار أكثر من ثلاث مرار استدعاء للتصفيق، وانصرف من حضر مثنياً شاكراً".

وإذا تركنا مقالات القرن التاسع عشر، التي اهتمت بنشر ملخص العروض ومسّت مساً خفيفاً بعض عناصر العرض المسرحي، ونظرنا إلى المقالات المسرحية النقدية المنشورة في الربع الأول من القرن العشرين؛ سنلاحظ – من خلالها – تطوراً نقدياً ملموساً! ففي عام ١٩١٧ وجدنا جريدة (المنبر) تنشر مقالة نقدية – لمصطفى إسماعيل القشاش – عن عرض مسرحية (الضحايا) – تأليف حسين رمزي الأستاذ بالجامعة المصرية – بدأها الكاتب بتوضيح معنى النقد المسرحي – من وجهة نظره – قائلاً: " إن الواجب يقتضى بالإنسان بعد وجود النهضة التمثيلية الجديدة في بلادنا؛ بأنه إذا شاهد رواية من جوقاتنا، ولاحظ نقصاً في تأليفها أو عيباً في تمثيلها، يُعدّ خائناً للأمة، ومسؤلاً أمام الله عن عدم تصريحه على رؤوس الأشهاد بذلك النقص وهذا العيب؛ لأنه في هذه الحالة يُعدّ شريكاً للجوقة والمؤلف في خداع الأمة، ومعيناً لهما على تماديهما في ذلك الخداع" (٢).

وفي عام ١٩٢٣، كتب محمود عماد مقالة نقدية عن عرض مسرحية (شمشون ودليلة)، بدأها بتوضيح وظيفة النقد، قائلاً: "في مصر الآن نهضة تمثيلية مباركة لو تعهدت بالنقد الفني والتشجيع المادي؛ لأنتجت إنتاجها الطيب في وقت قريب – ولكن هل يُتقبل النقد، وهل يتوفر التشجيع؟ إن النقد هو الحافز الأكبر إلى الإجادة. وكان خليقاً بكل فرقة تمثيلية أن تسر وتغتبط بما عساه أن يُوجه إليها منه، وأن تنزله من نفسها منزلة الدرس القيم من نفس الطالب المجد، ولا تضيق بالناقد ذرعاً، وترميه اعتباطاً بالتحامل والغرض ما دام نقده لم يعد أن يكون حقاً. وما دام التمثيل

فناً اجتهادياً كسائر الفنون، يُميته الإهمال والمحاباة، وتنشره العناية والتحدي. ولهذا أُنشئت المعارض الفنية في البلدان المتحضرة، وأصبحت معتركاً سلمياً رائعاً، يُحي النفوس ولا يميتها. وهل مسارح التمثيل إلا بعض هذه المعارض ..... إن الناقد صديق الفني لا عدوه – وإلا فما ظنك بمن يُبصرك بمواضع العثرة في طريقك، ومن يدلك على مكمن الداء منك؟؟" (٣).

وهذا المفهوم طبقه – وأكدّ عليه – الناقد محمد عبد المجيد حلمي، عندما كتب عن عرض مسرحية (راسبوتين) لفرقة رمسيس – ليوسف وهبي – لأول مرة، قائلاً: "هذه أول مرة نكتب فيها عن مسرح رمسيس في هذا الموسم الجديد، ونحن نود أن نسجل حسناته ونفخر بها، ونشكره عليها، لأنه يعمل على رقي الفن الذي نقدسه ونعمل له جميعاً. فإذا انتقدنا، وإذا أثنينا فانتقادنا وثناؤنا يرجعان إلى حب الفن لا إلى الرغبة في تملق الممثل، أو في النكاية به. إننا حين نكتب، نتجرد من الأغراض، ونتنزه عن الغايات، فنعطي الجزاء، ونوفي الحساب، فأرجو أن يُعتقد أننا نكتب للمصلحة، وللمصلحة فقط، ومتى تم ذلك فقد سهل عليه أن يفهمنا، وأن يتمعن فيما نكتب، فتتوحد الجهود، ونستطيع أن نعمل عملاً جليلاً" (٤).

وفي عام ١٩٢٥، وجدنا تطوراً في أدوات النقد المسرحي؛ وأصبح للنُقّاد فلسفة في أساليبهم النقدية! فأحد النُقّاد – وهو عزيز: محرر جريدة النظام – عندما كتب مقالة نقدية عن عرض مسرحية (الغول) لفرقة علي الكسار، وجدناه ينتهج نهجاً نقدياً متطوراً، قال عنه: " لم أحاول مشاهدة رواية الغول التي بُدئ بتمثيلها على مسرح الماجستيك إلا بعد أن مُثلت ثلاث أو أربع مرات متواليات؛ لئلا أكون قد ارتكبت نفس الخطأ الذي ارتكبه غيري، وكان موضع نقد ومؤاخذة في نفسي. فطالما رأيت الكُتّاب قد تناولوا تمثيل رواية من الروايات بالنقد بعد أن يشاهدوها لأول مرة على المسرح. وعندي أن هذا إسراف غير محمود من جانب الفن الصحيح؛ إذ يكفي تلميحه عن وجود ملاحظات له أن يُعنيها إذا أُهملت في الأدوار التالية، أو لم يعرها المسرح جانب الالتفات" (٥).

هذه هي قواعد النقد المعروفة في فترة البحث، ومن خلالها نستطيع التعرف على تفاصيل ما كُتب عن عناصر العرض المسرحي بصورة نقدية. ومن الجدير بالذكر إن أول عنصر – وأهم عنصر – في العرض المسرحي اهتم به النقاد، كان عنصر التمثيل، لا سيما بطل الفرقة أو صاحبها أو مؤسسها شريطة أن يكون مُمثلاً، وهو المعروف في وقتنا الراهن باسم (الممثل النجم) أو (نجم الشباك)!

التمثيل

على الرغم من أن فرقة سليم خليل النقاش، تُعدّ أول فرقة عربية تعرض مسرحياتها باللغة العربية في مصر، إلا أن الصحافة لم تكتب عن تمثيل أفرادها بشيء من التفصيل! وأول نجم مسرحي كتبت عنه الصحافة، كان الشيخ سلامة حجازي بطل فرقة سليمان القرداحي، عندما مثّل مسرحية (تليماك) عام ١٨٨٢، فقد وصفت جريدة (الأهرام) تمثيله، قائلة: " .... أما التشخيص فكان جيداً، وقد أدهش الجمع تليماك (الشيخ سلامة) باتقان دوره فأبكى إذا بكى، وأبهج متى سرّ وانشرح. وقد بدت إشاراته وحركاته في التشخيص دليلة على أن سيكون له في التياترو العربي الدور الأكبر والمقام الأول" (٦). وعندما مثّل مسرحية (الفرج بعد الضيق)، قالت عن تمثيله الجريدة نفسها: ".... أجاد (الشيخ سلامة) كل الإجادة، وسمعت من بعض الأوربيين قولهم إن كبار المشخصين عندهم لا يأتون بمثل ما أتاه المشار إليه. وكان دوره شيخاً فقد ابنه، ثم وجده فكان له وقع مؤثر في قلوب الحاضرين" (٧).

وفي عام ١٨٩٣، تخلصت الصحف – بعض الشيء – من الحديث عن تمثيل الممثل النجم (بطل الفرقة)، وبدأت في الحديث عن مهارة الممثلين التمثيلية، وهذا الأمر قامت به جريدة (المقطم)، عندما وصفت تمثيل أعضاء فرقة سليمان القرداحي لمسرحية (صلاح الدين الأيوبي) مع اهتمامها بذكر اسم الشخصية الفنية، وعدم الاهتمام بالاسم الحقيقي للممثل، قائلة تحت عنوان (الجوق العربي في الأوبره الخديوية): " .... وقد كان في جملة الذين أجادوا في التمثيل مُمثل صلاح الدين الأيوبي، فمثّل رصانته وحكمته وشجاعته وعدله في الرعية أحسن تمثيل، وأجاد ريكاردس الملقب بقلب الأسد كل الإجادة، وهو مضطجع على فراشه يشكو تباريح الألم، وقد نغص عيشه وزاد سقمه واعتلاله ما كان يراه من تهاون الملوك المتحدين معه وتقاعدهم عن الحرب. وأحسنت شقيقته جوليا في تمثيل شعائر الحب والهيام لذلك الفارس الجميل، الذي خلب القلوب بما أبداه من حُسن البيان، عندما وقف حائراً في أمره لا يدري أيجيب داعي الشرف فيبقى قائماً على حراسة العَلَم الذي وُكلت إليه حراسته، أم يجيب دواعي الهوى ويلبي نداء حبيبته" (٨).

وفي عام ١٨٩٨، وجدنا أول مقالة نقدية مسرحية حقيقية – بالمعنى المُتعارف عليه في النقد التطبيقي – كتبها الأديب الكبير أمين الريحاني، عندما كان يدرس في مدرسة الحقوق بنيويورك، حيث مرّ على مصر في الأجازة الصيفية، وشاهد مسرحية (روميو وجوليت) أو (شهداء الغرام)، التي عرضتها فرقة إسكندر فرح، فكتب الأديب مقالته النقدية، وأعطاها لجورج حبيقة، الذي ترجمها ونشرها في مجلة (الثريا)! وأهمية هذه المقالة، تتمثل في أنها تخطت حدود المدح أو الإشادة بالفرقة المسرحية، أو بأعضائها وأبطالها المرموقين من الممثلين، فلأول مرة نقرأ ما يجب على الممثل القيام به، وما لا يجب القيام به على خشبة المسرح!! فقد عاب الناقد قيام الشيخ سلامة حجازي وهو في سن الأربعين بدور (روميو) البالغ من العمر الثامنة عشر، ودلل على ذلك بقوله: " ولا يخفى أن شاباً عاشقاً كروميو يقتضي أن يكون خفيف الحركة حَمِساً متسرعاً فى أموره، لا كما ظهر الشيخ سلامة بطيئاً ومتلبكاً، حينما أراد صعود درجتين ليصل إلى نافذة جوليت! فكيف الذي يتسلق جداراً عالياً ويقفز إلى الأرض، يعجز عن صعود درجتين ليصل إلى نافذة أشرق منها وجه حبيبته؟!" (٩).

ولم تسلم ممثلة دور جوليت من انتقاد الناقد، فقال عنها: " وأما جوليت فقد أهملت كثيراً من محاسن دورها، وما يتطلبه من الرقة والبساطة والخفة والدلال ..... كما يظهر لنا من مطالعة الرواية الأصلية؛ فكانت جوليت بطيئة وقليلة التفنن ومتقلبة. فتراها تارة فتاة شرقية، وطوراً غربية. وكانت تُوهم الناس أنها تذرف الدموع، وهى بالحقيقة كانت تتبسم تبسماً ظاهراً، وهذا خطأ واضح تجب ملافاته إذا أحبت الممثلة إتقان فن التشخيص. ولاحظت أيضاً أن هذه المسكينة شغفت بالجمهور أكثر من شغفها بروميو، وكثيراً ما أجالت نظرها في الجمهور .... فكان الواجب عليها ملاحظة كل هذه الأمور، والاقتداء بجوليت الحقيقية لأنها ممثلة لها" (١٠).

وابتداء من عام ١٩١٨، بدأت أسماء بعض الكُتّاب والنُقاد، تظهر أسفل المقالات المسرحية المنشورة في بعض الصحف؛ إيذاناً بظهور الأعمدة المسرحية الثابتة! كما أصبح لكل جريدة ناقدها المسرحي الخاص بها! فعلى سبيل المثال وجدنا الناقد (شحاتة عطا الله عبيد)، وهو ناقد جريدة (مصر) الفني، يقول عن دور عبد الرحمن رشدي في مسرحية (توسكا): " .... أما التمثيل فإني أرى عبد الرحمن رشدي في دور أسكاربيا، أجاد في تمثيله، وأظهر لنا اجتهاداً في حفظ أخلاق هذا الرجل وميوله أكثر من حفظه أقواله. فأجاد في السخرية والتهكم تمام الإجادة. كما أجاد في مواقف ذاك الغرام الشهواني إلا أنه لم يحسن مواقف الغضب والقسوة غاية الإحسان. فهو يُمثل جباراً عنيداً، وكل جبار مكروه. غير أنه لم يمكنه أن يجعلنا نكرهه" (١١).

وابتداء من عام ١٩٢٤، أصبحت الأعمدة الفنية المنشورة في الصحف صفحات كاملة، أو بحوثاً مسرحية ضخمة، يتم نشرها في حلقات متتابعة!! ومن أمثلة هذه الكتابات – فيما يتعلق بعنصر التمثيل – ما كتبه ناقد جريدة (الأهرام) الفني عزيز إسكندر المحامي عن دور الممثل (بشارة واكيم) في مسرحية (هورمحب) لفرقة جورج أبيض، قائلاً: " .... لقد ظهر بشارة واكيم في دور هورمحب ممثلاً قادراً شجاعاً مقداماً، بل ما أطول باعه في التمثيل، وما أشجعه في كل المواقف التي وقفها مشخصاً هورمحب. فهو نشيط في عمله خفيف في روحاته وغدراته، فضلاً عن أنه خطيب بارع جهوري الصوت، يجيد الإلقاء لدرجة يستطيع معها أن ينقل مراد المؤلف إلى قلب المتفرج قبل سمعه، فلك الهناء يا بشارة بما منحت من مواهب طبيعية جمة، وإني مُبشرك يا بشارة من الآن بالفوز المبين في ميدان التمثيل" (١٢).

أما محمد أسعد لطفي – ناقد جريدة (السياسة) الفني – فقد وصف تأثير تمثيل يوسف وهبي لدور راسبوتين عليه – بوصفه أحد المتفرجين – قائلاً: " .... لقد كنت وأنا في الصالة أحسّ بالخوف والاضطراب يتملكاني؛ كلما خُيّل إليّ أن راسبوتين ينظر إلى الناحية التي كنت جالساً فيها. كنت أنسى في كثير من الأحيان أن هذا يوسف وهبي أمامي، وكان يُخيل إليّ أنه راسبوتين!! ولما كنت قد قرأت تاريخ راسبوتين، وأعرف عنه الكثير، فربما كنت أكثر استعداداً من غيري للتأثر بالخوف من ذلك الرجل الهائل، الذي كان القيصر نفسه يرتعد أمام نظرته المغناطيسية الساحرة" (١٣).

وهذه المقدرة التمثيلية ليوسف وهبي، لها وجه آخر عند محمد عبد المجيد حلمي – ناقد جريدة (كوكب الشرق) الفني – عندما عاب على يوسف وهبي وأفراد فرقته عدم تجسيد طباع أهل جنوب فرنسا في مسرحية (الفضيحة) عام ١٩٢٥، قائلاً: ".... أما التمثيل، فقد أخطأ الجميع في نقطة واحدة، هي أن أهل جنوب فرنسا في مزاجهم حدة. وفي طبائعهم شيء من الخشونة الظاهرة في كلامهم وأعمالهم، وفي عواطفهم ثورة دائمة وحرارة طبيعية، وهم ثرثارون يخضعون لتأثيرات أصواتهم وأقوالهم؛ فتنطلق دموعهم من حيث لا يشعرون .... ومع ذلك كان يوسف بك وهبي هادئاً رزيناً قليل الكلام، وكان مختار عثمان متبسطاً نائم العاطفة ساكن الصوت والحس .... أما حركة أهل الجنوب الدائمة، وإشاراتهم الكثيرة، وتنقلاتهم لسبب وبلا سبب، فهذا ما لم يكن له أثر البتة" (١٤).

والمشهور عن هذا الناقد قسوته النقدية، وتحامله الشديد على بعض الممثلين، وأصحاب الفرق المسرحية!! فهو لم يكتفِ بهجومه على يوسف وهبي في مسرحية (الفضيحة)، بل وجه إليه سهامه النقدية اللاذعة، عندما مثّل مسرحية (وراء الهيملايا)، قائلاً عن يوسف وهبي: " لم يحفظ دوره جيداً، فكان لذلك يتعثر تعثراً، ويسد النقص بكلمات مدمغة من عنده، وكان يسرع في إلقائه إسراعاً يشوبه الارتباك ليخفي اضطرابه من عدم الحفظ، وعلى هذا خرجت معظم كلماته مقلوبة أو مُحرفة" (١٥).

وإذا تتبعنا ما كُتب من مقالات نقدية عن التمثيل – في فترة البحث – لن نجد جديداً يُضاف إلى ما سبق من نماذج، والجديد الذي يُمكن أن يُضاف في هذا الشأن، يتمثل في أمرين: الأول، رأي بعض النُقّاد في نوعية الأدوار الثابتة لبعض مشاهير الممثلين! والآخر، التناقض الصارخ بين النقاد في كتاباتهم النقدية لعرض مسرحي لأحد هؤلاء المشاهير!! ومثال على النموذج الأول، ما كتبه أبو الدرداء – ناقد جريدة (اللواء المصري) الفني – عن تمثيل علي الكسار في مسرحية (دولة الحظ)، قائلاً: "... كان كاملاً من كل وجه، تجسمت خفة روحه في كل حركة أتى بها. ولقد كان سريع البديهة قوي الحافظة؛ فساعده ذلك على السيطرة التامة على المسرح في أغلب مشاهد الرواية، وليس

لنا عليه من مأخذ" [١٦]. وهذا الإطراء، أو الكمال في التمثيل عند علي الكسار؛ راجع إلى احتكاره تمثيل دور واحد فقط، وهو دور البربري!! مما دفع الناقد الفني لجريدة (المقطم) أن يُدلي برأيه في هذه الشخصية، عندما مثّل الكسار دور البربري في مسرحية (الغول) على مسرح الماجستيك، قائلاً:

" مثّل علي الكسار دور (العم عثمان) فبرهن مرة أخرى على أنه (بربري مصر الوحيد)، الذي لا يضارعه أحد في مثل هذه الأدوار. فقد كان بهجة الرواية ومحورها والعامل الأكبر على نجاحها. ولكن لا يسعني إلا أن أبدي أسفي على أمر، وهو أن علي الكسار لا يجيد سوى نوع واحد من الأدوار فلا يتعداه إلى سواه. وبعبارة أخرى أنه لا يجيد إلا تمثيل دور (البربري) وتقليده في حركاته وسكناته ولهجته وتقاطيع صوته. وهذا ما يجعل روايات الماجستيك جميعها متشابهة من وجوه عديدة، فيضطر المؤلف في كثير من الأحيان إلى تكييف الحوادث بشكل غير طبيعي؛ ليُمكن علي الكسار من القيام بدوره، وذلك ما يُضعف وقع الرواية في الجمهور، الذي يطلب دائماً الجديد المتنوع" [١٧].

أما النموذج الثاني؛ فخير مثال عليه ما كتبه محمود كامل – ناقد جريدة (السياسة) الفني – عن تمثيل جورج أبيض لمسرحية (نبي الوطنية)، قائلاً: " لقد أخذ الجمهور فكرة عنه [أي عن جورج أبيض]، تنحصر فى أنه الممثل الذي يبعث الحياة إلى الشخصيات التاريخية والأدوار القديمة. حتى إذا ما ظهر قائماً بتمثيل دور عصري لم ينظروا إليه نظراتهم وهو قائم بتمثيل أمثال لويس وأوديب. ولقد رأيناه في (نبي الوطنية) قابضاً على دور البطولة، أعنى شخصية بودوان. فلم ينبغ في إخراجها النبوغ الذي كان يُنتظر من ممثل كبير مثله .... إنه لا يزال متقطع الجمل، يقف بين آونة وأخرى ملتمساً النجدة من المُلقن. ولو كان الأمر يقف عند حد التقطع فحسب لهان الأمر؛ ولكنه يقضي بذلك على رهبة الموقف وروعته فى أغلب الأحيان. لقد ضحيت الكثير من أجل ذلك الفن يا أستاذ فهلا أتعبت نفسك فى الحفظ قليلاً. أن تأجيل إخراج القصة أسبوعاً، أو أكثر لخير من أن تظهر هكذا" [١٨].

وشتان بين هذا الكلام، وبين ما كتبه ناقد جريدة (المقطم) – في اليوم التالي – عن جورج أبيض في العرض نفسه، قائلاً: " مثّل الأستاذ أبيض دور بودوان فلم يخيب الآمال التي عقدناها عليه في هذا الدور، بل أبدع كل الإبداع، وتجلى أمام جمهور المتفرجين المعجبين بكل ما أوتيه من مقدرة ومهارة، وما حظته به الطبيعة من مواهب نادرة. وقد شعرنا معه بسرور وارتياح عظيمين لما كان التصفيق يدوي في القاعة، وهتاف الاستحسان والتشجيع يتصاعد من أفواه المتفرجين، فيُسدل الستار ثم يُرفع مرة أخرى؛ فنهنئ الأستاذ الشاب العظيم في هذا الدور البديع، الذي نعده فوزاً جديداً باهراً نسطره لأبيض بمداد الشكر والثناء" [١٩].

الغناء والموسيقى

الجدير بالذكر إن معظم العروض المسرحية – المنتمية لفترة البحث – تشتمل على الغناء والموسيقى!! بل لا أكون مبالغاً إذا قُلت: لولا الغناء ما ظهر المسرح العربي أو استمر في نشاطه، منذ ظهوره وحتى عام ١٩٢٣، عندما ظهرت فرقة رمسيس، وهي الفرقة الوحيدة التي لم تعتمد على الغناء في عروضها المسرحية!! ويعود الفضل إلى الشيخ سلامة حجازي في ربط المسرح بالغناء؛ فلا يوجد مقال مسرحي – أو إعلان مسرحي – يتحدث عن عرض مسرحي قام ببطولته الشيخ سلامة حجازي إلا ونجد عبارات المدح والثناء والإشادة بصوته وغنائه ... إلخ. فعلى سبيل المثال تحدثت جريدة (الأهرام) عن دور الشيخ سلامة في مسرحية (تليماك) عام ١٨٨٢، فأثنت على حُسن إلقائه ورخامة صوته، ووصفت صوته بصوت العندليب [٢٠]! أما جريدة (المقطم) عام ١٨٩٣، فوصفت دوره الغنائي في

مسرحية (صلاح الدين الأيوبي)، بقولها: " طرب الأذان بنغماته الشجية، وحرك الأشجان بإنشاده الرخيم حتى ودّ الحاضرون لو طالت ساعات إنشاده؛ ولو أنهم كلهم أذان لاستماع ألحانه" (٢١).

وللموسيقى نصيب من النقد المسرحي، وكان النُقّاد يوجهون إليها ملاحظات دقيقة، ومنها ما ذكره أحمد أبو الخضر منسي – ناقد جريدة (الأفكار) الفني – عن ألحان مسرحية (الاتجار بالأزواج) عام ١٩١٧، قائلاً: "... إن محمود خطاب الموسيقي البارع؛ لا يسمعنا مع جوقته إلا ألحاناً أفرنجية، وأنغاماً غريبة عن آذاننا. نودّ لك ولنا يا حضرة الفاضل أن تكون شرقياً ومصرياً على الخصوص؛ فتسمعنا المُشجي والمُطرب من أنغامنا، التي اعتادتها آذاننا، وترتاح إليها نفوسنا وما أكثرها" (٢٢).

وفي عام ١٩٢١، كتب الموسيقي إسكندر شلفون – في مجلة (روضة البلابل) – نقداً لألحان مسرحية (عبد الرحمن الناصر)، قائلاً: " أعجبني ما ابتكره فيها مؤلفها من المواضيع الموسيقية الجديدة. ففي لحن (هذي الرياض الناضرة)، قدّم للفن والتلحين نوعاً جديداً، هو مخاطبة الرياض ومناجاة الأزهار ومحادثة الورد والرياحين. كذلك في اللحن الذي ألقته الصبايا عند بركة الماء، قدّم للملحنين مقالاً يرشدهم إلى أن الموسيقى لا تقف عند معاني الغزل والتشبيب؛ بل تتناول كل شيء. وأنه يجب على الملحن أن يبحث لنغماته الموسيقية على معانٍ أخرى غير التي تعود أن يتخيرها" (٢٣).

ومع تطور النقد المسرحي، تطورت نظرة النُقّاد لعنصري الغناء والموسيقى؛ ووجدنا نقداً جديداً وتذوقاً لهذين العنصرين غير مسبوقين، فقرأنا عن وجوب وجود الموسيقى في المسرحيات التي تتحدث عن أجواء الجن والأشباح والأرواح؛ لما لها من أثر خاص في تجسيد الخيال، كما حدث في مسرحية (هدى) لفرقة أولاد عكاشة (٢٤).

أما الناقد محمد عبد المجيد حلمي؛ فقد لاحظ أن الموسيقى تُستخدم – في بعض العروض – لإخفاء ضعف المسرحية، وذلك في نقده لمسرحية (الدنيا وما فيها) لفرقة أولاد عكاشة (٢٥). أما الناقد جمال الدين حافظ عوض، فقد امتدح الغناء في عرض مسرحية (خاتم سليمان) لفرقة عكاشة، قائلاً:

" يُعجبني الأستاذ كامل الخلعي في تلحينه للروايات، وقد زاد إعجابي به ختام الفصل الثاني، فقد قسم الغناء فيه إلى قسمين، جعل منه قسماً للرجال، والقسم الآخر للسيدات، وربط بعضهما ببعض؛ فكوّن منهما ما يسمونه عادة (هارموني)، فجاءت أفرنكية عربية، وكانت غاية في الإبداع" (٢٦). وأخيراً نجد الابتكار الموسيقي يقتحم العروض المسرحية، عندما أدخل الموسيقار عبد الحميد علي المقطوعات الموسيقية الصامتة – أي موسيقى بدون غناء – لأول مرة في مسرحية (ليلة كليوباترا) لفرقة عكاشة عام ١٩٢٥، وهذا الابتكار لاقى استحسان الجمهور والنُقّاد (٢٧).

المناظر

طوال فترة البحث – من عام ١٨٨٢ إلى ١٩٢٥ – لم أجد مصطلح (الديكور) في أية مقالة مسرحية منشورة في الدوريات المصرية!! فهذا المصطلح ذكرته لأول مرة مجلة (المصور) عام ١٩٢٨، عندما تحدثت عن زكي طليمات ودراسته في فرنسا، وما تلقاه من دروس في طُرق الإخراج، وفن الديكور (٢٨)! وعدم ذكر الديكور في فترة البحث، لا يعني جهل النُقّاد به كعنصر أساسي في العروض المسرحية؛ ولكنهم كانوا يطلقون عليه كلمة (المناظر)!! فعبارة (المناظر المسرحية) تعني (الديكور المسرحي)!!

والتعامل مع (المناظر) – في بدايات المقالات الصحفية المكتوبة عن العروض المسرحية – في القرن التاسع عشر، كان لا يخرج عن عبارات الاستحسان، ومنها على سبيل المثال، قول جريدة (الأهرام) عام ١٨٨٢: إن مسرحية (تليماك) " ذات أربعة فصول، تتضمن عدة مناظر جميلة " [٢٩]. وقول جريدة (الحقوق) عام ١٨٨٦؛ عن عرض مسرحية (أستاكيوس) لفرقة سليمان القرداحي: "كانت المناظر جميلة مما يدل على اتقان التياترو" [٣٠].

وابتداءً من عام ١٩٢٣ – أي مع ظهور النقد المسرحي التطبيقي بصورة جادة – بدأ عنصر (الديكور/المناظر)، يظهر كأحد العناصر الأساسية في المقالات النقدية. وأول مقالة وجدناها، كانت عن مسرحية (هدى) لفرقة أولاد عكاشة – التي عرضتها على مسرح حديقة الأزبكية – وفيها وجدنا اهتمام الناقد الفني لجريدة (السياسية) بوصف مناظر الفصل الثاني المشتملة على الأهرامات وأبي الهول، والفصل الثالث بما فيه من مناظر قصر أنس الوجود، وجريان ماء النيل أسفله [٣١]! ولنا أن نتصور مهارة المُصمم في كيفية تصميم هذه الكتل الضخمة، ورسم المناظر المناسبة لها في عام ١٩٢٣، وهذا يؤكد أن الديكور المسرحي، كان متطوراً في العروض المسرحية في هذا العهد القديم!!

ولو تتبعنا المقالات النقدية المنشورة؛ سنلاحظ أن النقد – أو الانتقاد – المكتوب عن المناظر، يتعلق بعمل المخرج أكثر مما يتعلق بعمل مُصمم الديكور؛ لذلك سنأتي على هذا الأمر عند الحديث عن الإخراج!! وهذا لا يعني أن المقالات لم تشر إلى المناظر بصفة عامة قبولاً أو رفضاً!! ومن أمثلة ذلك، ما ذكره الناقد محمد عبد المجيد حلمي عن مناظر مسرحية (الشرف الياباني) – لفرقة جورج أبيض، التي عُرضت على مسرح الأوبرا عام ١٩٢٤ – قائلاً: "أما المناظر فقد أبدع الأستاذ منصور غانم في تنميتها ووضعها على النسق الجذاب، الذي ظهر على المسرح بالأمس فزاد الرواية فخامة على فخامة" [٣٢].

وما قالته الجريدة نفسها عن مسرحية (راسبوتين)، واهتمام يوسف وهبي بمناظرها، قائلة: "ولقد عنى الأستاذ بالمناظر عناية تامة تتفق وجلال الرواية ورهبتها في النفوس" [٣٣]. وما ذكره محمد عبد المجيد حلمي عن مناظر مسرحية (اللزقة) لفرقة رمسيس، قائلاً: " مناظر الرواية كانت بديعة، وهي أكبر انتصار للأستاذ عزيز عيد؛ فقد كانت في من غاية البساطة وحُسن الذوق والتنسيق" [٣٤].

وقوله عن مناظر مسرحية (الطاغية) لفرقة رمسيس أيضاً: " كانت مناظر الرواية تامة لا اعتراض لنا عليها من حيث ملاءمتها للعصر وللظروف التي وقعت فيها حوادث القصة" [٣٥]. وأخيراً نجد قوله عن مناظر مسرحية (وراء الهيملايا) لفرقة رمسيس كذلك، بأنها: " كانت بديعة على وجه العموم، وخصوصاً منظر كهف المعبودة في الفصل الأول والفصل الرابع ففيهما شيء من روعة التقديس، وفيهما شيء من رهبة العبادة، وفيهما إتقان إلى حد كبير" [٣٦].

وفي هذا الوقت كانت هناك محلات متخصصة في صناعة وبيع مناظر العروض المسرحية، مثل محلات (دانجليس) في الإسكندرية، وكانت بعض الفرق – كفرقة علي الكسار – تفتخر بذكر ذلك في إعلاناتها، دلالة على فخامة الديكور، وكانت الصحف تذكر أسماء هذه المحلات كنوع من الدعاية [٣٧].

والجدير بالذكر – في هذا المقام – أن مجلة (التياترو المصورة) عام ١٩٢٤، ذكرت لنا أسماء وعناوين مشاهير صُنّاع المناظر في مصر – أي أشهر (مُصممي/مهندسي) الديكور المسرحي – وهم: "(لومباردي) بقنطرة الدكة مصر، و(فيتريو لوريه) بمسرح الأوبرا، و(لارتشي) بمسرح محمد علي بالإسكندرية، و(علي حسن) بمسرح

رمسيس، و(أحمد لطفي) بمسرح حديقة الأزبكية، و(دلامارا) بمصر بشارع شركس نمرة٢، و(المستر حمزة كار) بمدرسة الفنون بمصر، و(السيد البربري) بشارع التوفيقية بمصر" [٣٨].

الملابس والأزياء

هذا العنصر بدأت الصحافة الدينية تتحدث عنه باستهجان كبير – عام ١٨٨٥ – عندما ارتدى الممثلون الرجال ملابس النساء؛ حيث إن فرقة القباني – في مصر – كانت لا تضم النساء بين أعضائها، فاستغلت جريدة (الزمان) هذا الفعل لتهاجم التمثيل، وتطالب بتحريمه؛ لأن الرجال يتشبهون بالنساء في ملابسهن، وزينتهن، وحركاتهن .. إلخ!! وفي ذلك تقول الجريدة:

" من سوء الحظ رأينا التشخيص العربي في تياترو جنينة الأزبكية جارياً على ما يُفسد الآداب، ويهتك حرمتها، وينزع من القلوب تلك المبادئ الشريفة، التي استغرق غرسها السنين الطوال ..... رأينا أول أمس ما تقشعر منه الأبدان؛ إذ كان رجال حالقون شواربهم ولحاهم، وواقفين موقف النساء. وسمعنا البعض يصرخ من اللوجات – يا قلبي – يا روحي، وما أشبه ذلك من الألفاظ التي لا تقال في محفل أدبي. فكيف بالله يُرجى الإصلاح من منبع الفساد؟ وكيف يؤمل ترقية الآداب من عمل ليس إلا قلة حياء وبيع ماء الوجه؟ ..... ويا ليت أصحابنا اقتصروا على ملابس النساء، أو على حركات الفاضلات النازلات في مقام التشخيص؛ بل رأينا منهم من التهتك، وخلع العذار، والإفراط في الغنج، وعدم المبالاة بالأدب؛ ما ألجأنا إلى أن نحرم حضور الناس في تشخيصهم" [٣٩].

وأول من اهتم بنقد الملابس والأزياء، من خلال مطابقتها لأحداث المسرحية التاريخية على وجه الخصوص، كان الأديب أمين الريحاني عام ١٨٩٨، عندما انتقد ملابس (جوليت) في مسرحية (روميو وجوليت أو شهداء الغرام)، حيث لاحظ أن ملابس جوليت تنتمي إلى القرن التاسع عشر، لا القرن السادس عشر، وهو عصر أحداث المسرحية [٤٠]!!

واستمر انتقاد الملابس والأزياء على هذا النحو تقريباً، مع اختلاف طفيف! فمثلاً وجدنا مجلة (التياترو) عام ١٩٢٤، تتحدث عن مسرحية (عاصفة في بيت)، وتقول عن الملابس إنها جاءت " في محلها إلا حسين أفندي رياض، فكان يجب أن ينزع شرابه؛ حيث إنه فلاح، وكل مروره في أوحال بين الغيطان، سيما وهو يلبس بُلغة مكعوبة" [٤١].

كذلك قول جمال الدين حافظ عوض عن ملابس مسرحية (خاتم سليمان): " كنت أودّ أن أرى علية فوزي في ثوب أفغاني حيث وقعت الحوادث، لا في ثوب أسبانيولي في الفصل الأول" [٤٢]. وقول جريدة (الأهرام) التهكمي في نقدها لملابس مسرحية (التاج) لفرقة رمسيس، قائلة: "أما الملابس والأزياء فأمرها عجب! كانت خليطاً من عصور التاريخ المتوسطة والحديثة! اجتمعت فيها أزياء عهد الحروب الصليبية، وشارل الخامس، ونابليون! ولقد استطاع عهد لويس الحادي عشر أن يفسح له طريقاً بينها بشق الأنفس؛ ليرسل لنا تحيته ثم يختفي بسرعة" [٤٣].

كما أن الملابس غالية الثمن، كانت تلفت نظر النقاد، ويلفت نظرهم أيضاً كونها جديدة أو قديمة!! فالناقد محمد عبد المجيد حلمي أشار إلى الثمن الباهظ لملابس الممثلة ماري منصور في مسرحية (فيدورا) لفرقة رمسيس [٤٤]، وذكر رأيه في أزياء ممثلي مسرحية (وراء الهيملايا)، قائلاً: " أما ملابس الهنود فهي عادية ملائمة، وأما ملابس (الراجاه) فهي متقنة ثمينة، وإن كان يخيل إليّ أنها غير جديدة" [٤٥].

أما قوله عن ملابس مسرحية (كاترين دي مدسيس) لفرقة رمسيس، فلا يخلو من النقد التهكمي، قال فيه: " لست من الاختصاصيين في معرفة أزياء الملابس في عصور التاريخ المختلفة، ولكن من خبرتي القليلة، واطلاعي الضئيل – أستطيع أن أعرف أن الملابس (مرقعة)! أي أنها من عصور مختلفة! ولست أبحث عما إذا كانت جديدة أو (روبابيكيا)؛ ولكنها فخمة على كل حال، ومهما بالغوا في وصفها لا تبلغ جزءاً من الألف جنيه التي زعموا أنها تكاليفها" (٤٦).

الإنارة

مصطلح الإضاءة لم أجده – في فترة البحث – سوى مرة واحدة؛ ولكن مصطلح (الإنارة)، كان المصطلح المعمول به بدلاً من الإضاءة، وكلمة (نور) بدلاً من (ضوء) وهكذا!! وأول مقالة تحدثت عن الإنارة بصورة نقدية بناءة، كانت عن مسرحية (هدي) لفرقة عكاشة عام ١٩٢٣، وفيها أوضح الناقد – الفني لجريدة (السياسة) – تعامل النور مع ديكور الأهرامات وأبي الهول لإعطاء الإحساس بالمساء، ومن ثم بزوغ الفجر وشروق الشمس .. إلخ مهارة استغلال النور في المشاهد المسرحية (٤٧).

خلافاً لهذه المقالة، لم يتغير أسلوب النُقّاد حول الإنارة من حيث اتقانها أوعدم اتقانها!! فعلى سبيل المثال نجد مجلة (التياترو)، تقول عن الأنوار في مسرحية (عاصفة في بيت): أنها كانت " على غاية الاتقان في الفصل الأول والثاني والثالث، إلا في الفصل الرابع فقد كان يجب أن يكون النور أكثر من ذلك بكثير؛ حيث إن الوقت قبل العصر، وفي ساحة مكشوفة" (٤٨). أما جمال الدين حافظ عوض فقد قال عن مسرحية (خاتم سليمان): " نظام (الإنارة) كان غاية في الرداءة؛ حتى اضطرب السياق، وحتى أصبح الليل نهاراً. والنهار ليلاً على المسرح. وهذا راجع بالطبع إلى عدم انتباه وعناية من بيده مفاتيح النور" (٤٩).

ومن الواضح أن نظام الإنارة في مسرح رمسيس – ليوسف وهبي – كان الأضعف في هذه الفترة، فقد نالت الإنارة امتعاض أغلب النقاد في كتاباتهم عن عروض فرقة رمسيس! فعلى سبيل المثال، قالت جريدة (الوطن) في نقدها لمسرحية (الاستعباد): " قيل لنا إن الإدارة أدخلت تحسيناً كبيراً على طريقة الإنارة؛ ولكننا رأينا الشموع تطفأ في الحانة، والنور يظل على ما كان" (٥٠).

وقال محمد عبد المجيد حلمي في نقده لمسرحية (الفضيحة): " أما نظام الإنارة فهو لا يزال موضع ارتباك، يحتاج إلى كثير من العناية" (٥١). وقال جمال الدين حافظ عوض في نقده لمسرحية (أرسين لوبين): " وأريد أن أوجه نظر مدير المسرح إلى الأنوار، فهي لا تزال مرتبكة وخصوصاً في الفصل الأول، عندما يلمع البرق. ومن الغريب أن البرق كان منتظماً حيث كان يلمع مرات معدودة في كل دقيقة" (٥٢).

التنكر أو المكياج

أول من اهتم بنقد التنكر أو المكياج – دون التصريح بأي من المصطلحين – كان أمين الريحاني في نقده لمسرحية (روميو وجوليت) أو (شهداء الغرام) عام ١٨٩٨، قائلاً: "وأحسن ممثل في هذا الجوق كان الراهب. لأن تشخيصه كان طبيعياً خالصاً؛ ولكنه لو كان مُطلعاً على تاريخ الكنيسة في ذلك الوقت لعلم أن الرهبان الدومنيكيين، كانوا يحلقون لحاهم وشواربهم وهامةً في أعلى رؤوسهم! فلو تقيد صاحبنا بهذه الصفات، لكان أتمّ الواجب على ممثل هذا الدور" (٥٣).

أما محمود كامل – ناقد جريدة (السياسة) الفني – فقد تحدث عن التنكر في مسرحية (نبي الوطنية) لفرقة جورج أبيض، قائلاً: " التنكر لم يكن متقناً إلى درجة كبيرة؛ فكنت ترى (دلدولة) تطل من لحية النائب روكان!! وكنت ترى البودرة لا تخفي شيئاً من وجه ميشو الأسمر؛ بحيث لا يمكن أن تقول إنه وجه باريسي!! وكنت ترى الشعور المستعارة ظاهرة كالشمس لها إطار بارز فوق الجبين!؟" (٥٤).

ومن الجدير بالذكر، أن بعض الفرق المسرحية، كان بها متخصص فني في المكياج، وقد أشار إلى ذلك الناقد محمد عبد المجيد حلمي في نقده لمسرحية (الطمبورة) لفرقة علي الكسار، حيث أشار إلى أن جبران نعوم هو المتخصص في فن المكياج للفرقة، كما أثنى على عمله الفني في عرض مسرحية الطمبورة (٥٥).

الإخراج

بالإضافة إلى العناصر السابقة – في العرض المسرحي – هناك عناصر أخرى لم أتحدث عنها، مثل: الإكسسوارات، ولغة الحوار، والإعلانات المسرحية .. إلخ؛ ولكنني تجنبتها؛ لأن النقد المكتوب عنها كان موجهاً إلى المُخرج بصفة رئيسية!! كما أن أغلب العناصر السابقة، بل جميع عناصر العرض المسرحي يُسأل عنها المخرج وحده – كما هو معروف ومعهود – لذلك جعلت عنصر الإخراج – رغم أهميته – آخر عناصر بحثي!!

وقبل الشروع في تناول عنصر الإخراج، يجب الإشارة إلى عدة أمور، منها: أن المُخرج – في القرن التاسع عشر – هو غالباً ما يكون صاحب الفرقة، أي أن سليمان القرداحي هو مُخرج فرقته، وسليمان الحداد كذلك، وإسكندر فرح أيضاً .. إلخ. ومع كثرة الفرق المسرحية، وظهور بدايات النقد المسرحي – في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين – ظهرت عبارات ومصطلحات تدّل على المخرج والإخراج دون التصريح بهما! فمثلاً كان يُطلق على المُخرج (المدير الفني، أو مدير المسرح، أو المدرب)! وكان يُطلق على عملية الإخراج (التنظيم المسرحي، أو النظام المسرحي، أو الترتيب المسرحي، أو التنسيق المسرحي، أو الميزنسين) .. أما أول مقالة كتب فيها الناقد صراحة مصطلحي (المخرج، والإخراج)، كانت عن مسرحية (الاستعباد) لفرقة رمسيس، التي أخرجها عزيز عيد عام ١٩٢٤.

في عام ١٨٨٨، قامت جريدة (الراوي) بنشر مقالة تحت عنوان (الملاعب) – وهو الاسم الذي كان يُطلق على المسارح – هاجمت فيها عرض مسرحية (عايدة) بتياترو زيزينيا في الإسكندرية، وهجومها هذا كان يتعلق بالإخراج، وفيه تهكمت الجريدة قائلة: "... أين محاسن الإلقاء؟ وأين غرائب الحركات؟ أين بدائع التمثيل، وباهر الأصوات؟ وأين عجائب الألحان؟ عفوك يا راداميس، إنني لا أعرّض هاهنا بك، ولا أروم بالجوقة التي علمتها شراً؛ إنما أنا مذكركم بالغلط، مراجع عليكم النقص في هذا الفن؛ عسى تفيد الذكرى، وينفع الانتقاد. فقد رأيت عائدتكم لا تُحسن الإلقاء، وابنة فرعونكم تخاف أن تشير بيدها فيتحرك ساكن الهواء. وملككم على رأسه التاج، وفي يده الصولجان، ومن حوله العساكر والجنود، وهو مع ذلك مُرتج الصوت، مُرتجف الرُكب، يكاد يأخذه الإغماء! فأين صولة الملوك؟ وأين أبهة الملك؟" (٥٦).

وفي عام ١٨٩٨، وجّه أمين الريحاني نقده إلى المُدرّب – أي المخرج – من خلال ممثلي عرض مسرحية (روميو وجوليت)، وبرّر ذلك بقوله: " وبما أني لم أعرف من هو الأستاذ الماهر الذي يُدرّب الممثلين على حركات هذا الفن؛ فأكتفي بإلقاء اللوم على عاتق الممثلين أنفسهم ليبلغوه ذلك" (٥٧).

ومع ظهور المقالات النقدية المتخصصة، بدأ النُقّاد في رصد أي خطأ أو حركة غير منطقية تُؤدى على خشبة المسرح؛ أي الوقوف على أدق التفاصيل في عملية الإخراج! ففي عام ١٩١٥ لاحظ الناقد سعد الدين أن بطل عرض مسرحية (المُمثل) – الأستاذ محمد عبد الرحيم رئيس جمعية أنصار التمثيل – قام بحركة غير منطقية، قال عنها: " لاحظت أن بطل الرواية المستر دافيد جراك؛ قد خرج من باب غير الذي دخل منه عند زيارته لأول مرة منزل المستر أنجت. وكان الأجدر به أن يخرج من حيث أتى؛ وإلا ظهر كأنه عالم بدخائل المنزل، وهذا خلاف الواقع" (٥٨).

وفي عام ١٩٢٣ نبه ناقد جريدة (الأفكار) البطلة روز اليوسف بأن تعتني بإظهار (الكحة) المصاحبة لمرض السُل، عندما قامت بدور مرجريت في مسرحية (غادة الكاميليا)، كما لفت نظره أن الأبواب والفوانيس – في العرض – لا تتبدل مع الفصول رغم اختلاف الأماكن والأزمنة (٥٩)! وفي عام ١٩٢٤ نبه أيضاً الناقد محمد عبد المجيد حلمي مُخرج مسرحية (الاستعباد) – لفرقة رمسيس – بأنه يختبر كل شيء قبل العرض، حيث إن روز اليوسف أرادت فتح الباب – أثناء العرض – فلم يستجب لها؛ فقام أحدهم بمساعدتها وفتح الباب من الجهة الأخرى بقوة، مما تسبب في تشويه المنظر (٦٠)!! أما ناقد جريدة (الوطن)؛ فقدلاحظت على عرض (الاستعباد) نفسه، ملاحظة إخراجية أخرى، قال عنها: "لقد ذكروا كثيراً في الفصل الأول المطر والبرق والرعد؛ ولكننا لم نرَ من خلال الزجاج ولا عندما فُتح الباب .. لا مطراً ولا برقاً ولم نسمع رعداً" (٦١).

وعندما كتب الأديب إبراهيم المصري نقداً لمسرحية (راسبوتين)، وجدناه يقف عند أمور دينية شديدة الخصوصية، وكأنه استشرف احتياج المسرح لوظيفة الدراماتورج فيما بعد، عندما قال: "كانت التراتيل التي أُنشدت خلف الكواليس في الفصل الأول باللغة اللاتينية، تتبع المذهب اللاتيني لا الأرثوذكسي، الذي تسير بموجبة الكنيسة الروسية. وكان راسبوتين يبارك المؤمنين بالماء المقدس مع أن هذه عادة لا تُتبع في الكنائس الأرثوذكسية إلا مرة في كل عام. ولقد رأينا في الفصل الثالث صوراً للعذراء والمسيح مصنوعة على الطراز اللاتيني أيضاً لا البيزانطي الأرثوذكسي" (٦٢).

أما ناقد مجلة (المقتبس)، فقد انتقد إخراج مسرحية (العريس) لفرقة عكاشة؛ حيث لاحظ أن أحداث النص تدور في منزل ريفي بمدينة الفيوم، فقام المخرج بوضع أبواب هذا المنزل، وأبواب غرف نومه من الزجاج!! كما أن أثاث البيت كان على الطراز الفرنسي، والبيت كأنه أحد قصور الأسرة الحاكمة، لا بيت تاجر غلال من الفلاحين (٦٣)!!

ويعود الناقد محمد عبد المجيد حلمي فيوجه نقده إلى المخرج عزيز عيد؛ بخصوص مسرحية (كاترين دي مدسيس)، فيقول: " أريد أن ألفت نظر الأستاذ عزيز إلى أن الفوتوغرافيا لم تكن عُرفت في ذلك الوقت، حتى نرى أبطال الرواية يستعملون الصور الفوتوغرافية .. ألا تذكر الصورة التي أعطاها الماريشال بيجوت للشاب فالنتينو؟ أنها كانت فوتوغرافية ولا شك، في حين أن الكارت بوستال حديث الاختراع؟! لماذا تستعملون الشموع في كل مجال؟ لقد صاحت (إيفون) بالخادم: (لا تنر المشاعل) ومع ذلك فقد أشعلوا الشموع!! ألا يوجد هناك فرق بين المشعل والشمعة؟! لقد كان من الهين عليكم أن تستعملوا مشعلاً أو اثنين إكمالاً لمظهر الرواية" (٦٤).

ونختتم حديثنا عن عنصر الإخراج بذكر جزء من مقالة نقدية، كتبها ناقد جريدة (المنبر)، أعاب فيها على صاحب الفرقة – ومخرجها – اختياره لمسرحية (أجاممنون)!! فالناقد استهجن عرض هذا الموضوع التراثي القديم

السخيف عام ١٩١٦،؛ لأنه لا يتناسب مع روح العصر ومتطلبات الجيل الحالي!! وهذه المقالة – بمعناها هذا – توضح أن بعض النُقّاد – أمثال صاحب هذه المقالة – لا يعرف أي شيء عن توظيف التراث، أو استلهامه، أو قيمته الرمزية والدلالية ... إلخ، يقول الناقد عن مسرحية (أجاممنون):

" هي رواية لا تظفر باحترام العصر، ولا تقع منه الموقع الذي وقعت فيه يوم أخرجها للناس الشاعر راسين. ولم يستطع أن يرتفع فيها عن الشاعر يوريبيديس الذي وضع مثلها قبله. والشاعر راسين لا يكسب منا غير الاحترام التاريخي؛ لأنه قطعة من تاريخ المسرح في الغرب. وهو لا يصلح لتهذيب هذا الجيل، ولا تُجدي رواياته شيئاً على الحياة اليومية الجديدة، التي تغيرت ألوانها وعواملها عن عصر راسين وأجاممنون، وأصبحت علل العصر ومساويه أخلق بالمسرح الحاضر من شؤون الإنسانية الأولى، التي كانت تعيش في الظلام. وتعود بهم إلى عهد الآلهة، الذي لا يلذ إلا لدارس تاريخ الميثولوجيات ولتلاميذ المدارس الابتدائية وأشباهها، ونحن العصريين نعد إخراج رواية كهذه في هذا العصر المنطلق من قيود الانحطاط، وسخافات الماضى البعيد؛ إهانة كبرى للجيل، وسخرية من روح العصر، وإزدراء لشؤون الحياة الجديدة" (٦٥).

الهوامش

(١) – مجلة (وادي النيل) – السنة الثالثة – عدد ٥٥ – ١٨٧٠/٢/٢٨ – ٢٧ ذي القعدة ١٢٨٦ هـ – ص(١٣٣٤).
(٢) – جريدة (المنبر) – ١٩١٧/٣/١٨
(٣) – جريدة (الأفكار) – الأحد ٢٥ مارس ١٩٢٣
(٤) – جريدة (كوكب الشرق) – الأربعاء ٥ نوفمبر ١٩٢٤
(٥) – جريدة (النظام) – الخميس ٢٩يناير ١٩٢٥
(٦) – جريدة (الأهرام) – ١٨٨٢/٤/١٥
(٧) – جريدة (الأهرام) – ١٨٨٢/٤/١٨
(٨) – جريدة (المقطم) – ١٨٩٣/٣/٢٩
(٩) – أمين ريحاني – انتقاد أديب – ترجمة جورج حبيقة – مجلة (الثريا) – السنة الثالثة – الجزء الثاني – ١٨٩٨/٩/١
(١٠) – السابق.
(١١) – جريدة (مصر) – ١٩١٨/٤/٢٤
(١٢) – جريدة (الأهرام) – الجمعة ١٧ أكتوبر ١٩٢٤
(١٣) – محمد أسعد لطفي – راسبوتين على مسرح رمسيس – جريدة (السياسة) – ١٩٢٤/١١/١٧
(١٤) – محمد عبد المجيد حلمي – الفضيحة على مسرح رمسيس (٢) – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١/١٤
(١٥) – محمد عبد المجيد حلمي – وراء الهيملايا على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١٠/١٧
(١٦) – أبو الدرداء – النهضة المسرحية .. رواية دولة الحظ ـــ جريدة (اللواء المصري) ـــ الثلاثاء ١٦ ديسمبر ١٩٢٤
(١٧) – جريدة (المقطم) – الأربعاء ٤ فبراير ١٩٢٥
(١٨) – محمود كامل – نبي الوطنية على مسرح برنتانيا – جريدة (السياسة) – ١٩٢٥/١/٩
(١٩) – جريدة (المقطم) – السبت ١٠ يناير ١٩٢٥
(٢٠) – ينظر: جريدة (الأهرام) – ١٨٨٢/٤/١٥
(٢١) – الجوق العربي في الأوبره الخديوية – جريدة (المقطم) – ١٨٩٣/٣/٢٩

(٢٢) – أحمد أبو الخضر منسي – في دار الأوبرا السلطانية: الشبيبة الناهضة: رواية الاتجار بالأزواج لاحق لسابق – جريدة (الأفكار) – ١٩١٧/٢/٢٨

(٢٣) – إسكندر شلفون – فنون التمثيل في مصر والأخوة عكاشة – مجلة (روضة البلابل) – عدد ٧ – ١٩٢١/٤/١

(٢٤) – ينظر: مجلة (العمدة) – الخميس ١ مارس ١٩٢٣

(٢٥) – ينظر: محمد عبد المجيد حلمي – الدنيا وما فيها على مسرح الأزبكية – جريدة (كوكب الشرق) – الثلاثاء ١٨ نوفمبر١٩٢٤

(٢٦) – جمال الدين حافظ عوض – خاتم سليمان على مسرح حديقة الأزبكية – جريدة (كوكب الشرق) – الثلاثاء ٢٥ نوفمبر١٩٢٤

(٢٧) – راجع: محمد محمود – ليلة كليوباترا على مسرح تياترو حديقة الأزبكية – جريدة (البلاغ) – ١٩٢٥/١١/١١

(٢٨) – ينظر: سهيل – عالم التمثيل: تكريم الأستاذ زكي طليمات – مجلة (المصور) – ١٩٢٨/١٢/٢٨

(٢٩) – جريدة (الأهرام) – ١٨٨٢/٤/١٥

(٣٠) – جريدة (الحقوق) – ١٨٨٦/٥/١

(٣١) – ينظر: المراسح والمشاهد .. تياترو حديقة الأزبكية .. رواية هدى – جريدة (السياسة) – ١٩٢٣/٢/٥

(٣٢) – محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا الفني .. الشرف الياباني على مسرح الأوبرا الملكية – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٤/١١/١

(٣٣) – شكري – المسرح العربي .. راسبوتين – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٤/١١/٨

(٣٤) – محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا الفني رواية اللزقة على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٤/١٢/٤

(٣٥) – محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا المسرحي .. الطاغية على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١٠/١٠

(٣٦) – محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا المسرحي .. وراء الهيملايا على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١٠/١٧

(٣٧) – ينظر: جمال الدين حافظ عوض – المسرح العربي .. الطمبورة على مسرح الماجستيك – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١٠/١٢

(٣٨) – مشاهير صناع المناظر في مصر – مجلة (التياترو المصورة) – عدد١ – ١٩٢٤/١٠/١

(٣٩) – جريدة (الزمان) – عدد ٧٩٥ – ١٨٨٥/١٢/٢٢

(٤٠) – ينظر: أمين الريحاني – انتقاد أديب – مجلة (الثريا) – السنة الثالثة – الجزء الثاني – ١٨٩٨/٩/١

(٤١) – عاصفة في بيت مصرية عصرية – مجلة (التياترو) – ١٩٢٤/١١/١

(٤٢) – جمال الدين حافظ عوض – المسرح العربي خاتم سليمان على مسرح حديقة الأزبكية – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٤/١١/٢٥

(٤٣) – حندس – نهضة التمثيل العربي التاج – جريدة (الأهرام) – ١٩٢٤/١٢/١٧

(٤٤) – ينظر: محمد عبد المجيد حلمي – فيدورا على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/٢/٢٧

(٤٥) – محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا المسرحي .. وراء الهيملايا على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١٠/١٧

(٤٦) – محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا المسرحي .. كاترين دي مدسيس في رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١١/٢١

(٤٧) – ينظر: المراسح والمشاهد .. تياترو حديقة الأزبكية .. رواية هدى – جريدة (السياسة) – ١٩٢٣/٢/٥

(٤٨) – عاصفة في بيت مصرية عصرية – مجلة (التياترو) – ١٩٢٤/١١/١

(٤٩) – جمال الدين حافظ عوض – المسرح العربي .. خاتم سليمان على مسرح حديقة الأزبكية – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٤/١١/٢٥

(٥٠) – جريدة (الوطن) – الأربعاء ٢٦ نوفمبر١٩٢٤

(٥١) – محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا المسرحي .. الفضيحة على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١/١٤

(٥٢) – جمال الدين حافظ عوض – المسرح العربي .. أرسين لوبين على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/٢/٥

(٥٣) – أمين الريحاني – انتقاد أديب – مجلة (الثريا) – السنة الثالثة – الجزء الثاني – ١٨٩٨/٩/١

(٥٤) – محمود كامل – المراسح والمشاهد .. نبي الوطنية على مسرح برنتانيا – جريدة (السياسة) – ١٩٢٥/١/٩

(٥٥) – ينظر: محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا المسرحي .. الطمبورة على مسرح الماجستيك – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١٠/١٩

(٥٦) – جريدة (الراوي) – السنة الأولى – الجزء الثاني – ١٨٨٨/٤/١

(٥٧) – أمين الريحاني – انتقاد أديب – مجلة (الثريا) – السنة الثالثة – الجزء الثاني – ١٨٩٨/٩/١

(٥٨) – سعد الدين – كلمة في التمثيل– جريدة (الأفكار) – ١٩١٥/٢/١٠

(٥٩) – ينظر: ط.ل – المسرح .. غادة الكاميليا – جريدة (الأفكار) – ١٩٢٣/٣/٢٥

(٦٠) – ينظر: محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا الفني .. رواية الاستعباد على مسرح رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – الثلاثاء ١١ نوفمبر ١٩٢٤

(٦١) – جريدة (الوطن) – الأربعاء ٢٦ نوفمبر ١٩٢٤

(٦٢) – إبراهيم المصري – راسبوتين على مسرح رمسيس – مجلة (التمثيل) – الأحد ١٦ نوفمبر سنة ١٩٢٤

(٦٣) – ينظر: حندس – العريس – مجلة (المقتبس) – ٥ ديسمبر ١٩٢٤

(٦٤) – محمد عبد المجيد حلمي – المسرح العربي لمكاتبنا المسرحي .. كاترين دي مدسيس في رمسيس – جريدة (كوكب الشرق) – ١٩٢٥/١١/٢٠

(٦٥) – الروح العامة في آداب المسرح المصري – جريدة (المنبر) – ١٩١٦/٣/١٤