مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 974. | الإثنين 27 أبريل 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«لعب ولعب».. البساطة بوابة للنفاذ إلى عقل الطفل

المركز القومى للمسرح يحتفى بالمبدعين فى مسابقات التأليف المسرحى

الإيهام المسرحى .. مقاربة فينومينولوجية

الكوميديا.. بين تغير الجمهور وأزمة النص

فرقة دمياط الجديدة

تقدم «محكمة الحواديت» ضمن عروض مسرح الطفل

تواصلت على مسرح المركز الثقافي بمحافظة كفر الشيخ، عروض مسرح الطفل التي تنظمها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، بإقليم شرق الدلتا الثقافي، ضمن برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى دعم إبداعات النشء.

وشهد اليوم الثاني من الفعاليات عرضا بعنوان «محكمة الحواديت» لفرقة قصر ثقافة دمياط الجديدة، وقدم بحضور أعضاء لجنة التحكيم المكونة من المخرج أحمد عبد الجليل، المؤلف والناقد مجدي الحمزاوي، ومهندس الديكور أمين مرعي.

العرض تأليف هاني قدري، وإخراج أحمد الغزلاني، وتدور أحداثه حول الحكايات التي تقدمها الجدة لحفيديها «رقية» و»مروان»، عن السندباد والشاطر حسن والسندريلا، ولكن بطريقة مغايرة للأحداث الأصلية.

وبمرور الوقت يعلم الطفلان بالقصص الأصلية ويقررا أن يحكيا للجدة حكاية من تأليفهما تضم كل أبطال الحواديت، لكن الجدة بذكائها تجذب أحفادها إلى قصتها بطريقة شيقة، ليكتشفا في النهاية أنه لا بطولة فيما صنعه أبطال الحواديت، فجميعهم اعتمدوا على السحر والصدف.

«محكمة الحواديت» أداء: أسماء البلتاجي، جلال الغزلاني، ميريام صلاح، عزمي عاشور، ملك صلاح، مي الهندي، عبد الرحمن آدم، حنان الغزلاني، عبده شعبان، مهيب السعيد، محمد داود، هاني البسطويسي، عصام السيد، چودي علي، محمد رزق، جميلة فوزي، أكرم سليم، أماني كمال، أمنية رضا، محمد الشيتوي، أحمد شمول، كريم قريش، أحمد الديب، مريم السعيد، وترتيل البسطويسي.

أشعار أحمد سلامة، ألحان توفيق فودة، توزيع موسيقي أحمد العجمي، إعداد موسيقي يوسف البشبيشي، استعراضات عبد الرحمن آدم، تصميم ديكور إسلام جمال، تنفيذ ديكور عبده عرابي، ملابس سارة، ماسكات وإكسسوارت محمد شعلان، ماكياج بسمله الهندي، تصميم إضاءة حسن النجار، تنفيذ إضاءة محمود الزناتي، ومخرج منفذ عبده الديب.

العرض من إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل، والتابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث، وقدم بالتعاون مع إقليم شرق الدلتا الثقافي برئاسة الكاتب أحمد سامي خاطر، وفرع ثقافة دمياط بإدارة نجوى كيوان.

«الجبّانة»

على مسرح الحياة سادس أيام عيد الأضحى

يستعد فريق ايجل لتقديم عرض «الجبانة» يوم الاثنين الموافق ١ يونيو ٢٠٢٦، على مسرح الحياة، في سادس أيام عيد الأضحى في تجربة مسرحية مختلفة تمزج بين العبث والسخرية والواقع المؤلم، النص المسرحي يحمل توقيع الدكتور سيد فهيم، ويخرجه أحمد رجب.

تدور أحداث العرض حول فتاة تُدعى «حياة»، تصل إلى حافة اليأس وتقرر إنهاء حياتها داخل المقابر، لتجد نفسها أمام «محروس»، حارس الجبّانة، ومن خلال هذا اللقاء، يبدأ الصراع الداخلي للفتاة في التحول، حيث تتحول المقابر من مكان للموت إلى مساحة لاكتشاف المعنى الحقيقي للحياة حيث يقدم الغرض تساؤلات وجودية في إطار ساخر.

ويشارك في بطولة العمل نخبة من الفنانين الشباب، منهم: أدهم سعيد، نورا أنور، ندى رمضان، مصطفى محمد، محمد إبراهيم، أحمد فارس، أحمد حاتم، ياسمين عيد، عبدالحميد عمارة، وحمص مخرجان منفذان ادهم سعيد، نورا أنور، تصميم ديكور أحمد رجب، تنفيذ ديكور وملابس فريق إيجل، استعراضات احمد فارس، اضاءة م. ماير مجدي.

آلاء عاطف

المركز القومى للمسرح

يحتفى بالمبدعين فى مسابقات التأليف المسرحى

فى إطار جهود الدولة المصرية لدعم الحركة المسرحية وتعزيز دورها فى تشكيل الوعى الثقافى، تواصل وزارة الثقافة اهتمامها برعاية المبدعين وإتاحة الفرص أمام الأصوات الجديدة فى مجال الكتابة المسرحية،إيمانًا منها بأن المسرح أحد أهم أدوات التعبير الإنسانى القادرة على طرح القضايا المجتمعية وصياغتها فى رؤى فنية مبتكرة. ومن هذا المنطلق، يحرص المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية على تنظيم مسابقات نوعية تسهم فى اكتشاف المواهب الشابة، وتدعم الكُتاب المسرحيين، وتفتح أمامهم آفاقًا جديدة للإبداع والتجريب.

ويأتى حفل توزيع جوائز مسابقات التأليف المسرحى هذا العام تتويجًا لجهود كبيرة بُذلت على مدى أشهر، شهدت تنافسًا واسعًا بين عدد كبير من الكُتاب من مختلف الأجيال ما يعكس حيوية المشهد المسرحى المصرى وثراءه، وقدرته على استيعاب تجارب متنوعة تحمل رؤى وأفكارًا متجددة. كما يؤكد هذا الحدث على استمرار الدولة فى ترسيخ مكانة المسرح كرافد أساسى من روافد الثقافة ومنبر فنى يعبر عن قضايًا الإنسان والمجتمع.

نظم المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، برئاسة المخرج عادل حسان، احتفالية لتوزيع جوائز مسابقات التأليف المسرحى، وذلك بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة، وذلك يوم الثلاثاء الموافق ٢١ أبريل ٢٠٢٦، وسط حضور نخبة من قيادات العمل الثقافى والفنى، وعدد من المسرحيين والباحثين والمهتمين بالشأن المسرحى.

وجاءت الاحتفالية فى أجواء تعكس اهتمام الدولة بدعم المبدعين، وتؤكد حرص المؤسسات الثقافية على اكتشاف المواهب الجديدة،وتقديم نصوص مسرحية

د. أيمن الشيوى: رسالة دعم للمبدعين من وزيرة الثقافة

استمرار التعاون بين قطاعات الوزارة لتقديم منتج فنى راقٍ يصل إلى الشارع المصرى

قادرة على مواكبة تطور الحركة المسرحية فى مصر، بما يسهم فى إثراء الساحة الفنية والثقافية.

بدأت فعاليات الاحتفالية بعرض فيلم وثائقى عن الكاتب الكبير توفيق الحكيم، كأحد أبرز رواد المسرح العربى، حيث استعرض الفيلم أهم محطات حياته الأدبية والفنية، وإسهاماته فى تطوير فن المسرح وإثراء المكتبة العربية بأعمال مسرحية خالدة ما زالت تُعرض وتدرس حتى اليوم.

تضمن الحفل عددًا من الكلمات لقيادات العمل الثقافى والمسرحى، التى أكدت على دعم وزارة الثقافة للحركة المسرحية، وحرصها على توفير بيئة مناسبة للإبداع الفنى، وتشجيع الكُتاب على تقديم نصوص مسرحية جديدة تعبر عن قضايا المجتمع وتواكب متغيراته.

المخرج عادل حسان: المركز القومى للمسرح يعمل بشكل مستمر فى دعم المواهب الشابة

وشدد المتحدثون على أهمية نشر النصوص الفائزة فى مسابقات التأليف المسرحى، لتكون متاحة للطلاب والباحثين والمهتمين والمخرجين، بما يسهم فى توسيع دائرة الاستفادة منها وتحويلها إلى أعمال مسرحية حقيقية.

نقل الأستاذ الدكتور أيمن الشيوى، رئيس قطاع المسرح، تحيات وزيرة الثقافة الدكتورة جيهان زكى للحضور، مؤكدًا أن الوزارة تضع دعم الإبداع المسرحى فى مقدمة أولوياتها، وتسعى إلى تطوير المنظومة المسرحية بما يتناسب مع تطلعات الجمهور المصرى.

وأشار الشيوى، أن المسرح يمثل أحد أهم أدوات التنوير الثقافى لما له من دور مؤثر فى تشكيل الوعى المجتمعى، وتعزيز قيم الانتماء والهوية الوطنية، مؤكدا استمرار التعاون بين مختلف قطاعات الوزارة لتحقيق التكامل فى العمل الثقافى.

قال المخرج عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح، إن المركز يعمل بشكل مستمر على دعم المواهب الشابة واكتشاف كُتاب جدد فى مجال التأليف المسرحى، من خلال تنظيم مسابقات دورية تسهم فى تنشيط الحركة المسرحية وتقديم أفكار جديدة تثرى الحركة الفنية.

وأوضح أن مسابقات التأليف المسرحى تمثل منصة حقيقية لإبراز قدرات الكُتاب الشباب، وإتاحة الفرصة أمامهم للتعبير عن رؤاهم الفنية والفكرية مشيرًا إلى أن المركز يحرص على متابعة النصوص الفائزة والعمل على تطويرها وإخراجها إلى النور فى صورة عروض مسرحية.

وشدد مدير المركز على أهمية تحويل النصوص الفائزة إلى أعمال مسرحية تُعرض على خشبات المسارح، بالتعاون مع البيت الفنى للمسرح، بما يضمن وصول هذه النصوص إلى الجمهور وتحقيق رسالتها الثقافية والفنية.

وأكد أن هذه الخطوة تسهم فى دعم الإنتاج المسرحى، وإثراء الحركة الفنية بنصوص جديدة تعكس قضايا المجتمع وتواكب التطورات الثقافية والفنية.

شهدت الاحتفالية حضورًا لافتًا لعدد من المسرحيين والمثقفين والباحثين فى مجال الفنون، إلى جانب أعضاء لجان التحكيم والمشاركين فى مسابقات التأليف المسرحى، حيث تبادل الحضور التهانى والتقدير للفائزين فى أجواء اتسمت بالود والتقدير للإبداع المسرحى.

كما عكست الاحتفالية روح التعاون بين المؤسسات الثقافية وأكدت أهمية العمل المشترك لدعم الفنون

د.محمد أمين عبدالصمد: هذه الاحتفالية تعكس قيمة الإبداع المسرحى ودوره فى إثراء الثقافة المصرية

وتعزيز دورها فى خدمة المجتمع.

وفى ختام الاحتفالية، التى قدمها الدكتور محمد أمين عبد الصمد، تم تكريم أعضاء لجان التحكيم والفائزين فى مسابقات التأليف المسرحى، حيث تم منحهم شهادات تقدير، تقديرًا لجهودهم وإسهاماتهم فى دعم الحركة المسرحية.

أولا لجنة تحكيم «توفيق الحكيم للتأليف المسرحى»الدورة الخامسة، والتى تضم نخبة متخصصة فى المجال المسرحى وهم: الأستاذة الدكتورة رشا خيرى - أستاذ مساعد الدراما والنقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية – أكاديمية الفنون، الأستاذ الدكتور محمد سمير الخطيب- مدرس مساعد الدراما والنقد بقسم علوم المسرح بكلية الآداب-جامعة عين شمس، المخرج القدير سامح مجاهد – مدير عام فرقة مسرح الغد بالبيت الفنى للمسرح، بتقييم الأعمال المشاركة التى وصل عددها إلى ١٦٨ نصًا مسرحيًا.

الفائزون: المركز الأول: ديفيد رفيق بشرى، عن النص المسرحى «مفتاح النور»، المركز الثانى: المؤلف محمود خليل حسين – عن النص المسرحى «الجثة رقم خمسين»، المركز الثالث (مناصفة) بين المؤلف محمد صبرى قرنى - عن النص المسرحى «أشباح المحطة»، والمؤلف حسام عبدالرءوف عيد - عن النص المسرحى «فى صحبة الشياطين».

ثانيًا: لجنة تحكيم مسابقة د. علاء عبدالعزيز سليمان للتأليف المسرحى للكُتاب الشباب" الدورة الأولى والتى تضم نخبة متخصصة فى المجال المسرحى، وهم: الأستاذ الدكتور حاتم حافظ زكريا أستاذ الدراما والنقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، الأستاذ الدكتور كمال عطية أستاذ الإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، الكاتب المسرحى سامح عثمان، مدير إدارة التدريب والورش بالإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، بتقييم الأعمال المشاركة التى وصل عددها إلى ٧٦ نصًا مسرحيًا.

الفائزون: المركز الأول: المؤلفة آلاء محمد محمد فتحى عن النص المسرحى «الحفرة» المركز الثانى: المؤلف أحمد رجائى أمين عن النص المسرحى «رون» المركز الثالث مناصفة بين المؤلفة جاسمين ماجد موريس عن النص المسرحى «عن كل الأولاد» والمؤلف سعد يوسف زكى سعد عن النص المسرحى «لم يكتب التاريخ».

ثالثًا: لجنة تحكيم «مسابقة توت عنخ أمون» للتأليف المسرحى فى فرعى مسرح الطفل ومسرح العرائس، والتى تضم نخبة متخصصة فى المجال المسرحى، وهم: الأستاذ الدكتور أسامة محمد على، مدير عام فرقة مسرح العرائس، الأستاذة الدكتور شهيرة صلاح الدين خليل الكاتبة والمترجمة ورئيس تحرير مجلة سمير - دار الهلال، الدكتورة مى مهاب السيد المخرجة وعضو مسرح العراس.

بتقييم الأعمال المشاركة التى وصل عددها إلى ٤٦ نصًا مسرحيًا للـتأليف لمسرح الطفل، ١٦ نصًا مسرحيًا للتأليف لمسرح العرائس.

الفائزون: المركز الأول فى فرع النص المسرحى للطفل، فوز النص المسرحى "تحت قناع الشمس" للمؤلفة أمانى حازم سمير، وفى فرع مسرح العرائس، فوز النص المسرحى «تى وتوت وزمن الروبوت» للمؤلفة صفاء فريد عبدالعزيز البيلى، وشهادة تقدير وتشجيع للتميز الفنى لكل من: المؤلفة نهى أبوبكر محمد سالم عن نصها لمسرح الطفل «المضيف الأبدى»، والمؤلف أمجد زاهر زخارى عن نصه لمسرح العرائس «العصا الذهبية وخطوات الملك الصغير».

تغريد حسن

جائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي

تُعلن عن رفع قيمة الجوائز وتُطلق فرع المقال النقدي

أعلنت المنسق العام لجائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي، الكاتبة والناقدة دكتور صفاء البيلي، عن إطلاق أول فروع الجائزة في دورتها السادسة ٢٠٢٦، وهو فرع المقال النقدي، الذي يحمل هذا العام اسم الناقد القطري الراحل حسن حسين جابر.

قيمة جوائز المقال النقدي

وأشارت «البيلي» إلى أن الجائزة تأخرت قليلاً هذا العام عن موعد إطلاقها المعتاد بسبب ظروف الحرب التي أحاطت بالمنطقة، كما أوضحت قرار زيادة الجوائز المالية لجميع فروع الجائزة في دورتها السادسة، بهدف تشجيع المبدعين العرب، حيث ارتفعت جوائز المقال النقدي عن الدورات السابقة لتصبح كالآتي:

المركز الأول: ٥٠٠٠ جنيه للمقال بدلًا من ٣٠٠٠ جنيه.

المركز الثاني: ٣٠٠٠ جنيه للمقال بدلًا من ٢٠٠٠ جنيه.

المركز الثالث: ٢٠٠٠ جنيه للمقال بدلًا من ١٠٠٠ جنيه.

جائزة لجنة التحكيم: ١٥٠٠ جنيه للمقال بدلًا من١٠٠٠ جنيه.

جائزة القائمة القصيرة: ١٠٠٠ جنيه للمقال بدلًا من ٥٠٠ جنيه.

شروط المسابقة

المسابقة متاحة لجميع المبدعين العرب، دون التقيد بشرط السن.

أن يكون النقد مرتبطًا بعرض من العروض المسرحية العربية الجديدة، المقدمة خلال الفترة من ٢٠٢٥/١/١ حتى ٢٠٢٦/٤/٢٢ فقط.

ألا يكون المقال قد سبق نشره في أية مطبوعة، سواء كانت ورقية أم إلكترونية.

أن يكون المقال النقدي مكتوبًا باللغة العربية الفصحى.

ألا يكون المقال قد فاز بأية جائزة من قبل، أو تم تقديمه إلى أية مسابقة أخرى.

ألا يقل عدد كلمات المقال النقدي عن ٥٠٠ كلمة، ولا يزيد على ١٠٠٠ كلمة.

آلية المشاركة

يرشح المتسابق عمله بنفسه للمسابقة، ولا تُقبل الترشيحات المقدمة من قبل جهات أو أطراف أخرى.

يُرسل المقال بصيغة (Word)، على أن يكون حجم الخط ١٦، ونوع الخط Sakkal Majalla.

لا تُكتب البيانات الشخصية على المقال إطلاقًا، ويُكتب على صفحته الأولى عنوان المقال فقط.

تُرسل البيانات عبر الاستمارة الخاصة بالجائزة المرفقة بالشروط، ولا تُقبل أية مشاركة دون تعبئة الاستمارة كاملة، مع إرفاق جميع الطلبات المذكورة فيها.

تُرسل الأعمال المرشحة وجميع المرفقات إلى البريد الإلكتروني التالي: aljaber.award@gmail.com

يبدأ استقبال المشاركات اعتبارًا من يوم الأربعاء الموافق ٢٠٢٦/٤/٢٢.

آخر موعد لتلقي المشاركات نهاية يوم الاثنين الموافق ٢٠٢٦/٦/٢٢، ولا يُعتد بأي مشاركة تصل بعد هذا التاريخ.

تتكفل الجائزة بتوفير الإقامة للمتأهلين للقائمة القصيرة – دون من ينوب عنهم أو من يرافقهم – من المقيمين خارج مصر أو خارج محافظتي القاهرة والجيزة، ليوم حفل توزيع الجوائز.

لا يحق للمشارك الانسحاب من الجائزة بعد إعلان نتائج القائمة الطويلة، كما لا يحق له الاعتراض على قرارات لجنة التحكيم.

النتائج والإعلان عن الفائزين وتوزيع الجوائز

يتم تشكيل لجنة تحكيم عربية سرية من الأسماء المرموقة في هذا المجال.

يتم الإعلان عن الفائزين وتوزيع الجوائز وأعضاء لجان التحكيم في حفل يقام في موعد يُحدد بعد نشر القائمة القصيرة.

ومن الجدير بالذكر أن جائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي تعمل إداريًا تحت مظلة مؤسسة زادة للتنمية والمرأة، التي ترأس مجلس أمنائها أستاذ دكتور رانيا يحيى، المدير السابق للأكاديمية المصرية في روما.

وسيتم الإعلان عن بقية فروع الجائزة (فرع النصوص الموجهة للأطفال – فرع النصوص الموجهة للكبار) خلال الأيام القليلة المقبلة.

همت مصطفى

توظيف الذكاء الاصطناعى فى نصوص المسرح المدرسى لدى مرحلة التعليم الأساسى

رسالة ماجستير للباحثة سارة عليوة

شهدت قاعة المناقشات بكلية التربية النوعية بجامعة بنها، يوم الأحد الموافق ٥ أبريل ٢٠٢٦، مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة سارة عليوة السيد، بقسم الإعلام التربوى (تخصص المسرح المدرسى)، والتى جاءت تحت عنوان:

«توظيف الذكاء الاصطناعى فى نصوص المسرح المدرسى لدى مرحلة التعليم الأساسي: دراسة تحليلية لمسرحيات مختارة»، وذلك وسط حضور أكاديمى متميز ضم نخبة من أساتذة المسرح والتربية وتكنولوجيا التعليم والإعلام التربوى، فى مناقشة اتسمت بالعمق العلمى والطرح النقدى الجاد.

وتكونت لجنة الإشراف والمناقشة من كوكبة من الأساتذة المتخصصين، وهم: أ.د. مايسة على زيدان، أستاذ ورئيس قسم الإعلام التربوى بكلية التربية النوعية جامعة طنطا (رئيسًا ومقررًا)، أ.د. وجيه جرجس فرنسيس، أستاذ ورئيس قسم المسرح التربوى بكلية التربية النوعية جامعة بنها (مشرفًا ومناقشًا)، أ.م.د. إيهاب سعد المحمدى، أستاذ تكنولوجيا التعليم المساعد بكلية التربية النوعية جامعة بنها (مشرفًا ومناقشًا)، أ.م.د. أحمد مختار الجندى، أستاذ تكنولوجيا التعليم المساعد بكلية التربية النوعية جامعة بنها (مناقشًا داخليًا).

وشهدت المناقشة حوارًا علميًا ثريًا تناول الجوانب النظرية والتطبيقية للدراسة، وانتهت بمنح الباحثة درجة الماجستير، بعد الإشادة بالجهد العلمى المبذول وأهمية الموضوع وحداثته.

الإطار الفكرى والعلمى للرسالة

انطلقت الدراسة من فرضية أساسية مفادها أن توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعى فى المسرح المدرسى يمثل نقلة نوعية فى بنية الدراما التعليمية الموجهة لتلاميذ مرحلة التعليم الأساسى، خاصة فى ظل التحولات الرقمية المتسارعة التى يشهدها العالم.

واعتمدت الباحثة على مجموعة من الدراسات السابقة التى أكدت فاعلية الذكاء الاصطناعى فى تنمية مهارات الإبداع والتفكير النقدى وحل المشكلات لدى المتعلمين، باعتباره أداة قادرة على تطوير المحتوى التعليمى وجعله أكثر تفاعلية وجاذبية.

كما تضمنت الرسالة تحليلًا علميًا لنماذج من نصوص مسرحية مدرسية تم توظيف تطبيقات الذكاء الاصطناعى فى بنائها الدرامى، إلى جانب دراسة ميدانية اعتمدت على استبيان تم تطبيقه على عينة قوامها ٢٠٠ من أخصائيى المسرح المدرسى، بهدف رصد واقع الاستخدام الفعلى لهذه التقنيات.

وأوضحت نتائج التحليل تنوع صور توظيف الذكاء الاصطناعى داخل البناء الدرامى، سواء على مستوى تطوير الحبكة، أو بناء الشخصيات، أو صياغة الحوار، أو اقتراح الأفكار الدرامية، بما يسهم فى توفير الوقت والجهد لأخصائى المسرح المدرسى، ويساعد على تحسين جودة النصوص المقدمة للطلاب.

وفى المقابل، كشفت الدراسة عن مفارقة مهمة، حيث

نجح النص المسرحى، على المستوى الإبداعى، فى استيعاب آفاق الذكاء الاصطناعى وتوظيفه فنيًا، بينما لا يزال التطبيق العملى داخل المدارس يعانى من فجوة واضحة بين الإمكانات النظرية والتطبيق الميدانى.

مشكلة الدراسة

أما عن مشكلة الدراسة فتناولت تراجع فاعلية الوسائل التقليدية فى المسرح المدرسى، رغم ما يمثله هذا النشاط من أهمية كبيرة فى تنمية مهارات الطلاب اللغوية والاجتماعية وبناء شخصياتهم، حيث يواجه المسرح المدرسى حالة من الجمود نتيجة الاعتماد على نصوص تقليدية لم تعد قادرة على جذب اهتمام الجيل الجديد.

كما أشارت الباحثة إلى وجود نقص واضح فى النصوص المسرحية التى تحقق التوازن بين القيمة التعليمية والجاذبية الفنية، وهو ما يحد من قدرة المسرح المدرسى على أداء دوره كوسيلة تربوية مؤثرة.

وتطرقت الدراسة كذلك إلى التحديات التى تواجه المعلمين وأخصائيى المسرح، وفى مقدمتها ضيق الوقت وقلة الإمكانات اللازمة لإنتاج نصوص جديدة، إلى جانب اتساع الفجوة بين المسرح المدرسى والتطورات التكنولوجية الحديثة، فضلًا عن ندرة الدراسات التطبيقية التى تقدم رؤى واضحة لدمج التقنيات الرقمية فى هذا المجال.

وفى ضوء ذلك، تبلورت مشكلة الدراسة فى التساؤل الرئيسي: كيف يمكن توظيف أدوات الذكاء الاصطناعى فى صياغة نصوص المسرح المدرسى بما يسهم فى تعزيز تجربة التعلم لدى تلاميذ مرحلة التعليم الأساسى؟

أهداف الدراسة

سعت الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، من أبرزها: التعرف على آليات توظيف الذكاء الاصطناعى فى كتابة نصوص المسرح المدرسى، الكشف عن دوره فى تسهيل عمل المعلمين وأخصائيى المسرح فى إعداد العروض المدرسية، تقييم مدى ملاءمة النصوص المنتجة باستخدام الذكاء الاصطناعى للخصائص العمرية لطلاب التعليم الأساسى، رصد التحديات التى تواجه الأخصائيين عند استخدام هذه التقنيات، التعرف على أهم الأساليب الفنية والتقنيات الذكية المستخدمة فى النصوص المسرحية المدرسية.

أهمية الدراسة والمنهج المستخدم

تكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها تتناول أحد الموضوعات الحديثة التى تربط بين الذكاء الاصطناعى والفنون التربوية، وتسهم فى إثراء الأدبيات العلمية المتعلقة بالمسرح المدرسى فى ضوء التحولات الرقمية.

كما تمثل الدراسة محاولة لتوعية أخصائيى المسرح المدرسى بأهمية توظيف التقنيات الذكية بما يتوافق مع متطلبات العصر الرقمى، ويساعد على تطوير الأداء المسرحى المدرسى، وجعله أكثر تأثيرًا فى تشكيل وعى الطلاب.

واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفى التحليلى، من خلال تحليل النصوص المسرحية المختارة، إلى جانب

الدراسة الميدانية التى استهدفت قياس اتجاهات الأخصائيين نحو استخدام الذكاء الاصطناعى فى عملهم.

أبرز نتائج الدراسة

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج المهمة، من بينها:

محدودية التطبيق العملى لتقنيات الذكاء الاصطناعى داخل المدارس، رغم الوعى النظرى بأهميته.

وجود توظيف فعلى لعناصر الذكاء الاصطناعى داخل النصوص المسرحية عينة الدراسة.

نجاح هذه النصوص فى الربط بين التطور التكنولوجى والقيم الإنسانية مثل التعاون والصدق واحترام الآخر.

تمثلت أبرز التحديات فى نقص البرامج التدريبية وضعف التأهيل المهنى، إلى جانب محدودية الإمكانات التكنولوجية داخل المدارس الحكومية.

وجود فجوة واضحة بين الإبداع النظرى فى كتابة النصوص والتطبيق الفعلى على أرض الواقع، وهو ما يستدعى مزيدًا من الدعم المؤسسى لتقريب المسافة بين النظرية والممارسة.

توصيات الدراسة

فى ضوء النتائج التى توصلت إليها، أوصت الباحثة بعدد من التوصيات، من أهمها:

١. إدراج موضوعات الذكاء الاصطناعى ضمن برامج إعداد أخصائى المسرح المدرسى بكليات التربية النوعية وكليات التربية.

٢. تنظيم دورات تدريبية وورش عمل متخصصة للأخصائيين العاملين فى المدارس الحكومية والخاصة.

٣. تشجيع إنتاج نصوص مسرحية مدرسية تعتمد على تقنيات الذكاء الاصطناعى فى بناء الشخصيات والأحداث والحوار.

٤. دعم البنية التكنولوجية داخل المدارس من خلال توفير الأجهزة والبرمجيات الذكية ووسائل العرض التفاعلية.

٥. تفعيل التعاون بين وزارتى التربية والتعليم والثقافة لإطلاق مشروع وطنى يهدف إلى توظيف الذكاء الاصطناعى فى الفنون التربوية، وفى مقدمتها المسرح المدرسى، باعتباره أداة تعليمية وثقافية مؤثرة فى بناء وعى الأجيال الجديدة.

وتؤكد هذه الدراسة أهمية مواكبة المسرح المدرسى للتحولات الرقمية، بما يضمن استمراره كأداة تربوية فاعلة قادرة على مخاطبة عقل ووجدان الطفل فى عصر التكنولوجيا.

سامية سيد

الكوميديا بين تغير الجمهور وأزمة النص

الكوميديا ليست مجرد وسيلة للضحك، بل تعد أحد أهم الفنون القادرة على التعبير عن الواقع وكشف تناقضاته بأسلوب بسيط وقريب من الجمهور وعلى امتداد تاريخها، ارتبطت الكوميديا بقضايا المجتمع، فكانت مرآة للناس وهمومهم اليومية، ووسيلة ذكية لطرح الأسئلة الصعبة فى قالب ممتع كما نجحت فى الجمع بين الترفيه والنقد، فصارت قادرة على تقديم المتعة وفى الوقت نفسه إثارة التفكير والتأمل ومع تطور الزمن وتغير طبيعة الجمهور، أصبحت الكوميديا أكثر تعقيدا، لأنها باتت مطالبة بمواكبة إيقاع العصر وأذواق المتلقين المتجددة ورغم كل هذه التحولات، تظل الكوميديا فنا حيا ومتجددا، قادرا على البقاء ما دام نابعا من الإنسان وقريبا من تفاصيل حياته من خلال هذا التحقيق نرصد بعض آراء المسرحيين حول الكوميديا وهل أصبح الضحك اليوم أكثر صعوبة عما مضى كذلك نطرح تساؤلا مهما عن فكرة وجود أزمة حقيقة فى النصوص الكوميدية وما مدى آثر السوشيال ميديا والاستاند آب كوميدى على ذائقة الجمهور للكوميديا الآن.

رنا رأفت

أزمة النص الكوميدى تبدأ حين يفقد صلته بالناس

قال الكاتب السيد فيهم إن الكوميديا، منذ أرسطوفان مرورًا بموليير وحتى بديع خيرى ولينين الرملى، اعتمدت فى الأساس على المفارقة وسوء التفاهم اللذين يفجّران الضحك، أو ما يُعرف بـكوميديا الموقف. وأضاف أن الكوميديا كانت، فى بعض الأحيان، تتناول أنماطًا من البشر شاذة الطباع بصورة لافتة، مثل البخيل والجبان والكذاب والمنافق، وغيرها من الصفات البشرية المذمومة، كما لم تكن تخلو من تناول موضوعات حيوية تهم المشاهد، سواء كانت اجتماعية أو سياسية معاصرة.

وأشار السيد فيهم إلى أن الكوميديا كانت تخاطب الجمهور العادى لا النخب، على عكس المسرح التراجيدى والذهنى وغيره من صور المسرح النخبوى، ولذلك اتسمت لغتها بالبساطة والمباشرة، واقتربت من لغة الجمهور البسيط، مؤكدًا أن هذه البساطة لا تعنى غياب الوعى أو السقوط فى الابتذال. وأوضح أن المتلقى كان يجد همومه ومشكلاته الحياتية تُناقش أمامه على المسرح بصورة ناقدة ساخرة، تدفعه أحيانًا إلى الضحك الصاخب سخرية من نفسه ومن حاله، فى عملية نفسية وروحية تُفرغ الطاقة السلبية وموجات الإحباط، معتبرًا أن هذه العملية تمثل، فى رأيه، المقابل لفكرة التطهير فى التراجيديا.

وأضاف أن الإضحاك فى حد ذاته وسيلة ناجعة لمغالبة الهموم والنجاة بالنفس من أزماتها، وأنه لا يوجد أبلغ من مشاهدة عرض كوميدى يحقق تلك الرسالة المهمة. وتابع أن الإضحاك أصعب من إثارة الحزن والشفقة والخوف لدى الجمهور، خاصة الجمهور المصرى الذى يملك بطبيعته حسًّا عاليًا من الفكاهة وقدرة ذاتية على الإضحاك وإثارة البهجة، وهو ما يجعل هذا الجمهور تحديًا كبيرًا لصُنّاع الكوميديا، لأنه قادر على كشف التصنع والابتذال بسهولة، وقد يضحك بالفعل، لكن على سبيل السخرية والتهكم، وسرعان ما يتحول إلى سبب مباشر فى إعلان فشل العرض.

وأكد السيد فيهم أن هناك بالفعل أزمة حقيقية فى النصوص الكوميدية حاليًا، ترجع إلى أسباب كثيرة، فى مقدمتها ابتعاد الموضوعات عن هموم المتفرج ومشكلاته، إلى جانب تضييق أطر الحرية على المؤلف، الذى لم يعد قادرًا على أن يترك لقلمه العنان فى النقد والسخرية من واقع يعيشه ويشرحه بخبرته وفلسفته الخاصة. وقال إن ذلك جعل الكاتب محاصرًا بضوابط رقابية وممنوعات لا تتوافق مع طبيعة الكتابة

الكوميدية، التى تقوم فى أغلب حالاتها على المغامرة.

وأوضح أن هذا الوضع دفع كثيرين إلى اللجوء إلى كوميديا النكات والألفاظ المبتذلة، وتقديم شخصيات كارتونية مستعارة من دراما قديمة، بدلًا من شخصيات حقيقية تتماس مع المتفرج وتتفاعل معه. وأضاف أن الضحك فى هذه الحالة يصبح وقتيًّا، ابن لحظته، أشبه بوجبات «التيك أواي»، من دون أن يترك الأثر المطلوب أو يعالج قضية. واختتم السيد فيهم بالتأكيد على أن بعض العروض وصلت إلى حد استجداء الضحكة من المشاهد، عبر إقحام تصرفات وحركات مفتعلة لدفع الجمهور إلى الضحك، من دون هدف أو خطاب مسرحى واضح، معتبرًا أن ذلك يمثل عوارًا خطيرًا أصاب مسرحنا الكوميدى فى مقتل.

الكوميديا كتابة واعية لا سرقة للضحك

قال الناقد د. محمود سعيد إن لعبة الكوميديا تختلف بوضوح عن لعبة الإضحاك، فالإضحاك ليس سوى جزء من الكوميديا، بينما تقوم الكوميديا على بساطة الشخصيات، والنهاية السعيدة، والقدرة على توليد الضحك فى سياق فنى متماسك، أما تعمّد إضحاك الجمهور أو سرقة ضحكاته، كما يحدث حاليًا فى معظم الأعمال، فهو فى رأيه عادة غريبة، مصطنعة، وسخيفة. لذلك اختلف الضحك نفسه، واختلفت مفرداته ومتطلباته الحالية عن الماضى.

وأوضح أن السخرية كانت الطريق الأصلى لفضّ الاشتباك بين التراجيديا والكوميديا، وقد نجح أريستوفانيس، الكاتب اليونانى، فى ذلك بجدارة منذ آلاف السنين، عبر وسائل ممتعة، مثل اللعب

على المتناقضات، وكوميديا قلب المواقف، والإطار الكاريكاتورى البسيط، وهى جميعًا من أهم عوامل الكوميديا ومقوماتها. ومن هنا، بحسب رأيه، نجد أنفسنا أمام سؤال مهم: هل هناك بالفعل أزمة حقيقية فى النص الكوميدى؟ وأشار إلى أن الفعل الأهم فى الكوميديا هو الكتابة، كتابة تعى بمفردات الكوميديا ومتطلباتها البسيطة والعميقة فى آن واحد. فالمؤلف الكوميدى، فى رأيه، يجب أن يكون مشاكسًا بدرجة كبيرة، حتى يستطيع أن يسجل ويدوّن شتى قضايا مجتمعه، ويضعها تحت مجهر السخرية، مفجرًا آفاقًا ورؤى جديدة، مستخدمًا إطارًا ترفيهيًا يعكس بساطة الشخصية واعوجاجها، تلك الشخصية التى تمتلك نظرة غير عادية إلى العالم. وأضاف أنه حتى حين يلجأ الكاتب إلى الكوميديا السوداء، بوصفها من أقسى أنواع الكوميديا وأكثرها قتامة ونقدًا لاذعًا لأوضاع المجتمع، فإن الهدف الأبرز للسخرية يظل هو التصحيح، سواء على المستوى الأخلاقى أو الجمالى. لذلك يستخدم الكاتب الكوميدى أسلحته المتعددة من فكاهة، وكاريكاتير، وسخرية، وتورية.

وأضاف د. محمود سعيد أنه بعد الانتشار المفزع لوسائل التواصل الاجتماعى، وجدنا أنفسنا داخل إطار يتظاهر بالكوميديا، بينما هو بعيد عنها كل البعد، لأنه يستسهل اللعبة، ويستخدم الاستظراف والسماجة الشديدة لسرقة ضحكات سريعة من الجمهور.

وتابع أن الستاند أب كوميدى لعبة مغايرة تمامًا؛ فهى فى الأصل لعبة مواجهة حقيقية، ودفاع مستميت عن موقف، إذ تعتمد على النكتة الخطيرة، والمفاجأة، والصدمة، وأحيانًا تقترب من الجروتسك، لكنها تبتعد قليلًا عن لعبة التشويه المتعمد أو المسخ. إلا أنه

للأسف، نادرًا ما نلتقى الآن بستاند أب كوميدى حقيقى، لأننا أصبحنا أمام حالة من الافتعال السخيف لجذب الجمهور، خاصة مع لعبة الانتشار المرعب فى الفضاء الأزرق، وهو ما يخلق جمهورًا مزيفًا، وحالة من الشهرة الزائفة للمؤدى، فيتوهم أحيانًا أنه ممثل كوميدى مميز لمجرد أن ضحكات الجمهور قد علت.

وأكد أن هذه لعبة مغلوطة، مشددًا على ضرورة وجود نص جيد ومميز، مكتوب بعناية وهدوء، لا نصوص الورش المليئة بالعيوب والتناقضات والأخطاء نتيجة كثرة الأقلام التى تكتب بعقلية الارتجال السريع والخاطف، ذلك الارتجال الذى يمارس نوعًا من النصب الدرامى على المتلقى من دون أى ناتج حقيقى له.

واختتم د. محمود سعيد تصريحه بالتأكيد على أن الستاند أب كوميدى نادرًا ما يبقى، لأنه يشبه الوجبة السريعة المرتبطة بموقف عابر أو حدث مؤقت، وسرعان ما ينتهى ويذهب أدراج الرياح، بينما تظل الكوميديا الحقيقية فى حاجة إلى كاتب متمرس، يستخرج، ويشاكس، وينقد، ويرسم، ويسخر بكل قوة، ولكن بلطف أيضًا.

الكوميديا اليوم معركة أصعب من الماضى بين سرعة السوشيال ميديا وضغط الجمهور

يرى المخرج محمد الصغير أن تقديم الكوميديا أصبح اليوم أكثر صعوبة بكثير مما كان عليه فى الماضى، موضحًا أن الكوميديان قديمًا كان يعتمد بالأساس على خفة الظل والأداء الفطرى، كما لدى زينات صدقى وعبد الفتاح القصرى، بينما صار الأمر الآن يحتاج إلى قدر كبير من الذكاء الاستراتيجى. ويعزو ذلك إلى عدة أسباب، فى مقدمتها الإيقاع السريع الذى فرضته السوشيال ميديا، بعدما اعتاد الإنسان المعاصر السرعة فى كل شيء، وأصبح الموقف الكوميدى أو الاسكتش على المنصات الرقمية لا يحتاج سوى ثوانٍ معدودة لإحداث التأثير المطلوب.

ويلفت إلى أن جمهور السوشيال ميديا بات يمارس دور الرقيب الصارم، بل ربما يفوق فى حدته أجهزة الرقابة نفسها، وهو ما يضع صانع الكوميديا تحت ضغط مستمر خشية التعرض لنقد لاذع ومباشر وسريع. كما أن من أسباب صعوبة الإضحاك حاليًا أن الجميع أصبح قادرًا على تقديم محتوى كوميدى بفضل الهاتف المحمول، بما يتيحه من تصوير ونشر سريع، وهو ما خلق حالة من التشبع لدى الجمهور، الذى صار يشاهد يوميًا عشرات وربما مئات المواقف المضحكة المجانية.

ومن هنا، فإن التحدى لم يعد قائمًا فقط على ما يُقال، بل على توقيت طرحه، وكيفية تقديمه فى قالب يبدو جديدًا وغير مستهلك على شاشة الهاتف.

ويؤكد محمد الصغير أن الكوميديا تعانى بالفعل، لكن الأزمة الحقيقية ليست فى النصوص بقدر ما تكمن فيمن يقدم الكوميديا، وفى طريقة طرحها، ومدى قدرتها على مواكبة العصر. فبعض التجارب اتجهت إلى الاستسهال، وأصبح هدفها الإضحاك لذاته، من دون انشغال حقيقى بقضايا المجتمع أو تقديمها فى إطار ساخر يمس الجوانب الاجتماعية والسياسية. وفى المقابل، يبدى ثقته الكاملة فى ثراء المشهد المصرى بالمواهب، معتبرًا أن مصر لا تزال ولّادة، وأنها لا تخلو من مبدعين فى مختلف المحافظات، لكن الأمر يحتاج إلى اجتهاد حقيقى فى البحث عنهم وإتاحة الفرصة لهم.

وفى نظره، تمتلك الكوميديا قدرة خاصة على تمرير الحقيقة المرة فى غلاف من الضحك، لذلك فإن العلاقة بين النقد والترفيه ليست علاقة تناقض، بل علاقة توازن وتكامل. فالكوميديا، بحسب رؤيته، لا تنفصل عن الواقع، وإنما تنبع من تشوهاته وتناقضاته، وتبلغ ذروة تعبيرها النقدى فى الكوميديا السوداء. غير أنها تفقد قيمتها الترفيهية حين تتحول إلى أحكام مباشرة أو مواعظ فجّة. ويستشهد فى هذا السياق بعدد من النماذج المسرحية التى جمعت بين البعد النقدى والروح الترفيهية، مثل مسرحية «كاسك يا وطن» لمحمد الماغوط، إلى جانب أعمال الكاتبين الكبيرين لينين الرملى وعلى سالم، بما تحمله من نقد سياسى واجتماعى واضح دون أن تفقد حسها الفنى الممتع.

كما يلفت إلى أن السوشيال ميديا و»الستاند أب كوميدي» أحدثا تحولًا لافتًا فى مفهوم الكوميديا

وإيقاعها. فالستاند أب، على سبيل المثال، يقترب من المسرح التفاعلى، حيث يقوم المؤدى بكسر الحائط الرابع، ويتواصل مباشرة مع الجمهور، بينما تنطلق موضوعاته غالبًا من نقد سلوكيات المجتمع ومفارقات الحياة اليومية، وهو ما يجعل المتلقى شريكًا فى الحدث لا مجرد مشاهد صامت. وبينما كان المسرح فى الماضى يمثل بوابة الشهرة الأساسية، أصبحت شاشة الهاتف اليوم بوابة العبور الأسرع لكثير من الفنانين. ومع ذلك، يظل المسرح محتفظًا بخصوصيته التى لا تستطيع السوشيال ميديا أن تمنحها، وهى تلك الطاقة الحية المتبادلة داخل صالة العرض، حيث يتحول الضحك الجماعى إلى عدوى إنسانية لا يمكن نقلها عبر أى تطبيق.

إضحاك الجمهور اليوم أكثر صعوبة.. وأزمة النص الكوميدى حقيقية

يرى الفنان إسلام إمام أن إضحاك الجمهور أصبح اليوم أكثر صعوبة مما كان عليه فى الماضى، مؤكدا أن الضحك نفسه يتغير من زمن إلى آخر، مع تطور الحياة وتبدل الظروف وتغير وعى الجمهور. ويوضح أن هذا التحول ليس جديدا، بل هو ممتد منذ زمن الفنان إسماعيل ياسين وحتى عادل إمام، إذ احتاج شكل الضحك إلى نحو ثلاثين عاما ليتبدل، ثم استمر هذا التغير بشكل متواصل مع اختلاف العصور وتسارعها.

ويشير إلى أن العالم أصبح الآن أكثر انفتاحا، ولم يعد المشاهد العربى أو المصرى مطلعا فقط على الأفلام الأمريكية، بل بات يشاهد الكوميديا الهندية والتايلاندية، كما انتشرت الثقافة الكورية والأعمال القادمة من تايوان والدنمارك وجنوب أفريقيا، وهو

ما جعل المتفرج أكثر اطلاعا على أشكال متعددة من الكوميديا حول العالم. ويضيف أن المصريين، وبخاصة جمهور القاهرة، لديهم نبرة سخرية حادة بطبيعتهم، وهو ما جعلهم أقل استمتاعا بالضحك البسيط، وأكثر ميلًا إلى التقييم والتحليل، لذلك أصبح جمهور القاهرة من أصعب الجماهير التى يمكن إضحاكها.

ويلفت إلى أن هناك أعمالا كوميدية لا تحقق نجاحًا كبيرًا داخل مصر، ثم يتبين أنها حققت نجاحا واسعا فى دول الخليج وبعض الدول العربية على مستوى التلقى والضحك، لأن الجمهور هناك أكثر تقبلا للضحك المباشر وأقل انشغالا بتقييم الفنانين والأعمال. أما فى القاهرة، فقد أصبح المتفرج يقيم العمل الكوميدى أكثر مما يشاهده بهدف الاستمتاع والضحك، وهو ما يضاعف من صعوبة المهمة أمام صناع الكوميديا.

ويؤكد إسلام إمام أن الاختلاف الزمنى عامل أساسى أيضا فى تقييم نجوم الكوميديا، موضحا أن من غير المنطقى الحكم على تجربة إسماعيل ياسين مثلا بمعايير الضحك الحالية، لأنه كان فى زمنه ملك الكوميديا وابن عصره. وينطبق الأمر نفسه على كبار النجوم مثل عادل إمام، إذ إن كثيرا ممن ينتقدونه اليوم تربوا أصلا على أعماله وتكوّن وعيهم الفنى من خلالها. ومن ثم فإن تقديم عمل قادر على إضحاك الجمهور اليوم لم يعد أمرا يسيرا، بل أصبح فى غاية الصعوبة.

وفى ما يتعلق بأزمة النصوص، يؤكد أن هناك بالفعل أزمة حقيقية فى النص الكوميدى، وأن إنكارها ليس دقيقا. ويقول إن بلدا بحجم مصر، يتجاوز عدد سكانه ١١٠ ملايين نسمة، لا يصح أن يعتمد فى المسرح الكوميدى على أربعة أو خمسة كتاب فقط، بينما يفترض أن يضم هذا الحجم السكانى عشرات الكتاب المحترفين ومئات المواهب الشابة. ويرى أنه من الطبيعى أن يكون هناك ما لا يقل عن مئة كاتب كوميدى محترف، إلى جانب نحو خمسمئة شاب فى بداياتهم، بما يتيح إنتاج عشرات النصوص الكوميدية سنويا، بأشكال وموضوعات مختلفة.

ويضيف أن الواقع الحالى يكشف عن عدد محدود من كتاب الكوميديا، ولا يمكن وصف كثير منهم بأنهم كتاب كوميديا بشكل واضح، بل لديهم فقط محاولات كوميدية. كما يطرح تساؤلا دالا على حجم الأزمة: أين آخر خمسين نصا كوميديا كُتبت فى عام ٢٠٢٥؟ مؤكدا أن ضعف المقابل المادى الذى يحصل عليه المؤلف المسرحى المصرى دفع كثيرين ممن يبدأون فى هذا المجال، وخاصة فى الكوميديا، إلى تركه والاتجاه إلى أسواق أخرى توفر عائدا أفضل، سواء خارج مصر أو داخل الدراما التلفزيونية.

وعن العلاقة بين الكوميديا وقضايا المجتمع، يؤكد إسلام إمام أن الكوميديا فى جوهرها انعكاس مباشر لهموم المجتمع وأسئلته، موضحا أن أكثر ما ترسخ فى أذهان الناس من الكوميديا يرتبط بالمسرح أكثر من السينما، خصوصا فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات. ويشير إلى أن مسرحيات مثل ريا وسكينة وشاهد ما شافش حاجة ومدرسة المشاغبين والعيال كبرت لم تكن مجرد أعمال للضحك، بل ناقشت قضايا شديدة الأهمية، من العلاقات الأسرية وتفككها، إلى فساد التعليم، إلى الجريمة وتحولاتها داخل المجتمع.

ويرى أن الكوميديا حين تبتعد تماما عن المجتمع وتقدم موضوعا هدفه الضحك فقط، تصبح أكثر صعوبة من ناحية التأثير والبقاء، لأن المسرح تحديدا يقوم على مدى شعور الجمهور بأنه داخل الموضوع ومتصّل به. فكلما شعر المتفرج أن القضية تمسه، كان تفاعله أكبر، سواء بالضحك أو بالتأثر، أما إذا شعر أنه بعيد عن الموضوع، قلّ تفاعله. ويستدرك بأن هناك بالطبع أعمالا هدفها الإمتاع فقط وتنجح فى إضحاك الجمهور، لكنها غالبا لا تعيش طويلا مثل الأعمال المرتبطة بقضايا المجتمع.

ويشير إلى أن كثيرا من عروض عادل إمام وسمير غانم، وحتى المسرح التجارى فى أوج ازدهاره، كانت تناقش قضايا تمس المجتمع بشكل مباشر، وهو ما منحها القدرة على البقاء. أما بعض الأشكال الكوميدية الأخرى، مثل التجارب التى تقوم على الإضحاك السريع من دون ارتباط وثيق بقضية اجتماعية، فهى موجودة منذ زمن بعيد، ويمكن النظر إليها بوصفها امتدادا لما يعرف بـ«كوميديا ديلارتي»، أى الكوميديا التى تستهدف الضحك لذاته، لا طرح القضايا أو الإقامة الطويلة فى ذاكرة الجمهور.

وفى ما يخص تأثير السوشيال ميديا و«الستاند أب كوميدي»، يرى إسلام إمام أن المسرح يقف الآن أمام مرحلة تاريخية شديدة الصعوبة. فالستاند أب كوميدى، من الناحية الاستثمارية، أصبح أسهل وأسرع انتشارا، لأنه يقوم على شخص واحد يستطيع السفر وتقديم عرضه من دون ميزانيات ضخمة للديكور أو الملابس أو الإقامة أو الانتقالات، ولذلك أصبح أكثر رواجا وربحية. كما أثرت السوشيال ميديا بشكل واضح على المسرح، لأن الناس باتت تجد الترفيه أمامها بسهولة فى المنزل، عبر الهاتف أو التلفزيون، من دون الحاجة إلى الخروج أو دفع المال.

ويضيف أن الذهاب إلى المسرح أصبح أكثر صعوبة فى ظل ارتفاع أسعار التذاكر وتكاليف الانتقال، فضلا عن تغير إيقاع الحياة اليومى، وهو ما جعل كثيرا من الناس يعزفون عن حضور العروض المسرحية. ويشير إلى أن عددا من النجوم الكبار قدموا بالفعل عروض مسرحية فى القطاع الخاص، لكنها لم تستمر طويلا رغم نجوميتهم الكبيرة، بسبب ضعف الحضور الجماهيرى وارتفاع تكلفة التشغيل وإيجارات المسارح. ومن ثم، فإن المسرح يظل اليوم العنصر الفنى الأصعب فى جذب الجمهور، مقارنة بالسينما أو الدراما التلفزيونية أو المنصات الرقمية.

ويختتم إسلام إمام رؤيته بالتأكيد على أن المسرح يحتاج اليوم إلى عوامل جذب استثنائية تعيد الجمهور إليه، لأن المنافسة باتت أكبر من أى وقت مضى. فالأفلام أصبحت تصل إلى المشاهد فى بيته عبر المنصات، والمسلسلات حاضرة طوال الوقت، أما المسرح فما زال

الاختبار الأصعب والأوضح لنجومية الفنان، لأن الفيصل الحقيقى فيه يظل شباك التذاكر وعدد ليالى العرض، وهما المعيار الأكثر حسما فى تحديد من يملك القدرة الفعلية على جذب الجمهور.

الكوميديا تبدأ من الفكرة وطريقة تقديمها لا من النص وحده

يرى المخرج عمرو حسان أن الشعب المصرى ابن نكتة بطبعه، لكنه ليس من السهل أن يضحك على أى شيء، لأن الأمر يرتبط فى الأساس بالحالة المزاجية وبطريقة تقديم الفكرة. ويوضح أن الجمهور قد يضحك على موقف معين، بينما لا يتفاعل مع موقف آخر، رغم تشابه الفكرة، وهو ما يؤكد أن الكوميديا لم تعد مسألة مباشرة، بل أصبحت فنا قائما على الوعى بأساليب تقديم الضحك وآلياته.

ويؤكد أن آليات الكوميديا اختلفت كثيرا عما كانت عليه فى الماضى، خاصة بعد أن أصبح الهاتف المحمول فى أيدى الجميع، وصارت السوشيال ميديا ممتلئة بمقاطع الفيديو والمواد الكوميدية السريعة، وهو ما جعل مهمة الإضحاك أكثر صعوبة. فالمتلقى اليوم يشاهد كما هائلا من الفيديوهات والـ«ريلز» بشكل يومى، وبالتالى أصبح أكثر اعتيادا على الضحك السريع، وأكثر صعوبة فى التفاعل مع ما يقدم له على المسرح إذا لم يكن مختلفا وجذابا.

وفى ما يتعلق بالمسرح، يشير عمرو حسان إلى أن الفنان مطالب دائما بالتطور ومواكبة العصر، لأن كثيرا من الكوميديانات الذين كانوا قبل عشرين عاما فى صدارة المشهد، حين نشاهدهم اليوم نكتشف أنهم لم يتغيروا، وما زالوا يعتمدون على الأفشات نفسها والتكنيك الكوميدى ذاته، وهو ما أفقدهم حضورا كبيرا فى الساحة الفنية. ولذلك فإن البقاء الحقيقى، من وجهة نظره، يرتبط بالقدرة على مواكبة تطور أدوات الكوميديا وتغير ذائقة الجمهور.

ويرى أن الأزمة لا تتعلق فقط بوجود نصوص أو غيابها، بل تبدأ من أزمة أفكار كوميدية فى المقام الأول، لأن الكوميديا، مثل التراجيديا، لها منهج واضح، يقوم على الابتكار والتكنيك وأسلوب الكتابة وبناء الشخصيات وطبيعة العلاقات بينها. كما أن للكوميديا أدواتها وأساليبها الخاصة، مثل سوء الفهم والتكرار والمفارقة وغيرها من الوسائل التى تتطلب فهما عميقا ممن يكتب النص أو يتصدى لتقديمه.

ويضيف أن من يتعامل مع نص كوميدى، سواء كان مؤلفا أو مخرجا، لا بد أن يكون مدركا لهذه الآليات

والأسس التى يقوم عليها الضحك. فالمخرج الذى يتناول عرضا كوميديا يجب أن يتمتع هو نفسه بخفة الظل وروح الفكاهة، حتى يستطيع إبراز المفارقة الكوميدية وتوضيحها داخل العرض، وأن يكون لديه حس عال بكيفية تلقى الجمهور للأفيه وللفكرة التى سيقوم عليها الضحك. ويؤمن أيضا بأن هناك بعض المواقف أو المفارقات التى قد لا تبدو مضحكة أثناء البروفات، لكنها قد تحدث أثرا كبيرا أمام الجمهور، وهو ما يتطلب من المخرج إدراكا خاصا بطبيعة التلقى المسرحى.

ويؤكد عمرو حسان أن الكوميديا من أكثر الفنون قدرة على التعبير عن الواقع، بل ربما تفوق التراجيديا فى ذلك أحيانا، مستشهدا بالكوميديا السوداء التى تنبع من الألم والحزن، لكنها تدفعنا إلى الضحك على أوجاعنا ومشكلاتنا. ويشير إلى أن الجمهور المصرى تصل إليه الأفكار بشكل أوسع حين تقدم فى إطار كوميدى ساخر، وربما يكون تأثيرها أكبر من تقديمها فى صيغة تراجيدية مباشرة، وهو ما يجعل الكوميديا أداة فعالة فى التعبير عن الواقع الاجتماعى والإنسانى.

وعن تأثير السوشيال ميديا، يرى أن هذا التأثير بات واضحا ومباشرا على الكوميديا والمسرح معا، بسبب حالة الاعتياد التى خلقها وجود الكم الكبير من الفيديوهات القصيرة والمقاطع الساخرة على مواقع التواصل الاجتماعى. ويكشف أن بعض المتفرجين قد يلجأون إلى هواتفهم أثناء العرض إذا لم ينجح فى جذب انتباههم، معتبرا ذلك مؤشرا خطيرا على فقدان الإيقاع المسرحى. ولهذا يحرص دائما فى عروضه على تنبيه الممثلين إلى أن انشغال الجمهور بالهاتف أثناء العرض يعد فشلا كبيرا، وأن الحفاظ على إيقاع مشدود ومتماسك طوال الوقت هو أحد أهم مفاتيح نجاح العرض الكوميدى.

الكوميديا تتغير مع الزمن.. وأزمة المسرح الحقيقية فى غياب الدعم للمؤلف

قال الكاتب والسيناريست مصطفى حمدى إن لكل زمن كوميديته الخاصة، مؤكدا أن الكوميديا تشبه الموضة، تتغير بمرور الوقت وتخضع لتحولات الذوق العام من جيل إلى آخر. وأوضح أن ما كان يثير ضحك الجمهور فى الماضى قد لا يحقق الأثر نفسه اليوم، والعكس صحيح، مستشهدا بما كان يقدمه الفنان إسماعيل يس، الذى اعتبره جمهور زمانه نموذجا للكوميديا الممتعة والناجحة، بينما قد يرى بعض أبناء الأجيال الجديدة أن هذا النوع من الكوميديا لم يعد مناسبا لذائقتهم الحالية.

وأشار إلى أن تغير أشكال الضحك لا يعنى أن الكوميديا اليوم أصبحت أصعب أو أسهل، بقدر ما يعنى أن معايير التلقى نفسها تبدلت. وأضاف أنه لو جرى تقديم عمل مثل فيلم «الكيف» فى هذا التوقيت، فإن الأفشات التى أضحكت الجمهور وقت عرضه قد لا تحقق الدرجة نفسها من التفاعل الآن، لأن الكوميديا بطبيعتها مرتبطة بالسياق الزمنى والاجتماعى، وتفقد بعض تأثيرها مع مرور السنوات، تماما كما يحدث مع الموضة حين يطويها الزمن.

وقال مصطفى حمدى إن أزمة النصوص موجودة بالفعل، ليس فقط على مستوى الكوميديا، وإنما على مستوى النص المسرحى بشكل عام، لافتا إلى أن المشكلة الأساسية تكمن فى الظروف التى يعمل فيها المؤلف المسرحى. وأوضح أن الكاتب الموهوب حين يتجه إلى المسرح لا يجد ما يوفر له احتياجاته المادية الأساسية، فلا يحصل على عائد مناسب، ولا يجد فى كثير من الأحيان التقدير الأدبى الذى يدفعه للاستمرار، وهو ما يجعله مضطرا للاتجاه إلى مجالات أخرى أكثر قدرة على تلبية احتياجاته، مثل السينما والتلفزيون.

وأشار إلى أن هذا الواقع أدى إلى وجود أزمة حقيقية فى النصوص المسرحية، لأن كثيرا من الكتاب يبتعدون عن المسرح ليس لضعف فى الموهبة أو غياب الرغبة، وإنما بسبب غياب الدعم المادى والأدبى الكافى. وأضاف أن استمرار هذه الأزمة ينعكس بشكل مباشر على حجم الإنتاج المسرحى، وعلى نوعية النصوص التى يمكن أن تجد طريقها إلى الخشبة.

وأوضح مصطفى حمدى أن الكوميديا، منذ نشأتها الأولى، ارتبطت ارتباطا وثيقا بقضايا المجتمع وانتقاد

الواقع. ولفت إلى أن أرسطوفانيس، بوصفه واحدا من أوائل من كتبوا المسرح الساخر، استخدم الكوميديا فى نقد الأوضاع السياسية والاجتماعية والمعيشية، وجعل منها أداة فنية تعبر عن الناس وتواجه السلطة والواقع فى الوقت نفسه. وأشار إلى أن هذا الدور استمر مع الكوميديا عبر العصور، إذ ظلت تعبر عن هموم المجتمع وتناقش قضاياه، دون أن تفقد جانبها الترفيهى، بل إنها كانت فى كثير من الأحيان وسيلة لتخفيف معاناة الناس وآلامهم.

وقال إن السوشيال ميديا و»الستاند أب كوميدي» أثرا بشكل واضح فى المسرح، خاصة مع ظهور أجيال جديدة تعيش بإيقاع سريع وتميل إلى المحتوى المختصر والمباشر. وأوضح أن الجمهور والأعمار الأصغر أصبحت أكثر ميلا إلى مشاهدة الكبسولات السريعة التى تمنحه النكتة أو الضحكة فى لحظات، سواء عبر الفيديوهات القصيرة على مواقع التواصل الاجتماعى أو من خلال عروض الستاند أب كوميدى التى تعتمد على الإيقاع السريع والنكات المتلاحقة.

وأشار إلى أن هذا التغير فى طبيعة الجمهور انعكس على المسرح الكوميدى، لأن المتلقى الجديد لم يعد يمتلك الصبر نفسه لمتابعة عرض يمتد لساعة ونصف أو أكثر، يتضمن حبكة درامية وتصاعدا فى الأحداث وبناء للشخصيات. وأضاف أن تغير ذائقة الجمهور وسرعة إيقاع حياته أثرا بشكل مباشر على فرص المسرح فى الوصول إليه، خاصة فى ظل غياب ثقافة راسخة للذهاب إلى المسرح ضمن عادات الترفيه والخروج لدى شريحة واسعة من الجمهور.

الكوميديا لم تعد أصعب.. لكن المسرح يدفع ثمن غياب النصوص الجديدة

قال الفنان والمخرج أحمد سيف إن إضحاك الجمهور لم يعد أكثر صعوبة كما يردد البعض، بل أصبح فى كثير من الأحيان أسهل، بدليل ما نشاهده يوميًا من مواهب عديدة على منصات السوشيال ميديا، موضحًا أن الكوميديا قديمًا كانت تعتمد على فلسفة واضحة وجهد كبير واجتهاد حقيقى من أجل تقديم إفيهات جيدة ومدروسة، قادرة على البقاء فى ذاكرة الجمهور لسنوات طويلة.

وأشار إلى أن أغلب الإفيهات والقفشات التى لا تزال عالقة فى أذهان الناس حتى اليوم جاءت من زمن سابق، بينما أصبح من النادر الآن أن نجد جملًا كوميدية تعيش طويلا، إلا إذا كانت مصنوعة بحرفية شديدة وبناء جيد، لافتًا إلى أن السبب فى ذلك يعود إلى اختلاف العقليات وتراجع الثقافة والوعى، وهو ما جعل أشياء بسيطة للغاية تثير ضحك الأجيال الجديدة بشكل غير متوقع.

وأوضح أحمد سيف أن أزمة النصوص لا تتعلق بالكوميديا وحدها، فالكوميديا لا تزال موجودة فى السينما والدراما التلفزيونية، لكن الأزمة تبدو أكثر وضوحًا على مستوى المسرح، حيث تراجع حضور التأليف المسرحى الجيد، سواء كان كوميديًا أو تراجيديًا. وأضاف أن من الأسماء التى لا تزال حاضرة ومستمرة فى المشهد حتى الآن محمود جمال الحدينى، ومصطفى حمدى، وعلاء حسن، وهم من الكتّاب الذين يواصلون تقديم إسهاماتهم على الساحة، لكن التحدى الحقيقى ـ من وجهة نظره ـ يتمثل فى غياب موجة جديدة واسعة من الكتّاب القادرين على ضخ دماء مختلفة فى المسرح، بما يخلق حالة من التنوع والتجدد فى الكتابة المسرحية.

وأشار إلى أن الأزمة الأساسية تكمن فى غياب جيل جديد من كبار الكتّاب، على غرار أسماء كبيرة صنعت مجد المسرح العربى مثل على سالم، ويوسف إدريس، وصلاح عبدالصبور، وتوفيق الحكيم، مؤكدًا أن النص المسرحى القوى كان ولا يزال هو الأساس الحقيقى لأى نهضة مسرحية.

مروة قرعونى: تكريمى من القاهرة وفى اليوم العالمى للمسرح جعلنى أشعر بالفخر الشديد

فى لحظة احتفاء بالمسرح كفعل إنسانى يتجاوز الحدود، كرم ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى، تزامنا مع اليوم العالمى للمسرح، الفنانة والمخرجة اللبنانية مروة قرعونى، تقديرا لمسيرتها الفنية ورؤيتها التى تنحاز للإنسان فى أدق تفاصيله.

من القاهرة، المدينة التى تحمل ذاكرة ثقافية خاصة لكل فنان عربى، تتحدث الفنانة والمخرجة اللبنانية مروة قرعونى عن التكريم، وعلاقتها بالمسرح كمساحة للمواجهة والحرية، وعن الإبداع فى لبنان كفعل مقاومة فى وجه الأزمات.

حوار: صوفيا إسماعيل

ماذا يعنى لكِ تكريمك من الملتقى الدولى للمسرح الجامعى بالقاهرة، وفى اليوم العالمى للمسرح تحديدًا؟

هذا التكريم يحمل بالنسبة لى قيمة معنوية كبيرة جدًا، لأنه لا يأتى فقط من ملتقى له حضوره وأهميته فى المشهد المسرحى العربى، بل لأنه يأتى أيضًا من القاهرة، المدينة التى كانت وما زالت تُشكّل ذاكرة فنية وثقافية عميقة لكل فنان عربى.

وتزامن هذا التكريم مع اليوم العالمى للمسرح أعطاه بُعدًا إضافيًا، وكأن اللحظة ليست شخصية فقط، بل مرتبطة بفكرة أوسع، بفكرة المسرح كفعل إنسانى مستمر. والأهم بالنسبة لى هذا العام هو أننى كنت جزءًا من هذا الحدث من خلال ترجمة رسالة اليوم العالمى للمسرح التى كتبها الممثل العالمى ويليم دافو من الإنجليزية إلى العربية حيث اعتمدتها الهيئة العربية للمسرح، وهذا الأمر كان له أثر خاص جدًا داخليًا، لأننى شعرت أننى لا أشارك فقط كفنانة على الخشبة، بل أيضًا كصوت ينقل خطابًا مسرحيًا عالميًا إلى لغتنا وواقعنا.

كيف استقبلتِ هذه اللحظة وسط هذا الحضور من المسرحيين المصريين والعرب؟

استقبلت هذه اللحظة بقدر كبير من الامتنان والتأثر، لأن الوقوف وسط هذا الحضور من المسرحيين المصريين والعرب يخلق شعورًا عميقًا بالانتماء.

لم أشعر أننى وحدى فى هذه اللحظة، بل شعرت أننى أحمل معى كل التجارب التى مررت بها، كل العروض، كل التعب، كل اللحظات التى شككت فيها أو استمرت رغم الصعوبة. كأن كل هذا المسار كان حاضرًا معى على الخشبة.

كما أن التفاعل الإنسانى كان مؤثرًا جدًا، سواء من خلال الكلمات أو حتى النظرات. كان هناك إحساس بأننا جميعًا، رغم اختلاف تجاربنا، نحمل نفس الإيمان بهذا الفن.

وهذه اللحظة أعادت لى الشعور بأن المسرح ما زال قادرًا أن يجمعنا ويخلق مساحة مشتركة بيننا.

والشكر الكبير لملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى برئاسة المخرج عمرو قابيل على هذا التكريم والاحتفالية الرائعة.

هل يمثل هذا التكريم محطة تقييم لمسيرتك أم دافعًا لمرحلة جديدة؟

أعتقد أنه الاثنين معًا، لكن ليس بطريقة تقليدية. هو ليس تقييمًا بمعنى الحكم على الماضى، بل هو فرصة للتأمل فيه.

أعود من خلال هذه اللحظة إلى بداياتى، إلى أول مرة وقفت فيها على الخشبة، إلى الأسباب التى دفعتنى لاختيار هذا الطريق. وأحاول أن أسأل نفسي: هل ما زلت قريبة من هذا الدافع الأول!

وفى الوقت نفسه، هو دافع قوى جدًا للاستمرار، لأن أى تكريم حقيقى يضعك أمام مسؤولية التطور، لا التكرار. لا يكفى أن تستمر، بل يجب أن تتغير، أن تغوص أعمق، أن تطرح أسئلة جديدة.

لذلك أتعامل معه كبداية مرحلة أكثر نضجًا، فيها وعى أكبر بما أريد قوله وكيف أريد أن أقوله.

ما القضايا التى تشغل مسرحك، وهل تغيّرت أولوياتك الفنية مع مرور الوقت؟

أنا مشغولة دائمًا بالإنسان، ليس كفكرة عامة، بل كتفاصيل دقيقة جدًا. ما يشغلنى هو ما يحدث داخل الإنسان عندما لا يراه أحد من الصراعات الداخلية، التردد، الخوف، الحاجة إلى الحب، والخذلان الذى يترك أثرًا طويلًا.

والعلاقات الإنسانية هى محور أساسى فى أعمالى، خاصة تلك العلاقات التى تحمل تناقضات: الحب الذى يتحول إلى ألم، أو القرب الذى يخفى مسافة كبيرة. كما أننى مهتمة بفكرة الصوت الداخلى، ما لا يُقال، وما يتم قمعه أو تجاهله.

ومع الوقت، أصبحت أميل أكثر إلى تعقيد الشخصيات،

المسرح ليس رفاهية بل ضرورة للبقاء

وعدم تقديمها بشكل أحادى. أحب أن تكون الشخصية قوية وضعيفة فى آن، ضحية ومشاركة فى ما يحدث لها. وأيضًا هناك حضور واضح لقضايا المرأة، ولكن ليس من زاوية مباشرة أو خطابية، بل من خلال التجربة الإنسانية نفسها.

إلى أى مدى يؤثر الواقع السياسى والاجتماعى على اختياراتك الإخراجية؟

لا يمكن فصل المسرح عن واقعه، حتى لو لم يكن الطرح مباشرًا. كل ما نعيشه يترك أثرًا فينا، وهذا الأثر يظهر فى العمل الفنى، سواء فى النص أو فى الأداء أو حتى فى الإيقاع.

لكننى لا أتعامل مع الواقع بشكل مباشر أو شعاراتى، لأننى لا أؤمن بالمسرح الذى يقدّم إجابات جاهزة. ما يهمنى هو كيف ينعكس هذا الواقع على الإنسان من الداخل وكيف يؤثر على علاقاته، على شعوره بالأمان وعلى قدرته على الحلم.

أحاول دائمًا أن أشتغل على المستوى الإنسانى العميق، لأننى أؤمن أن ما هو إنسانى صادق يصل أكثر من أى خطاب مباشر.

كيف ترين وضع الفنان والمبدع فى لبنان اليوم فى ظل الأزمات السياسية والاقتصادية المتلاحقة؟

الوضع صعب جدًا، والفنان فى لبنان يعيش حالة من التوتر المستمر، ليس فقط بسبب الظروف الاقتصادية، بل أيضًا بسبب عدم الاستقرار العام.

هناك تحديات يومية تبدأ من أبسط الأمور، كالإنتاج والتمويل، ولا تنتهى عند القلق النفسى. لكن رغم ذلك، هناك إصرار واضح على الاستمرار، وكأن الفن أصبح مساحة نجاة.

ما يلفتنى هو هذا التناقض،من جهة هناك انهيار فى البنية، ومن جهة أخرى هناك رغبة قوية فى الخلق والتعبير،وهذا ما يجعل التجربة اللبنانية اليوم حادة وصادقة فى الوقت نفسه.

هل أصبح الإبداع فعل مقاومة فى السياق اللبنانى؟

نعم وبشكل واضح! فى لبنان اليوم، الإبداع لم يعد خيارًا ترفيهيًا، بل أصبح فعلًا وجوديًا.

أن تختار أن تخلق، أن تكتب، أن تقف على خشبة المسرح، هذا بحد ذاته موقف. هو رفض للانهيار، ورفض للصمت، ومحاولة للحفاظ على المعنى.

الإبداع هنا هو طريقة للبقاء، ليس فقط كفنان، بل كإنسان.

التكريم الحقيقى بداية وليس نهاية

ما التحديات اليومية التى يواجهها المسرحى فى لبنان سواء على مستوى الإنتاج أو الجمهور؟

التحديات كثيرة، وأبرزها الإنتاج، غياب الدعم، وصعوبة الاستمرارية. بالإضافة إلى مسألة الجمهور، حيث أصبحت الأولويات المعيشية تؤثر على الحضور المسرحى.

لكن هناك أيضًا تحديً داخليًا لا يقل أهمية: كيف نحافظ على الصدق وكيف لا نستسلم للسهولة أو التكرار وكيف نستمر فى البحث رغم التعب!

هل أثرت هذه الظروف على شكل الخطاب المسرحى؟

نعم وبشكل ملحوظ،أصبح أكثر جرأة وأكثر مباشرة أحيانًا لكنه أيضًا أكثر صدقًا.

كما أن هناك توجهًا أكبر نحو التجريب، نحو كسر الأشكال التقليدية، لأن الواقع نفسه لم يعد قابلًا

للتقديم بأساليب تقليدية.

كيف ترين أهمية الملتقيات الدولية مثل هذا الملتقى فى خلق حوار بين المسرحيين العرب؟
أرى أن الملتقيات الدولية ليست مجرد مناسبات للاحتفال أو عرض الأعمال، بل هى مساحة حقيقية لإعادة التفكير فى موقعنا كمسرحيين ضمن المشهد العربى والعالمى. نحن فى العالم العربى نعيش تجارب متشابهة إلى حد كبير من حيث التحديات السياسية والاقتصادية لكن غالبًا ما نبقى معزولين داخل حدودنا الجغرافية.
هذه الملتقيات تخلق فرصة نادرة لكسر هذه العزلة، وللدخول فى حوار فعلى مع تجارب أخرى، سواء كانت قريبة منا أو مختلفة. من خلال النقاشات، والعروض، والورش، نكتشف كيف يعالج الآخرون نفس القضايا بطرق مختلفة، وهذا بحد ذاته يفتح أفقًا جديدًا للتفكير.
كما أنها تخلق نوعًا من التضامن الفنى، إحساس بأننا لسنا وحدنا فى هذه المواجهة اليومية مع التحديات. وهذا مهم جدًا، لأن المسرح بطبيعته فعل جماعى، وهذه الملتقيات تعيد تفعيل هذا البعد الجماعى على مستوى أوسع.

ماذا أضاف لكِ الاحتكاك بالجمهور المصرى تحديدًا؟
الاحتكاك بالجمهور المصرى كان تجربة غنية جدًا بالنسبة لى لأن هذا الجمهور يمتلك تاريخًا طويلًا مع المسرح، وبالتالى لديه حس عالٍ بالتلقى والفهم.
ما لفتنى بشكل خاص هو التفاعل المباشر والصادق لأنّ الجمهور المصرى لا يخفى رد فعله وهذا يخلق طاقة فورية بين الممثل والجمهور. تشعر أن هناك حوارًا حيًا يحدث فى اللحظة نفسها، وليس مجرد عرض يُقدَّم ويُستقبل بشكل صامت.
هذا النوع من التفاعل يدفعك كممثلة إلى أن تكونى أكثر حضورًا، أكثر وعيًا بكل تفصيلة، لأنك تشعرين بأن الجمهور شريك فعلى فى التجربة، وليس متفرجًا فقط.
كما أن هذا الاحتكاك أعاد لى التأكيد على فكرة أن المسرح، رغم اختلاف الثقافات، يظل لغة مشتركة، وأن الصدق فى الأداء هو ما يصل فى النهاية.

هل هناك اختلاف فى تلقى العروض بين الجمهور اللبنانى والمصري؟
الجمهور اللبنانى غالبًا ما يكون أكثر هدوءًا وتحفّظًا فى رد فعله، يميل إلى التفاعل الداخلى، وقد لا يُظهر مشاعره بشكل مباشر أثناء العرض.بينما الجمهور المصرى يتميّز بعفويته وتعبيره الواضح، سواء من خلال الضحك او التصفيق أو حتى التعليقات.
لكن هذا الاختلاف فى الشكل لا يعنى اختلافًا فى الجوهر. فى النهاية، عندما يكون العمل صادقًا، يصل إلى الاثنين بنفس القوة، لكن كل جمهور يعبّر عن هذا التلقى بطريقته الخاصة.

وسط كل هذه الضغوط، كيف تحافظين على شغفك بالمسرح؟
الحفاظ على الشغف ليس أمرًا سهلًا، خاصة فى ظل الضغوط اليومية التى نعيشها، لكننى أعتقد أن السر يكمن فى العودة الدائمة إلى السبب الأول.
أحاول دائمًا أن أسأل نفسى لماذا بدأت وماذا كان هذا الشعور الأول الذى جذبنى إلى المسرح.وغالبًا ما أجد أن الجواب مرتبط بالصدق، وبالرغبة فى التعبير، وبالحاجة لفهم نفسى والعالم.
كما أننى أحاول أن أبقى فى حالة بحث دائم، لأن الشغف يموت عندما يتحول العمل إلى تكرار. لذلك أبحث دائمًا عن تجارب جديدة، عن نصوص مختلفة، عن طرق أخرى للتعبير.
وأيضًا، الاقتراب من الناس ومن قصصهم الحقيقية، يعيد شحن هذه الطاقة. لأن المسرح فى النهاية ليس فكرة مجردة، بل هو انعكاس لحياة حقيقية.

ماذا يمثل لكِ المسرح على المستوى الشخصى؟
المسرح بالنسبة لى هو أكثر من مهنة، هو مساحة وجود ومساحة للمواجهة.مواجهة النفس أولًا، ثم مواجهة العالم. من خلاله أستطيع أن أفهم مشاعرى، أن أطرح أسئلتى، وأن أعيش حالات إنسانية ربما لا أستطيع أن أعيشها فى الواقع.
كما أنه مساحة للحرية، لأن على الخشبة يمكننى أن أكون أى شيء، وأن أقول ما لا يمكن قوله فى الحياة اليومية.
المسرح هو أيضًا علاقة عميقة مع الجمهور، لحظة تواصل إنسانى صادق، وهذا بالنسبة لى من أجمل ما يمكن أن يعيشه الإنسان.

ما المشاريع التى تحلمين بتحقيقها فى المرحلة المقبلة؟
فى المرحلة المقبلة، أطمح إلى تعميق تجربتى فى المونودراما، لأنها مساحة تمنحنى حرية كبيرة فى التعبير، وتضعنى فى مواجهة مباشرة مع الجمهور.
كما أعمل على تطوير مشاريع تمزج بين المسرح والعلاج بالفن، لأننى أؤمن أن الفن لا يجب أن يبقى محصورًا فى الإطار الجمالى فقط، بل يمكن أن يكون أداة للشفاء والتغيير.
أحلم أيضًا بإنشاء مساحة فنية تجمع بين التدريب و العروض والعمل مع فئات عمرية مختلفة بحيث يكون هناك تفاعل حى ومستمر مع المجتمع.
وبشكل عام أبحث عن مشاريع تحمل صدقًا إنسانيًا، وليس فقط شكلًا فنيًا.

هل تفكرين فى تجارب مسرحية عابرة للحدود أو تعاونات عربية أوسع؟
نعم، هذا الموضوع يشغلنى كثيرًا، لأننى أؤمن أن المسرح لا يجب أن يبقى محصورًا داخل حدود جغرافية.التجارب العابرة للحدود تفتح أفقًا جديدًا، لأنها تضعك أمام ثقافات مختلفة، طرق تفكير مختلفة، وأساليب عمل متنوعة. وهذا يخلق نوعًا من التحدى الإيجابى الذى يدفعك للتطور.
كما أن التعاون العربى مهم جدًا، لأن لدينا قضايا مشتركة وتجارب متشابهة، لكن لكل بلد خصوصيته، وهذا التنوع يمكن أن يخلق أعمالًا غنية جدًا.

أنا مهتمة بأن أكون جزءًا من مشاريع تعتمد على هذا التبادل، ليس فقط على مستوى العروض، بل أيضًا على مستوى البحث والتدريب.

كيف ترين مستقبل المسرح فى العالم العربى خلال السنوات القادمة؟
رغم كل التحديات التى نعيشها، أنا أرى أن هناك مستقبلًا حيًا للمسرح فى العالم العربى، لكنه سيكون مختلفًا.
هناك جيل جديد من المسرحيين يملك جرأة كبيرة، ولا يخاف من كسر القوالب التقليدية، وهذا أمر مهم جدًا!
كما أن هناك توجهًا نحو أشكال جديدة من المسرح أكثر تجريبًا وأكثر ارتباطًا بالواقع.
فى المقابل، التحديات ستبقى موجودة خاصة على مستوى الدعم والإنتاج، لكن أعتقد أن هذه التحديات نفسها تدفع نحو الابتكار نحو إيجاد طرق جديدة للعمل.
وأنا متفائلة لأننى أرى طاقة حقيقية ورغبة فى التغيير وإصرارًا على الاستمرار وهذا هو الأساس لأى مستقبل.

لو أُتيح لكِ أن توجهى رسالة من القاهرة، فى يوم المسرح العالمى، إلى الفنانين فى لبنان.. ماذا تقولين؟
إلى بلدى الحبيب الغالى لبنان والى فنانى لبنان أقول نحن نمر بظروف صعبة جدا وقاسية لكننا ما زلنا هنا!
الفن هو ما يبقينا أحياء من الداخل، فلا تتخلّوا عنه.

«لعب ولعب»..

عندما تكون البساطة بوابة للنفاذ إلى عقل الطفل

ناصر العزبى

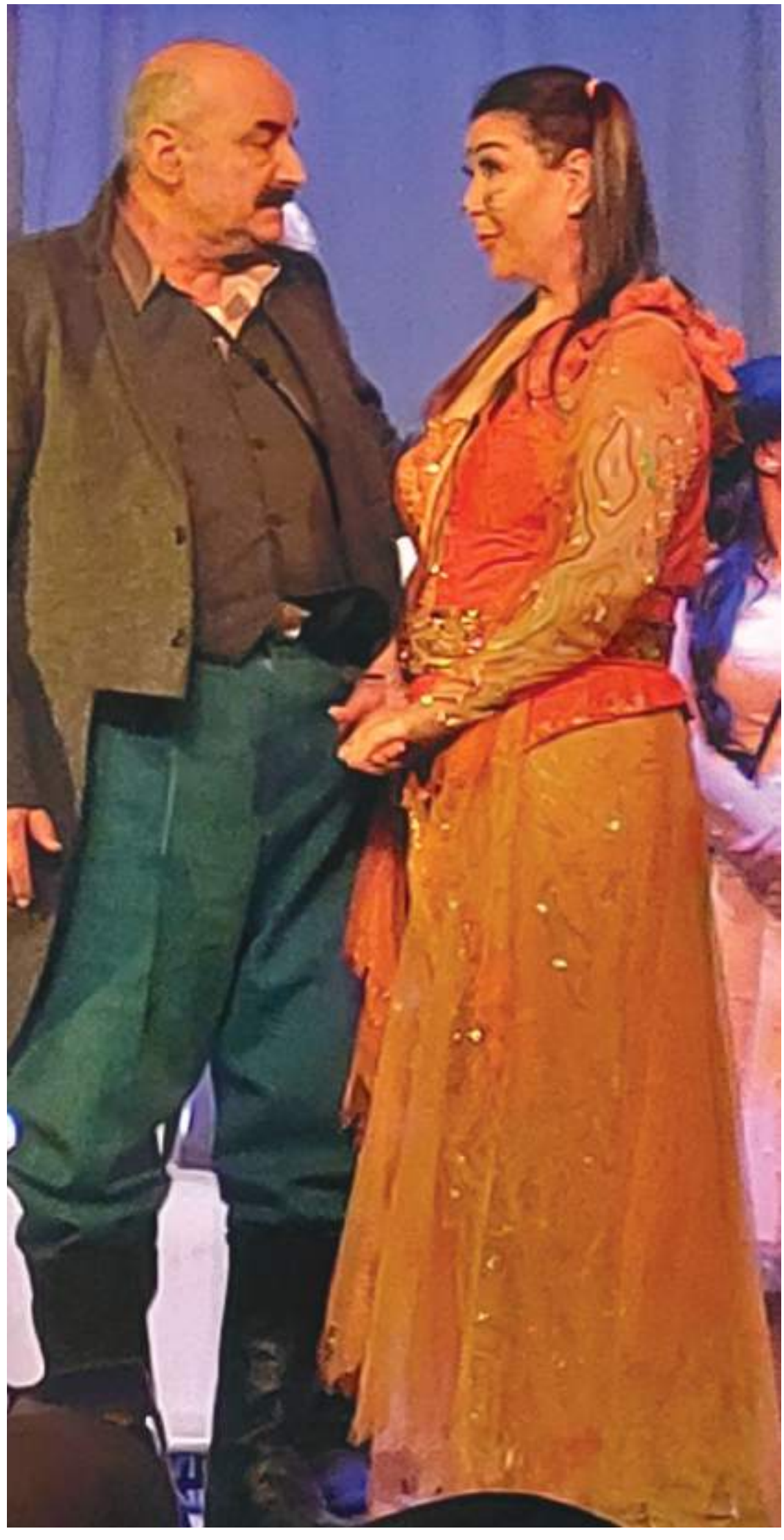
بداية؛ الحديث عن مسرح الطفل يطول، ويحتاج لكتب ومقالات وندوات ومؤتمرات، هكذا أعتقد. وكنت أرغب فى تصدير مقالى التطبيقى هذا عن العرض بتفنيد بعض قضايا مسرح الطفل، إلا أننى - حتى لا أجور على العرض - سأكتفى بطرح سؤالين من عشرات الأسئلة التى قد تفرض نفسها: الأول؛ هل يدرك القائمون على المسرح فى مصر أهمية مسرح الطفل وأدواره؟ والثانى؛ كم مسرحية يشاهدها طفلنا على المسرح خلال مراحل طفولته؟

لا أنتظر إجابة، بل أترك لكل قارئ وضع إجابته وفق منطقته التى يعيشها داخل مصر، وسأترك رؤيتى حول ما أراه صالحًا لمسرح الطفل فى نهاية هذا المقال بعد الانتهاء من موضوعه.

وسط حالة من البهجة الممتزجة بالحنين، شاهدت مؤخرًا على خشبة المسرح القومى للأطفال العرض المسرحى «لعب ولعب»، من إنتاج البيت الفنى للمسرح، العمل يبدو للوهلة الأولى مجرد استعراض لأغانى وألعاب قديمة، إلا أنه فى حقيقته يقبض على فكرة فلسفية مدهشة، عبر مناقشته لحق الطفل فى أن يعيش طفولته، وأن يمارس حقه الطبيعى فى اللعب والشعور بالأمان والطمأنينة، بعيدًا عن قسوة المعاملة فى التنشئة والحرمان من أبسط حقوقه فى الاستمتاع بطفولته وتنميتها بشكل سوي.

فى صدر حديثى عن العرض؛ أوضح أن من الأهمية للمخرج حين يُقدم على تجربة مسرحية للأطفال أن يكون مستوعبًا لاحتياجات الطفل، ولعالم الطفولة وطبيعته التى تختلف عن جمهور مسرح الكبار، مع مراعاة الموازنة بين إشباع حاجاته وبين تحقيق المتعة الجمالية واللغوية والمعنوية، وإكسابه الخبرات الإنسانية والثقافية المجتمعية، والعمل على تفجير طاقاته الكامنة بما يساعد على تنمية الحس التأملى والقدرة النقدية والتحليلية، وصولًا لتحقيق غاية العرض المسرحي.

وفى مسرحية «لعب فى لعب»، يقدّم المؤلف/المخرج د. حسام عطا مادة خصبة لبناء الوعى بالثقافة الشعبية، وذلك إلى جانب الحرص على التوعية بحقوق الطفل فى معايشة طفولته وتنمية موهبته، النص يقبض على بعض من ملامح حكاياتنا القديمة مع استعراض الألعاب والأغانى الشعبية التراثية باعتبارها كنز لا غنى عنه لعالم الطفل، يقوم العرض بتوظيفه فى النسيج الدرامى للعمل بما يولّد حالة من الألفة والحنين لدى المتلقى ويزيد من تفاعله مع ما يقدم على خشبة المسرح. هذا ويبرز المخرج رؤيته لفعل اللعب الذى يتجاوز كونه مجرد

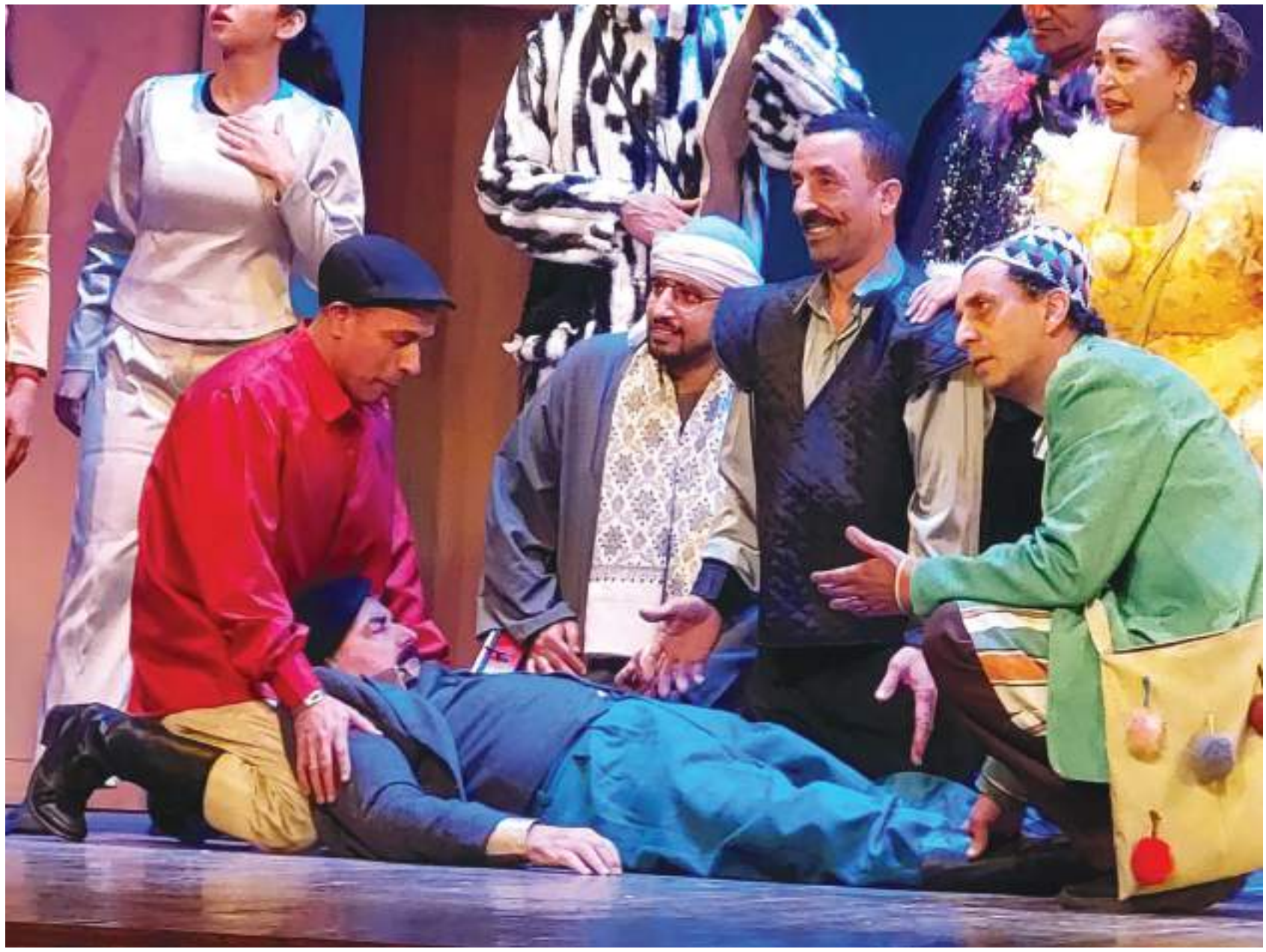


تسلية طفولية، ليسلط الضوء عليها كقضية وجودية وإنسانية.

تحكى المسرحية عن «غريب الصياد»، ذلك الرجل المعقد الذى عاش الحرمان فى طفولته، وعانى قسوة معاملة الأب له والمنع من اللعب (ممنوع اللعب، ممنوع الضحك، ممنوع الابتسام). فورث القسوة عن أبيه، ما ترتب عليه عزلته عن الناس وعدم وجود أصدقاء له، وفى ذات الوقت منع الأطفال من اللِّعْب بأن حبس الألعاب واللعب داخل قفص كبير، وعين حارس عليها، وفى المقابل نجد اللِعَب تعانى من حبسها، فنراها تتحول إلى كائنات حية تثور على الحبس، وترفض قبول عزلها عن القيام بدورها فى إسعاد الأطفال ومشاركتهم طفولتهم، تساعدهم القطة «بسة» فى الهرب، فيتحرر (البطة «كوكى" والكلب «كلبوش» والعصفور «زقزق»، ونقرباز والجمل..)، ويلجأون لفناء مدرسة النجاح كملاذ آمن، حيث تستقبلهم (ملك) معلمة الأنشطة فيلعبون ويغنون ويرقصون، يستعرضون ألعابًا قديمة مثل (شد الحبل، والأونه، كهربا، هنا مقص وهنا مقص، ..)، مع التغنى بكلمات مع أغان من التراث، لينشروا حالة من البهجة تمتد لصالة العرض، فيتفاعل أطفال الصالة معهم، يشاركونهم الغناء والرقص، إلا أن تلك الحالة لم تستمر طويلا، إذ سريعا ما تنبه «غريب» لهروبهم، والعثور عليهم ليبدأ فى جمعهم، وأثناء ذلك يصدمه «موتسيكل» بالشارع، ليتسبب ذلك الحادث فى خلاصه من عقدة الماضى القاس ويكون بمثابة الولادة الجديدة له، إذ يتأثر بسلوك الجميع وسرعة تحركهم لإنقاذه، ليشعر بالدفء والمودة، فيقرر الخروج من عزلته، وإطلاق سراح اللعب بدلًا من حبسها، وفتح دار للألعاب، ما يجعل نهاية العرض بمثابة الاحتفاء بالحياة.

ولا يفوت العرض التأكيد على أهمية ممارسة أنشطة الموسيقى والرسم والألعاب لما لها من مردود إيجابى على الطلاب، وذلك فى إشارة إلى ما يحدث بالمدارس من اهمال لحصص الأنشطة، وذلك على لسان المعلمة التى تبدى رفضها فكرة استبدالها بحصص مواد دراسية. كما لم يفت العرض الإشارة إلى بعض الممارسات التى جعلت الشارع لم يعد آمنًا، والتى تسببت فى فقد الطفل «علي» وكذلك إصابة «غريب».

ويُحسب لمخرج العرض توفيقه فى اختيار العناصر المساعدة التى حققت التكامل الفني؛ حيث جاءت أشعار أحمد زيدان مغزولة من نسيج البناء الدرامى، متميزة بقربها من عالم الطفل النفسى واللغوي. وقد اتسمت القصائد ببساطة المفردة وحيوية الصورة المعتمدة



على المفارقة، كما فى قوله: (بذمتى شفت الكتكوت/ فتوة وبيمسك نبوت/ واك واك.. وهوهو.. صوصو صو/ اضحك تلاقى اللعب احلو/ وحصان حلاوة يطير ف الجو). ولم يتوقف دور الأشعار عند ملاحقة الموقف، بل امتد لاستحضار الذاكرة الشعبية عبر استلهام مفردات التراث وإعادة صياغتها برؤية معاصرة، كما تجلى فى تقاطعه مع تيمات مثل (على عليوة)، و(حطه يا بطه يا دقن القطة/ هوهو كلب وجت له زغطه)، إذ لم تكن الأغنية مجرد فاصل ترفيهى، بل تحولت إلى أداة لاستعادة الألعاب الشعبية ومنحها صبغة فنية تضمن تواصل الأجيال مع هويتها.

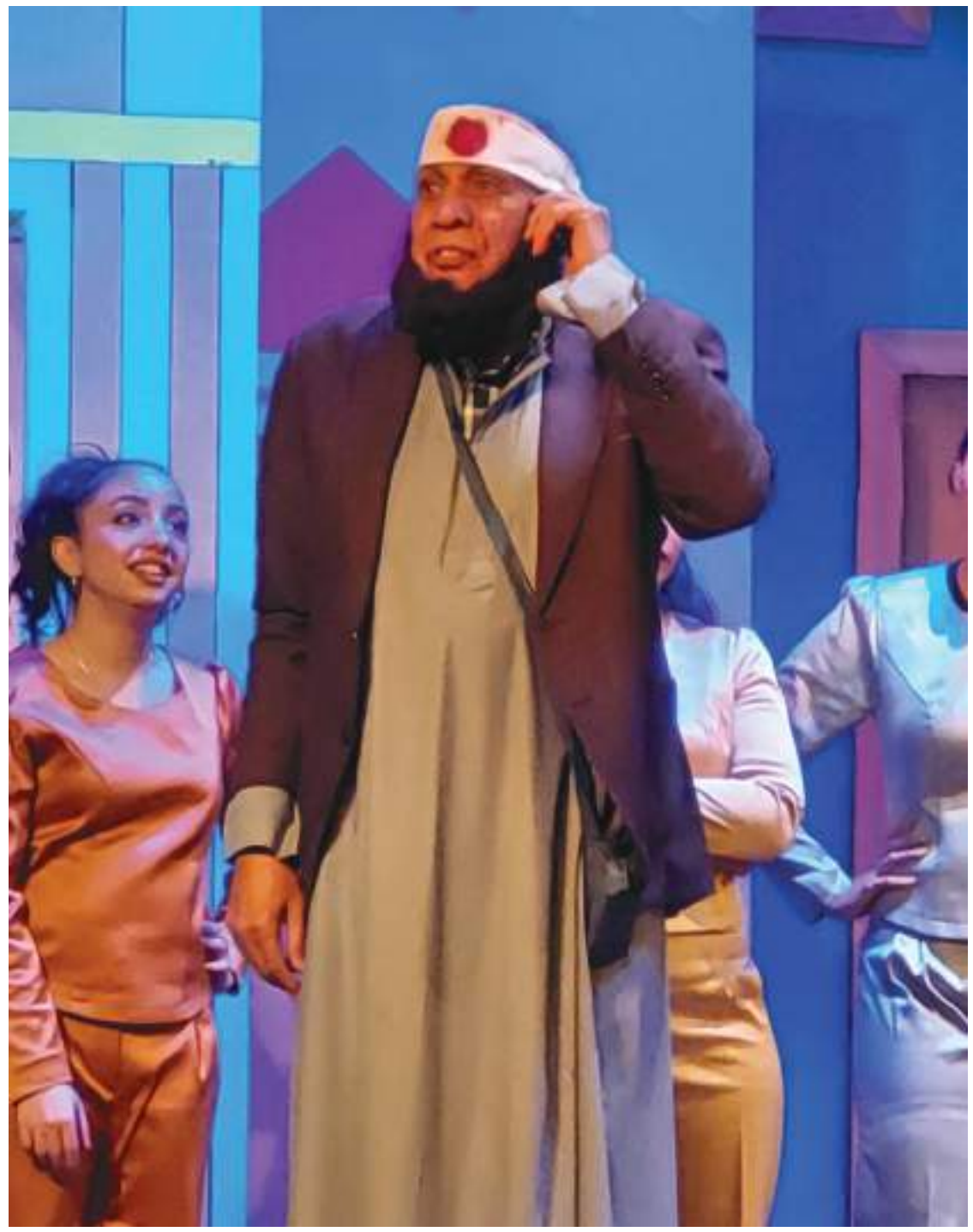
جاءت ألحان الموسيقار الدكتور صلاح مصطفى كواحدة من أبهى مفردات العرض، حيث اتسمت ببساطة الجملة اللحنية ورشاقتها بما يتسق مع مدارك الطفولة وذائقتها. اعتمد الملحن استراتيجية الجمل الموسيقية القصيرة (Motifs) التى تيسّر للطفل استيعابها وترديدها بعفوية، مع تقديم تنويعات وتوزيعات مبتكرة لبعض تيمات ألحان تراث أغانى الأطفال. وقد برزت مهارة التوزيع فى التوظيف الدرامى لخدمة المواقف، والاستخدام الواعى لآلات بعينها كالأكورديون والكمان والربابة، ليدير بينها حوارًا آليًا ممتعًا جعل الموسيقى محركًا أساسيًا للفعل المسرحي. ولم يقف تفاعل الأطفال عند حدود الاستمتاع العابر، بل تجلى فى انخراطهم بالرقص والترديد الجماعى، وصولًا إلى استحضار الألحان وتكرارها عقب الخروج من المسرح، كما فى نموذج أغنية «يا على يا بني».

وفيما يخص الرؤية البصرية، فقد حشد المخرج كتيبة من المبدعين صاغت تجربة بصرية جاذبة؛ حيث نجح ديكور الراحل ناصر عبد الحافظ فى تجسيد الصراع الدرامى بين (المنع والحرية). تجلى ذلك فى المقابلة البصرية بين ‹القفص› الذى يُحتجز فيه اللعب فى مكان محدود على يسار المسرح، وبين الفضاء المفتوح لفناء المدرسة، وصولًا إلى فوضى الشارع المزدحم بإشارات المرور وأعمدة الإنارة. لم يجنح الديكور نحو الواقعية الحرفية، بل مال فى بعضها للتعبيرية، بما يسمح لإتاحة مساحات لحرية حركة الممثلين وكذلك انطلاقهم نحو الصالة. وقد وُظفت الألوان بذكاء؛ فبينما سيطرت الألوان المبهجة والمحفزة بصريًا - للطفل - على الفضاء العام، اختُصت منطقة (غريب) وملابسه بالألوان الباردة، وليظل «قفص الألعاب» - بألوانه الباردة أيضًا - رمزًا بصريًا باقيًا للقمع. وقد اكتملت حيوية هذا المشهد بتضافر جهود فنانين محترفين؛ فجاءت عرائس جمال الموجى، وأقنعة مجدى ونس، ورسوم علاء الحلوجى، وملابس إيمان الشيخ، لتتناغم جميعًا تحت إضاءة محمد عبدالمحسن التى منحت الكتل الدرامية أبعادها الجمالية بما يحقق الثراء البصرى لسينوجرافيا العرض.

هذا؛ وتحتل الرؤية الحركية التى صاغتها المصممة كريمة بدير مكانة محورية بين عناصر نجاح العرض؛ إذ ابتعدت عن قوالب الرقص التقليدى لتعوضها بفلسفة «اللعبة الجماعية». فقد اتسم الأداء الحركى للممثلين بمحاكاة ذكية للعفوية الطفولية، من خلال استلهام حركات (القفز، وشد الحبل، والتخفى، والجرى الدائرى)، ودمجها فى نسيج الدراما دون انفصال بين «الممثل» و«الراقص»،

ما خلق حالة من الوحدة العضوية على الخشبة. وقد نجحت كريمة بدير فى ابتكار لغة حركية مزجت فيها بين التكوينات الرشيقة والتفاعل المباشر مع المتلقى، مما جعل الاستعراضات تبدو كفعل تلقائى غير مصطنع، يسهل على الطفل محاكاته. ولعل مشهد أغنية (هنا مقص وهنا مقص) كان كاشفًا لقدرة المصممة على ابتكار صور حركية من مفردات بسيطة، محولةً خشبة المسرح إلى فناء مدرسى واسع يضج بالحياة، مما حقق التناغم المنشود بين الإيقاع الموسيقى والحركة المسرحية.

اتسم الأداء التمثيلى بحالة من «القبول» والبهجة لدى فريق العمل، قاده حضور لافت للنجمة جيهان قمرى التى جسدت دور القطة «بسة» برشاقة وحضور راقٍ، بينما شكل الفنان القدير أحمد صادق (فى دور غريب) ثقلًا فنيًا بخبرته الواسعة. وبرزت شيماء حسن (المعلمة ملك) كفراشة تتحرك بخفة ظل وقدرات استعراضية لافتة، أما الفنان القدير منير مكرم (أبوعلى)، فقد استدعى روح شخصية «جحا» التراثية بلمسة أبوية حانية، مستفيدًا من مشاهد بدت ‹ارتجالية› بذكاء، نجح عبرها فى كسر الحائط الرابع وإثارة حماسة الأطفال للمشاركة والرد والاشتباك مع الحدث، تميز هؤلاء جنبًا إلى جنب مع الأداء المتوازن من الفنانين؛ أكمل المعداوى «الحارس»، ملك حمدى «كوكى"، وأيمن إسماعيل «نقرباز»، وضياء زكريا «كلبوش»، وياسمين الموجى «الجمل»، ومعهم الفنان القدير أشرف عزب، وبقية الفريق من الشباب والأطفال الذين انصهروا جميعًا فى بوتقة العمل الجماعى، ليقدموا عرضًا متناغمًا لا يطغى فيه فرد على المجموعة، بل يخدم الجميع فكرة ‹اللعب› التى هى جوهر العرض.



ختامًا، إن عرض ‹لعب ولعب» لا يقدم مجرد استراحة ترفيهية، بل هو صرخة جمالية تؤكد أن مسرح الطفل هو أخطر أنواع الفنون وأكثرها قداسة؛ لكونه يشكل الوعى فى مرحلة التكوين الأولى. وقد نجح العرض فى تجاوز الخطاب الوعظى المباشر، مستبدلًا إياه بلغة فنية بليغة تحترم عقل الطفل وتخاطب وجدانه. ويُحسب للفنانة إيناس نور، مدير عام المسرح القومى للأطفال، أن يكون هذا العرض المبهج هو باكورة إنتاجها، بما يحمله من رؤية تراهن على الجودة والقيمة. إن تضافر الجهود الإبداعية تحت إشراف الفنان مدير الإنتاج أحمد شحاته، وبجهد دؤوب من المخرج المنفذ ياسر محمود، جعل من هذا العمل تجربة متكاملة الأركان، تعيد للمسرح القومى للأطفال دوره الريادى كحارس لذاكرة التراث وصانع لمستقبل الوعي.

ومع وصولنا للفقرة الأخيرة، أعود لاستكمال تلك الأسئلة التى طرحتها فى مستهل المقال، وأستفسر عن جدوى مسرح الطفل وإبداعاته؛ وكيف لنا أن نلمس أثرًا أو صدىً حقيقيًا لتلك الفنون ونحن نفتقر للمسارح المخصصة والمجهزة للطفل؟ هل نكتفى بمواصلة الكتابة والتنظير بينما الواقع يفرض تحدياته؟

إننى هنا، ومن منطلق المسؤولية الثقافية، أضع أمام لجنتى المسرح وثقافة الطفل بالمجلس الأعلى للثقافة، وكل المعنيين بفنون الطفل، وقبلهم؛ أمام معالى وزيرة الثقافة، مقترحًا إنشاء (البيت الفنى لمسرح الطفل)؛ كيان مستقل يختص بالمسرح والفنون الاستعراضية الموجهة للصغار، ويعمل على زيادة الإنتاج المسرحى، وبناء بنية تحتية تليق بقدسية هذا الفن من مسارح مجهزة بكل ما تتطلبه من تجهيزات، بما يضمن توسيع قاعدة المستفيدين منه. إن الاستثمار فى مسرح الطفل هو استثمار فى «طفل الغد» - حامل راية مستقبل الأمة - الذى يستحق فضاءً مسرحيًا آمنًا ومبدعًا يشكل وعيه ويصقل هويته.

هندسة أسيوط..

حين تصرخ الخشبة بما نعجز عن قوله

هند محسن حلمى

بدايةً من قول (أنطونان أرتو):

«المسرح الحقيقى هو الذى يجعلنا غير قادرين على البقاء كما كنا»

فى لحظة نادرة من لحظات التماس بين الفن والإنسان، لا يعود المسرح مجرد خشبة، ولا العرض مجرد أداء، بل يتحوّل إلى تجربة وجودية كاملة، تعيد تشكيل وعينا بأنفسنا وبالعالم. من هنا، يمكن قراءة عرض هندسة أسيوط ضمن مهرجان إبداع ١٤ للمسرح، بوصفه لحظة انكشاف إنسانى لا تُقاس بمقاييس المنافسة، بل بقدرتها على زلزلة الداخل.

يبدأ العرض من مقولة المخرج التى تصلح أن تكون مفتاحًا تأويليًا له: «أحيانًا لا نكتب العروض، بل هى التى تكتبنا». وهى عبارة تختزل جوهر التجربة؛ إذ لا يبدو العرض نتاجًا لصناعة فنية بقدر ما هو انعكاس لتمزقات داخلية، وأسئلة وجودية تبحث عن صيغة تعبير. ومنذ اللحظة الأولى، يُدفع المتلقى إلى مواجهة ذاته، عاريًا من أقنعته، فى حالة من الانكشاف النفسى الذى يتجاوز التعاطف إلى ما هو أعمق: الوعى بالألم.

فلقد انطلق العرض من بنية درامية تتجاوز الحكاية المباشرة، لتغوص فى طبقات نفسية وفلسفية متشابكة، تطرح سؤالًا محوريًا: من هو «الطبيعي»؟ ومن الذى يملك حق تعريفه؟ هنا، يتقاطع العرض بشكل ذكى مع أفق رواية «أين تذهب يا بابا»، لا بوصفه نقلًا نصيًا بل استلهامًا يعيد إنتاج السؤال فى سياق أكثر قسوة: إلى أين نمضى فعلًا؟

هذا السؤال لا يُطرح كاستفهام بسيط، بل كصرخة وجودية، تتردد أصداؤها فى كل تفصيلة من تفاصيل العرض. وقد تجلّى ذلك فى كسر خطية الزمن، واعتماد بنية سردية مفككة، تتماهى مع التشظى النفسى للشخصيات. إن حضور «الراوى غير الموثوق» لم يكن مجرد تقنية درامية، بل طرحًا فلسفيًا عميقًا، يزعزع ثقة المتلقى فى الحقيقة ذاتها، ويعيد صياغتها بوصفها تجربة شعورية، لا واقعة موضوعية.

لذلك لم تكن السينوغرافيا فى هذا العرض مجرد إطار بصرى، بل كانت بنية دلالية قائمة بذاتها. فقد اعتمدت على «الفراغ الدال» بوصفه عنصرًا أساسيًا فى تشكيل المعنى، حيث تحوّلت المساحات الخالية إلى صمت ناطق، يفرض على المتلقى أن يُكمل المشهد من داخله. هذا الفراغ لم يكن نقصًا، بل كان امتلاءً مؤجلًا، مساحةً للقلق، ومساحةً لطرح الأسئلة.

كما جاء الديكور **minimal** إلى حد القسوة، وكأنه يجرّد العالم من تفاصيله الزائفة ليُبقى فقط على جوهر الألم. كل عنصر موضوع على الخشبة كان له ضرورة وجود، لا زخرفة، ولا فائض. وكأن العرض يتبنّى فكرة أن «الحذف» أبلغ من الإضافة، وأن ما لا يُقال قد يكون أكثر تأثيرًا مما يُعرض.

لذا جاءت الإضاءة لغة نفسية موازية للوجدان

فالإضاءة هنا لم تكن وسيلة للرؤية، بل أداة للتأويل.

الأبيض لم يكن نقاءً، بل وهمًا مؤقتًا، لحظة هدوء تسبق الانكسار. الأزرق لم يكن جمالًا بصريًا، بل برودة شعورية، عزلة داخلية تبتلع الشخصيات. الأحمر لم يكن مجرد لون، بل انفجارًا مكتومًا، غضبًا لم يجد طريقه إلا عبر الضوء. أما الأسود، فلم يكن غيابًا للنور، بل حضورًا طاغيًا للانهيار.

الانتقالات الضوئية لم تكن تقنية، بل نفسية؛ كل تغيّر في الضوء كان انتقالًا في الحالة، وكأن الإضاءة تكتب النص من زاوية أخرى، زاوية لا تُقال بالكلمات.

كما كانت الأزياء بمثابة الهوية التي جاءت امتدادًا للرؤية الكلية للعرض، حيث لم تكن مجرد ملابس، بل تعبيرًا عن الحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات. الألوان الباهتة، والاختيارات البسيطة، عكست حالة من التآكل الداخلي، وكأن الشخصيات تفقد تدريجيًا ملامحها، لا فقط على مستوى النفس، بل حتى على مستوى الشكل.

لم تكن هناك مبالغة أو استعراض، بل توحيد بصري يضع الجميع داخل دائرة واحدة من الألم، مع فروق دقيقة تكشف طبيعة كل شخصية. وكأن الأزياء هنا تقول: نحن لا نرتدي ما نحن عليه، بل ما نحاول أن نخفيه.

فكرة العرض: تفكيك «الطبيعي» وإعادة تعريف الإنسان

في جوهره، لا يقدّم العرض حكاية عن طفل معاق أو عائلة مفككة، بل يقدّم تفكيكًا قاسيًا لفكرة «الطبيعي». من الذي حدّد هذا المفهوم؟ ولماذا أصبح المختلف عبئًا؟ العرض لا يهاجم المجتمع بشكل مباشر، بل يكشف آلياته الخفية: الإسقاط، الإنكار، العنف المقنّع.

الأب ليس شريرًا، بل إنسان مهزوم، كما لو أنه تجسيد حي لفكرة إريك فروم: «قد يتحول الإنسان إلى جلاد حين يعجز عن أن يكون حرًا». والأم ليست ضحية فقط، بل حاملة لذنب جماعي، صمتها ليس ضعفًا، بل انهيارًا بطيئًا.

أما الطفل، فهو جوهر العرض، ليس بوصفه شخصية، بل بوصفه «حقيقة». حقيقة لا يمكن تزييفها، ولا تجاهلها. وجوده على الخشبة هو السؤال نفسه، وكل حركة منه هي إجابة مؤجلة.

أما عن الأداء التمثيلي: حين تتحوّل الأجساد إلى اعترافات

لم يكن الأداء قائمًا على الإقناع، بل على الصدق. كل ممثل لم «يمثّل» بل «انكشف». الأب كان يتفتت أمامنا، الأم كانت تذوب، الراوي كان يتشقق، والطفل.. كان يُولد من الألم في كل لحظة.

الذروة جاءت مع أداء خالد عماد الدين، الذي لم يقدّم دورًا، بل حالة وجودية مكتملة. كل زحفٍ له كان صرخة، كل نظرة كانت اعترافًا، كل كلمة كانت نجاة مؤجلة. وفي لحظة قوله: «أنا أحبك يا أمي»، لم نكن أمام جملة، بل أمام لحظة إنسانية خالصة، تختزل معنى الحب كما طرحه فيكتور فرانكل: «حين لا نستطيع تغيير الواقع، نُجبر على مواجهة أنفسنا».

حقيقةً المسرح كمرآة للداخل لا للواقع

يتقاطع العرض مع عدة أطروحات فكرية؛ من أنطونان أرتو الذي يرى المسرح كصدمة، إلى كارل يونغ الذي يؤكد أن ما نقاومه يستمر، وصولًا إلى الطرح الوجودي الذي يرى أن الإنسان محكوم بمواجهة ذاته في النهاية.

العرض لا يقدّم حلولًا، ولا يسعى لتهدئة المتلقي، بل يضعه في حالة قلق دائم. وكأن الرسالة الأساسية: ليس مطلوبًا منك أن تفهم بل أن تشعر، أن تواجه، أن تعترف.

خاتمة: المسرح حين يصبح تجربة لا تُنسى:

في المحصلة، لا يمكن اختزال هذا العمل في كونه عرضًا جامعيًا ناجحًا، بل هو تجربة فنية ونفسية متكاملة، تعيد تعريف العلاقة بين المسرح والإنسان. إنه عرض لا ينتهي بإسدال الستار، بل يبدأ من هناك، حيث يظل أثره ممتدًا في الوجدان.

لقد قدّمت هندسة أسيوط عرضًا لا يطلب التصفيق بقدر ما يفرض الصمت، لا يسعى للإبهار بقدر ما يخلق الارتباك، ولا يقدّم إجابات بقدر ما يزرع أسئلة.

وهنا، يكمن جوهر الفن الحقيقي..

أن نخرج من القاعة، ونحن لسنا كما كنّا.

الإيهام المسرحى ..

مقاربة فينومينولوجية(١)

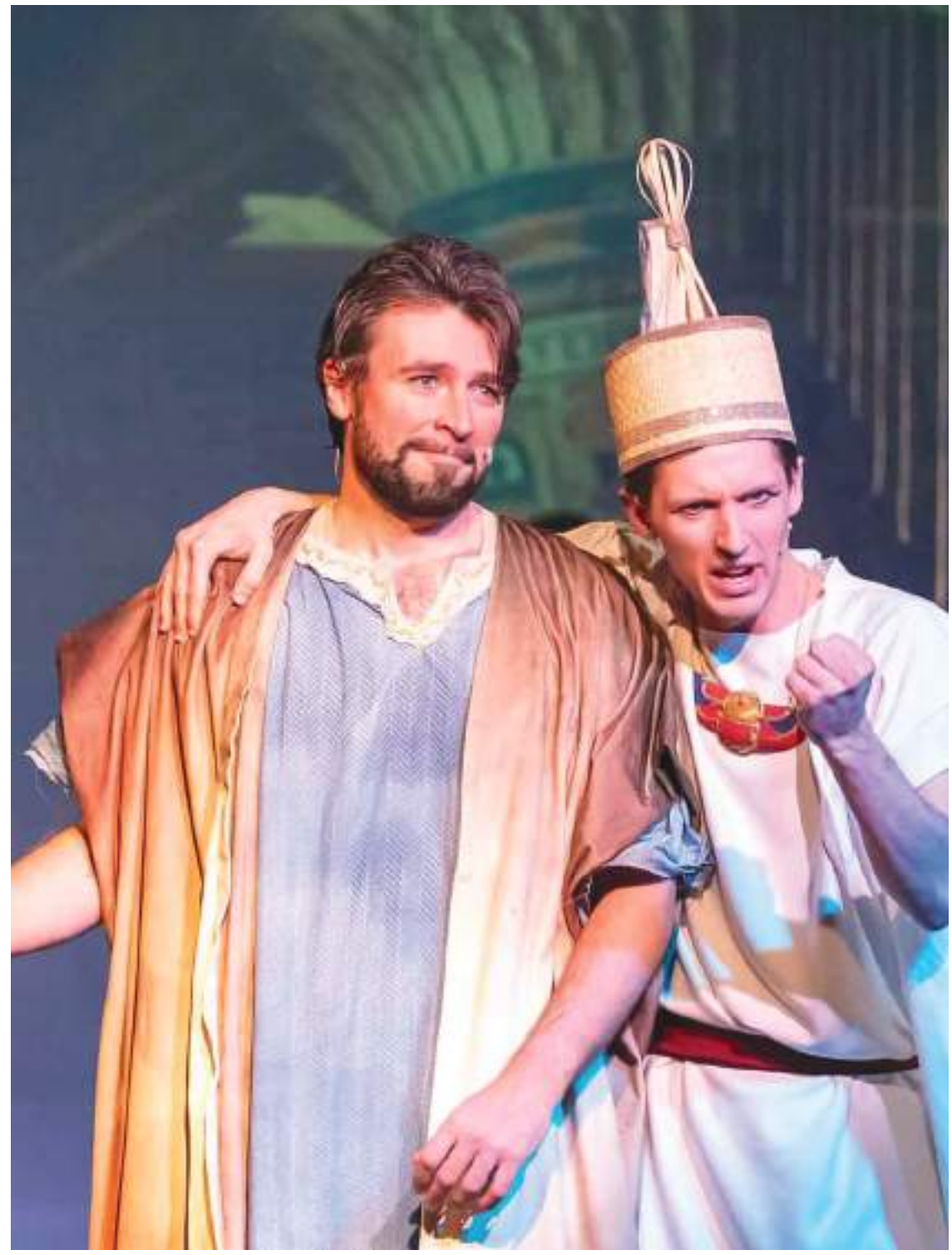
تأليف: برت أو ستاتس
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يُسند الكاتب مسرحيته إلى مشهد، تُحدده اللغة أو الأشياء فى المكان، دون أن يُكلف نفسه عناء التفكير فى مدى التغيير الجذرى الذى أحدثه فى أسس وشروط إدراكنا للعالم. فبضربة واحدة، غيّر توجهنا المعتاد نحو الزمان والمكان. تأمل مثلا افتتاحية أى مسرحية. ما نسميه العرض المسرحى هو فى الواقع زرعٌ سريٌّ لمستقبلٍ ناشئٍ فى ماضٍ مُروَّج، وإغلاقٌ للزمن فى مكانٍ لا مفر منه. إذ لا يمكن تحديد البداية، أو الماضي، إلا من منظور مستقبلٍ معلوم. إنه ما يسميه بول ريكور الماضى المطلق، «مزيج غير مستقر من اليقين والمفاجأة»، حيث الماضي، المتحرر من احتمالات الواقع اللانهائية، يحاصر المستقبل ويستبعده كفئة من الاهتمامات. يُسدل الستار، أو تخفت الأضواء، على لحظة متجمدة يصبح فيها الممثلون الأحياء الذين يمثلون كائنات خيالية شخصيات مكتملة لمجموعة نحتية؛ أو، على حد تعبير نورثروب فراي، يصبح شيء ذو بداية ووسط ونهاية «مركزًا وهامشًا فى الفضاء العقلي» , ولا يتحقق هذا بتوقف الحركة؛ ف«التجميد» الشامل لنهايات المسرح والسينما ليس إلا أحد أعراض التحول الغامض للزمن الدرامى إلى فضاء غنائى. بالطبع، يمكن القول إن هذا ينطبق على جميع الأعمال الروائية وعلى ما يُسمى بالفنون «الزمنية»؛ لكن هذا مجال خاص بالمسرح، لأن المسرحية المُمثَّلة هى الشكل الفنى الوحيد، باستثناء الرقص، الذى يُحاكى الفعل البشرى فى سياقه، كما يُمكن القول. فالممثل هو ذلك الكائن الفريد الذى يجتاز حياة كاملة فى بضع ساعات، وبذلك يحمل معه المُشاهد بالنيابة. وكثيراً ما يُخصص مصطلح «التطهير» للتراجيديا، بفضل أرسطو، كما لو أن التراجيديا وحدها هى التى أنتجته من خلال عملية فريدة لتطهير عاطفتين نفهمهما بشكل مُتباين لدرجة أننا قد نقول إننا لا نفهمهما إطلاقًا. وربما تكون المشاعر التى تولدها التراجيديا أكثر جديةً وتجاوزًا من تلك التى تولدها الأشكال الهجينة من الدراما. ولكن بغض النظر عن هذه المسألة، فإن «التطهير» هو أفضل وصف لما يحدث فى المسرح. إنه بالتحديد تطهير: ما يُطهر، على الأقل على المستوى الذى يهمنى هنا، هو الزمن - خطر التتابع، وسقوط الحياة كلها عشوائيًا عبر الزمن فى الصدفة والتكرار. إن العالم فى كل لحظة، على حد تعبير نيتشه، هو حلٌّ ناجح لتوترات الطبيعة ذاتها. بمعنى آخر، بالنسبة للطبيعة، فإن حادث السيارة ما هو إلا حلٌّ ناجح لتوترٍ معين فى المادة يتراكم فى فضاءٍ نسميه الطريق السريع. والمسرحية دحضٌ ناجح، وإن كان مؤقتًا، لهذه العقيدة، سواءٌ انتهت بالموت أو الزواج أو مجرد

الاستمرار، كما هو الحال فى كثيرٍ من الدراما الحديثة منذ تشيكوف؛ أى أن المسرحية تنتزع التجربة الإنسانية من الزمن وتُضفى عليها لمسةً جماليةً تُكمّل عمليةً نعلم أنها لا نهاية لها. المسرحية تحاكى الزمنَ من أجل انتزاعه، لتُعطيه شكلًا.

وفى هذا الفصل، مع ذلك، أريد أن أتناول فضاء المسرح، تلك الغرفة الصغيرة التى يُصنع فيها هذا العمل، لأنه يبدو من الطبيعى أن نتناول الفضاء قبل أن نتناول ما يحدث فيه. وهذا التبرير مُضلِّل نوعًا ما، لأن فضاء المسرح والحدث المسرحى هما شيء واحد؛ إنهما كيانان متبادلان، يستحيل الفصل بينهما طويلًا، حتى لأغراض النقاش. بل إن هناك مستوى لا يمكن فيه تمييز الممثلين عن الأثاث، فكلاهما جانب من جوانب التكوين فى الزمان والمكان. يُعرِّف المصممون والمخرجون هذا بأنه الحس الفنى السليم، بينما يُعرِّفه الجمهور بأنه انطباع غامض عن المسرح كنوع من الرسم السلس. ولكن فى الوقت الحالي، يتمثل مشروعى فى استكشاف الأساس الحسى للايهام المسرحى. ولتحقيق هذه الغاية، من المفيد طرح نمطين أساسيين لإنشاء المشهد وإدراكه: لنسمِّيهما النمط الصوتى والنمط البصري، أو المشهد المسموع والمشهد المرئى. ومن هذا المنظور الحسي، أو العاطفى البحت، نعتبر المشهد انطباعنا الكلى عن عالم المسرحية. لا نهتم بتصميم المشهد بحد ذاته، كعنصر مميز عن العناصر الأخرى، بل برؤية كل شيء على خشبة المسرح من منظور مسرحي: أى كصورة متغيرة فى الزمان والمكان، تتشكل من خلال تفاعل الأحداث البصرية والسمعية.

لنبدأ بمقطع من كتاب ميرلوبونتى «فينومينولوجيا الإدراك»، والذى سيأخذنا سريعًا إلى عمق الايهام المسرحي، أو على الأقل إلى الطريقة التى تقودنا بها الصورة المسرحية عبر الحواس إلى عالمها:



إذا تخيلتُ مسرحًا بلا جمهور، يُرفع فيه الستار على مشهدٍ مُضاء، يُخالجنى انطباعٌ بأن المشهدَ بحدِّ ذاته مرئيٌّ أو مُستعدٌّ للمشاهدة، وأن الضوء الذى يُلامسُ الخلفية والأمامية، مُبرزًا الظلال ومتغلغلًا فى المشهد من خلاله، يُسبق رؤيتنا بطريقةٍ ما. وعلى العكس من ذلك، فإن رؤيتنا لا تُكمل إلا استيعاب المشهد من خلال المسارات التى رسمتها لها الإضاءة، تمامًا كما نُفاجأ عندما نسمع جملةً ما باكتشاف مسار فكرةٍ غريبة. نُدركُ بما يتوافق مع الضوء، كما نُفكّر بما يتوافق مع الآخرين فى التواصل اللفظى.

لنفترض الآن أن المسرحية قد بدأت، وأننا عقّدنا الموقف لدرجة أن لدينا اضاءة، تمثّل مشهدًا، وكلامًا. أى أننا نسمع مسارات أفكار غريبة فى الكلمات التى تنطق بها الشخصيات، ونرى المشهد أمامنا مُتّضحًا بفعل الإضاءة. على الفور، ستُطغى الشخصيات المتحدثة على المشهد، والتى ينصبُّ عليها انتباهنا البصرى. سيصبح المسرح بيئةً محيطةً، بوتقةً هامشية. ألا يُمكننا القول الآن إننا نُدرك ونُفكّر «وفقًا» لمُحفِّزَين - بمعنى أننا، بمعنىً ما، نسمع المشهد ونرى الكلام؟ أو أن الكلام يُصبح نوعًا من الضوء الميتافيزيقى المُلقى على المكان، بينما يُحيط المكان المُضاء بالكلام ويُعطيه نوعًا من المعنى البيئى (كلام يُقال هنا فقط)؟ يتغلغل المشهد فى الكلام، والكلام يُنير المكان. (لا ينبغى لنا، بطبيعة الحال، أن نتجاهل مساهمة حركة الممثلين والأشياء التى تساعد بشكل كبير فى هذا التبادل المتبادل). ما نكتشفه من هذا التقسيم البسيط إلى حد ما للعناصر هو أحد الألغاز الهائلة التى تجعل تحليل المسرح أكثر صعوبة بكثير من الخيال أو الرسم أو النحت - فالمسرح بمعنى ما هو قليل من كل منهما.

بعبارة أخرى، كما يقول ميرلوبونتى: تتفاعل الحواس فى الإدراك كما تتعاون العينان فى الرؤية، أو تترجم الحواس بعضها بعضًا دون الحاجة إلى مُفسِّر، ويفهم بعضها بعضًا دون تدخل أى فكرة. لذا يحدث أمر غريب: إذا بدأت إحدى الشخصيات بالحديث عن شيء يحدث فى مكان آخر من عالمها الخيالى - فى مكتب بوسط المدينة، على الشاطئ، فى غابة - فإن الصفات التى تُرسخها هذه التركيبة الإدراكية أمامنا ستُصيب هذا الشيء الغائب الذى يملأ عين العقل. على سبيل المثال، عندما تتحدث آنا، فى مسرحية «الأيام الخوالى « لبنتر، عن سكن كيت وديلى على ساحل البحر، فإن صورتنا عن هذا البحر والساحل «هناك» مستمدة من غموض الحوار، ومن قلة المساحة التى تتحدث فيها، ومن غياب أو حضور جميع التفاصيل المتراكمة فى المجالات اللغوية والبصرية المغلقة للمسرحية، سمعيًا وبصريًا. باختصار، سيكون ساحل البحر امتدادًا نوعيًا للمكان.

إذن، الأذن ترى المشهد والعين تسمعه. وكمثال إضافى على هذه النقطة، قد يكون من المفيد الاستشهاد بتمييز رودولف

أرنهايم بين الصور التصويرية والأدبية: «الصورة التصويرية تُقدّم نفسها كاملةً، فى آنٍ واحد. أما الصورة الأدبية الناجحة فتنمو من خلال ما يُمكن تسميته بالتراكم بالتعديل. فكل كلمة، وكل عبارة، تُعدّل بالتى تليها إلى شيء أقرب إلى المعنى الإجمالى المقصود. هذا التراكم من خلال التغيير التدريجى للصورة يُنعش الوسيط الأدبى.» بل إن هذا التمييز بسيطٌ للغاية بالنسبة لوسيلة المسرح، التى تُنتج مزيجًا من الصور الأدبية والتصويرية، وحتى الموسيقية، تتداخل باستمرار. صحيح أن الحوار يعمل كالصورة الأدبية من حيث إنه يُعدّل باستمرار صوره الخاصة بالتراكم، كما هو الحال عندما نسمع صور المرض فى هاملت كثيرًا لدرجة أن العالم بأسره يُصاب بالعدوى فى النهاية، حتى عندما لا توجد صور مرضية فى الهواء. لكن اللغة تُعدّل أيضًا الصورة التصويرية للمكان. على سبيل المثال، ظل المسرح اليونانى كما هو تقريبًا فى جميع المسرحيات، باستثناء بعض الألواح والآلات الرمزية. ولكن عندما دخل أوديب الأعمى من البوابة المركزية، «رأى» الجمهور قصرًا مختلفًا تمامًا عن القصر الذى رأوه عندما فُتحت هذه الأبواب نفسها لتكشف، على سبيل المثال، عن جثتى أجاممنون وكاساندرا فى مسرحية إسخيلوس السابقة. حتى لو لم يتغير شيء سينوغرافيًا، فإن المسرحية تستولى على المسرح كجزء من عالمها النوعى كما هو مُحدد فى شعرها. إنها نفس العملية التى يمر بها الممثل عندما يستولى هاملت على جسده فى مناسبة ما وماكبث فى مناسبة أخرى.

تبدو فكرة المسرح، باعتباره نداءً معقدًا للحواس، أفضلَ محورٍ لدراسة النطاق الفينومينولوجى للايهام المسرحى. ومن الواضح أنه من المستحيل دراسة هذا النطاق دراسةً شاملة. لكن دعونا نركز على ثلاثة أنواع من المسرح يُمكن القول إنها تُكمل الإمكانيات الرئيسية للايهام المسرحي: خشبة المسرح المنصة لشكسبير، والمسرح الواقعى لإبسن وتشيخوف، وما سأُطلق عليه ببساطة المسرح ما بعد الواقعى أو التجريبى كما نجده فى سلالة أرتو وبريخت وصولًا إلى بيكيت وجروتوفسكى. وأختار هذه المواقع الثلاثة، مُهمِلًا غيرها (مثل المسرح الأوبرالى المذهل من القرن السابع عشر فصاعدًا، والمسرح الشرقى الرمزي، ومسرح القصور فى العصور الوسطى)، وذلك أساسًا لأنها معروفة جيدًا، ولأنها لا تزال متاحة فى مسرحنا اليوم، ولأنها تُقدم لنا أوضح وأكثر تحولات الجذب الحسى إثارةً للاهتمام. من الواضح أننى سأضطر إلى مناقشتها بشكل مختصر، أى من حيث مبدأها الوهمى المركزي: كيف يختلف ما تفعله بطبيعتها. سأتناول المبدأين الأولين فى هذا الفصل، وسأتناول الأخير فى الفصل التالي، نظرًا لتنوع التجريبية الحديثة فى أشكالها.

هوامش

• برت أوستاتس: وِلد الباحث فى مجال الدراما، بيرت أو. ستيتس، فى مدينة بانكسوتاونى بولاية بنسلفانيا فى الثامن من أغسطس عام ١٩٢٩. بعد حصوله على شهادة من جامعة ولاية بنسلفانيا، عمل ستيتس فى مجال البث الإذاعى المحلي، ثم انضم لاحقًا إلى الجيش. بعد عودته، حصل على درجة الماجستير من جامعة ولاية بنسلفانيا، ودرجة الدكتوراه فى الفنون الجميلة من جامعة ييل. ألّف ستيتس العديد من الكتب عن الدراما والأحلام. كان أستاذًا فخريًا فى جامعة كاليفورنيا فى سانتا باربرا. توفى فى الثالث عشر من أكتوبر عام ٢٠٠٣.

• هذه المقالة هى الفصل الثانى من كتاب «مواقف عطيمة فى غرف صغيرة: حول فينومينولوجيا المسرح».

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(١٥)

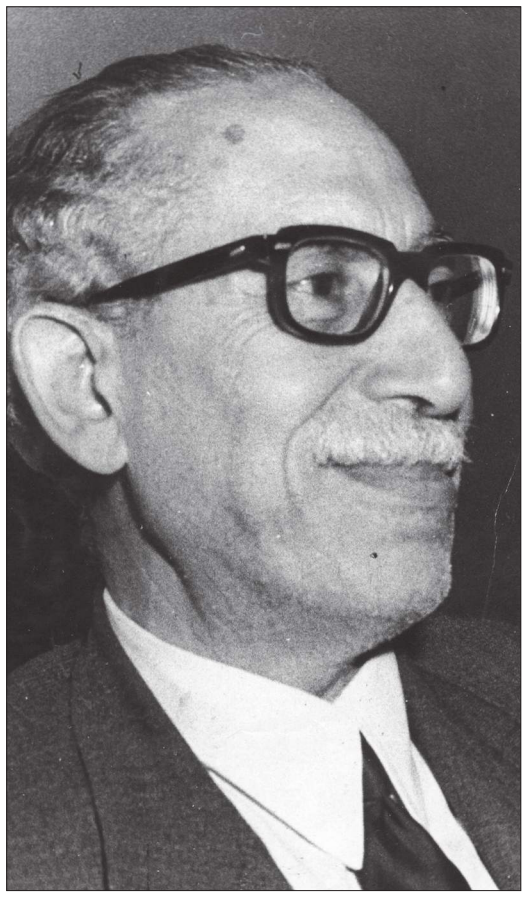
ماذا قالوا عن أهل الكهف!

بعد أن كتب «إبراهيم عز الدين» ملخصًا لمسرحية «أهل الكهف» - فى مقالته بجريدة «الجهاد» - يوم ١٩٣٥/١٢/١٤ - تحت عنوان «الفرقة القومية المصرية على مسرح الأوبرا الملكية.. رواية أهل الكهف»، بوصفها المقالة الأولى التى تُنشر بعد العرض – تطرق إلى الإخراج، قائلًا: وفق الأستاذ زكى طليمات فى اختيار رواية كهذه يبدأ بها حياته الفنية كمخرج، فقد شاء أن يثبت لنفسه طابعًا مستقلًا فانتقى رواية لم يشهد تمثيلها وإخراجها أثناء تعلمه فى مسارح أوروبا. فأهل الكهف إذن تشهد له بأن كل ما فيها من صنع قريحته، وبأنه لم يكن فيها عالة على سواه.

سيد علي إسماعيل

والرواية عسيرة الإخراج أحجم عنها المشتغلون بالمسرح منذ صدورها خشية فشلها فوق المسرح فأشخاصها مخلوقات غريبة تتنقل بين الحقيقة والخيال والحياة والحلم فياضة بالإحساس آخذة فى مدارج الضعف والقوة والهدوء والصخب يشرف عليها من علٍ خيال قام من القدم، وتمتُّ إلى النوع الأسطورى بصلة أقوى من تلك التى تمت بها إلى التاريخ. وهى تبدأ فى كهف لا يشع إليه ضوء تختلط فيه الأحياء بأشباح الموتى فى أولئك الفتيان المؤمنين الذين عاشوا فى الكهف ثلاثمائة عام راقدين.. فالمتفرج أمام جو غامض يختلف عن مرئياته فى البيت والشارع فكان أول ما يجب أن يسعى إليه المخرج أن يقرب هذا العهد الذاهب فى أغوار القدم الغريب كل الغرابة عن مألوف النظارة إلى أذهانهم وخيالهم وقد عمد الأستاذ طليمات فى ذلك إلى شيئين: أولًا، استقبل المتفرجين بظلام يسود المسرح والصالة لا يسمع فيه إلا صوت يرتفع من ناحية مجهولة بآى الذكر الحكيم التى تحكى عن الفتيان المؤمنين الذين فروا إلى الكهف فكان هذا الصوت أقوى باعث على الرجوع بحال القارئ القهقرى إلى ذلك الزمن الغابر وكان فى آيات الكهف ما يغمر الحس واليقين فى ذلك العالم الغريب وبعد النفس إلى تلقى كل ما نسمع عنه. ثانيًا، بأن قدم للمتفرج مشاهد رائعة مما كان ينزله الوثنيون الرومان بالمسيحيين منهم السابقين إلى اعتناق الدين من تعذيب واضطهاد وهى مشاهد سبقت حادثه الرواية، بل كانت الدافع إلى هروب الفتيان المؤمنين إلى الكهف فظهرت على شكل أشباح سوداء تتحرك خلف ستار أبيض يغمره النور من الخلف، شيء يشبه «خيال الظل»، يمثل أولئك المسيحيين الأولين يسيرون مطرقين يدفعهم الإيمان إلى انتجاع مكان منفرد لإحياء شعائر دينهم فلا يكادون يستقرون حتى يحدق بهم جند الرومان فيعملوا فيهم السيف والرمح فتتهاوى أجسادهم وتتناثر أشلاؤهم ويؤتى بمن هرب منهم مسوقين فى الأغلال تعمل فى ظهورهم السياط ليلقوا حتفهم مصلوبين.. فلا يمضى إلا قليل حتى تأتى شرذمة أخرى من المؤمنين غير مبالين يحجون إلى شهداء دينهم ويستمدون من عذابهم الجلد والقوة.. ويجرى هذا التمثيل الصامت المعبر بحركته وأوضاعه على وقع موسيقى تصويرية تتناسب مع تلك الآيات المؤمنة والنغمات الوديعة المطمئنة إلى العذاب فى سبيل العقيدة. فوفق المخرج كل التوفيق فى التمهيد للرواية بشىء جديد مقتطع من هيكلها ومستلهم من وحيها ومتفق مع وقائعها بحسب ما تركه المؤلف لخيال القارئ ويعد السامع لتلقى الصوت من ممثلى الرواية، وكأنه معهم فى ما جرى عليهم وما سوف يلقون. هذه المرحلة الفنية (التحضيرية) هى أول ما ظهر من نوعها على مسرح مصرى، وهى روضتها وجمالها وأثرها تكون جزءًا من الرواية وفصلًا مضافًا إلى فصولها وسابقًا عليها لا تكاد تتصور إخراج الرواية من دونه.

أما «المناظر والإضاءة»، فقال عنها: المنظران الأول والرابع من الرواية يمثلهما فجوات فى كهف الرقيم، حرص المخرج على أن يكون قطع صخورها فى خطوط منحنية متعرجة رمزًا للشك الذى يأكل أفئدة الفتيان قبل خروجهم من الكهف وبعد رجوعهم إليه فى تداخله والتوائه وعذابه فرسم للمتفرج لأول وهلة صورة صادقة للصبغة النفسية التى تنتظم اللاعبين فى هذين الفصلين. ولما كان هذا المنظر يمثل كهفًا حالك الظلمة لا ينفذ إليه شعاع من نور فقد عمد المخرج إلى استعمال الضوء الأزرق والأخضر وهما



توفيق الحكيم

عزيزة أمير وعمر وصفي في أهل الكهف

اللونان اللذان اصطلح على أنهما يمثلان الظلمة بحيث ينصب على الأماكن التى تجرى فيها أهم وقائع هذين الفصلين، وأعطى اللون الأزرق وجوه الممثلين شحوبًا جعلها كوجوه العجائز التى تحكى عنها الأساطير وجعل لهم الضوء الملقى عليهم من مقدمة المسرح ظلالًا وهيبة تتحرك على حائط الكهف من خلفهم فتكسب أشباحهم هولًا على هولها. وكذلك جعل المخرج فى المنظرين الثانى والثالث وهما اللذان يمثلان بهو الأعمدة فى قصر الملك ما يمثل الصراع الهائل الذى يقوم فى نفوس ممثلى هذين الفصلين من حب وغيرة وشك ويقين وحلم وحقيقة. فمثل هذا الصراع فى ترتيب العمد بحال متداخل مختلط وحسم هذا الصراع بالألوان التى لون بها تلك العمد وباقى الجدران فرآينا اللونين الأصفر والأزرق يمتزجان تارة، وتارة يتنافران ومعلوم أن هذين اللونين يمثلان النقيضين كالأبيض والأسود فكان اشتجارهما وافتراقهما ممثلًا أجمل التمثيل لاشتجار العواطف المتباينة المتناقضة فى قلوب الشخصيات التى تظهر فى هذين الفصلين. وكما أحيا المخرج الصبغة النفسية للرواية فى مناظرها كذلك لم يهمل الناحية التاريخية الخاصة بنمط البناء والأعمدة وخصائص الزخرفة فى الفن البيزنطى الذى جرت فى عهده حوادث الرواية. فاقتصر على إظهار ما أمتاز به هذا الفن الذى خليط من الفن الرومانى والفن الإيرانى بحرص دقيق من التورط فى الدقائق والتفاصيل التى قد تستلب بكثرتها وتعدد قطعها وألوانها التفات المتفرجين. فأظهر على حائط سلم العرش نوعًا من النحت يمثل ببغاوين متجهًا كل منهما بظهره نحو صاحبه كما أظهر على أرض المنظر رسم القيشانى (موزاييك) وهذان الرسمان ينزلان من خصائص الفن البيزنطى فى الصميم. وقد راعى المخرج فى تلوين تلك الكائنات وفى قطعها البساطة الموحية فكان مركزًا فى فنه أكثر منه محللًا. وهذا التركيز للإيحاء هو الاتجاه الذى يميل إليه الفن الحديث أكثر من ميله إلى نقل الواقع وجرت الإضاءة فى هذين الفصلين بدقة تتمشى مع الواقع ولوحظ فى توزيعها إنارة الأماكن التى تحوى أهم مشاهد هذين الفصلين.

وعن الملابس، قال الكاتب: كانت ملابس الرواية مصورة لخصائص الفن البيزنطى فى كل جزئياتها كما لوحظ فيها نفس القاعدة التى رسمت بها مناظر الرواية: قاعدة التركيز.. وبذلك كله اكتملت للرواية وحدة فى المناظر والملابس والإضاءة. وتلك فيما نعلم أول مرة يشهد فيها النظارة على مسرح مصرى شيئًا من هذا القبيل. إن النقاد المسرحيين الذين طالما نشدوا الكمال فى المسرح المصرى وسعوا إلى تحقيق ما يمكن تحقيقه منه لم يغتبطوا لشيء فى تاريخ مسرحهم بقدر اغتباطهم بهذه «الطفرة» المباركة فى الإخراج المسرحى التى تفتحت عليها عيونهم فرأوها فى جمالها الرائع فجأة على يد هذا الشاب النابغ زكى طليمات. وإذا لم تكن هذه الحركة المباركة طفرة فى شريعة الرأس الذى أخرجها للناس لسبق العلم بها وتحصيلها وهضمها والثقة منها، فأنها فى شريعة المسرح المصرى طفرة كان النقاد أول المفاجئين بها العالمين بما حوت ووعت من دراسة وفهم وموهبة خالقة وخيال ملهم.

وحول «التمثيل» قال الكاتب: لعب الأستاذ زكى طليمات مخرج الرواية دور ميشيلينيا فكان أول ما يلمحه الناظر إليه أن الطريقة التى يأخذ بها تختلف عن طريقة ممثلى الأدوار الأخرى فى تصويره المعانى بالإلقاء وتجسيمه الشعور الذى يحسه بالحركات ولا ريب أن دراسته فى مسرح الأوديون أكسبته ثقافة تمثيلية مختلفة عن ثقافة غيره من الممثلين المصريين وكان يجنح فى إلقائه إلى التركيز أيضًا أى إلى اختصاص أهم الألفاظ بالتلوين والتفصيل والعبور بغيرها على وجه السرعة أو البطء بحسب المقام ليجمع إلى وحدة الإخراج وحدة الإلقاء. وكذلك اختلف عن غيره من الممثلين بفترات الصمت التى كانت أفصح تعبيرًا من اللفظ والحركة. والفصلان اللذان خص بهما المؤلف دوره هما الثالث والرابع. وفيهما يبلغ الممثل طلبات أصدق وأروع ما يصور به ممثل دور مشيلينيا وإلى القارئ موقفًا من مواقفه على أثر الصدمة التى تصدمه إياها بريسكا قائلة له: «لست هى اذهب ماذا تنتظر بعد فى هذا المكان؟ قلبك لم يعد بعد هنا»، ليدرك صعوبة التصوير الواجب لهذا الدور فإنه يقول لها: «بريسكا عزيزتى.. تعالى.. أنت هى.. رباه! أنت لست هى، ألست هى؟ ومن تكونين إذن.. أنت؟ أانا نائم؟ أانا حى؟ أانا فى حلم مشوش مختلط؟ إلهى.. إلهى.. أيها

إعلان مسرحية أهل الكهف

المسيح.. أيها الإله.. أعطنى عقلى أرى به.. أعطنى النور أو أعطنى الموت.. اليقظة.. النوم.. العقل.. مرنوش.. أين أنت يا مرنوش؟ أين نحن الآن.. أحلام الكهف؟ أهى أحلام الكهف؟ أأنا فى حقيقة؟ أأنا فى الكهف؟ ما هذه الأعمدة (يتخبط فى بهو الأعمدة) إليّ يا مرنوش.. يا مليخا إنّا لا نصلح للحياة.. إنّا لا نصلح للزمن.. فليست لنا عقول.. لا نصلح للحياة». وعندما يعود إلى بريسكا لأنه أحبها هى ولا يهمه من تكون فتصده ثانيًا وتقدفه بذكر الثلاثمائة عام التى تفصلهما وتذكره بحكم الحسد الذى يختلف عن حكم القلب وتحذره من لمس جسمها.. عندئذ يتلقى طليمات كلماتها كما يتلقى طعنات خنجر ويصدها عن وجهه بيديه وتفصح حركات جسمه وصوته المخنوق عما لا يبين عنه كلام وعندما يتركها ويترك معها قلبه وأمله وحياته يخرج صاعدًا سلم البهو وهو ينزع قدميه من الأرض نزعًا ويجر جسمه جرًا وكأنه يحمل حقًا على ظهره وقر ثلاثمائة عام. وفى الفصل الرابع عندما تأتيه بريسكا فدعوه إلى الحياه يتحامل على قدميه ويهم واقفًا يجالد الموت ويرفع صدره ويرفع رأسه فترى صراع الموت والحياة فى صورة من الوضوح تروعك وتأخذ بكل إعجابك. وهنا لا يسعنا إلا أن نضم إعجابنا وتهنئتنا لطليمات بتمثيله إلى إعجابنا وتهنئتنا إياه بإخراجه الفنى الذى نراه ونعجب به لأول مرة على مسرح مصرى. وقام الأستاذ منسى فهمى بدور يمليخا الراعى فكان موفقًا فى جميع موقفه وكان صورة صادقة للمسيحى المؤمن الذى يعيش بإيمانه و يموت لإيمانه وكان فى موقفه بالفصل الثانى وهو يصيح بصاحبيه مشيلينيا ومرنوش أن عودا إلى الكهف فليس هذا الزمن زماننا ولا هؤلاء الناس منا، مالكًا لناصية الموقف مصورًا هول ما ينطق به أصدق التصور. وكذلك قام الأستاذ حسين رياض بدور مرنوش فأتقنه وأحسن تصوره وكان صادق التعبير عن كل معنى من معانى دوره وأعطى صورة واضحة للرجل العاقل المفكر الذى يختلط فى رأسه الحقائق وتمتزج الحياة بالحلم والحقيقة بالخيال فيضطرب وتثقل رأسه بما تحمل فيدعو الله أن يأخذ عقله أو ينزع حياته. وقام الأستاذ زكى رستم بدور الملك فأحسنه وكان منتبها إلى كل موقف فهمًا لكل ما يقول. وأحب أن ألفته إلى أن دوره - وهو ملك جليل مهيب - يدعو النظارة إلى الابتسام مما يقع بينه وبين فتية الكهف من عدم التفاهم فإذا هو جسّم الخوف الذى يلقاه من هؤلاء الفتية واستغاث مؤدب ابنته غالياس بصوت مروع فإن ذلك يقلب الابتسام إلى ضحك وضجيج فحلّ كل ذلك بجلال الدور ورهبة الموقف. وقام الأستاذ عمر وصفى بدور مؤدب الأميرة غالياس ففهمه وأجاده، ولكن الملاحظة التى مرت عن دور الملك تلقى شبيهة لها فى دور المؤدب. فالدور بطبيعته تكسوه مسحة خفيفة من المسرح أو خفة الظل فإذا زادت دعت إلى الضحك والقهقهة أيضًا فأخل كل ذلك بالروح الداكنة الباكية الدامية التى تسيطر على أغلب مواقف الرواية. ولعبت السيدة عزيزة أمير دور بريسكا وطبيعة الدور تختلف عن طبيعة الممثلة فى السن والروح. ولا نقول إن السيدة عزيزة أمير كبيرة أو عجوز ولكنها تقول إن الفتاة التى تلعب دورها يجب أن تظهر أصغر سنا مما أظهرته هى بكثير وأخف حركة وألين أعضاء وأكثر شيطنة، كما أن هذا الدور هو أشق أدوار الرواية كلها بل هو أشق دور أقدمت على القيام به ممثلة مصرية منذ أن كان فى مصر تمثيل [توقيع] «إبراهيم عز الدين المحامي».

إعلان شامل لأهل الكهف

«عزيزى الأستاذ خليل بك مطران، أحب أن أثبت كتابة تهنئتى إياك بهذا الفوز المبين.. لقد شاهدت رواية الافتتاح فى ليلتها الرابعة وتبينت أن الأمر أجلّ من أن يكون أمر قصة وفرقة، وإنما هو أمر إبراز مذهب من مذاهب التمثيل لم يكن مألوفًا فى مصر والشرق العربى. فقد كان المعروف لجمهورنا من قبل أن المسارح تؤم للمتعة الرخيصة الزائلة، لا للمتعة العقلية الباقية. حتى قصص شكسبير وأمثالها ما كانوا يشاهدونها لذاتها ولحوارها بل لما أدخل عليها من غناء وألحان. أو لما جاء فيها من مواقف مثيرة تهز أعصابهم، دون أن ينال حوارها الأدبى من أذهانهم منالًا. إلى أن أمسك بالزمام أمام الصناعتين، وكأنما أراد القدر أن يضعه أمام صناعة ثالثة فبين للناس موقعة حاسمة أن التمثيل إن هو الأفضل مجيد من كتاب الأدب العالى. نعم لقد كانت موقعة لا بينى أنا وبين الجمهور كما قال صديقنا الدكتور طه حسين. ولكنها بينك أنت وبين المذهب السابق البائد للتمثيل. وقد كان لك النصر وبانتصارك انتصر الفن الحقيقى فأهنئك مرة أخرى، وأهنئ معاونيك، ومحققى فكرتك البارعين مخرجى وممثلى الفرقة القومية الزاهرة والسلام». [توقيع] «المخلص توفيق الحكيم».

هذه كانت تفاصيل أول مقالة نقدية تُنشر حول عرض «أهل الكهف»، وهناك عشرات المقالات التى نُشرت بعد ذلك بأيام قليلة حول العرض، وبالأخص سلسلة مقالات الناقد «محمد على حماد» فى جريدة «كوكب الشرق». وكنت أتمنى أن أكتب عنها، ولكن المرحوم الدكتور «رمسيس عوض» سبقنى إلى ذلك، عندما جمع كل المقالات التى نُشرت حول مسرحية «أهل الكف» نصًا وعرضًا فى كتابه «ماذا قالوا عن أهل الكهف»!! لذلك سأختتم حديثى عن هذا العرض بالكلمة التى وجهها المؤلف «توفيق الحكيم» إلى مدير الفرقة «خليل مطران»، ونشرتها جريدة «الجهاد»، قال فيها الحكيم: