مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 988 | الإثنين 03 أغسطس 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

تحولات الفضاء المسرحى فى عروض التجارب النوعية

هاني شنودة موسيقار سبق عصره وخلدته ألحانه

الذكاء الاصطناعي والإبداع.. حين يكتب الروبوت المسرحية!

البيت الفني للمسرح يواصل الموسم الصيفي بالإسكندرية

بعروض جديدة بعد النجاح الجماهيري لـ«الملك لير»

برعاية الأستاذ الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، وبمتابعة الدكتور أيمن الشيوي، رئيس قطاع المسرح، يواصل البيت الفني للمسرح، برئاسة الفنان إيهاب فهمي، فعاليات الموسم الصيفي بمحافظة الإسكندرية، وذلك بعد النجاح الجماهيري الذي حققه افتتاح الموسم بالعرض المسرحي «الملك لير» بطولة الفنان القدير يحيى الفخراني، والذي شهد إقبالًا جماهيريًا لافتًا، حيث رُفعت لافتة «كامل العدد» طوال فترة عرضه بالإسكندرية.

وتتواصل فعاليات الموسم الصيفي حتى نهاية سبتمبر، من خلال مجموعة متنوعة من العروض المسرحية التي تُقدم على مسرحي بيرم التونسي والليسيه، وتستهدف مختلف الفئات العمرية، في إطار خطة وزارة الثقافة لدعم النشاط المسرحي بالمحافظات وإتاحة العروض المسرحية لجمهور الإسكندرية وزائريها طوال موسم الصيف.

ويستقبل مسرح بيرم التونسي، خلال الفترة من ١ إلى ٧ أغسطس، العرض المسرحي «مملكة الحواديت» من إنتاج فرقة المسرح القومي للأطفال، بقيادة الفنانة إيناس نور، بطولة: مها أحمد، وائل عوني، وفاء عبدالله، إيهاب ناصر، ريم طارق، شهد حمدي، كنزي عزت، مهاب شريف، أحمد مهاب، يوسف هادي، الطفل يوسف وليد، والطفلة زينة مصطفى. العرض من تأليف وأشعار وليد كمال، وإخراج إيهاب ناصر، ويُعرض يوميًا في تمام الساعة التاسعة مساءً على مسرح بيرم التونسي بمنطقة الشاطبي، وتبلغ أسعار التذاكر ٨٢ و١٠٧ جنيهات.

كما يستضيف مسرح الليسيه، خلال الفترة من ١ إلى ٦ أغسطس، العرض المسرحي «الليلة الكبيرة» من إنتاج فرقة مسرح القاهرة للعرائس، بقيادة الدكتور أسامة محمد علي، ومن تأليف صلاح جاهين، وإخراج صلاح السقا، وبطولة الأداء الصوتي لنخبة من كبار نجوم الفن والغناء في مصر. ويُعرض يوميًا في تمام الساعة الثامنة مساءً على مسرح الليسيه بمنطقة الشاطبي، وتبلغ أسعار التذاكر ٥٧ و٨٢ و١٠٧ جنيهات.

ويُتاح حجز تذاكر العرضين من خلال شباك تذاكر مسرحي بيرم التونسي والليسيه باستخدام بطاقات الدفع الإلكتروني (Visa) فقط.

«يوم أن قتلوا الغناء»

بالسامر في ثاني مشاركات قصور الثقافة في القومي للمسرح

شهد مسرح السامر بالعجوزة، العرض المسرحي «يوم أن قتلوا الغناء» لفرقة بيت ثقافة السنبلاوين، في ثاني مشاركات الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، في فعاليات الدورة التاسعة عشرة من المهرجان القومي للمسرح المصري، والمستمر حتى ١١ أغسطس المقبل.

«يوم أن قتلوا الغناء» تأليف محمود جمال الحديني، وأشعار وإخراج أحمد عمارة، ويقدم رؤية فلسفية حول قدرة الفن على مواجهة القهر، من خلال حكاية تدور في مدينة يحكمها طاغية يجرم الحب والغناء، باعتبارهما مصدرا للتمرد، ويكلف تابعه بالقضاء على كل من يخالف أوامره.

شهد العرض لجنة التحكيم برئاسة المخرج خالد جلال، وعضوية الدكتورة أحلام يونس، الفنانة عايدة فهمي، ومهندس الديكور عمرو عبد الله، المخرج محمد زكي، الموسيقار محمود طلعت، والناقد أحمد أبو العلا.

أوضح مخرج العرض أحمد عمارة أن العمل يدور حول مدينة تحكمها أحكام الظلام وتحريم كل ما هو جميل بمنع الغناء والحب، وفى مقابل ذلك يوجد مجموعة يحلمون بالحب ويصرون على الغناء اقتناعا منهم أن الغناء والحب سلاحا لمجابهة الظلام والحياة حتى مع موتهم تظل هذه الأمنيات والأفكار

تعبر وتعيش طوال السنين عبر الأجيال وتغلب طوفان الظلام.

وأشار «عمارة» أن فكرة العرض تشير إلى أن الأحلام والأفكار لا تموت وتعبر فوق أى تحدي، وأعرب عن سعادته بمشاركة العرض في المهرجان القومي موضحا أنه قام بتكثيف البروفات لتقديم أفضل نسخة من العرض.

وعن آراء الجمهور، قال كريم الريفي إن العرض تميز بالانضباط فى كواليسه وانعكس ذلك على خشبة المسرح بين الممثلين والمخرج، كما أشاد بالديكور والإضاءة والحركة من خلال تناغمهم وإخراج صورة بصرية مميزة. وأوضح محمود مسعد أنه شاهد العرض للمرة الأولى فى المهرجان الختامي، مشيدا بفكرة العرض والألحان والمشاهد التى أضفت جوا من الحيوية وعدم الملل، كما أشار نهاية العرض جديدة وجذابة في اختيارها. وقال يوسف محمد إنه شاهد العرض عدة مرات سابقة نظرا لتميزه، وأثنى على مجهود المخرج فى تنفيذ العرض والأحداث والمشاهد التى اعتمدت فى كثير منها على الغناء والدراما الحركية.

يوم أن قتلوا الغناء تمثيل: عبد الحميد بركات، طلعت حسين، أحمد الليثي، إسلام عادل، ياسمين عبد العزيز، شموع وائل، ممدوح محمد، محمد هاشم، أفنان محمد، أشرف الحلو، عاصم الجوهري، كيرلس هاني، دنيا المعداوي، عمرو رضا، آلاء طارق، أمجد شريف، خالد حجازي، أحمد عماد، عبد الرحمن الجوهري، جنى عبد الغني، حسين وحيد، محمد السيد، عمر محسن، عمرو القماش، مريم عبد الغني.

ديكور وملابس إبراهيم الفقي، إضاءة إسلام أبو عرب، تأليف موسيقى وألحان رامي القصبي، ماكياج بسنت موسي، دراما حركية مختار رجب، فيديو مابينج إبراهيم أبو بكر، مخرج منفذ چون رؤوف، مساعدو المخرج عمرو رضا، أشرف الحلو، محمد هاشم.

«يوم أن قتلوا الغناء» إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية، ورشح للمهرجان بعد فوزه بجائزة المركز الثالث لأفضل عرض مسرحي بالمهرجان الختامي لفرق الأقاليم المسرحية في دورته الأخيرة، ضمن ستة عروض تمثل الهيئة.

وتتواصل عروض الهيئة في المهرجان مع العرض المسرحي «من هوامش الجبرتي»، لفرقة كفر الشيخ القومية، فكرة وإخراج عمرو الرفاعي، صياغة مسرحية وأشعار أحمد سمير العرجانى، ويعرض يومي الثلاثاء والأربعاء في التاسعة مساء على مسرح السامر.

ختام مهرجان خيال الظل الأول

تحت عنوان «تجارب وأجيال»

اختتم مهرجان «خيال الظل الأول» فعالياته تحت عنوان «خيال الظل.. تجارب وأجيال»، حيث استهل الختام بتكريم د. سعيد أبورية احد أهم الرواد المتخصصين الذين ساهموا فى إحياء هذا الفن، وعقب التكريم تحدث د. سعيد أبورية عن تجربته الفنية فى ثمانينيات القرن الماضى مع المخرج بهائى المرغنى، حيث قدموا ثلاثة عروض: الأول بعنوان «سهرة مع خيال الظل والأراجوز» على مسرح الطليعة، والثانى بعنوان «سكة السرايا الصفراء»، والثالث عرض «دون كيشوت».

قام د. سعيد أبورية بتصميم دمى تلك العروض كما قدم مسلسل حكاية قبل النوم للتليفزيون المصرى من خلال فن خيال الظل، وأشار د. سعيد إلى جهوده الاكاديمية فى تعليم ذلك الفن وأضاف د. نبيل بهجت أن محاولات إحياء خيال الظل وتجاربه فى العصر الحديث بدأت منذ مطلع الثمانينيات حيث أخرج الباحث والمخرج الفريد مخائيل فيلمه الوثائقى «ظل الخيال»، والذى جاء فى إطار بحثه لنيل درجة الدكتوراه حول أثر خيال الظل والأراجوز على المسرح والسينما.

وكانت تلك المحاولات الأولى لاستعادة هذه الفنون ولقد قدمت فرقة الورشة فى مطلع التسعينيات بعض التجارب المتفرقة، ثم تحدث د. سعيد أبو رية عن كتابه «صناعة الدمى المتحركة» فى شخوص مسارح خيال الظل فى مصر، الصادر عن الهيئة العربية للمسرح هذا العام واهتم فى كتابه بالتركيز على صناعة الدمى والاستفاده من الخيرات المختلفه فى صناعة الشخوص ودرس فى الكتاب نماذج وأشكال مختلفة.

كما تحدث د. نبيل بهجت عن تجربة «فرقة ومضة»: (منذ اليوم الأول لتأسيس فرقة ومضة، لم يكن هدفنا تقديم عروض مسرحية فحسب، بل كان لدينا إيمان حقيقى بأن هذا التراث لن يبقى حيًا إلا إذا انتقلت خبرته إلى أجيال جديدة. لذلك حرصنا على إطلاق برنامج تدريبى متكامل، كان من أوائل البرامج المتخصصة فى فنون الأراجوز وخيال الظل، وقدمنا من خلاله مئات الورش داخل مصر وخارجها، واضعين خبرتنا بين أيدى كل من أراد أن يتعلم ويحمل هذه الرسالة. وعلى مدار السنوات، قدمنا مجموعة كبيرة من العروض التى اتخذت من خيال الظل والأراجوز لغتها المسرحية الأساسية، بدءًا من «أراجوز دوت كوم» عام ٢٠٠٦، مرورًا بـ «على الزيبق»، و»جحا وحاكم المدينة»، و»حكايات الفلاح الفصيح»، و»التمساح»، و»دون كيشوت»، ثم «جحا المصرى" و»جحا الإيطالى" و»السندباد» و»جحا والحياة»، وصولًا إلى «العرض الأخير»، و»حكمة الأراجوز»، و»خيال»، و»هكذا تكلم الأراجوز»، و»رحلة الأراجوز»*، و»فيل فى المدينة»، و»جلنار وطائر النار»، و»لوركا والأراجوز»، وأخيرًا «المخايل والخليفة» الذى تشرفت الفرقة بتقديمه عام ٢٠٢٢ فى مقر الأمم المتحدة بجنيف، إلى جانب محاضرة بعنوان «المسرح الشعبى واللغات الضمنية». وقدمت بعض هذه الأعمال بلغات مشتركة لتصل إلى جمهور أوسع، وكانت جميعها من تأليفى وإخراجى.

وأضاف: واعتمدنا فى إنتاج هذه الأعمال على التمويل الذاتى، لأننا كنا نؤمن بالفكرة قبل أى شيء آخر.

وسعينا إلى بناء لغة مسرحية خاصة تستلهم خيال الظل والأراجوز والراوى وعناصر الفرجة الشعبية، دون أن نقيد أنفسنا بمكان واحد، فتنقلت عروضنا بين الساحات العامة والشوارع والحدائق والمسارح والقاعات، إيمانًا بأن المسرح الحقيقى قادر على الوصول إلى الناس أينما كانوا.

وتابع مستعرضًا تاريخ الفرقة: وخلال رحلتنا، حملنا هذا الفن إلى أكثر من ٣٠ دولة حول العالم، من بينها فرنسا وإيطاليا وإسبانيا واليونان وتونس والمغرب وموريتانيا والإمارات والبحرين والكويت واليمن وغيرها. وعرضت الفرقة فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها ١٢١ ليلة عرض، وشاهدها ٤٠ ألف مشاهد.

وأردف: لم تكن هذه الجولات مجرد عروض، بل كانت فرصة لنشر الوعى بفن خيال الظل فى مزييج بين الأصالة والمعاصرة، من خلال الورش والمحاضرات واللقاءات الثقافية، حتى أصبح لهذا الجهد أثر عربى ودولى ملموس، ومن أكثر اللحظات التى أعتز بها أن الصورة الرئيسية فى ملف تسجيل «خيال الظل السورى" لدى اليونسكو كانت مأخوذة من عرضنا «جحا وحاكم المدينة».

وواصل: كان من أهم ما حرصنا عليه داخل الفرقة أن نجمع بين الكنوز البشرية الحية من كبار الفنانين وبين الشباب، وفق منهج الصبى والأسطى، حتى تنتقل الخبرة كما كانت تنتقل قديمًا، بالممارسة والمعايشة، وعملنا على كسب ثقة هؤلاء الرواد، والاستفادة من خبراتهم، والسعى إلى منحهم ما يستحقونه من تقدير، إلى جانب العمل على حماية هذه الفنون وصونها، وإعادة توطينها فى واقعنا الثقافى من خلال الاستعادة والتوظيف والاستلهام.

وأضاف: وفى هذا الإطار، قمت بتنفيذ معرض لـ»مستنسخات خيال الظل»، اعتمد على إعادة تصميم الشخصيات التاريخية وتنفيذها بخامات تحاكى الخامات الأصلية، وقد طاف هذا المعرض عددًا من الدول، من بينها مصر وتركيا وتونس وفرنسا والولايات المتحدة والكويت، وغيرها.

واستكمل: لم يتوقف دور الفرقة عند العروض المسرحية، بل أنتجنا أيضًا عددًا من الأفلام الوثائقية حول الأراجوز وخيال الظل، وفتحنا آفاقًا للتعاون مع مؤسسات مصرية وعربية ودولية، بهدف إعادة إحياء هذا التراث وترسيخ حضوره، كما خرج من الفرقة أجيال من المصممين والمحركين الذين أصبحوا جزءًا من هذا المجال، لتتحول ومضة إلى مدرسة مفتوحة، نقلت خبراتها عبر مئات الورش والعروض والمحاضرات والأفلام.

وختم الدكتور نبيل حديثه عن الفرقة بالتأكيد على دور الفرقة بقوله: أستطيع أن أقول بثقة إن «ومضة» كانت ولا تزال الفرقة الوحيدة التى كرست مشروعها بالكامل لفنى الأراجوز وخيال الظل، ولم تنشغل بغيرهما، ومن خلال هذا الإصرار، أسهمنا فى تحقيق اعتراف محلى وعربى ودولى بهذه الفنون، وكان من أبرز ثماره تسجيل الأراجوز المصرى على قوائم الصون العاجل بمنظمة اليونسكو، وإعادة هذه الفنون إلى الحياة بعد سنوات طويلة من الغياب.

وتابع: أى أن «ومضة» لم تكن مجرد فرقة مسرحية، بل كانت مشروعًا ثقافيًا وفكرةً للنهضة، تقوم على احترام التراكم المعرفى والإيمان بأن التراث لا يعيش إلا بالعمل المستمر، وما زلت أردد دائمًا أن علينا أن نجيد صناعة الأمل، لأن الأمم لا تُهزم إلا حين يستبد بها الجهل واليأس، وأن نتمسك بالنماذج الحضارية الخاصة بنا وهذه مسألة كيان ووجود.

وأعقب الندوة تقديم عرض صندوق الحكايات من تأليف واخراج د. نبيل بهجت بطولة محمود السيد وعلى ابو زيد ومصطفى الصباغ، ويدور العرض فى إطار فكاهى حول قيم الأمانه والإخلاص، وفى نهاية المهرجان تم إطلاق عددا من التوصيات منها: ضرورة الحفاظ على فن خيال الظل وعمل متحف يضم الدمى التاريخية لها وفتح باب التدريب للراغبين فى تعلم هذا الفن لخلق أجيال جديدة حيث إن كنوز البشرية يعدون على أصابع اليد الواحدة، كذلك بناء شركات دولية مع فنانين من دول مختلفة خاصة أن فن خيال الظل منتشر فى العديد من الدول.

ياسمين عباس

أولى ندوات المحور الفكرى فى المهرجان القومى للمسرح المصرى

تتساءل «من هو الجمهور»؟

محمد رياض: نريد للمسرح أن يصبح جزءًا من الحياة اليومية..

و«العزازى» يؤكد استمرار الدعم الثقافى والفكرى

افتتح المهرجان القومى للمسرح المصرى، فعاليات المحور الفكرى فى دورته التاسعة عشرة، بالندوة الأولى بعنوان «من هو الجمهور».. المسرح والجمهور.. هل يذهب الجمهور إلى المسرح أم يذهب المسرح إلى الجمهور؟»، وذلك بحضور الدكتور أشرف العزازى، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، والفنان محمد رياض رئيس المهرجان، والكاتبة والناقدة رشا عبد المنعم، مقررة لجنة الندوات، ونخبة من الأكاديميين والنقاد والمسرحيين

وحاضر فى الندوة الدكتورة نجوى عانوس، أستاذ اللغة العربية بجامعة الزقازيق، والناقد عبد الناصر حنفى، والناقد فادى نشأت، وأدارها الدكتور محمد سمير الخطيب.

تستهدف تطوير المسرح وتعزيز حضوره

وفى مستهل الجلسة، رحب الدكتور أشرف العزازى بالحضور، مؤكدًا استمرار دعم المجلس الأعلى للثقافة لفعاليات المهرجان، ومشددًا على أهمية تكامل جهود مؤسسات وزارة الثقافة بما يسهم فى دعم الحركة المسرحية المصرية، وأشاد بالجهود التنظيمية المبذولة فى إعداد برنامج الندوات، مؤكدًا أن المجلس سيواصل مساندة جميع المبادرات الثقافية الهادفة إلى تطوير المسرح وتعزيز حضوره.

ووجه الفنان محمد رياض الشكر إلى الدكتور «العزازي» والمجلس الأعلى للثقافة على استضافة فعاليات المحور الفكرى، مؤكدًا أن المجلس وضع قاعاته وإمكاناته فى خدمة المهرجان، بما يشمل الندوات وورش العمل والأنشطة الفكرية، وهو ما يعكس حرص وزارة الثقافة على دعم الشباب ورعاية طاقاتهم الإبداعية.

وقال «رياض»: «إن الندوات تمثل أحد أهم محاور الدورة الحالية، وأتمنى أن تحقق نقاشًا حقيقيًا يمتد إلى خارج نطاق المتخصصين ومنذ توليت رئاسة المهرجان كنت أتطلع إلى أن يكون للمهرجان حضور واسع داخل المجتمع، وألا يظل نشاطًا يقتصر على المسرحيين فقط، بل يصبح جزءًا من الحياة الثقافية اليومية، وأثق فى أن يحقق المحور الفكرى هذا الهدف من خلال الموضوعات المطروحة والمشاركين فيها».

الاستفادة للمشاركين والجمهور

وحرص محمد رياض على توجيه الشكر للكاتبة والناقدة رشا عبد المنعم على ما بذلته من جهد كبير فى الإعداد للندوات منذ بداية التحضير للدورة، مشيدًا بفريق العمل وبالحضور من كبار أساتذة المسرح والنقاد، ومتمنيًا أن تحقق الجلسات أكبر قدر من الاستفادة للمشاركين والجمهور.

بناء وعى ثقافى أوسع

وقال الدكتور أشرف العزازي: إن الشباب يمثلون ركيزة المستقبل، والاستثمار فى طاقاتهم هو استثمار فى مستقبل الثقافة المصرية، ونؤكد على أهمية وصول المسرح إلى الشارع المصرى وتأثيره المباشر فى المجتمع، بما يسهم فى بناء وعى ثقافى أوسع.

دعم كامل فى الجوانب التنظيمية

وقدمت الكاتبة رشا عبد المنعم، مقررة لجنة الندوات، الشكر للفنان محمد رياض على الثقة التى منحها للجنة، وللمخرج عادل عبده مدير المهرجان، مؤكدة أن اللجنة حظيت بدعم كامل فى الجوانب التنظيمية، إلى جانب حرية كاملة فى اختيار موضوعات المحور الفكرى وصياغة رؤيته.

تطوير المحور الفكري

ووجهت «عبدالمنعم» الشكر إلى الدكتور أشرف العزازى، مشيدة بالدعم الذى قدمه المجلس الأعلى للثقافة طوال فترة الإعداد، وخصت بالشكر الأساتذة وائل حسين، وإبراهيم حسين، ولجنة المسرح، وعددًا من النقاد والباحثين الذين شاركوا فى تطوير المحور الفكرى.

وأوضحت أن اختيار عنوان «المسرح والجمهور» لم يكن قرارًا عابرًا، ولكنه جاء بعد سلسلة من المناقشات الفكرية مع مجموعة من الأكاديميين والباحثين، من بينهم الدكتور جمال ياقوت، والدكتور محمد سمير الخطيب، والمخرج محسن الميرغنى، حتى استقرت اللجنة على الصيغة النهائية للمحور، التى تستهدف مناقشة العلاقة بين المسرح والجمهور من منظور علمى وفكرى.

رؤية متكاملة للندوات

وأضافت: «لجنة الندوات تضم الناقد أحمد خميس، والدكتورة داليا بسيونى، والناقد محمد علام، والناقد حسن عبد الهادى، مؤكدة أن العمل الجماعى أسهم فى بلورة رؤية متكاملة للندوات.

وتابعت «عبدالمنعم» موضحة: «الدورة الحالية تشهد لأول مرة الاستعانة بخريجى دبلوم التنمية الثقافية لتوثيق جلسات الندوات واستخلاص توصياتها، بهدف إعداد تصور استراتيجى أولى لبناء الجمهور المصرى، واللجنة واجهت خلال الإعداد للمحور نقصًا واضحًا فى الدراسات الميدانية الخاصة بالجمهور المصرى، سواء من حيث أنماط التلقى أو الخصائص الاجتماعية والثقافية أو البيانات الإحصائية المتعلقة بالحضور المسرحى، وهو ما جعل قضية الجمهور تتصدر أولويات المحور الفكرى هذا العام».

واختتمت: «تشهد الندوات أيضًا مشاركةً منظمة لطلبة وخريجى أقسام المسرح والمعهد العالى للفنون المسرحية، بمداخلات محددة داخل الجلسات، بما يضمن إشراك الأجيال الجديدة فى الحوار الفكرى حول قضايا المسرح ومستقبله»

فى ختام الكلمات الافتتاحية، تمنى الدكتور أشرف العزازى ع التوفيق للمهرجان وجميع المشاركين، معبراً عن ثقته فى نجاح الندوات وتحقيقها لأهدافها، عقب ذلك، أعلنت الكاتبة رشا عبدالمنعم انطلاق أولى جلسات المحور الفكرى بعنوان «من هو الجمهور؟.. محاولة لتحديد الجمهور»، واختتم الفنان محمد رياض مراسم الافتتاح بتوجيه الشكر إلى النقاد والأكاديميين ورواد الحركة المسرحية الحاضرين، مؤكدًا أن نجاح الندوات يبدأ بحضور جمهورها ومشاركته الفاعلة فى النقاشات.

محمد سمير الخطيب: الجمهور الضلع الأساسى فى العرض المسرحي

فى مستهل كلمته، عبر الدكتور محمد سمير الخطيب عن سعادته بعنوان الندوة، قائلًا: «موضوع الندوة يثير الفرح والشجن فى آنٍ واحد؛ فالاهتمام فى الفترات السابقة انصبّ على النص أو الممثل، بينما ظلت إشكالية الجمهور غائبة عن معظم الدراسات التى تناولت المسرح المصرى، ولم تُنجز دراسة علمية حقيقية عن جمهور المسرح المصرى سوى الدراسة التى قدمتها الدكتورة نسرين البغدادى، ومنذ ذلك الحين لم تُجرَ دراسة مماثلة حتى الآن، رغم أن الجمهور هو الضلع الأساسى فى العرض المسرحى، وبدونه تنتفى الظاهرة المسرحية».

نجوى عانوس: المسرح والجمهور علاقة اندماج لا انفصال

وقدمت الدكتورة نجوى عانوس كلمتها بعنوان «تحولات جمهور المسرح المصرى من الحرب العالمية الأولى إلى الستينيات»، واستهلتها بملاحظة لافتة بشأن عنوان الندوة «الجمهور والمسرح»، داعيةً إلى حذف حرف الواو، مؤكدةً أن العلاقة بين الجمهور والمسرح علاقة امتزاج وتكامل، لا انفصال، وأن الفصل بينهما ينتقص من طبيعة هذه العلاقة العضوية.

وقالت «عانوس»: «شعر الجمهور المصرى خلال الحرب العالمية الأولى بحالة من الاختناق والرغبة فى التنفيس عن وطأة الحرب والاحتلال، فاتجه إلى ما عُرف بمسرح التسلية والترفيه، رغم تحفظى على هذه التسمية، وفى تلك المرحلة بدأ يتشكل جمهور جديد، يختلف عن الجمهور التقليدى الذى كان يميل إلى المسرح التراجيدى، وهو جمهور ارتبط بالطبقة العليا، لكن الجمهور الجديد، فقد مثّل فى الأساس أبناء الطبقة الوسطى، مع الجاليات الأجنبية التى وفدت إلى مصر، وشريحة الأثرياء الذين استفادوا من ظروف الحرب، وإذا توقفنا عند جمهور الطبقة الوسطى تحديدًا، فسنجد أنه كان أكثر ميلًا إلى مسرح التسلية والكوميديا والمونولوج والمسرح البلدى والشعبى، وهى الاتجاهات التى أُطلق عليها «المسرح الضاحك»، وبدأ المسرح البلدى مع الفنان سيد قشطة، وجاءت هذه الأشكال المسرحية جميعها استجابةً لتغير ذائقة جمهور الطبقة الوسطى وتفاعلًا مع اهتماماته».

تجربة نجيب الريحانى وبديع خيرى

وأضافت «عانوس»: «فى هذه الفترة ظهر عزيز عيد وأمين صدقى، وقاما بترجمة مسرحيات لكاتب فرنسى، ومنها مسرحيات «يا ست ما تمشيش كده عريانة» و«خلى مراتى أمانة عندك»، ومسرحيات فى هذا الاتجاه، التى لم تلق إقبالا جماهيريًا، ثم ظهر بعد ذلك الثنائى الشهير بديع خيرى ونجيب الريحانى، وقدما شخصية «كشكش»، ثم على الكسار فى شخصية «عثمان عبد الباسط»، وكان بديع خيرى ونجيب الريحانى يكتبان المسرحية ويقومان بإخراجها، ويقوم «الريحاني» بتمثيل دور البطولة، وهذا يوضح أن هذه الفترة لم تعرف كلمة المخرج؛ فالكاتب هو الممثل والمخرج، وكان التنافس فى هذه الفترة بين عناوين المسرحيات، فكان «الريحاني» يختار اسمًا لمسرحية، فيرد عليه «الكسار» باسم مسرحية منافسة، وهكذا حتى أصاب الجمهور الملل من شخصية «كشكش»، وبعدها بفترة، ومع شعور الجمهور بمشاعر الوطنية، قرر «الريحاني» تقديم مسرحيات كوميدية جديدة ومميزة، حتى قدم مسرحية «السكرتير الفني»، التى لم تلق إقبالًا أيضًا، وعلى العكس تمامًا لاقت إقبالًا كبيرًا حين قدمها بعد ذلك الفنان فؤاد المهندس، ثم بعد ذلك ظهر مسرح يوسف وهبى، فانضم إليه نجيب الريحانى، ثم ننتقل بعد ذلك إلى المسرح الذى سمى بـ «المسرح الاشتراكي» بعد ثورة ١٩٥٢م، ثم «المسرح الملحمي»، الخاص بنصوص «بريخت» الذى انتشر حينذاك، وقام الكاتب يسرى الجندى بتمصير عدة مسرحيات لـ«بريخت» فى نهاية الستينيات والسبعينيات من القرن الماضى.

عبد الناصر حنفى: المسرحيون فى مصر قبيلة ضخمة ومترابطة

وتحدث الناقد عبدالناصر حنفى عن سبب تحمسه لندوة إعادة تعريف الجمهور، لأن الحديث دائمًا يكون عن النص أو الإخراج، ولكن لا توجد إحصائية، أو حتى محاولة إحصائية، تخص الجمهور، لأن المسرح ليس مجموعة مسرحيات النخب بالقاهرة، ولكن الأرقام كبيرة، ولا توجد أرقام إحصائية جادة.

المسرح إحدى مؤسسات إنتاج العالم

أضاف حنفي: المسرحيون فى مصر أشبه بقبيلة كبيرة ومترابطة؛ فإذا كنت من القاهرة، يمكنك الذهاب إلى أسوان أو الوادى الجديد، وستجد أن المسرح يفتح لك أبواب التعارف مع العاملين فيه هناك، فهى قبيلة متصلة حتى دون تواصل مباش.، وجمهور أى ظاهرة هو الركيزة التى تستند إليها، إذ تقوم العلاقة بينهما على العطاء والاستجابة؛ فكلما تغيّر العطاء، تغيّرت الاستجابة. وهذه الاستجابة لا تُشكّل الجمهور فحسب، بل تُسهم أيضًا فى تشكيل العاملين داخل الظاهرة، وتُنتج سلسلة من التفاعلات مع ظواهر أخرى فى المجتمع.

الممارسة.. جوهر الظاهرة المسرحية

وتابع: «عندما ننظر إلى الظواهر الاجتماعية بهذه الرؤية، ندرك أن الظاهرة كلما ازدادت ترابطًا مع غيرها، أصبحت إحدى مؤسسات إنتاج العالم، ومن هذا المنطلق، أؤمن بأن المسرح هو بالفعل إحدى مؤسسات إنتاج العال.، ولسنوات طويلة، منذ أرسطو وحتى توفيق الحكيم، ارتبط تعريف الظاهرة المسرحية بالنص الدرامى، فكان جمهور المسرح هو القارئ المثقف. لكن مع الالتفات إلى أهمية العرض المسرحى، أصبح الجمهور هو جمهور المشاهدة، وهنا ينبغى التأكيد على أن جوهر الظاهرة المسرحية يكمن فى الممارسة».

فادى نشأت: جمهور المسرح ليس كتلة واحدة

وفى كلمته، استعرض الناقد فادى نشأت نموذجًا لاستبيان سبق أن طرحه عبر صفحته الشخصية على عددٍ من رواد وسائل التواصل الاجتماعى، بهدف استطلاع آراءِ عينة من الجمهور حول الأسباب التى تدفعهم إلى ارتياد المسرح أو العزوف عن مشاهدة العروض المسرحية.

وأوضح أن الاستبيان شمل نحو ٨٠ مشاركًا، طُرحت عليهم مجموعة من الأسئلة، وأسهمت إجاباتهم فى الوصول إلى مؤشرات ونسب إحصائية يمكن البناء عليها لإجراء قراءات أكثر دقة واتساعًا لطبيعة علاقة الجمهور بالمسرح.

علاقة الفرد بالمسرح

عبّر «نشأت» عن سعادته بالمشاركة فى الندوة، قائلًا: «أعددتُ دراسةً نقديةً إحصائية منذ شهر يوليو، عقب إبلاغى بالمشاركة فى هذه الندوة، وصممت استبيانًا يهدف إلى تصنيف جمهور المسرح بصورة مختلفة، وقياس بعض الآراء وتجربة المتلقى، ورغم أن العينة صغيرة، فإنها تصلح أن تكون دراسة استطلاعية، وتضمن الاستبيان عددًا من الأسئلة حول السن، والمنطقة الجغرافية، وطبيعة علاقة الفرد بالمسرح؛ لأننا، للأسف، كثيرًا ما نتعامل مع الجمهور باعتباره كتلة واحدة، بينما جمهور المسرح فى مصر ليس كذلك، فهناك شريحة لديها معرفة بالمسرح، ومن المتخصصين فيه، وشريحة أخرى لا تربطها به سوى مشاهدة العروض المسرحية، وشريحة ثالثة ليست من المتخصصين أو المهتمين بالمسرح، ولا تشاهده من الأساس، وهى التقسيمات الثلاث التى حاولت دراستها».

إشكالية الجمهور

واختتم الندوة الدكتور محمد سمير الخطيب بتقديم خلاصة لأبرز ما طرحه المشاركون، مؤكدًا أنه يتحدث بصفته مشاركًا فى النقاش، وليس مديرًا للندوة فحسب، وقال: «المسرح، قبل أن يكون ظاهرة فنية، هو ظاهرة ثقافية فى المقام الأول، ولذلك أنظر إلى إشكالية الجمهور بوصفها إشكالية ثقافية، وكثيرًا ما نتعامل مع الجمهور من منظور اقتصادى فقط.

تأسيس المسرح كان مصريًا

واختتم الندوة الدكتور محمد سمير الخطيب بطرح ملخص عام لحديث الضيوف على المنصة، وبدأ بإلقاء كلمته بصفته مشاركًا، وليس مديرًا للندوة فقط، وقال: «المسرح قبل أن يكون ظاهرة فنية هو ظاهرة ثقافية فى الأساس، ولذلك أنظر إلى إشكالية الجمهور على أنها إشكالية ثقافية، لسبب بسيط، أننا دائمًا نتعامل مع الجمهور من خلال جانب اقتصادى فقط، وحين نتحدث عن جمهور المسرح المصرى، فيجب أن نرجع إلى تاريخه، الذى بدأ فى القرن التاسع عشر، وكانت هناك لحظات فارقة حين قال الخديوى إسماعيل: «أريد أن تصبح مصر قطعة من أوروبا»، فبدأ باستيراد النموذج الغربى بأشكاله المختلفة على مستوى العمارة والشوارع المستقيمة؛ فلم تكن نشأة المسرح مصرية، ولكن تأسيسه كان مصريًا».

همت مصطفى

المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

يطلق مسابقة «التأليف لمسرح الطفل» فى دورتها الثانية ٢٠٢٦

أعلن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، برئاسة المخرج عادل حسان، عن إطلاق الدورة الثانية لعام ٢٠٢٦م من مسابقة «التأليف المسرحى لمسرح الطفل»، موجهًا دعوة مفتوحة لجميع المبدعين والكتاب للمشاركة بنصوصهم، حيث تُخصص دورة هذا العام لمحورين رئيسيين، هما: «التأليف للمسرح المدرسي» و«التأليف لمسرحة المناهج».

شروط المشاركة والضوابط العامة

وحددت إدارة المسابقة مجموعة من الشروط العامة الواجب توافرها فى النصوص المقدمة، وجاءت كالتالى:

جدة النص.. ألا يكون النص المسرحى قد سبق له الفوز فى أى مسابقة أخرى، وألا يكون قد نُشر أو قُدم على المسرح من قبل.

لغة النص.. يُسمح بأن يكون النص باللغة العربية الفصحى أو العامية، باستثناء محور مسرحة المناهج

حدود المشاركة: يحق للمتسابق الاشتراك بنص مسرحى واحد فقط وفى أحد محورى المسابقة دون الآخر، مع ضرورة تحديد المحور والمرحلة الدراسية الموجه لها النص.

حجم النص: ألا يتجاوز النص المسرحى ٥٠ صفحة بحجم (A٤).

ضوابط خاصة بمحور «مسرحة المناهج»

اشترطت المسابقة لمشاركة النصوص فى محور مسرحة المناهج الالتزام بالمعايير الآتية:

١. أن يكون النص مستوحى من المناهج المقررة فعليا للعام الدراسى (٢٠٢٦ - ٢٠٢٧)

٢. إرفاق المنهج المدرسى المعتمد، مع تحديد المرحلة والفرقة الدراسية الذى استُقى منه النص.

٣. أن يُكتب النص حصرًا باللغة العربية الفصحى.

قيمة الجوائز المالية

تتساوى المكافآت المالية المخصصة للمراكز الثلاثة الأولى فى كلا المحورين «التأليف للمسرح المدرسى / مسرحة المناهج» على النحو التالي:

المركز الأول ١٠,٠٠٠ جنيه مصرى (فقط وقدره عشرة آلاف جنيه).

المركز الثانى ٨,٠٠٠ جنيه مصرى (فقط وقدره ثمانية آلاف جنيه).

المركز الثالث ٦,٠٠٠ جنيه مصرى (فقط وقدره ستة آلاف جنيه).

يحتفظ المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بحق نشر النصوص الفائزة ضمن مطبوعاته الرسمية وفق ما يراه مناسبًا

آلية وإجراءات التقديم

فترة التقديم: تُستقبل النصوص المسرحية اعتبارا من ١ أغسطس ٢٠٢٦ حتى ٣٠ سبتمبر ٢٠٢٦.

التقديم الإلكترونى: تُرسل نسخة من النص بصيغة (Word) عبر البريد الإلكتروني: gmail.com@centerdrama٢٠٢٣ مرفقة بالبيانات الشخصية (رقم المحمول، وصورة وجهى بطاقة الرقم القومى).

استمارة التسابق الإلكترونية: يلزم على المتقدمين استيفاء البيانات وملء الاستمارة عبر الرابط التالى: استمارة التسابق الإلكترونية.

الإقرار والملكية الفكرية: يتعهد المتقدم بتوقيع إقرار يؤكد أن النص من إبداعه الشخصى ويملك كل حقوق ملكيته الفكرية.

التقديم اليدوى فى حال تعذر الإرسال الإلكترونى، تُسلم النصوص يدويا على أقراص مدمجة أو وسائط تخزين (صيغة Word) بمقر المركز الكائن في: (٩ شارع حسن صبرى - الزمالك - القاهرة)، وذلك من الساعة ٩:٠٠ صباحا حتى ٢:٣٠ ظهرًا خلال أيام العمل الرسمية (من الإثنين إلى الخميس).

جدير بالذكر أن الرد على جميع الاستفسارات سيكون حصرًا عبر البريد الإلكترونى الرسمى للمركز، على أن يُعلن النتائج وتوزيع الجوائز خلال حفل ختام المهرجان القومى المصرى للمسرح المدرسى المقرر إقامته فى ٢١ نوفمبر ٢٠٢٦.

همت مصطفى

ندوتا «دور النقد والإعلام فى صناعة الجمهور» و«طبيعة الجمهور والمسرح النوعى»..

رؤية شاملة لصناعة الوعى المسرحى

تظل العلاقة بين العرض المسرحى ومتلقيه إشكالية متجددة تعيد صياغة نفسها مع كل تحول ثقافى أو تكنولوجى. وفى إطار الدورة التاسعة عشرة للمهرجان القومى للمسرح، برئاسة الفنان محمد رياض، التقت القضايا النقدية والإعلامية الرؤى التطبيقية والفضاءات النوعية فى ندوتين مفصليتين تحت مظلة المحور الفكرى «المسرح والجمهور» بالمجلس الأعلى للثقافة.

استهدفت الندوة الأولى — التى أدارتها أ.د. مايسة زكى بعنوان «دور النقد والإعلام فى صناعة الجمهور» — فك التداخل بين الترويج الإعلامى والنقد الأكاديمى، وتتبع أثر الثورة الرقمية وتغير المؤسسات فى توجيه ذائقة المتلقى. وفى امتداد لهذه الرؤية، جاءت الندوة الثانية — التى أدارها د. عبدالكريم الحجراوى بعنوان: "طبيعة الجمهور والمسرح النوعى" لتسلط الضوء على آليات التفاعل المباشر، وخصوصية الجمهور النوعى من أطفال وجمهور مسرح الشارع والتجارب المستقلة، مؤكدةً فى مجملها أن استعادة الجمهور مرهونة بتطوير أدوات العرض وقراءة تحولات المتلقى دون المساس بأصالة اللعبة المسرحية.

فى ندوة دور النقد والإعلام فى صناعة الجمهور

د. أمينة سالم

الناقد باسم صادق (رئيس قسم المسرح بجريدة الأهرام)

د. لمياء أنور

الناقد محسن ميرغنى

جذور أزمة النقد والقصور التعليمى:

، ندوة «دور النقد والإعلام فى صناعة الجمهور»، أدارتها الأستاذة الدكتورة مايسة زكى، بمشاركة كلٍّ من الكاتبة والفنانة الدكتورة أمينة سالم، والناقد باسم صادق، رئيس قسم المسرح بجريدة الإهرام، والناقدة الدكتورة لمياء أنور، والناقد محسن ميرغنى.

استهلّت الدكتورة مايسة زكى الندوة بالترحيب بالحضور، معربةً عن شغفها بالمسرح، ومؤكدةً اعتزازها بموضوع الندوة ومشاركيها، لما يجمعهم من حبٍّ عميق للمسرح ودراسة جادة لمساراته النقدية، رغم تباين خلفياتهم الثقافية. وأشارت إلى أن الناقد باسم صادق، رئيس قسم المسرح بجريدة الأهرام، يجمع بين دراسة اللغة العربية والتخصص الأكاديمى فى «الدراما والنقد»، بما يمنح طرحه عمقًا معرفيًا. كما لفتت إلى اهتمام الناقد محسن ميرغنى بالنقد بوصفه «صناعة ثقيلة»، ونوّهت بتجربة الدكتورة أمينة سالم التى تجمع بين التمثيل والدراسة الأكاديمية والنقد، إلى جانب عضويتها بالمسرح القومى، مؤكدةً فى الوقت ذاته جدية الدكتورة لمياء أنور واجتهادها البحثى.

وأوضحت أن هذه الندوات تسعى إلى مقاربة الجمهور المسرحى من زوايا متعددة، مشيرةً إلى أن العلاقة بين النقد والجمهور تظل إشكالية معقدة، ازدادت تشابكًا مع تأثير وسائل التواصل الاجتماعى.

واختُتمت المقدمة بالإشارة إلى ورقة الدكتورة أمينة سالم ذات الطابع التساؤلى، والتى اتسمت بالدقة الاصطلاحية والمنهج العلمى، وطرحت تساؤلًا حول مدى توافق الوظيفة الترويجية للصحافة والإعلام مع الوظيفة النقدية للعرض المسرحى

استعرضت الكاتبة والفنانة الدكتورة أمينة سالم خلال بحثها مجموعة من النقاط المهمة، منها أنه لم يعد دور المسرح فى السياق الثقافى المعاصر منتجًا فنيًا يكتمل أثره بمجرد تقديم العرض، بل أصبح جزءًا من منظومة اتصالية وثقافية تتداخل فيها المؤسسات الإعلامية والخطابات الثقافية مع العملية الإبداعية، لتؤثر جميعها فى تشكيل الوعى الجمالى وصناعة الجمهور.

وأوضحت أن وظيفة النقد المسرحى لا تقتصر على تقويم العرض أو إصدار أحكام قيمية بشأنه، وإنما تمتد إلى بناء الوعى الجمالى لدى المتلقى، من خلال تقديم قراءة تفسيرية تكشف البنية الفكرية للنص والعرض، وتربط بين مكوناتهما الفنية وسياقاتهما الثقافية، ومن ثم يغدو الناقد وسيطًا معرفيًا بين العمل المسرحى والجمهور.

كما أوضحت أن دور الإعلام التقليدى، ممثلًا فى الصحافة والإذاعة والتليفزيون، لا يقتصر على نقل النشاط المسرحى إلى الجمهور، بل يسهم فى إعادة تشكيل حضوره داخل المجال الثقافى بوصفه وسيطًا بين المؤسسة المسرحية والمتلقي؛ فالإعلام لا يكتفى بالإخبار عن العرض، وإنما يصوغ صورته الذهنية، ويؤثر فى حجم انتشاره، ويحدد—بدرجات

متفاوتة—مستوى الاهتمام الجماهيرى به.

وأشارت إلى أن التغطية الصحفية تُعد إحدى أهم حلقات الاتصال بين العرض المسرحى والجمهور، إذ لا تقتصر وظيفتها على نقل الخبر أو الإعلان عن العروض، بل تمتد لتكوين صورة ذهنية عن العمل المسرحى، وتوجيه المتلقى نحو آليات محددة للفهم والتلقى.

كما أكدت أن البنية الرقمية أحدثت تحولًا جوهريًا فى آليات تداول الخطاب المسرحى، فلم يعد المتلقى يعتمد على الصحف التقليدية بوصفها مصدرًا للمعلومات، بل أصبح شريكًا فى إنتاج المحتوى عبر المنصات الرقمية.

وأشارت فى ختام بحثها إلى أهمية التكامل بين المؤسسات المسرحية والإعلامية والأكاديمية لإعداد نقاد يمتلكون أدوات التحليل العلمى.

وعقّبت د. مايسة زكى على دراسة د. أمينة سالم مؤكدةً أنها تطرح رؤيةً بينيةً تجمع بين الإعلام والنقد، مشيرةً إلى أن الخطر الأكبر يتمثل فى تأثير مواقع التواصل الاجتماعى، حيث تنفلت المعايير، رغم إمكانية تكامل العلاقة بين الجانبين فى غير ذلك. عقّبت د. مايسة زكى على ورقة الناقد باسم صادق، مشيرةً إلى ما تحمله من نزعة حنين، ومحيّيةً الكاتبة آمال بكير، ومستحضرةً دور صفحتها فى «الأهرام» كنافذة لمتابعة المسرح، مؤكدةً أن الورقة عزّزت من قيمة الصورة بوصفها وسيطًا نقديًا مؤثرًا.

قال الناقد باسم صادق، رئيس قسم المسرح بجريدة الأهرام، إن جريدة «الأهرام» لعبت دورًا تاريخيًا فى تشكيل الوعى المسرحى العربى منذ تأسيسها، عبر ثلاثة محاور: التوثيق، والتنوير، وصناعة الجسر بين الفنان والجمهور.

وأوضح أن الجريدة شهدت تحولًا مفصليًا عام ١٩٥٧ بجهود محمد حسنين هيكل لتتحول إلى صانعة للحدث الثقافى، مستشهدًا بتغطية زيارة جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار للقاهرة عام ١٩٦٧ لمشاهدة عرض «الذباب»، مما حوّل المسرح من مجرد ترفيه إلى فضاء فكرى منافس عالميًا.

وأشار إلى احتضان «الأهرام» لكبار المفكرين والنقاد مثل توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ولويس عوض، وعلى الراعى، مشيدًا بدور الحكيم فى عقلنة المسرح عبر نقله من التسلية إلى القضايا الفلسفية وابتكار لغة مسرحية وسطى.

وأضاف أن الاهتمام الصحفى المنتظم بدأ بصفحة «فنون» لمكاتبة آمال بكير والصور الجذابة للمصور أنطون ألبير، مؤكدًا أن بكير كانت شاهدة على تاريخ المسرح وموثقة له عبر سلسلة «شاهدت لك»، وحظيت بثقة المسرحيين؛ إذ عدّ المخرج عصام السيد مقالاتها شهادة اعتماد للعروض، ووصفها المخرج خالد جلال بـ«الملاك الحارس» للشباب.

وأوضح أن التغطية المسرحية شهدت مرحلة مؤسسية جديدة مع تولّى محمد بهجت مسئولية الصفحة عام ٢٠١٢، وصولًا إلى تأسيس قسم متخصص للمسرح منح المادة استقلالية واستقرارًا أكبر.

وأشار إلى أن القسم طور أدواته لمواكبة العصر الرقمى وسوشيال ميديا عبر التركيز على الصور عالية الجودة، وتكثيف النصوص وتقديمها بوضوح، مع استغلال صفحات أخرى بالجريدة مثل «حديث الصور» والصفحة الأخيرة.

واختتم مداخلته بالحديث عن المرحلة التى تولى فيها رئاسة قسم المسرح فى الأهرام ٢٠٢٣ موضحاً انه سعى لإستكمال النهج الذى تأسس عبر عقود مع تطوير أدوات التواصل مع الجمهور والمسرحيين وشملت هذه الجهورد اسضافة رؤساء المهرجانات فى حوارات مفتوحة واسضافة الفرق الفائزة بجوائز داخل مؤسسة الأهرام كما ركز القسم على الإنفتاح على التجارب العربية والعالمية من خلال اسضافة رؤساء المهرجانات العربية ومسئولى الهيئة العربية للمسرح والمكرمين العرب والأجانب فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

استعرضت الناقدة دكتورة لمياء أنور الدراسة التى تستعرض عبر مقاربة ميتا نقدية، والنقد الثقافى مجموعة من الكتابات التى تناولت «الجمهور» من زوايا متباينة، حيث يسعى هذا التحليل إلى استقراء التعريفات التى قدمها النقاد للمجمهور، وتفكيك الإشكاليات التى طرحوها حول طبيعة التفاعل المسرحى، دون إغفال التفاعل بين هذه المقالات والسياق الاجتماعى والثقافى الذى كتبت فيه ومن أمثال هؤلاء النقاد نجد محمد القصاص، راجى عنايت، نجيب سرور، سعد أردش، فاروق عبدالقادر،عبدالقادر القط، مهدى الحسينى، جلال الشرقاوى وقد تم تقسيم الدراسة إلى ثلاثة مباحث رئيسية، فى الفترة من العشرينيات حتى الآن، وقد توصلت الدراسة لمجموعة من النتائج أهمها شهد مفهوم الجمهور تحولًا نوعيًا فى الخطاب النقدى ليخرج من حيز التلقى السلبى ويعرف بوصفه شريكًا ومواطنًا ضمن إطار المسؤولية المؤسسية والوطنية، حيث تعامل النقاد معه باعتباره أداة إصلاح يتوجب توجيهها وتربيته، اعتبار الجمهور طرفاً يمتلك حقوقاً معرفية يجب حمايتها برفض التسطيح والتهريج، والتأكيد على أن «الإيهام» يمثل فضاءً للحماية الذهنية والتأمل النقدى، الارتقاء بمكانة الجمهور ليكون «العنصر الجوهري» الذى يمنح المؤسسة المسرحية مشروعيتها الوجودية ويحول المشاهد إلى صدى خلاق، النظر إلى توقعات الجمهور كـ «بنية متغيرة» تتأثر بالواقع السياسى والاجتماعى، حيث يستخدم المسرح كمرآة لهويته ويرفض العروض المنفصلة عن أزماته الوجودية، عزوف الجمهور عن المسرح لا يعود لقصور فى ذائقته، بل بسبب عدم مواكبة المسرح والمؤسسات الثقافية لقضاياه الحقيقية وانفصالها عن نبض الشارع.

واستعرض الناقد محسن ميرغنى خلال ورقته البحثية عدة محاور مهمة منها النقد المسرحى يعانى أزمة تمتد جذورها لمراحل نشأته وتأسيسه فى المجال العام.. ومظاهر هذه الأزمة الآن أصبحت واضحة فى قصور نظام التعليم عن تقديم متعلم ذو ذائقة جمالية ورؤية نقدية يمكن استثمارها فى بناء ناقد مسرحى واع ونقد مسرحى مرتبط بقضايا الناس والمسرح.. لا بد من معرفة دور النقد ومهمة الناقد المسرحى فى الوقت الراهن وتحديد أهداف لعمله وما يتفق مع مطالب المستقبل وتطلعات المسرح التى تتطور بوتيرة متسارعة جدا لدى الجمهور قبل النقاد.

وأوضح أن أبرز ملامح أزمة النقد المسرحى غياب دور الناقد العام الذى يملك القدرة على تشكيل الذائقة الفنية والجمالية بلفت الأنظار للفن الجيد والجميل وتنبيه الفنانين والجمهور للعيوب والنقائص وكذلك لكل ماهو جديد فى الفن واتجاهاته ونظرياته. نتيجة لإشاعة روح الديمقراطية التى تسببت فيها وسائل التواصل الاجتماعى وما نتج عنها من تفتت لقدرة النقد والناقد ربما منذ إعلان موت المؤلف الذى صاغه بارت.

وأضاف: "إن القراءة عملية ذات طابع فردى لا تحتاج

لمعرفة وفهم قصد المؤلف لتكتسب مشروعيتها، إن غرض تحرير القاريء ومنحه الحق فى القدرة على التأويل والتفسير والحكم النقدى ساهمت بشكل كبير فى تقليص دور الناقد.

وساعدت على التقليل من قدرته كمثقف عام يحدد معايير جودة العمل ويقود الجمهور للمعنى مع تراجع الصحافة الورقية وحركة نشر الكتب المتخصصة.

وعقبت دكتورة مايسة زكى على الجلسة موضحة أنها جلسة ثرية وبها العديد من المحاور المهمة.

واختتمت الجلسة بمجموعة من المداخلات ومنها أكد د. محمد سمير الخطيب أن الناقد يعيش حالة دائمة من مراجعة الذات، ويعمل داخل شبكة معقدة بوصفه وسيطًا بين المبدع والمتلقى، مشيرًا إلى أن فاعلية النقد ترتبط بقوة الإنتاج المسرحى من جهة، وبقوة أدوات الناقد—وفى مقدمتها الكتابة—ومستوى الوعى القرائى فى المجتمع من جهة

أخرى. وفى مداخلتها، استعرضت المخرجة والكاتبة د. داليا بسيونى نموذج «نيويورك تايمز»، موضحةً أن نقادها لا يُسمح لهم بالحصول على دعوات مجانية، بل يلتزمون بشراء تذاكر العروض، بما يرسّخ منذ البداية علاقة مهنية قائمة على الاستقلالية والحياد. وأشارت إلى أن صُنّاع العروض يترقبون آراء النقاد بقلق، نظرًا لدورها فى تحديد مصير العرض واستمراره.

وأضافت أنها، عودتها لمصر، كتبت ما يقرب من مئة مقال نقدى باللغة الإنجليزية، مؤكدةً أن النقد كان بمثابة «عينها» التى تتعرّف من خلالها على خريطة الموسم المسرحى وتفاصيله. وعند عودتها، لاحظت أن بعض الكتابات النقدية باتت تميل إلى تلميع العروض، فتتحول من نقد حقيقى إلى دعاية مباشرة، وهو ما يُفقدها دورها التقييمى والتنويرى.

أوضحت الناقدة منار خالد أن الناقد حين يكون له تأثير حقيقى ودور فعّال داخل المجتمع قد يتعرض أحيانًا للإقصاء من المشهد النقدى. كما أشارت إلى معاناة المجال من قلة دوريات النشر المتخصصة، إلى جانب ضعف الأجور، وهو ما يؤثر سلبًا على استمرارية وتطور الحركة النقدية

واختتمت الندوة الكاتبة رشا عبدالمنعم بتوجيه الشكر للدكتورة مايسة زكى على إدراتها للندوة للمتحدثين على المنصة وكل الشكر للناقد باسم صادق لحضوره رغم الظرف الصحى، موضحا أن هناك جيلا مهما نتاج متغير المهرجان التجريبى وهو ما تسبب فى طفرة وتحول ظهر فى كتابات كل من الناقد عز الدين بدوى، الناقد هشام إبراهيم، د.مايسة ذكى، دكتورة سامية حبيب موضحه فكرة افتقادنا لفكرة وجود الناقد مع المبدع قبل العرض المسرحى.

ندوة طبيعة الجمهور والمسارح النوعية

د. رضا حسنين
د. فيفى أحمد
الباحثة سمية أحمد
المخرج والكاتب ناصر العزبى

أما ندوة طبيعة الجمهور والمسارح النوعية أدارها الناقد الدكتور عبدالكريم الحجراوى وبمشاركة نخبة من المسرحيين والمتخصصين، وهم المخرج دكتور رضا حسنين، والكاتب والناقد والمخرج المسرحى ناصر العزبى، والأستاذ غير المتفرغ بالمعهد العالى لفنون الطفل الدكتورة فيفى أحمد والكاتبة والباحثة سمية أحمد وبدأت الندوة بترحيب الدكتور عبد الكريم الحجراوى بالحضور مشيداً بثراء الندوات ومناقشتها لموضوع فى غاية الأهمية وقام بتقديم المتحدثين ووجه الشكر لفريق عمل لجنة الندوات لدورهم البارز.

وفى البداية قدم المخرج المسرحى دكتور رضا حسنين ورقة بحثية بعنوان «آليات التلقى للجمهور بين التحولات الثقافية والاجتماعية والتكنولوجية.. أهمية دراسة مشكلات الجمهور مع المسرح»، تناول خلالها أبرز العوامل المؤثرة فى علاقة الجمهور بالمسرح، وسبل استعادة المتلقى فى ظل المتغيرات الراهنة.

وقال حسنين إن نجاح العرض المسرحى لم يعد مرتبطًا بجودته الفنية فقط، وإنما أصبح يعتمد أيضًا على فهم طبيعة الجمهور واحتياجاته، مشيراً إلى أن عزوف بعض المتلقين عن المسرح يعود إلى مجموعة من الأسباب، اجتماعيه تكنولوجيه وغيرها من المتغيرات منها صعوبه الوصول إلى المسارح، والازدحام المرورى، وارتفاع التكلفة الإجمالية لحضور العرض، وليس سعر التذكرة وحده.

أدى ذلك لعزوف الجمهور عن الذهاب للمسرح بالاضافه لقله ثقته فى بعض العروض وأضاف أن تركز المسارح فى مناطق محددة، خاصة وسط القاهرة، يمثل أحد التحديات التى تحد من اتساع القاعدة الجماهيرية، مؤكدًا أهمية نقل العروض إلى المحافظات، ودعم مبادرات العدالة الثقافية، بما يسهم فى وصول المسرح إلى شرائح جديدة من الجمهور.

وأوضح أن الجمهور ليس كتلة واحدة، بل يضم أنماطًا متعددة تختلف دوافعها بين الترفيه، والإعجاب بفنان أو مخرج، أو اعتبار المسرح ضرورة ثقافية واجتماعية، وهو ما يفرض على المؤسسات المسرحية دراسة خصائص كل فئة وتطوير استراتيجيات مناسبة للتواصل معها.

وأشار حسنين إلى أن التحولات الثقافية والاجتماعية والتكنولوجية أعادت تشكيل جمهور المسرح، خاصة جمهور مسرح العرائس، حيث أصبح المتلقى أكثر وعيًا، وارتفعت توقعاته تجاه جودة الإنتاج، كما فرضت المنصات الرقمية والألعاب الإلكترونية تحديات جديدة أمام المسرح، تستوجب تطوير أدوات العرض دون التفريط فى الهوية الفنية والثقافية.

وأكد أن التكنولوجيا لم تؤد إلى تراجع جمهور المسرح بقدر ما أعادت تشكيله، لافتًا إلى ضرورة توظيف التقنيات الحديثة لخدمة الدراما، وتحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة، بما يحافظ على خصوصية المسرح ويعزز قدرته على المنافسة وجذب المتلقى.

واختتم الباحث ورقته بعدد من التوصيات، من بينها نشر الثقافة المسرحية داخل المجتمع، وتعزيز المسرح المدرسى والجامعى، وإعادة تفعيل الزيارات المدرسية للمسارح،

وتطوير الدعاية الإعلامية،

كما قدمت الدكتورة فيفى أحمد عبد المجيد، الأستاذ غير المتفرغ بالمعهد العالى لفنون الطفل بأكاديمية الفنون، ورقة بحثية بعنوان «خصوصية التلقى لدى جمهور المسرح المدرسي»، تناولت خلالها طبيعة تلقى الأطفال للعروض المسرحية، والعوامل التى تؤثر فى استجابتهم الجمالية والمعرفية، مؤكدة أن جمهور المسرح المدرسى يمتلك خصوصية تختلف عن جمهور المسرح الموجه للكبار، وهو ما يتطلب مراعاة خصائصه العمرية والنفسية والإدراكية عند إعداد العروض المسرحية.

وقالت إن المسرح المدرسى يمثل وسيطًا تربويًا وفنيًا فى آن واحد، إذ يسهم فى تنمية شخصية التلميذ، وتعزيز قدرته على التفاعل مع القيم الإنسانية والاجتماعية من خلال تجربة جمالية تجمع بين المتعة والتعليم، مشيرة إلى أن التلقى لا يقتصر على المشاهدة، وإنما يقوم على مشاركة الطفل فى إنتاج المعنى وفهم الرسائل التى يحملها العرض المسرحى.

وأضافت أن نجاح المسرح المدرسى يرتبط بفهم طبيعة جمهوره، من خلال اختيار موضوعات ولغة وأساليب إخراج تتناسب مع المراحل العمرية المختلفة، إلى جانب توظيف عناصر العرض من تمثيل وسينوغرافيا وموسيقى بما يحفز خيال الطفل ويعزز تفاعله، مؤكدة أن دور المعلم يظل أساسيًا فى تهيئة الطلاب قبل العرض وإدارة النقاش بعده لتعميق الفهم وترسيخ القيم المستفادة.

وأوضحت أن الدراسة خلصت إلى أن فهم خصوصية التلقى يعد مفتاحًا لتعظيم الأثر التربوى والفنى للمسرح المدرسى، داعية إلى تصميم عروض تراعى الخلفيات الثقافية والقدرات الإدراكية للطلاب.

وفى سياق متصل أكدت الباحثة سمية أحمد أن المسرح العربى والمصرى يعانى من أزمة حقيقية فى توثيق التجارب المسرحية المستقلة، إلى جانب نقص حاد فى الدراسات المتخصصة فى طبيعة الجمهور والتلقى.

وأشارت «أحمد» إلى أن ورقتها البحثية التى تحمل عنوان «الجمهور كجزء من الحالة التفاعلية فى عروض الفرجة الشعبية: تجربة عبير على حزين مصنع الدراماتورج - عرض أولاد البطة السودا نموذجاً» وتأتى لمحاولة سد هذه الفجوة التوثيقية والبحثية.

وأوضحت الباحثة فى استعراضها للورقة قائلة: «إننا أمام تجربة استثنائية للمخرجة عبير على حزين وفرقتها «المسحراتى» حيث تعتمد المخرجة على معايير صارمة فى اختيار ممثليها تقوم على إجادة تقنيات الأداء من ارتجال ورقص وغناء، وتحريك عرائس ليتشكل النص داخل «مختبر المسحراتى» عبر العمل الجماعى واستدعاء التراث والموتيفات والحكايات الشعبية.

و أضافت الباحثة: «بينما اعتاد الجمهور فى أشكال المسرح التفاعلى — مثل تجربة أوجستو بوال — أن يُطلب منه التدخل لتغيير «نهاية» العرض فقط، تأتى تجربة «ولاد البطة السودا» لتكسر القاعدة مبكراً؛ ففى الدقيقة العشرين من بداية العرض، يُفتح باب المداخلات والتعليقات المباشرة للجمهور، والتى قد تعيد تشكيل مسار الأحداث وتوجيه حركة الممثلين الارتجالية بالكامل.

هذا التكتيك هو ما يحول الجمهور من مجرد تجمع لغرباء التقوا بالصدفة لمشاهدة عرض مسرحى، إلى مجتمع مؤقت يمتلك شجاعة المشاركة وإعادة صياغة العرض.

واستطردت فى معرض حديثها عن فلسفة التفاعل والجمهور: «المسرح هو فن الحياة، والجمهور هو الناقد الحقيقى، بل إن وجوده هو الشرط الأساسى لاستكمال العرض المسرحى، ومن هذا المنطلق، تطرح دراستى أسئلة جوهرية حول: كيف يتحول الناس من أفراد عاديين إلى جمهور فاعل وشريك فى اللعبة المسرحية؟، وما الآليات التى تستعد بها الصالة وتتهيأ لهذا التحول الدرامى؟. وحول «أزمة التوثيق وكيفية تسجيل مسرح يتغير فى كل ليلة مسرحية» اختتمت الباحثة بطرح تساؤلات فلسفية تضع النقد المسرحى أمام تحد كبير: كيف يمكن توثيق عرض مسرحى لا يتكرر بنفس الشكل فى فى كل ليلة؟ وأن توثيق هذه التجارب يتطلب أدوات بحثية جديدة تتجاوز تسجيل النص والسطور المكتوبة، لتشمل التوثيق المرئى للجمهور، لحفظ هذه التجارب الشعبية من الاندثار.

قدّم الكاتب والناقد والمخرج المسرحى ناصر العزبى ورقة بعنوان «الفضاءات البديلة أم عودة إلى أصل اللعبة المسرحية؟»، تناول فيها مفهوم الفضاءات البديلة داعيًا إلى إعادة النظر فى المصطلح، لأنه يحمل تصورًا تاريخيًا يجعل مسرح العلبة الإيطالية هو الأصل، بينما يرى أن الفضاءات المفتوحة هى الامتداد الطبيعى الأول للممارسة المسرحية، إذ إن العروض نشأت فى الساحات والمعابد والميادين قبل ظهور المسارح المغلقة، معتبرًا ما يُسمى «فضاءات بديلة» عودة إلى الأصل.

وأكد أن التسمية ليست محايدة، بل تفترض أن المسرح التقليدى هو النموذج المرجعى، كما شدد على ضرورة التمييز بينها وبين «التجارب النوعية» التى تصف طبيعة التجربة من حيث الموضوع أو المكان أو الممارسين، بينما يحمل «البديل» حكمًا ضمنيًا بوجود نموذج أصلى تُقاس عليه التجارب. وأشار إلى أن الفضاءات المفتوحة خيار فنى مهم لتوسيع الجمهور واستعادة العلاقة المباشرة بين العرض والمتلقى، لكنها لا يجب أن تبرر التخلى عن إنشاء المسارح أو تطوير البنية التحتية، بل تظل إضافة واعية لا بديلًا عن حق المجتمع فى امتلاك مسارحه.

وأوضح أن المسرح المصرى عرف هذا التوجه منذ عقود عبر عروض فى الشوارع والساحات والقرى والأماكن الأثرية قبل شيوع المصطلح، مع دور مهم للهيئة العامة لقصور الثقافة من خلال مشروعات مثل «تجارب الأماكن المفتوحة والأماكن الخاصة» و«نوادى المسرح» و«التجارب النوعية» فى توسيع الجمهور وتشجيع التجريب.

واختتم ورقته بالتأكيد على أن نجاح التجارب المسرحية لا يرتبط بوجود خشبة تقليدية أو مسرح مجهز، وإنما بقدرة العرض على الوصول إلى الجمهور وتقديم تجربة فنية حقيقية.

رنا رأفت

حين يصمت اللحن ويبقى الأثر

هاني شنودة يعزف لحن الخلود... موسيقار سبق عصره وخلدته ألحانه

برحيل الموسيقار الكبير هاني شنودة، فقدت الموسيقى المصرية أحد أهم صناع تحولاتها الحديثة، ورحل اسم ارتبط بالتجديد، واكتشاف المواهب، وصناعة ألحان وتوزيعات تجاوزت حدود الزمن لتظل حاضرة في وجدان أجيال متعاقبة. لم يكن مجرد ملحن أو موزع موسيقي، بل صاحب مشروع فني متكامل، آمن بأن الموسيقى لغة للحياة، وأن التجديد لا يتحقق إلا باحترام الهوية والانفتاح على العصر.

منذ أن أسس فرقة «المصريين»، رسم هاني شنودة ملامح مرحلة جديدة في الأغنية المصرية، وقدم نموذجًا مختلفًا جمع بين الكلمة الراقية، واللحن المبتكر، والتوزيع الموسيقي الحديث. كما كان وراء انطلاقات فنية لعدد من أبرز نجوم الغناء، وترك بصمة لا تُمحى في الموسيقى التصويرية للسينما والدراما، لتصبح أعماله جزءًا من الذاكرة السمعية للمصريين والعرب.

ولم يتوقف عطاؤه عند الأغنية أو الموسيقى التصويرية للسينما، بل امتد إلى خشبة المسرح، حيث شارك في تلحين وتأليف الموسيقى لعدد من العروض المسرحية، من بينها مسرحية «تزوير في أوراق عاطفية»، إلى جانب مشاركات أخرى في المسرح الغنائي والاستعراضي، مؤمنًا بأن الموسيقى شريك أساسي في بناء العرض المسرحي وصياغة إيقاعه الدرامي، وأنها قادرة على التعبير عن الشخصية والحدث بقدر ما يفعله النص أو الأداء.

غير أن الشهادات التي يضمها هذا الملف تكشف وجهًا آخر لا يقل أهمية عن إنجازه الفني؛ وجه الإنسان الذي أجمع كل من عرفه على تواضعه، ورقته، وحرصه على دعم الشباب، وإيمانه بأن الموهبة تستحق الفرصة. يستعيد رفاق رحلته وتلاميذه والمقربون منه مواقف إنسانية ومهنية تؤكد أن قيمته لم تكن فيما قدمه من ألحان خالدة فحسب، بل في الأثر الذي تركه داخل نفوس من عملوا معه.

سامية سيد

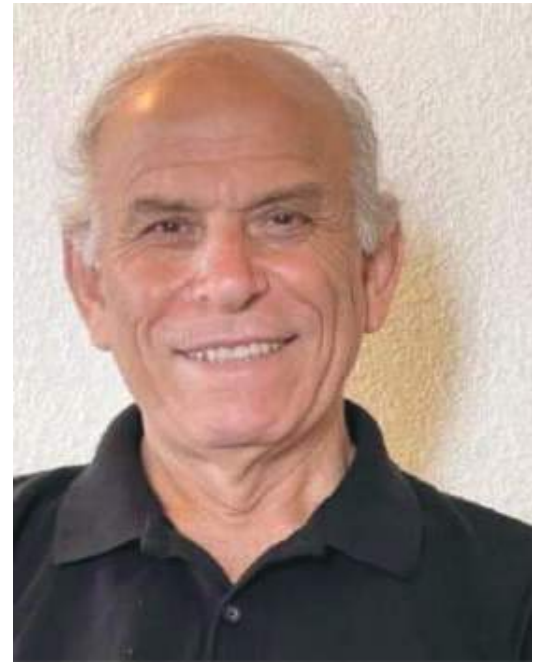
د. ياسمين فراج: أول ألحاني في الإذاعة حملت توقيع هاني شنودة وبرحيله انطفأ قنديل مضيء في تاريخ الموسيقى المصرية

يسبق حديثها عن الراحل الموسيقار هاني شنودة، استحضرت الدكتورة ياسمين فراج أولى ذكرياتها معه، مؤكدة أن علاقتها بفنه بدأت منذ سنوات الدراسة، عندما كانت أغنيات فرقة المصريين، ولا سيما الأعمال التي قدمتها الفنانة إيمان يونس، جزءًا من ذاكرة جيل كامل. وأوضحت أن تلك الأغنيات ظلت راسخة في وجدانها، وكانت هي وزميلاتها يرددنها باستمرار، لما حملته من روح مختلفة وموسيقى عصرية تركت أثرًا كبيراً في نفوسهم.

وأضافت أن القدر جمعها به لاحقًا عندما التحقت بكلية التربية الموسيقية، مشيرة إلى أن هاني شنودة كان أيضًا من خريجي الكلية، وأن أستاذها الدكتور نبيل شورى، المشرف على رسالة الماجستير الخاصة بها، كان من زملائه في الدراسة، وهو ما منحها شعورًا بوجود رابط أكاديمي وفني يجمعها بالموسيقار الكبير.

وروت د. ياسمين فراج تفاصيل أول تعاون فني جمعها به، موضحة أنه جاء بعد اعتماد صوتها بالإذاعة المصرية وهي في الثامنة عشرة من عمرها، حيث كُلِّف هاني شنودة بتلحين أول أغنية لها. وتابعت: «تواصلت معه، فطلب مني الحضور إلى الاستوديو الخاص به، وهناك استمع إلى صوتي، وعزف معي على آلة الأورج ليحدد المساحة الصوتية المناسبة، ثم سجل اللحن على شريط كاسيت وطلب مني حفظه جيدًا قبل العودة لاستكمال البروفات.»

وأكدت أن شنودة كان شديد الحرص على إعداد المطرب قبل التسجيل، فكان يعيد البروفات أكثر من مرة، ويتابع أدق التفاصيل، حتى تدخل الأغنية إلى الاستوديو وقد اكتملت ملامحها. وأضافت أنه كان يقف بجوارها أثناء التسجيل، يوجهها بهدوء ويطلب منها إعادة الجملة الغنائية كلما شعر أنها لم تُؤد بالشكل الذي يريده، وهو ما عكس دقته الكبيرة واهتمامه بإخراج العمل في أفضل



صورة.

وأشارت إلى أن أكثر ما ميز هاني شنودة على المستوى الإنساني هو تواضعه الشديد، وخفة ظله، وقدرته على إزالة رهبة البدايات لدى الفنانين الشباب، مؤكدة أنه كان يتعامل بمحبة وصبر، ويمنح من يعمل معه شعورًا بالثقة والاطمئنان.

واختتمت حديثها بكلمات مؤثرة، قائلة إن رحيل كل موسيقار أو فنان كبير يمثل بالنسبة لها لحظة ألم حقيقية، وكأن «قنديلاً مضيئًا في تاريخ مصر ينطفئ»، معربة عن تساؤلها حول قدرة الأجيال الجديدة على تقديم فن بنفس الجودة والعمق اللذين ميزا رواد الموسيقى المصرية.

وأضافت أن هاني شنودة سيظل حاضرًا في الوجدان بما تركه من ألحان خالدة، صنعت علامات فارقة في مسيرة عدد كبير من نجوم الغناء، وستبقى شاهدة على موهبته وإسهامه الكبير في تاريخ الموسيقى المصرية.

د. فوزي الشامي: شنودة صاحب مشروع موسيقي متكامل أسهم في تغيير ملامح الأغنية المصرية

يرى الدكتور فوزي الشامي، -عميد الكونسرفاتوار الأسبق باكاديمية الفنون ، وعميد كلية العلوم السينمائية والمسرحية بجامعة بدر السابق ، ومؤسس اوركسترا الشباب العربي الفلهارموني - أن هاني شنودة يمثل نموذجًا استثنائيًا للمبدع الذي جمع بين الموهبة الموسيقية والثقافة الواسعة والإنسانية الرفيعة، مؤكدًا أنه لم يكن مجرد موسيقي بارع في العزف والتأليف وصاحب رؤية فنية متفردة، بل كان صاحب مشروع موسيقي متكامل أسهم في تغيير ملامح الأغنية المصرية وفتح آفاق جديدة أمام التجريب والتجديد.

ويؤكد الشامي أن هاني شنودة كان قارئًا نهمًا، شغوفًا بالمعرفة في مختلف المجالات، وهو ما انعكس بوضوح على تجربته الفنية التي اتسمت بالوعي والعمق والانفتاح. كما عرفه الجميع بخصاله الإنسانية النبيلة؛ فكان طيب القلب، متسامحًا مع نفسه ومع الآخرين، لا يتردد في مد يد العون

لكل من يحتاج إليه، بل كان يبادر بالمساعدة قبل أن تُطلب منه إذا شعر بأن أحدًا في حاجة إليها.

وعلى مستوى التأليف الموسيقي، يشير الشامي إلى أن شنودة تمرد على القوالب التقليدية والأعراف السائدة، وقدم رؤى موسيقية جديدة انطلقت من فهم عميق للموسيقى وإحساس فني مرهف، فكان سابقًا لعصره، واستطاع أن يخلق لنفسه مدرسة خاصة تركت أثرًا واضحًا في تاريخ الموسيقى العربية.

ويضيف أن هاني شنودة لم ينظر إلى الساحة الفنية بمنطق المنافسة أو إقصاء الآخرين، بل آمن بأهمية اكتشاف المواهب الجديدة ورعايتها، فكان من أوائل الداعمين للمبتدئين، يمنحهم الفرصة والثقة ويأخذ بأيديهم نحو النجاح. ويكفي أن عددًا كبيراً من نجوم الغناء والموسيقى الذين أصبحوا لاحقًا أسماءً لامعة، كانت بداياتهم الحقيقية على يديه، بعدما آمن بموهبتهم وقدم لهم الدعم الذي مهد طريقهم إلى الجمهور.

وأكد الشامي أن القيمة الحقيقية لهاني شنودة لا تكمن فقط في إرثه الموسيقي، وإنما أيضًا في أثره الإنساني العميق، وفي الأجيال التي أسهم في اكتشافها وصناعة مسيرتها، ليظل اسمه حاضرًا بوصفه أحد أبرز رواد التجديد الموسيقي وصناع المواهب في مصر.

واختتم فوزي الشامي شهادته بالدعاء للموسيقار الراحل هاني شنودة، سائلًا الله أن يتغمده بواسع رحمته، مؤكدًا أن الفن المصري فقد برحيله قامة موسيقية وإنسانية نادرة، ستظل بصماتها حاضرة في وجدان أجيال من الفنانين والجمهور.

د. محمود بيومي: هاني شنودة كان أستاذًا سابقًا لعصره.. وإنسانًا يجبر الخواطر قبل أن يكون موسيقارًا

أكد الدكتور محمود بيومي، العميد الأسبق للمعهد العالي للكونسرفتوار وعازف الكمان وقائد الأوركسترا، أن الراحل هاني شنودة لم يكن مجرد موسيقار بارز، بل كان «أستاذًا» بكل ما تحمله الكلمة من معنى، مشيرًا إلى أن الجلوس

معه لدقائق قليلة كان كافيًا لاكتساب معرفة ومتعة لا تنتهي، وهو ما جعل كل من تعامل معه يشعر بقربه الإنساني وكأنه صديق قديم.

وأوضح بيومي أن علاقته بهاني شنودة امتدت منذ أواخر سبعينيات القرن الماضي، حيث بدأت بالتعاون الفني قبل أن تتحول إلى صداقة وأخوة استمرت لعقود، مؤكدًا أن شنودة كان بالنسبة إليه صديقًا وأستاذًا وإنسانًا صاحب تأثير كبير في حياته المهنية والشخصية.

واستعاد بيومي البدايات الفنية التي سبقت تأسيس فرقة «المصريين»، مشيرًا إلى مشاركة شنودة في مشروع «سينفوكات» (Sympho-Cats)، الذي جمع بين الأوركسترا الوتري والفرقة الموسيقية، في تجربة سبقت عصرها وسعت إلى تقديم موسيقى أوركسترالية مصاحبة للأغنية، رغم تكلفتها العالية واعتمادها في كثير من الأحيان على جهود المشاركين وإمكاناتهم الذاتية.

وأشار إلى أن هاني شنودة كان صاحب رؤية متكاملة؛ إذ كتب ووزع الأعمال الموسيقية بنفسه، وقدم تجارب جديدة حتى في الأغنية الإنجليزية، مؤكدًا أنه كان من أوائل من أسهموا في تأسيس مفهوم الفرق الموسيقية الحديثة في مصر من خلال فرقة «المصريين»، التي تميزت باختيار نصوص كتبها كبار الشعراء، مثل صلاح جاهين وسيد حجاب، وجمعت بين البساطة وعمق الفكرة.

وأضاف أن أغنيات هاني شنودة اتسمت دائمًا بطرح أفكار غير مألوفة وصياغات شعرية مبتكرة، إلى جانب اهتمامه

بالأغنية الوطنية وأغنية الطفل، مستشهدًا بأغنية «يا بوي يا مصر لما الواحد بيحبك حب» التي غناها محمد الحلو، والتي عكست انتماءه الوطني العميق.

وأكد بيومي أن التجربة الموسيقية لهاني شنودة اتسمت بتنوع استثنائي، إذ انتقل بسلاسة بين الأغنية الشعبية مع أحمد عدوية في «زحمة»، والرومانسية الراقية في أعمال نجاة الصغيرة مثل «أنا بعشق البحر»، إلى جانب الموسيقى التصويرية لعشرات الأفلام، وهو ما يعكس اتساع أفقه الموسيقي وقدرته على مخاطبة مختلف الأذواق.

ولفت إلى أن شنودة كان سابقًا لعصره أيضًا في نظرته للتقنيات الموسيقية، مستعيدًا حديثًا دار بينهما أخبره فيه بإمكانية تسجيل الموسيقيين لأعمالهم كل من منزله ثم دمجها لاحقًا، وهي الفكرة التي أصبحت اليوم من أساسيات صناعة الموسيقى الرقمية، مؤكداً أن كثيرًا من أفكاره تحققت بعد سنوات طويلة.

وكشف بيومي عن واحدة من أقرب الذكريات إلى قلبه، حين أهداه هاني شنودة مؤلفة موسيقية بعنوان «رومانس» للكمان والأوركسترا الوتري، كتب عليها إهداءً شخصيًا باسمه، معتبرًا هذه اللفتة من أغلى ما يعتز به في مسيرته الفنية، حتى إنه حرص لاحقًا على إتاحة العمل لعازفي الكمان في مصر ليقدموه في الحفلات، تخليدًا لاسم صاحبه.

وأشار إلى أن الحفلات التي جمعتهما على مسارح دار الأوبرا المصرية، وأوركسترا الإسكندرية، ومكتبة الإسكندرية، كانت تشهد إقبالًا جماهيريًا كامل العدد، وتعكس المكانة الكبيرة التي احتفظ بها هاني شنودة لدى جمهوره حتى سنواته الأخيرة.

وعن الجانب الإنساني، وصف بيومي الراحل بأنه كان صاحب قلب كبير، لا يتردد في تلبية طلبات الآخرين أو دعمهم، وكان بعيدًا عن الحسابات المادية، مشيرًا إلى أنه كثيرًا ما كان يوافق على المشاركة في الندوات والفعاليات دون أن يشغل نفسه بالمقابل المالي، انطلاقًا من إيمانه

بقيمة الفن ورسالة الفنان.

واختتم شهادته بالتأكيد على أن هاني شنودة جسد صورة مصر المتسامحة، مستعيدًا طبيعة الحوار الذي كان يدور بينهما حول الأديان بكل احترام ومحبة، رغم اختلاف الديانة، قائلاً إن علاقتهما كانت تجسيدًا حقيقيًا لروح مصر القائمة على التنوع والتعايش، مضيفًا: «رحل هاني شنودة، لكن قيمته الإنسانية وإبداعه الموسيقي سيظلان باقيين في وجدان كل من عرفه أو استمع إلى أعماله.»

المخرج حسام الدين صلاح: فنان استثنائي جمع بين عبقرية الإبداع ونبل الإنسان

قدم المخرج حسام الدين صلاح شهادة إنسانية مؤثرة عن الموسيقار الراحل هاني شنودة، مؤكدًا أن البساطة والتواضع كانتا أبرز ما يميز شخصيته، إلى جانب موهبته الاستثنائية التي أسهمت في تجديد الموسيقى المصرية وصناعة ملامح جيل كامل من النجوم، بعدما منح الفرصة للعديد من الأصوات الشابة التي أصبحت لاحقًا من أبرز نجوم الغناء، وفي مقدمتهم عمرو دياب وسيمون، مؤمنًا دائمًا بأن الموهبة الحقيقية تستحق الدعم بعيدًا عن السعي وراء الأضواء.

وأضاف أن أول لقاء جمعه به ترك لديه انطباعًا لا يُنسى، إذ شعر وكأنه يجالس أحد المصريين القدماء، لما كان يحمله من عشق عميق لمصر وتاريخها وحضارتها، واعتزاز كبير بهويتها. كما وصفه بأنه كان إنسانًا رقيقًا محبًا للبشر والطبيعة، وعاشقًا للطيور، ويؤمن بأن الموسيقى تمتلك قدرة استثنائية على تهذيب الروح والارتقاء بالوجدان.

وأشار حسام الدين إلى أن هاني شنودة مثّل نموذجًا للفنان المثقف الذي جمع بين الموهبة والمعرفة، ونجح في الموازنة بين الحداثة واحترام الجذور، تاركًا إرثًا فنيًا وإنسانيًا سيظل حاضرًا في الذاكرة العربية، ليس فقط بما أحدثه من نقلة في عالم الألحان والتوزيع الموسيقي، وإنما أيضًا بما غرسه من قيم فنية وإنسانية لدى كل من عمل معه، ليبقى اسمه شاهدًا على أن الإبداع الحقيقي يُقاس بعمق أثره في وجدان الناس والأجيال.

شادي الدالي: هاني شنودة كان حلمًا فنيًا تحقق... والموسيقى عنده بطل لا يقلّ أهمية عن أبطال العرض

استعاد المخرج شادي الدالي تفاصيل علاقته بالموسيقار الراحل هاني شنودة، مؤكدًا أن ارتباطه به بدأ منذ الطفولة، حين كان مفتونًا بالموسيقى التصويرية التي شكلت جزءًا من وعيه الفني، وعلى رأسها موسيقى فيلم «المشبوه»، التي كانت أول ما لفت انتباهه إلى عالم هذا الموسيقار الكبير.

وقال الدالي إنه مع تقدمه في العمر بدأ يبحث عن صاحب تلك الموسيقى المدهشة، ليكتشف بعد ذلك مشروع هاني شنودة مع فرقة المصريين، وهو المشروع الذي رآه مختلفًا ومتفردًا، حتى أصبح يتابع بشغف كل عمل يحمل اسم هاني شنودة.

وأضاف أن اهتمامه كمخرج بالموسيقى في عروضه المسرحية جعله يعتبرها ءأحد الأبطال الرئيسيين في أي عرض، ولذلك تعاون مع عدد كبير من الموسيقيين، لكنه ظل يحمل حلمًا خاصًا بأن يضع هاني شنودة الموسيقى لأحد أعماله، وهو الحلم الذي تحقق أخيرًا في عرض الأطفال «نور في عالم البحور».

وأوضح أنه تواصل مع هاني شنودة هاتفيًا للمرة الأولى، ففوجئ بترحيب كبير وروح إنسانية راقية، مؤكدًا أن اللقاء كشف له عن شخصية استثنائية تجمع بين البساطة وخفة الظل والثقافة الموسوعية، رغم تقدمه في العمر. وقال إن شنودة كان حاضر الذهن، شديد الاهتمام بكل التفاصيل، ومدركًا لطبيعة العلاقة التي ينبغي أن تجمع بين المخرج ومؤلف الموسيقى.

وأشار إلى أنه شعر بسعادة كبيرة خلال جلسات العمل داخل استوديو هاني شنودة، حيث كان يناقشه بحرية كاملة في احتياجات كل مشهد، سواء فيما يتعلق بالموسيقى التصويرية أو الأغنيات التي تضمنها العرض، وكان الراحل يستجيب لكل الملاحظات بروح رحبة واحترافية عالية، ويحقق ما يطلبه ببساطة ومحبة.

وأضاف أن أكثر ما أسعده كان متابعة تفاعل الأطفال مع الموسيقى والأغنيات التي وضعها هاني شنودة خلال ليالي العرض، مؤكدًا أن الراحل حرص أيضًا على حضور العرض بنفسه، وأبدى سعادته بما شاهده، وهو ما اعتبره الدالي من أجمل لحظات تجربته الفنية.

واختتم حديثه مؤكدًا أن هاني شنودة كان إنسانًا متواضعًا في تعامله مع جميع أفراد فريق العمل، من المخرج إلى الممثلين والمطربين المشاركين في العرض، وأن الجميع استمتع بالعمل معه داخل الاستوديو، مضيفًا: «حاولنا أن نقدم له تكريمًا بسيطًا لا يليق بقيمته الكبيرة، لكن سيظل مصدر سعادتي أنني استطعت، ولو مرة واحدة، أن يجتمع اسمي في عمل فني مع اسم الموسيقار العظيم هاني شنودة».

د. أمينة سالم: موسيقار سبق عصره وترك إرثًا فنيًا وإنسانيًا خالدًا

أكدت الفنانة الدكتورة أمينة سالم أنّ الراحل الموسيقار هاني شنودة يُعد أحد أبرز رواد التجديد في الموسيقى العربية الحديثة، إذ نجح في المزج بين الآلات الشرقية والغربية، وأسهم برؤية موسيقية متفردة في تطوير الأغنية المصرية، جامعًا بين الأصالة والمعاصرة، بما فتح آفاقًا جديدة لفنون التوزيع الموسيقي وصناعة الفرق الغنائية.

وأضافت أن ما يميز هاني شنودة لم يكن عطاؤه الفني فحسب، بل أيضًا صفاته الإنسانية، مشيرة إلى أنها تعرفت إليه عن قرب خلال لقاء جمعهما في منزله، ولمست فيه دماثة الخلق، والتواضع، والاحتراف في التعامل مع زملائه، إلى جانب إيمانه العميق بأهمية اكتشاف المواهب الشابة ومنحها الفرصة للانطلاق. ورأت أنه ترك إرثًا فنيًا وإنسانيًا سيظل حاضرًا في تاريخ الموسيقى العربية، بوصفه نموذجًا للفنان الذي جمع بين الإبداع الفني والرقي الإنساني.

وأوضحت أن من أبرز الفنانين الذين أسهم هاني شنودة في تقديمهم ودعم مسيرتهم الفنان محمد منير، لافتة إلى أنها جمعتها بمنير تجربة فنية في بداياته من خلال مسرحية «الملك هو الملك» على مسرح السلام، بإخراج مراد منير، ومشاركة الفنان صلاح السعدني والفنانة فايزة كمال، وهو ما أتاح لها التعرف إلى شخصيته عن قرب.

وأشارت إلى أن هاني شنودة لعب دورًا محوريًا في انطلاقة محمد منير الفنية، خاصة من خلال ألبومي «علموني عينيكي» و**«بنتولد»**، كما كان له دور بارز في تقديم الفنان عمرو دياب للجمهور عبر ألبومه الأول «يا طريق»، فضلًا عن تعاونه مع كبار المطربين، ومن بينهم الفنانة نجاة الصغيرة في عدد من الأعمال، والفنانة فايزة أحمد.

وأضافت أن إسهامات هاني شنودة امتدت إلى الموسيقى التصويرية للسينما، حيث وضع الموسيقى لعدد كبير من الأفلام المهمة، من بينها «المشبوه»، و«الحريف»، و«عصابة حمادة وتوتو»، و«المولد»، و«غريب في بيتي»، و«الغول»، و«امرأة واحدة لا تكفي»، كما أسس فرقة المصريين التي شكلت علامة فارقة في تاريخ الأغنية المصرية الحديثة، وقدمت أعمالًا لا تزال راسخة في الوجدان.

واختتمت د. أمينة سالم حديثها بالتأكيد على أن كل من تعامل مع هاني شنودة عن قرب لمس فيه البساطة والكرم

ونقاء الروح، واصفة إياه بأنه كان إنسانًا وطنيًا من الطراز الرفيع، لم يعرف التعصب أو التمييز، بل جسد بقيمه وسلوكه معنى الفنان المصري الحقيقي. وقالت إن رحيله يمثل خسارة كبيرة، لكن إرثه الموسيقي سيظل شاهدًا على موهبة استثنائية ورؤية فنية سبقت عصرها، داعيةً له بالرحمة والمغفرة.

عبدالله رجال: هاني شنودة علامة فارقة في تاريخ الأغنية المصرية

استعاد الملحن عبدالله رجال ذكرياته مع الموسيقار الراحل هاني شنودة، مؤكدًا أن رحيله يمثل خسارة كبيرة للموسيقى المصرية، لكنه سيظل حاضرًا بإرثه الفني الذي لا يزول.

وروى رجال موقفًا جمعه به خلال المهرجان القومي للمسرح المصري، عندما أبدى هاني شنودة إعجابه بألحانه، ودار بينهما حديث حول تفاصيل التوزيع الموسيقي والتنفيذ. وأوضح أنه شرح له أساليب العمل والإمكانات المتاحة، إلا أن شنودة لم يصدق أن هذا المستوى من الإبداع يمكن أن يخرج باستخدام أدوات بسيطة، مشيرًا إلى أن اللقاء تم بحضور المخرج الكبير فهمي الخولي الذي قدمه إليه بكلمات من التقدير والثناء.

وأكد رجال أن هاني شنودة كان، منذ ظهوره قائدًا لفرقة المصريين، علامة فارقة في تاريخ الأغنية المصرية، إذ لم يكن مجرد ملحن أو عازف، بل صاحب رؤية موسيقية سبقت عصرها، نجح من خلالها في المزج بين روح الموسيقى الشرقية والحداثة الغربية، عبر توظيف آلات الباند الحديثة مثل الكيبورد والجيتار والدرامز، مع الحفاظ على الهوية المصرية للأغنية.

وأضاف أن شنودة قدم، بالتعاون مع كبار الشعراء وفي مقدمتهم صلاح جاهين، أعمالًا ما زالت تحتفظ ببريقها حتى اليوم، لما امتازت به من بساطة ورقي وبهجة، فأصبحت أغنيات فرقة المصريين صوتًا لجيل كامل، ولا تزال حاضرة في وجدان الجمهور.

وأشار إلى أن عطائه تجاوز الأغنية ليترك بصمة بارزة في التوزيع الموسيقي لكبار المطربين، إلى جانب إبداعه في الموسيقى التصويرية، حيث استطاع أن يجعل الموسيقى شريكًا أساسيًا للصورة، تعبر عما تعجز الكلمات عن قوله، ليصبح أحد أبرز رواد الموسيقى التصويرية في مصر.

وأوضح رجال أن هاني شنودة احتفظ بمكانة خاصة بين أبناء جيله لأنه لم يعرف التكرار، وظل طوال مسيرته يبحث عن الجديد، مؤمنًا بأن الإبداع الحقيقي لا يعرف الجمود، كما تميز بإنسانيته الرفيعة، ومصريته الأصيلة، وخفة ظله التي أحبها كل من عرفه.

واختتم كلمته مؤكدًا أن الموسيقى المصرية فقدت برحيل هاني شنودة اسمًا استثنائيًا، لكن الفنان الحقيقي لا يغيب؛ إذ يبقى حاضرًا بألحانه، وذكريات أعماله، والأثر الذي تركه في وجدان محبي الفن، داعيًا له بالرحمة، ومؤكدًا أن إرثه سيظل شاهدًا على موهبة فريدة أسهمت في إثراء الموسيقى المصرية والعربية.

أحمد بلال: هاني شنودة منح الموسيقى المصرية روحًا من الحرية... وكان إنسانًا يسبق فنه بتواضعه

يرى الفنان التشكيلي ومصمم الجرافيك أحمد بلال أن الموسيقار الراحل هاني شنودة لم يكن مجرد مؤلف موسيقي أو مايسترو، بل كان صاحب مشروع فني أسهم في منح الموسيقى والأغنية المصرية مساحة جديدة من الحرية والتجديد، وترك بصمة لا تزال حاضرة في وجدان المصريين حتى اليوم. ويشير إلى أن ألحانه وموسيقاه التصويرية ما زالت ترافق الأجيال، من موسيقى أفلام مثل المشبوه والمولد وشمس الزناتي والحريف، إلى أغنيات خالدة مثل أنا بعشق البحر، وبحلم معاك، وزحمة يا دنيا زحمة، وعلموني عنيكي، مؤكداً أن هذه الأعمال أصبحت جزءًا من الذاكرة السمعية للمصريين.

ويستعيد بلال ذكرياته مع هاني شنودة، موضحًا أن علاقتهما بدأت من خلال مشروع «الإبداع الحر» الذي أطلقه الفنان فاروق حسني في بيت السحيمي، حيث كانت فرقة المصريين بقيادة هاني شنودة تقدم عروضها الموسيقية، بينما كان بلال يرسم لوحات مستوحاة من الحالة الموسيقية المصاحبة للعزف. واستمرت هذه التجربة الإبداعية لأكثر من ثلاثة أشهر، توطدت خلالها علاقته بالموسيقار الراحل، الذي وصفه بأنه كان شديد التواضع إلى درجة أنه لم يكن يدرك حجم قيمته الفنية.

كما رافقه في عدد من القوافل الفنية بمحافظة المنيا، حيث قدم شنودة حفلات موسيقية في القرى والنجوع، بينما كان بلال ينظم ورشًا فنية للأطفال والأهالي، مؤكدًا أن الراحل كان يشعر بسعادة كبيرة وهو يرى الفن يصل إلى أماكن بعيدة ويدخل البهجة إلى قلوب البسطاء.

ويكشف بلال عن موقف إنساني يعكس وفاء هاني شنودة، إذ ظل محتفظًا باللوحات التي رسمها خلال مشروع «الإبداع الحر»، وكان يأخذها معه يوميًا خشية ضياعها، معبرًا عن رغبته في الاحتفاظ بها بوصفها توثق تلك التجربة الفنية المشتركة. كما يروي موقفًا آخر، حين لبّى شنودة دعوة أحد الشباب العاملين حديثًا بوزارة الثقافة لحضور حفل زفافه، رغم انشغالاته، وظل حتى نهاية الحفل، في لفتة تعكس إنسانيته وتقديره للآخرين.

ويختتم أحمد بلال شهادته مؤكدًا أن هاني شنودة لم يترك إرثًا موسيقيًا خالدًا فحسب، بل ترك أيضًا سيرة إنسانية مليئة بالمحبة والتواضع والمواقف التي لا تُنسى، وهو ما يجعل حضوره باقياً في ذاكرة كل من عرفه أو عمل معه.

أحمد زحام: شنودة لم يكن ملحنًا فقط.. بل صاحب رؤية تحترم عقل الطفل

استعاد الكاتب أحمد زحام جانبًا من علاقته بالموسيقار الكبير ، مؤكدًا أنه كان زميلًا له في لجنة ثقافة الطفل بالمجلس الأعلى للثقافة على مدار دورتين، وأن المجلس كان حريصًا على استمرار وجوده داخل اللجنة لما يمثله من قيمة فنية وثقافية كبيرة، خاصة في مجال أغنية الطفل.

وأوضح زحام أن هاني شنودة لم يكن يقتصر دوره على مناقشة القضايا المتعلقة بموسيقى الطفل، بل كان حاضرًا ومؤثرًا في جميع الموضوعات المطروحة على طاولة اللجنة، مقدمًا رؤية واعية تحترم عقل الطفل وتؤمن بأهمية الفن في تشكيل وجدانه.

وأشار إلى أن إسهامات الراحل في هذا المجال ستظل راسخة في الذاكرة، مستشهدًا بما قدمه من أعمال مميزة بالتعاون مع الشاعر ، والمطرب ، وغيرهم ، وهي أعمال أسهمت في ترسيخ نموذج راق لأغنية الطفل.

واختتم زحام حديثه بالإشارة إلى تواضع هاني شنودة الجم، مؤكدًا أنه كان يتعامل مع الجميع ببساطة واحترام رغم مكانته الفنية الكبيرة، وهو ما جعله يحظى بمحبة كل من عرفه، داعيًا له بالرحمة والمغفرة.

تحولات الفضاء المسرحى فى عروض التجارب النوعية..

حين يصبح المكان جزءًا من الحدث

صلاح فرغلى

المكان لم يعد مجرد إطار يحتضن الأداء، بل أصبح عنصرًا قادرًا على التأثير فى إيقاع العرض، وطبيعة الحركة، وعلاقة الممثل بالجمهور، بل وفى الطريقة التى يتلقى بها المشاهد الحدث نفسه. لا تنفصل هذه التجارب عن تحولات كبرى شهدها المسرح العالمى منذ النصف الثانى من القرن العشرين؛ فـ«بيتر بروك» فى كتابه «المساحة الخالية» يؤكد أن أى مكان يمكن أن يصبح مسرحًا متى قامت العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج، بينما ينقل «جيرزى جروتوفسكى» مركز الثقل من المنظر المسرحى إلى طاقة الممثل فيما عرف بـ«المسرح الفقير». أما ريتشارد شكنر فينقض الحدود التقليدية بين فضاء الأداء وفضاء المشاهدة عبر مفهوم «المسرح البيئى»، فى حين ينظر «باتريس بافيس» إلى الفضاء المسرحى بوصفه نظامًا من العلامات ينتج المعنى، ولا يكتفى باحتضان الحدث.

وقد كشفت بعض من عروض التجارب النوعية هذا العام عن اهتمام واضح بالبحث فى إمكانات الفضاء المسرحى، وإن اختلفت نتائج هذا البحث من عرض إلى آخر. فبعض المخرجين اكتفى بتغيير موقع العرض، بينما ظل أسيرًا لآليات المسرح التقليدى فى بناء الصورة وإدارة الحركة. فى المقابل، نجحت عروض أخرى فى استثمار المكان بوصفه جزءا من رؤيتها الإخراجية، فانعكس ذلك على أداء الممثلين، ووضعية المتفرجين، وبناء المشهد، وأصبح المكان نفسه حاضرا فى صناعة المعنى، لا مجرد خلفية تدور أمامها الأحداث. ولم يكن الانتقال إلى قاعات أو ساحات أو فضاءات غير تقليدية هو الإنجاز فى حد ذاته، لأن قيمة التجربة لا تُقاس باختيار مكان مختلف، وإنما بقدرة صناع العرض على توظيف هذا المكان دراميًا.

ومن خلال متابعة عروض المهرجان، يمكن رصد تباين واضح فى التعامل مع الفضاء المسرحى؛ إذ بدت بعض التجارب أكثر وعيًا بطبيعة المكان وإمكاناته، بينما تعاملت تجارب أخرى معه باعتباره بديلًا لمسرح العلبة الإيطالية دون أن تستثمر خصوصيته. ومن هنا جاءت أهمية الوقوف أمام هذه العروض، ليس بهدف المفاضلة بينها، وإنما لمحاولة قراءة الكيفية التى تعامل بها كل مخرج مع الفضاء، ومدى نجاحه فى تحويله إلى عنصر مؤثر داخل التجربة المسرحية.

كان عرض «القرد كثيف الشعر» لفرقة قصر ثقافة الجيزة، إخراج عبدالخالق أحمد، من العروض التى أدركت منذ البداية أهمية الفضاء فى بناء رؤيتها. فلم يُستخدم قبو السفينة باعتباره مكانًا تجرى فيه الأحداث فحسب، بل تحول إلى بيئة ضاغطة تعكس حالة الشخصيات النفسية والاجتماعية. وقد ساعدت المعالجة الدراماتورجية، التى استبعدت عالم الطبقة البرجوازية، على تركيز الاهتمام داخل هذا العالم المغلق، حيث وجد العمال أنفسهم محاصرين بين جدران خانقة وسقف منخفض وغرف ضيقة أشبه بالزنازين، فأصبح المكان شريكا فى تعميق الإحساس بالقهر الذى يعيشه الجميع ويؤخذ على العمل أنه لم يستغل الأغانى سوى فى حالة واحدة بنزول «ميناندر» السيدة التى ترمز للطبقة المتحكمة لتكون المعبر عن الطبقة التى تنتمى اليها داخل هذا المستوى الدونى (مستوى العمال) تميزت الملابس بجودة التصميم والتعبير عن العمال وحياتهم البائسة وإدخال العمال فى النهاية لقفص مرئى لتأكيد التيمة والمعنى بشكل واضح على أنهم ليس إلا مجموعة من القردة. كما أسهمت الإضاءة باللونين الأحمر والأزرق، فى إبراز التحولات النفسية وجاءت الأزياء منسجمة مع البيئة التى تنتمى إليها الشخصيات، فلم تبدُ عنصرًا منفصلًا عن الصورة العامة. اعتمد الممثلين على الأداء الانفعالى والصوت المرتفع فى عدد من المشاهد أكبر من حاجة الموقف الدرامى، إلى جانب أن توزيع الحركة لم يراعِ دائمًا اختلاف زوايا الرؤية داخل فضاء العرض. تساؤل

لماذا تتحرك الشخصيات منذ البداية كالقردة ولماذا ادخل المخرج السيدة معهم إلى القفص؟

أما عرض «أنا والحمار وهواك» لفرقة قصر ثقافة روض الفرج، إخراج مجدى عبيد، فقد تعامل مع الفضاء المفتوح بوصفه امتدادًا لطبيعة المسرح الشعبى، لا مجرد مكان مختلف لتقديم العرض. فجاءت معالجة طارق عمار للنص أقرب إلى الواقع المصرى، حيث انتقلت الفكرة من سياقها الأصلى إلى بيئة محلية استطاعت أن تمنحها خصوصية جديدة. وساعد الفضاء المفتوح على خلق حالة احتفالية شاركت فيها الأشعار والاستعراضات والألحان، بينما بدا حضور بعض الرواة أقل تأثيرًا فى التواصل مع الجمهور، رغم أن هذا العنصر يمثل أحد أهم ركائز هذا النوع من العروض.

وفى «حيث لا يرانى أحد» لقصر ثقافة برج العرب، إخراج أحمد عامر، اختفى الحاجز التقليدى بين الممثلين والجمهور بصورة واضحة. فقد جاءت مساحة الأداء وسط المتفرجين لتضع الجميع داخل الحدث، لا خارجه، وهو اختيار انسجم مع طبيعة النص أكثر مما بدا محاولة شكلية لتغيير مكان العرض. واستفاد المخرج من هذا القرب فى بناء عالم بصرى يعتمد على حركة الممثلين بوصفهم عقارب ساعة تدور داخل زمن متكرر، بينما أكدت الإضاءة هذا الإحساس بتبدل الزمن، وجاء الماكياج ليجرد الشخصيات من ملامحها الفردية، فتقدمت الفكرة على التفاصيل الشخصية. ومن أكثر ما يحسب لهذا العرض أنه اعتمد على أداء هادئ استطاع أن يشد انتباه المتلقى دون الحاجة إلى المبالغة أو الانفعال المفتعل.

وفى عرض «العميان» لفرقة قصر ثقافة دمنهور، إخراج محمد أبوشعرة، اكتسب المكان حضوره من خلال الإحساس بالتيه أكثر من اعتماده على عناصر الديكور. فقد نجحت التشكيلات البصرية، والأزياء، والإضاءة، والكشافات المحمولة فى خلق عالم خاص يبحث أصحابه عن طريق لا يستطيعون الوصول إليه. لكن طبيعة النص كانت تستوجب قدرا أكبر من الاقتصاد فى الأداء؛ فالعالم الذى يعيشه العميان يقوم على الإصغاء قبل أى شىء آخر، وكان يمكن للهمس والصمت أن يتركا أثرًا أعمق من الاعتماد المتكرر على ارتفاع الصوت، تميز العمل بالملابس المعبرة التى تضغط على هذه الشخصيات وتكون جزءً أساسيًا من حياتهم ومن خلال الإضاءة المعبرة ووجود ممثلين يمتلكون أدواتهم، كما أن الموسيقى والغناء كانا من أكثر العناصر قدرة على التعبير عن الحالة الوجدانية للشخصيات.

ويأخذنا عرض «تؤجل الجلسة.. وبعدين؟» لفرقة قصر ثقافة المحمودية، تأليف أحمد الملوانى وإخراج نور رامز، إلى تجربة اعتمدت على إشراك الجمهور فى أجواء المحاكمة منذ اللحظة الأولى. فلم يعد المتفرج يكتفى بمتابعة ما يدور أمامه، بل وجد نفسه جزءًا من المناخ الذى تتحرك فيه الشخصيات. وقد نجحت المخرجة فى استثمار أكثر من مساحة داخل مكان العرض، وهو ما منح حركة الممثلين قدرًا من الحيوية وساعد على استمرار الإيقاع. وكان لا بد من استخدام عنصرى التفكيك والتركيب كما يحدث فى جو النص نفسه وتميزت المخرجة فى استخدام معظم الأماكن بسرعة وحيوية واستخدام موسيقى سريعة كموسيقى المهرجين لتكون ساخرة.. وفى المقابل للأسف ظل ثبات بعض عناصر الديكور، وعلى رأسها السرير والحوائط، يقلل من مرونة الانتقال بين البيئات المختلفة، رغم ما بذل من جهد فى تحريك بقية العناصر.

أما عرض «المتجر»، وهو معالجة لنص ليلة القتلة أيضًا، إعداد وإخراج أحمد الحرفة، فقد اعتمد على فكرة التحول المستمر داخل الفضاء المسرحى. فالمتجر الصغير لم يظل مكانًا ثابتًا بل تغيرت وظائفه تبعًا لتطور الحدث؛ إذ تحولت قطع القماش إلى قاعة للمحاكمة، ثم إلى توابيت تدفن الجميع داخلها، واكتسبت العرائس دلالات مرتبطة بالسلطة والقهر، فلم تعد مجرد مفردات ديكورية، بل أصبحت عناصر مشاركة فى المعنى. وقد نجح العرض فى توظيف هذه التحولات دون إفراط، فجاءت السينوغرافيا جزءًا من البناء الدرامى، لتتحول من مجرد أثاث إلى قاعة محكمة أو توابيت تضم الأحلام الموؤدة وخلق جو الرعب الذى حدث لهؤلاء الأبناء ما جعلهم يشكلون هذا العالم المرئى بكل ما فيه من معاناة وتحدٍ لإثبات قمع الإباء والمجتمع لهم.. نجح المخرج فى استخدام العرائس المعلقة بحزام حول كل شخصية.. تتغير بسرعة لنرى الأباء وقوة تأثيرهم على الأبناء من خلال هذه العرائس بملامحها الجامدة التى تعكس النظرة القاسية التى يرى بها الأبناء آباءهم، والتى أظهرت العلاقات المتجمدة بوجوه خالية من الروح والمشاعر، وكانت الوسيلة التى تستخدم لتفريغ

غضبهم ومحاكاتهم لعملية القتل التى لم تتم.

وفى «حكايات من رصيف المينا» تأليف: مسعود شومان وإخراج محمد دسوقى واختيار موقع العرض الذى ارتبطت أهميته من ارتباطه المباشر بعالم النص. فوجود العرض بجوار القناة لم يكن مجرد اختيار بصرى، وإنما منح الحكايات صدقًا يصعب تحقيقه داخل مسرح مغلق. فحين يتحدث الممثل عن البحر وهو يقف أمامه بالفعل.. يصبح الفضاء جزءًا من التجربة، وحين تمتزج معانى الأغانى بصوت جانا الحسينى بدلالة المكان الحقيقى تتكون حالة وجدانية، وكان أداء حسنى عكرى فى دور الراوى محافظًا على تماسك الإيقاع طوال العرض بالتواصل مع الجمهور.

وفى عرض «صيد الفئران»، تأليف بيتر تورينى وإخراج ماركو فؤاد. فبدا منذ البداية مقلب القمامة أكثر من مجرد موقع تدور فيه الأحداث؛ إذ تحول إلى صورة مكثفة لعالم يضغط على شخصياته ويطحنها تحت ضغط الفقر واليأس ليبين زيف المجتمع والغوص داخل أعماق النفس البشرية فى هذا المكان المعزول الملىء بالقمامة. حتى السيارة الموجودة فى قلب الديكور لم تكون عنصرًا منفصلًا بل جزءًا من هذا الركام الذى يحيط بالشخصيتين.. وكل منهما يحاول أن يبحث عن ذاته، ويؤكدها للآخر وسط هذا العالم وتأكيد بأن حياة هذين الشخصين ما هى إلا نفايات مثل المكان تشعرنا بحالة الاغتراب عن كل ما يحيط بهما، والتى تجمعنا معهم داخل هذا المكان الضيق وإظهار قمة المأساة الا وهى.. (أحقًا هل يعيش الإنسان حر فى مثل هذا العالم بكل ما فيه من ضغوط أم أنه يعيش كالفئران داخل هذا الضيق المكانى والنفسى) وأسهمت الإضاءة، بتدرجها بين الأحمر والأزرق والأبيض، فى الكشف عن التحولات النفسية، وتميز المكان الذى يعبر عن الضيق والخنقة بكل ما فيه من نفايات.. والملابس التى أكدت حالة التغريب بوجود بعض التفاصيل التى تتخلص منها الشخصيات تباعًا لتتضح حياة كل منهما الحقيقية بعيدا عن التكلف والاختفاء. بينما قدم كل من سهر عثمان ومحمود رفعت أداء اتسم بالهدوء والانضباط، وهو ما منح العرض إيقاعًا متماسكًا، وأكد امتلاك الممثلين أدواتهما بعيدًا عن المبالغة والانفعال الزائد.

ويطرح عرض «السيرك» معالجة مختلفة للفضاء، إذ يتحول السيرك المتنقل إلى صورة للعالم بكل تناقضاته. عالم يخفى جراحه خلف الألوان والضجيج. لم يعد السيرك مكانا للفرجة، بل فضاءا نفسيا يكشف زيف الواقع الإنسانى، ويضع شخصيتى «مارتينا وجيدون» فى مواجهة مع ماضيهما المثقل بالهزائم والخسارات. وقد نجحت رؤية المخرج على عثمان فى توسيع الدلالة التى يحملها نص أثول فوجارد، فلم تعد القضية مقصورة على إدانة الفصل العنصرى، وإنما امتدت لتصبح إدانة لكل الحروب التى تترك الإنسان محملا بأثار لا تُرى. واكد ذلك من خلال الصورة البصرية يالفيديو مابينج.. وكان أداء وفاء كامل من أبرز عناصر نجاح هذا التصور؛ لأنها استطاعت أن تمنح الشخصية حالة وجدانية جعلت الجرح الداخلى أكثر حضورًا من أى خطاب مباشر.

وعرض "كأن شيئًا لم يكن» لفرقة قصر ثقافة بورسعيد، دراماتورج ميشيل منير وإخراج بيشوى عماد كان من أكثر العروض وعيا بعلاقة المكان بالحدث. فقد تحولت الحانة إلى مساحة للاعتراف والمواجهة بالرغم من ضيق مساحة العرض، بينما تبدلت وظائف الإطارات البسيطة بين نوافذ وحقائب سفر، ثم انتهت إلى تابوت يحتضن هارى فى المشهد الأخير. وقد حافظ المخرج على حيوية الحركة داخل هذا الفضاء، كما نجح فى توظيف الإضاءة طوال العرض او لتأكيد حضور الشخصية الغامضة وسيطرتها على المكان، سواء من خلال ظهورها فى المواجهة او فى أكثر من موضع، أو باستخدام مصادر ضوء جاءت أحيانا من خارج حدود مساحة الأداء، وهو ما منح المشاهد إحساسًا بأن تأثيرها يتجاوز وجودها المادى.

ومن هنا.. تكشف عروض مسرح التجارب على اختلاف مستوياتها، أنها لابد وان تعيش حالة من البحث الجاد عن صيغ جديدة للتعبير، وأن الوعى بالفضاء المسرحى أصبح حاضرا لدى جيل من المخرجين لم يعد يكتفى بتغيير مكان العرض، بل يسعى إلى إعادة النظر فى العلاقة بين المكان والممثل والمتلقى (صحيح أن بعض التجارب ما زالت تنقل آليات المسرح التقليدى إلى فضاءات جديدة دون أن تستثمر خصوصيتها كاملة إلا أن تجارب أخرى أثبتت أن نجاح العرض لا يرتبط باتساع المكان أو غرابته، وإنما بقدرة المخرج على قراءة إمكاناته وتحويلها إلى جزء من البناء الدرامى).. وأكرر ما جاء فى توصيات لجنة التحكيم بإن يتبنى الفنان والمخرج الكبير الأستاذ هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة هذه التجربة المهمة فى المواسم المقبلة بزيادة عدد العروض لفضاءات مغايرة بعيدًا عن مسرح العلبة الإيطالية.. لأن هذه العروض، بما حققته من نجاحات وما كشفته من ملاحظات، تمثل خطوة تستحق التوقف أمامها، لأنها تؤكد أن تطوير المسرح يبدأ من الجرأة على إعادة طرح الأسئلة والبحث عن إجابات وحلول مسرحية أكثر صدقًا مع الفكرة (البحث عن فضاءات بديلة)، لتكون أكثر قدرة على التعبير والوصول إلى المتلقى.

«متولى وشفيقة»..

حين تصبح الذاكرة محاكمة للمجتمع

نور الهدى عبدالمنعم

إن العودة إلى السيرة الشعبية فى المسرح المصرى ليست مجرد استدعاء لنصوص راسخة فى الذاكرة الجمعية، وإنما هى فى جوهرها إعادة تفاوض مع التراث، ومحاولة لقراءته فى ضوء أسئلة الحاضر، فالسيرة الشعبية مهما بلغت شهرتها لا تظل حية إلا بقدر ما تمنح صناع المسرح فرصة لاكتشاف طبقات جديدة داخلها، بعيدًا عن التلقى التقليدى الذى يكتفى بإعادة كتابة الحكاية كما تناقلتها الأجيال، ومن هذا المنطلق يأتى عرض «متولى وشفيقة» الذى يقدمه المخرج أمير اليمانى على خشبة مسرح الطليعة، ليطرح قراءة مغايرة لإحدى أشهر الحكايات الشعبية المصرية، لا من خلال تغيير أحداثها، وإنما عبر إعادة ترتيب مركزها الدرامى، وإعادة النظر فى العلاقات الإنسانية التى تقوم عليها، ولعل أول ما يلفت الانتباه قبل بدء العرض هو تغيير عنوان السيرة من «شفيقة ومتولى» إلى «متولى وشفيقة»، وقد يبدو الأمر للوهلة الأولى مجرد تبديل فى ترتيب الاسمين، لكنه فى الحقيقة يمثل مفتاحًا لفهم الرؤية الإخراجية، فالسيرة الشعبية ارتبطت تاريخيًا باسم شفيقة، لأنها الشخصية التى دارت حولها المأساة، بينما يختار أمير اليمانى أن يتقدم متولى إلى الواجهة وكأنه يدعو المتلقى إلى إعادة النظر فى الحكاية من زاوية مختلفة، زاوية الأخ الذى يعيش مأساة لا تقل قسوة عن مأساة شقيقته، والذى يتحول بفعل ضغط الأعراف من مصدر للحماية إلى أداة لتنفيذ أحكام المجتمع.

غير أن تقديم اسم متولى لا ينتقص من حضور شفيقة، بل يمنحها -على العكس- مساحة إنسانية أرحب، فالعرض لا يختزلها فى لحظة سقوطها، بل يعيد بناء حياتها منذ الطفولة، ويجعل المتلقى يرافقها فى رحلة عمرها كاملة، ليصبح السؤال الذى يطرحه العرض ليس كيف أخطأت شفيقة؟ وإنما كيف تشكلت الظروف التى قادت إلى هذه النهاية؟

ينطلق نص محمد على إبراهيم من السيرة الشعبية المعروفة، لكنه لا يتعامل معها بوصفها مادة جامدة، وإنما يعيد ترتيب أحداثها وبناء شخصياتها بما يخدم رؤية معاصرة، بينما يترجم أمير اليمانى هذه الرؤية إلى لغة مسرحية تعتمد على الصورة بقدر اعتمادها على الكلمة، وعلى الإيقاع البصرى بقدر اعتمادها على الحوار، ليصبح العرض أقرب إلى رحلة داخل الذاكرة منه إلى إعادة سرد تقليدية للحكاية.

ولهذا لم يكن غريبًا أن يعتمد على تقنية فلاش باك، التى جاءت هنا أكثر من مجرد وسيلة للانتقال بين الأزمنة، فقد أصبحت هى البنية التى يقوم عليها العرض بأكمله، فالماضى لا يظهر باعتباره حدثًا انتهى، بل بوصفه قوة فاعلة تظل حاضرة داخل الشخصيات، وتعيد تشكيل حاضرها باستمرار، ومن خلال هذه التقنية تتوالى مشاهد الطفولة والمراهقة والشباب، لتتجاور الأزمنة فوق الخشبة من دون أن تفقد ترابطها، فيشعر المتلقى بأنه يتنقل داخل ذاكرة الشخصيات، لا داخل تسلسل زمنى تقليدى.

ومن خلال هذا الاسترجاع الزمنى يستدعى العرض جميع الشخصيات التى أسهمت فى تشكيل مصير شفيقة ومتولى، الأب وابن العم الذى يرغب فى الزواج من شفيقة وابنة العم التى تعلن حبها لمتولى، ودياب الذى يصبح نقطة التحول فى حياة البطلة، ولا تأتى هذه الشخصيات لتملأ فراغات السرد، وإنما لتكشف أن المأساة لم تكن وليدة قرار منفرد، بل نتاج شبكة معقدة من العلاقات الإنسانية والاجتماعية.

من أهم مميزات العرض أنه يضع العلاقة بين متولى وشفيقة فى قلب الحدث، لتصبح هى المحور الحقيقى الذى تدور حوله جميع التفاصيل، فمنذ المشاهد الأولى يؤكد العرض أن متولى يشارك فى تربية شفيقة ويغمرها بالاهتمام ويحقق رغباتها، ويصنع لها الأرجوحة التى تعد أحد أهم الرموز البصرية فى العرض، وهنا يتجنب النص والإخراج تقديم العلاقة بين الشقيقين بوصفها علاقة نمطية، بل يرصدان تطورها النفسى بدقة، ففى مرحلة الطفولة تبدو العلاقة قائمة على اللعب والتدليل والاحتواء، لكن مع انتقال شفيقة إلى مرحلة الشباب وتحولها إلى فتاة جميلة، تبدأ معاملة متولى فى التغيير تدريجيًا، فيحل الحزم محل التدليل، والرقابة محل العفوية، ولا يقدم العرض هذا التحول باعتباره تغيراً فى مشاعر متولى، وإنما انعكاسًا لتحول نظرة المجتمع إلى الفتاة، وما يفرضه ذلك على الأخ من أدوار ومسئوليات، ويحسب للمخرج أنه لم يجعل هذا التحول صادماً أو مفتعلا، بل يبنيه تدريجيًا عبر مواقف صغيرة تتراكم حتى يصبح المتلقى قادرًا على فهم دوافع الشخصية، من دون أن يعنى ذلك تبريرًا لأفعالها، فالمخرج لا يبحث عن مذنب أو برىء، وإنما يكشف كيف تستطيع الأعراف الاجتماعية أن تعيد تشكيل العلاقات الإنسانية، حتى بين أقرب الناس إلى بعضهم.

ثلاث شخصيات وسيرة واحدة

ولعل أكثر الاختيارات الإخراجية تميزًا هو تقسيم شخصية شفيقة إلى ثلاث ممثلات، يجسدن ثلاث مراحل عمرية مختلفة: الطفلة دالا حربى، المراهقة منة اليمانى والشابة يسرا المنسى، وقد جاء هذا التقسيم جزءًا من فلسفة العرض فى إعادة قراءة الشخصية، ففى أغلب المعالجات الشعبية تقدم شفيقة من اللحظة التى تبدأ فيها الأزمة، وكأن حياتها تختزل فى فعل واحد، أما هنا فيعيدها العرض إلى طفولتها ويمنحها تاريخًا إنسانيًا كاملًا، لتصبح البراءة والنمو والتحولات النفسية، جزءًا من وعى المتلقى قبل أن يصل إلى لحظة السقوط.

فالطفلة تمثل عالمًا من البراءة، بينما تكشف المراهقة عن بداية تشكل الوعى الأنثوى داخل مجتمع يفرض قيوده على الفتاة منذ سنواتها الأولى، أما الشابة فتدخل مرحلة الاختبار الحقيقى، حين تصطدم رغبتها فى الحب بمنظومة اجتماعية لا تعترف إلا بالطاعة والخضوع.

ويمنح هذا التقسيم العرض بعدًا نفسيًا مؤثرًا، إذ لا يرى المتفرج ثلاث شخصيات، بل عمرًا كاملًا يمر أمامه، فيصبح من الصعب أن يحاكم شفيقة انطلاقًا من لحظة واحدة، بعد أن عاش معها مراحل تكوينها كلها.

ومن اللافت أن العرض يقابل هذا التعدد فى شخصية شفيقة بثبات شخصية متولى، فى إشارة إلى أن التحول الحقيقى لا يطرأ على الأخ بقدر ما يطرأ على نظرة المجتمع إلى الفتاة كلما تقدمت فى العمر، فتزداد القيود التى تحاصرها، وتتغير طبيعة العلاقة بينها وبين من حولها.

الغياب الذى غير مسار الحكاية

لا يسقط العرض فى التفسير السطحى الذى يربط مأساة شفيقة بخطأ فردى، وإنما يبحث عن الأسباب التى مهدت لهذا الخطأ، ومن هنا يكتسب التحاق متولى بالتجنيد أهمية درامية كبيرة، لأنه يمثل لحظة التحول الأساسية فى مسار الأحداث، لقد كان متولى بالنسبة لشفيقة مصدر الأمان والاحتواء، ووجوده الدائم يمنحها إحساسًا بالحماية، وحين يغيب بسبب التجنيد، لا يترك فراغًا مكانيًا فقط، وإنما يترك فراغًا نفسيًا أيضا تستغله شخصية دياب لتقتحم عالم شفيقة، ولا يقدم العرض التجنيد باعتباره سببًا مباشرًا للمأساة، وإنما بوصفه واحدًا من العوامل التى أخلت بتوازن الأسرة، ومهدت الطريق لسلسلة من الأحداث المتتابعة، وهو ما يجعل البناء الدرامى أكثر إقناعًا، لأن المأساة هنا لا تصنعها لحظة واحدة، بل تصنعها سلسلة من الأسباب المتراكمة.

الكورس صوت الجماعة وضمير القرية

منذ اللحظات الأولى يدرك المتلقى أن الكورس ليس عنصرًا تكميليًا، بل أحد الأعمدة التى تقوم عليها الرؤية الإخراجية، فقد تجاوز دوره التقليدى بوصفه معلقًا على الأحداث، ليصبح تجسيدًا حيًا للمجتمع الذى يراقب الشخصيات، ويعيد إنتاج قيمه وأحكامه باستمرار، ومن أكثر الاختيارات ذكاءً أن يرتدى أفراد الكورس ملابس جاءت بنفس ألوان الجدران، حتى بدا وجودهم امتدادًا للمكان نفسه، وكثيراً ما يقفون ملتصقين بالجدران فى حالة من السكون، فلا يلحظهم المتفرج إلا عندما ينفصلون عنها ليعلقوا على الأحداث أو يشاركوا فى تشكيلها، فيوحى المشهد بأن الجدران نفسها هى التى تنطق، وأن المكان لا يحتفظ بذاكرة الحكاية فقط، بل يشارك فى صناعة مصير أبطالها.

ولم يكن الكورس مجرد راوٍ للأحداث، بل تجسيدًا لسلطة المجتمع، يراقب ويصدر الأحكام ويحاصر الشخصيات، كلما حاولت الخروج على ما تفرضه الأعراف، وبهذا المعنى يصبح الكورس شخصية جمعية، لا أفرادًا متفرقين، وهو ما يمنح العرض بعدًا ملحميًا من دون أن يفقده صدقه الإنسانى.

تكتمل دلالة الكورس بالأقنعة التى يرتديها أفراده، فهى لا تخفى الوجوه فحسب، بل تلغى الهوية الفردية ليصبح الجميع وجهًا واحدًا وسلطة واحدة، وتحمل الأقنعة دلالة

رمزية واضحة، فالأحكام الاجتماعية لا تصدر عادة عن شخص بعينه، بل عن جماعة يصعب تحديد مسئوليتها، لكنها تمتلك قدرة هائلة على فرض رؤيتها على الأخرين، ومن هنا بدت الأقنعة تعبيرًا بصريًا عن ذوبان الفرد داخل الجماعة، وعن تحول الإنسان إلى أداة تنفذ ما تمليه الأعراف من دون مساءلة، ولذلك كلما تحرك الكورس بأقنعة داخل الفضاء المسرحى، يشعر المتلقى بأنه أمام سلطة لا يمكن الإمساك بها، لكنها تظل حاضرة فى كل حظة، تراقب وتدين وتحاكم، وقد جاء تصميم الأقنعة حادًا أقرب إلى الأغصان اليابسة أو الأشواك بما يضفى عليها مسحة خشنة تتناسب مع قسوة الأحكام التى يمثلها أصحابها.

حين يتحول المكان إلى ذاكرة

وقد نجح محمد سعد فى تصميم فضاء سينوغرافى ابتعد عن النقل الحرفى للبيئة الريفية، واتجه إلى بناء عالم بصرى رمزى، يتجاوز حدود المكان الواقعى ليصبح فضاءً للذاكرة، فالجدران ذات الملامسة الخشنة، والأقواس التى تتداخل مع تكوينات تشبه جذوع الأشجار، لا تقدم وصفًا لقرية مصرية بقدر ما تستحضر روحها، وتخلق إحساسًا بأن الشخصيات تعيش داخل مكان يحتفظ بتاريخها، ويشارك فى صناعة مصيرها، وقد منح هذا الفضاء العرض مرونة كبيرة حيث استطاع أن يستوعب الانتقالات الزمنية التى فرضها الفلاش باك، من دون الحاجة إلى تغييرات ديكورية متكررة، ليظل المكان واحدًا، بينما تتغير الأزمنة داخله، ويبرز السرير الخشبى باعتباره عنصرًا سينوغرافيًا متعدد الوظائف، فهو فى لحظة جزء من البيت، وفى أخرى يتحول إلى مساحة للمواجهة، ثم يصبح شاهدًا على الانكسار، وهو توظيف ذكى لمفردة واحدة تحمل أكثر من دلالة داخل السياق الدرامى.

الأرجوحة ذاكرة الحب الأولى

إذا كان الكورس هو الضمير الجمعى للعرض، فإن الأرجوحة هى ذاكرته العاطفية، فمنذ أن يصنعها متولى لشقيقته وهى طفلة، تصبح الأرجوحة شاهدًا على علاقتهما، وترافق شفيقة فى جميع مراحلها العمرية، لتتحول إلى رمز بصرى يتكرر حضوره كلما أراد العرض استدعاء زمن البراءة، ولا تبدو الأرجوحة مجرد لعبة طفولية، بل تمثل العالم الذى بناه متولى لشقيقته بيديه، عالمًا قائمًا على الحماية والحنان والاطمئنان، لذلك فإن استمرار حضورها حتى بعد تغيير الأحوال يمنحها دلالة مؤثرة، وكأنها ترفض مغادرة الذاكرة، أو تذكر الشخصيات بما كانت عليه علاقتها قبل أن تتدخل الأعراف لتعيد تشكيلها، كما تحمل حركة الأرجوحة بتأرجحها المستمر بين الأمام والخلف، معنى يتناغم مع البناء القائم على الاسترجاع الزمنى، فهى لا تتحرك إلى الأمام فقط، بل تعود دائمًا إلى الخلف، مثلما تعود الذاكرة إلى الماضى كلما حاولت فهم الحاضر، ومن هنا لا تصبح الأرجوحة عنصرًا جماليًا فحسب، بل تتحول إلى استعارة بصرية للعلاقة بين الشقيقين، وللفجوة الهائلة بين براءة البداية وقسوة النهاية.

الحركة لغة موازية للحوار

لم يعتمد العرض على الكلمة وحدها فى بناء معانيه، بل منح الجسد مساحة واسعة للتعبير، فجاءت الحركة جزءًا أصيلًا من النسيج الدرامى، سواء فى انتقالات الشخصيات الرئيسية أو فى التكوينات الجماعية للكورس، وقدمت استعراضات أحمد مانو صياغة حركية اتسمت بالاقتصاد والدقة، فلم تتحول إلى فواصل استعراضية منفصلة عن الحدث، وإنما جاءت امتدادًا له، وأسهمت فى التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات، وعن طبيعة المجتمع الذى يحاصرها، وكانت التكوينات الجماعية من أكثر عناصر العرض تأثيرًا، إذ تحولت أجساد الممثلين إلى جدران بشرية تحاصر شفيقة، أو إلى موجات بشرية تتحرك حول متولى، فتجسد بالصورة ما تعجز الكلمات أحيانًا عن التعبير عنه.

بناء الحالة الشعورية

لعبت إضاءة إبراهيم الفرن دورًا يتجاوز الوظيفة التقليدية للإنارة، لتصبح عنصرًا فاعلًا فى تشكيل الإيقاع النفسى للعرض، فقد اعتمدت على تباينات ضوئية عززت الانتقال بين الأزمنة، وساعدت فى إبراز لحظات المواجهة والانكسار، بينما جاءت البقع الضوئية لتمنح بعض المشاهد خصوصيتها، وتعزل الشخصيات داخل فضائها النفسى.

أما موسيقى أحمد نبيل فلم تكن مجرد خلفية صوتية، بل شاركت فى بناء المناخ الدرامى، فجاءت متوافقة مع طبيعة السيرة الشعبية، من دون أن تقع فى أسر النقل الفولكلورى المباشر، وهو ما منح العرض هوية سمعية تنسم مع رؤيته البصرية.

الإنسان قبل البطل فى الأداء التمثيلى

انطلقت رؤية أمير اليمانى من فكرة البطولة الجماعية، لذلك لم يسمح لأى ممثل بأن يطغى حضوره على بقية عناصر العرض، بل جاءت الشخصيات جميعها فى خدمة البناء الدرامى.

قدم محمد فريد فؤاد شخصية متولى بأداء اتسم بالصدق والاتزان، مبتعدًا عن الأداء الخطابى الذى ارتبط بهذه الشخصية فى كثير من المعالجات السابقة، ونجح فى التعبير عن التحول التدريجى الذى يمر به متولى، من الأخ الذى يغمر شقيقته بالحب ويشاركها طفولتها، إلى الرجل الذى يثقل كاهله الشعور بالمسئولية، ثم إلى الإنسان الذى يواجه انهيار العالم الذى حاول حمايته، وقد اعتمد أداؤه على التعبير الداخلى أكثر من الانفعال الظاهرى، فجاءت لحظات الصمت لديه معبرة بقدر قوة الحوار.

وقدمت يسرا المنسى شخصية شفيقة بحس إنسانى بعيدًا عن الصورة النمطية للمرأة المذنبة أو الضحية، فنجحت فى التعبير عن صراع الشخصية بين عاطفتها ورغبتها فى الحياة، وبين القيود التى يفرضها عليها المجتمع، لتمنح شفيقة بعدًا نفسيًا يجعل المتفرج يتعاطف معها أكثر مما يحاكمها.

أما أحمد عودة فقدم شخصية دياب بقدر كبير من الثقة متجنبًا المبالغة فى تجسيد الشر، فجاءت الشخصية أكثر واقعية، وأكثر قدرة على الإقناع بوصفها شخصية تستغل هشاشة الآخرين لتحقيق أهدافها، وهو ما جعلها عنصرًا مؤثرًا فى تصاعد الصراع، كما أسهم كل من تقى طارق، إسلام مصطفى، صلاح السيسى، منة اليمانى والطفلة دالا حربى فى الحفاظ على تماسك الإيقاع الجماعى للعرض، سواء من خلال الشخصيات الثانوية أو عبر مشاركتهم فى تشكيلات الكورس، ليؤكد الجميع أن نجاح العرض قائم على العمل الجماعى لا على البطولة الفردية.

الأداء المسرحى فى عصر ما بعد هيمنة الإنسان

الذكاء الاصطناعى: عندما يكتب الروبوت المسرحية(١)

تأليف: ايميكى فان هيردن
تشاجداش دومان
أنيل باس
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

• الذكاء الاصطناعى والكاتب المسرحى التشيكى كارل تشابيك

«الذكاء الاصطناعى: عندما يكتب الروبوت مسرحية» هى أول مسرحية مكتوبة باستخدام الذكاء الاصطناعى، وعرضت لأول مرة وبُثت مباشرةً عالميًا فى ٢٦ فبراير ٢٠٢١.() والنص عبارة عن سلسلة من الحوارات التى أنشأها نموذج اللغة GPT-٢ التابع لشركة OpenAI (رادفورد وآخرون ٢٠١٩). ثم تُرجمت إلى اللغة التشيكية وعُرضت فى براج، وإن لم يكن ذلك فى البداية أمام جمهور مباشر.() وفى المجمل، فان ٩٢٪ من حوارات الشخصيات مُولّدة حاسوبيًا.

أطلق فريق THEaiTRE، وهو فريق من الباحثين فى مجال معالجة اللغة الطبيعية والمسرح، المشروع للاحتفال بالذكرى المئوية لمصطلح "الروبوت Robot" الذى صاغه الكاتب المسرحى التشيكى كارل تشابيك فى ١٩٢١ فى مسرحية "روبوتات روسوم العالمية".

فى مسرحية تشابيك، يُنتج المهندسون روبوتات بشرية اصطناعية لتوفير عمالة رخيصة، لكن هذه الروبوتات تثور. فى ذروة المسرحية، تُعلن شخصية راديوس - مدعومةً بالوضع الجديد الذى اكتسبته الروبوتات البشرية ككائنات واعية - نهاية البشرية: "يا روبوتات العالم! لقد سقطت قوة الإنسان. لقد بزغ عالم جديد: حكم الروبوتات! انطلقوا!. يقرأ نيكولاس أندرسون المسرحية." كنقدٍ قويٍّ للنزعة الإنسانية، إذ يجد إمكانياتٍ تأسيسية فى انقراض البشر. ووفقًا لجانا هوراكوفا وجوزيف كيليمن، تُعيد المسرحية بشكلٍ كبيرٍوضع البشر جنبًا إلى جنب مع الآلات، وفى اندماجٍ معها، فى عالمٍ جديدٍ مُعقّد. وتقدم كيارا مينجوتسى حجة مقنعة مفادها أن تشابيك يحفزنا على تجاوز المركزية البشرية، بينما يدرس ميكا براون إمكانيات ما بعد المركزية الانسانية التى تجسدت فى مشاريع مسرحية من أوروبا الوسطى والشرقية.

ومسرحية "الذكاء الاصطناعى: عندما يكتب الروبوت مسرحية"، من إخراج دانيال هربك، تُشبه مسرحية "روبوت، روبوت، روبوت" فى عرضها للثنائية بين الإنسان والآلة، واستكشافها لتداعيات التقدم العلمى والتكنولوجى. وعلى الصعيد المسرحى، توجد أوجه تشابه أيضًا، بما فى ذلك أجواء مستقبلية غامضة واستخدام المساحات الداخلية. العناصر البصرية قليلة ومجردة: سياج شبكى يمتد عبر خشبة المسرح، وفتحات تهوية أرضية، وأشكال هندسية كبيرة (دائرة ومثلثات) تضيء فى لحظات مهمة، وشاشة تليفزيون فى أعلى اليمين تعرض بالتناوب نصًا متدفقًا عبر الشاشة (كما لو كان مُولّدًا فى الوقت الفعلى) وفيديو. تدور أحداث مسرحية «روبوت، روبوت، روبوت» فى المصانع والمكاتب والمختبرات. وبالمثل، تدور أحداث "الذكاء الاصطناعي" فى مساحات صناعية معتمة دون وجود نقاط مرجعية واضحة، باستثناء عبارة واحدة ينطق بها بطلها الروبوت، تروي: "هذا مصنع، وأنا أصنع مكوناتى هنا". يتجاهل محاوره البشرى تروى على الفور قائلاً:

"أنا لا آخذك على محمل الجد، أنت روبوت!".

يُذكّرنا عمل "الذكاء الاصطناعي" أيضًا بأعمال كاتى كوان "رقصات مع الروبوت" (٢٠٢١) وأوريزا هيراتا "مسرح الروبوت/الأندرويد" حيث تُقدّم روبوتات حقيقية على خشبة المسرح كمؤدين وشخصيات. فى هذه البيئات المستقبلية البسيطة، يتعايش الأندرويد والبشر. ومن الأعمال الجديرة بالذكر للكاتبة المسرحية اليابانية، ولاسيما مسرحية "أنا، العامل" (٢٠٠٨)، التى تضم عاملين آليين مثبتين على عجلات، ومسرحية "سايونارا" (٢٠١٠)، حيث تُلقى روبوتة توأم جالسة قصائد شعرية لسيدتها المحتضرة. وعلى الرغم من اختلاف عمل هيراتا عن "الذكاء الاصطناعي" فى جوانب رئيسية (فالأول من تأليف بشرى، والثانى لا يُجرّب الروبوتات)، إلا أن هناك أوجه تشابه مثيرة للتفكير. فكلاهما، على سبيل المثال، يُعقّد التناقض بين الإنسان والآلة، كما يُشكّك فى امتياز وديمومة الإنسان.

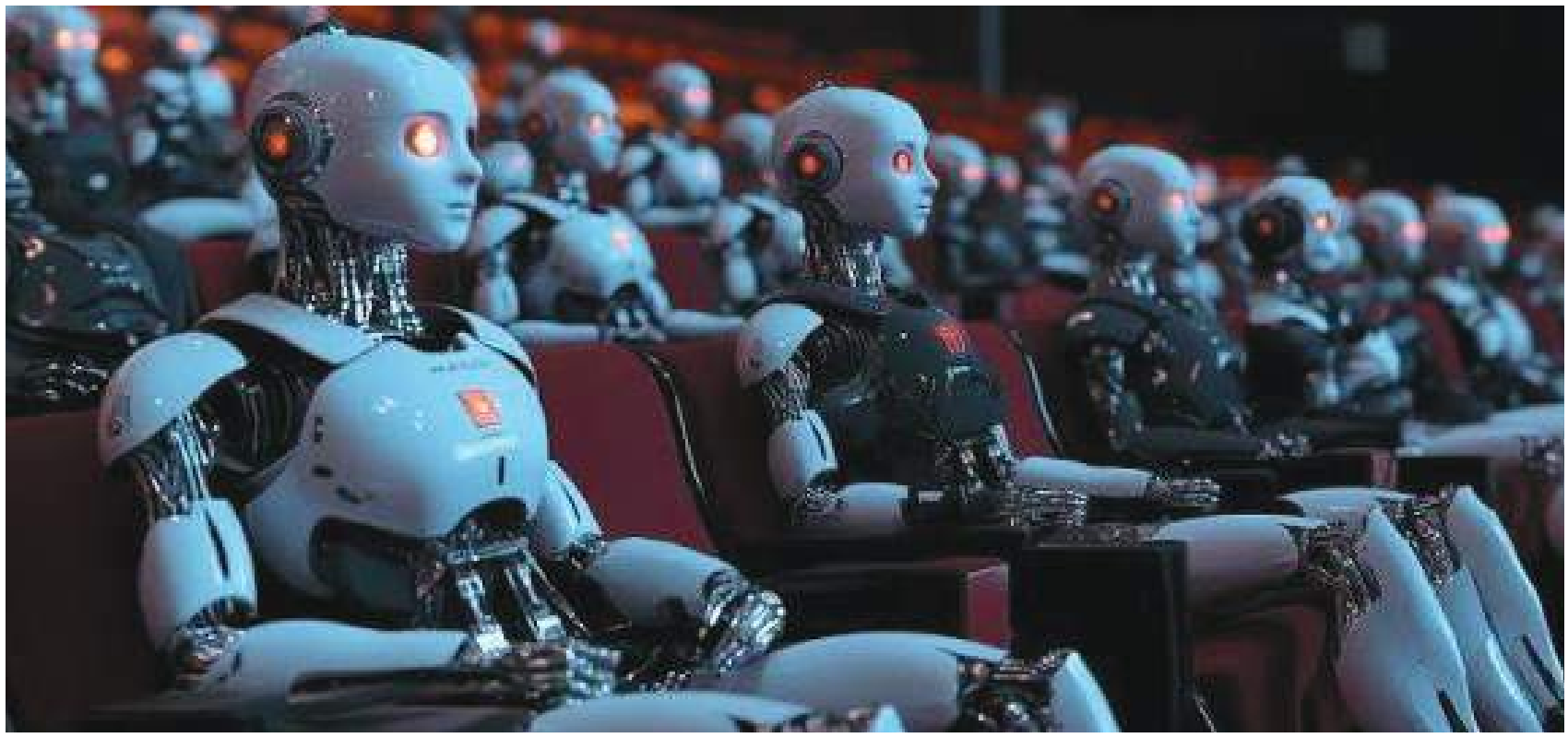
تتمحور قصة الذكاء الاصطناعى حول الروبوت (الذى يؤدى دوره جاكوب إرفتماير) الذى، فى أعقاب وفاة سيده، يستكشف ذاته الثنائية فى مشهد قاتم وموحش. وكما فى أعمال تشابيك عن أشباه البشر، يتخيل الروبوت - الذى يُعرف لاحقًا باسم تروى - مستقبلًا بلا بشر أو فكاهة، مُنذرًا بتراجع سيادة البشرية على الكوكب وعلى المسرح. تُبرز الجوانب ماوراء-مسرحية metatheater للمسرحية حالة المسرح المتداعية، مُصوِّرةً إياه كأثر من حقبة ولّت. فيرفض هذا العمل المسرحى المفهوم التقليدى للمسرح كاحتفاء بالإنسان، ويستخدم خشبة المسرح كموقع انتقالى، وبوابة تؤدى إلى عوالم أخرى.

يستشرف الذكاء الاصطناعى حقبة ما بعد الانسان، وهى الحقبة التى تلى حقبة الإنسان. وعلى وجه التحديد، تطرح المسرحية دور المسرح فى تمثيل حالة ما بعد الانسان. ولتحقيق هذه الغاية: كيف يمكن دراسة نص مُولّد حاسوبيًا دون الوقوع فى فخاخ الدراما المنسوبة للانسان ؟()

• كتابة المسرحية الخوارزمية

أدت التطورات الحديثة فى مجال توليد اللغة الطبيعية (natural language generation (NLG إلى إلهام استخدام نماذج اللغة القائمة على التعلم العميق كأدوات للكتابة الإبداعية. وعلى وجه التحديد، مع إدخال بنية المحول Transformer (شبكة عصبية متطورة) وآلية الانتباه (تقنية فعالة ضمن الشبكة)، فأظهرت نماذج اللغة أداءً يُضاهى الأداء البشرى. تعتمد نماذج المحول Transformer على مجموعات بيانات ضخمة لـ"تعلم" الأنماط الكامنة فى النص. على سبيل المثال، تم تدريب نموذج اللغة GPT-٢ من OpenAI على WebText، وهى مجموعة بيانات تضم ملايين صفحات الويب من مواقع مختلفة مثل Google و NYTimes وWordPress، وBBC، Clark، ٢٠١٩، و e Bay). وتعمل النماذج المدربة مع نصوص إدخال، تُسمى المُوجِّهات، والتى تُستخدم للتنبؤ بالجمل التالية فى التسلسل. نظرًا لأن النص المُولَّد قد يحتوى على تحيزات اجتماعية ضارة وصور نمطية، وينشر معلومات مضللة، وينتهك الخصوصية، ويتعدى على حقوق النشر، فإن التدخل البشرى والإشراف ضروريان. وبناءً على ذلك، حذرت OpenAI فى البداية من أن GPT-٢ "خطير للغاية بحيث لا يمكن إصداره" (Hern ٢٠١٩). لقد خلف الجيل الثانى من GPT وخلفه GPT-٣ (براون وآخرون، ٢٠٢٠)؛ وGPT-٣,٥، الذى يُشغّل ChatGPT ٢٠٢٢ (OpenAI ؛ وأحدث جيل GPT-٤ (OpenAI ٢٠٢٣). هذه السلسلة، التى حظيت بتغطية إعلامية واسعة بحلول منتصف عام ٢٠٢٣، فأصبحت قادرة على إنتاج نصوص صحيحة نحويًا وذات معنى دلالى. ويمكن لهذه النماذج توليد مقاطع وقصائد وقصص، وحتى مقالات كاملة، بأساليب متنوعة. ومع ذلك، لا تزال المخاطر المذكورة قائمة، بل وقد تتزايد مع القدرات المحسّنة.

وقد تطوَّرَ مشروع "الذكاء الاصطناعي: عندما يكتب روبوت مسرحية" بواسطة فريق متعدد التخصصات من جامعة تشارلز، ومسرح شفاندا، وأكاديمية الفنون المسرحية فى براغ. ولإنشاء النص، استخدم مسرح THEaiTRE نسخةً غير معدلة من GPT-٢ XL. يُدخل المستخدم (فى هذه الحالة، الكاتب المسرحى ديفيد كوشتاك) مُوجِّهًا مكتوبًا بشريًا يتكون من وصف قصير للمشهد وسطرين أوليين من الحوار يُوجِّهان بناء الشخصيات والحبكة. وبناءً على المُوجِّه المُعطى، يُولِّد نموذج اللغة أسطرًا متصلة بطريقة غير مُتحكَّم بها - أى بحرية، دون قيود صريحة على المحتوى أو الأسلوب أو السياق. يمكن للمستخدم إضافة الأسطر



أو حذفها أو إعادة ترتيبها، بالإضافة إلى تحرير النص نفسه. تُكرَّر العملية لكل مشهد، مع توفير مُوجِّه جديد فى كل مرة. بعبارة أخرى، لم يُنتَج النص ككل؛ بدلاً من ذلك، تم اختيار المشاهد المُولّدة بشكل منفصل، وترتيبها، وتجميعها بواسطة كاتب السيناريو. يُظهر النص المُعلّق عليه مكان وكيفية حدوث التدخل البشرى. ()

مع ملاحظة أوجه التشابه بين الذكاء الاصطناعى ومسرحية تشابيك "روبوتات روسوم العالمية"، التى يُشيد بها المشروع، لم يكن تدخل الإنسان فى كتابة السيناريو، من خلال التوجيهات والتعديلات، أمرًا هيّنًا. وباتباع نهج "الإنسان فى الحلقة"، يُفسّر مشروع THEaiTRE العملية بأنها "تعاون تكافلى بين الإنسان والآلة، حيث تقوم الآلة بمعظم العمل ولكنها تطلب من الإنسان تقديم مدخلات عند الضرورة"، مما يعنى ببساطة أن أوجه القصور فى الآلة تستلزم تدخلًا بشريًا.

بالمقارنة مع النماذج اللاحقة، يُظهر GPT-٢ تماسكًا ونطاقًا أقل، وينتج أحيانًا حوارًا غير مترابط وتكرارًا لا نهائيًا. ويمكن ملاحظة ذلك فى نص الذكاء الاصطناعى أيضًا.()

وربما تمنح قيود نموذج اللغة للنص خصائصه المميزة. تتأرجح لغة الذكاء الاصطناعى الدرامية بين الاصطناعية والصدق، والاتساق والتناقض، والعقلانية واللاعقلانية، والحضور والغياب. إنها مسرحية عبثية، ذات طابع كوميدى سوداوى، و(أحيانًا) غير منطقية وإيروتيكية. ومع ذلك، فهى أيضًا عميقة جوها تأملى وجاد. ومن أمثلة الجمل (المولدة بالكامل بواسطة الكمبيوتر) من مشاهد مختلفة ما يلي:

الروبوت [تروي] لسيده: إذا استطعتُ أن أُعانقك حتى الموت، فأنا قادرٌ أيضاً على أن أُعانقك حتى الحياة. (المشهد الأول)

الروبوت للمدلكة: يا إلهى. شفتاكِ كالعسل الدافئ. إنهما ناعمتان للغاية.

أود أكلهما. أنا آسف لأننى لم أعتنِ بنفسى بشكل أفضل. [المشهد ٣]

غريبٌ إلى روبوت: إذا كان البشر يخافون من الروبوتات، فلا يمكن الوثوق بهم. لذا عندما تشعر بالخوف، فأنت تخاف من البشر فحسب. البشر مخيفون، أليس كذلك؟ [المشهد ٤]

المحاور: حسنًا، لماذا لا تجعل شخصًا آخر يتحدث إليك بدلًا مني؟

الروبوت: لأن المشكلة ليست فى الروبوت. [المشهد ٦]

على الرغم من أن نقاد الذكاء الاصطناعى يتطرقون أحيانًا إلى مواضيع الجنس والعنف، ويناقشون التحديات التى قد تطرحها المسرحية على الجمهور - تصميم المسرح ما بعد الإنسانى بالإضافة إلى الجماليات العبثية التى تذكرنا ببيكيت - إلا أن الأغلبية تهتم بنجاح النموذج فى "كتابة" نص متماسك.

فى الواقع، للكتابة المسرحية الخوارزمية تاريخٌ مثيرٌ للاهتمام. من بين الأعمال السابقة التى تم إنشاؤها بواسطة الحاسوب تشمل أعمال آنى دورسن: "مرحبا هل من أحد هناك Hello Hi There " ٢٠١٠، وعمل مسرحى ٢٠١٣، وأمس هو غدا (٢٠١٥)، و"الطبيعة الخلابة". وكما تشير دورسن فى مقالها "حول المسرح الخوارزمي"، فقد تعاونت مع الخوارزميات "كشركاء إبداعيين كاملين، مانحةً إياها حريةً هائلةً للعمل دون إشراف". وتُفضّل دورسن كذلك كيف يُعيق المسرح الخوارزمى (مصطلحها) دور البشر على خشبة المسرح، وما يترتب على ذلك من تأثيرٍ مُربكٍ على المُشاهد:

المسرح الخوارزمى [...] يستغنى عن دور البشر على خشبة المسرح، أو على الأقل يحد منه بشكل كبير. البرنامج هو المؤدى، بل يمكن تسميته البطل، حيث يتابع الجمهور خياراته وتغيراته، بدلاً من الممثل البشرى. وبدلاً من تبادل الطاقة الروحانى بين المؤدى والمتفرج، أو عملية التماهى بينهما، يخلق الأداء الخوارزمى علاقة غير متكافئة، حيث يواجه المتفرج البشرى شيئًا لا يستطيع مواجهته. ما يتم إنتاجه ليس مجرد الموقف المألوف، وإن كان قد يكون مزعجًا، لمراقبة الذات وهى تراقب، أو مراقبة الذات وهى تُراقَب - فهذه ليست حلقة تغذية راجعة للمشاهدة. تنقطع الحلقة، ويُترك المتفرج وحيدًا تمامًا.

فى مقابلة، تُلقى دورسن مزيدًا من الضوء على كيفية تشكيك هذه العملية فى "الجوانب الأساسية للمسرح". وفى مقالها المنشور عام ٢٠١٩ بعنوان "أفلاطون، والإجراءات، وكل شيء اصطناعي"، تتأمل دورسن فى فرضيتها.

لقد حاولت التأكيد على أن الجزء المثير للاهتمام فى الأداء الخوارزمى لا يتعلق بالمؤثرات الرائعة أو الصور البصرية المذهلة، ولا يتعلق بالأمور الحاسوبية، بعبارة أخرى، بل يتعلق بالتفاعل بين القواعد والنتائج، وكيف يُحفز هذا التفاعل أو يُحبط رغبة الجمهور فى استخلاص المعنى مما يرونه ويسمعونه.

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٢٩)

مناشدات حول أزمة فصل الممثلين!

لم تكتف جريدة «البلاغ» بما كتبته حول أزمة فصل الممثلين من الفرقة القومية، فواصلت حملتها بمقالة جديدة عنوانها «فصل ممثلى الفرقة القومية.. رجاء آخر للعدول عن هذا القرار»، قالت فيها: نشرنا يوم الأربعاء الماضى رأينا فى قرار الفرقة القومية القاضى بفصل اثنى عشر ممثلًا وممثلة من عداد ممثليها، وقلنا إنه عمل خاطئ ويجب أن تفكر إدارة الفرقة فى إصلاحه بإعادة الصالحين ممن فصلتهم لأن الحاجة تقضى بإعادتهم وأهبنا بالأستاذ خليل مطران أن يعيد التفكير فى قراره عسى أن يقتنع بوجهة نظرنا.

سيد علي إسماعيل

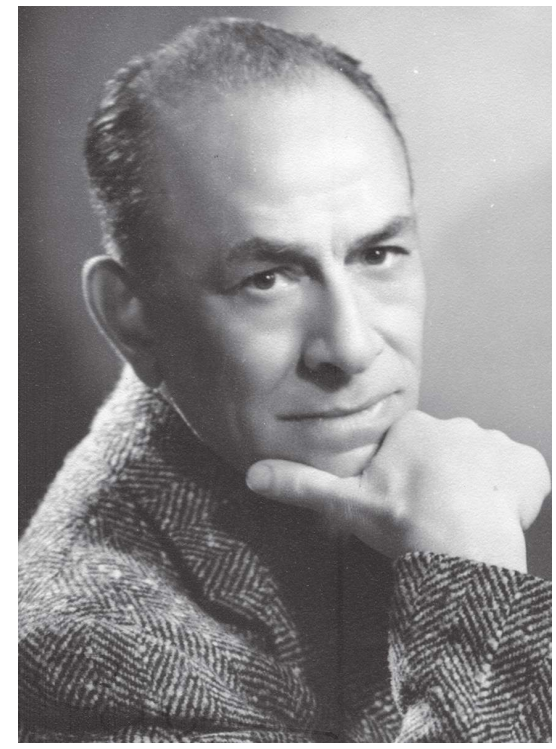
وفى الواقع ليس فى إعادة بعض هؤلاء الممثلين أية غضاضة بل هو إصلاح لخطأ تسرعت الفرقة فى إجرائه وقد تبينت اليوم خطأها وعرفت وجه الصواب فأقدمت عليه فالتقصير موجه إليها أولًا وآخرًا لأنها هى التى ضمت إليها هؤلاء الممثلين منذ خمسة أشهر فقط ولا شك أنها تعرف ماضيهم فى التمثيل المسرحى وتقدر خطواتهم على خشبته فهى بضمها هؤلاء الأشخاص تعرف أنها فى حاجة إلى خدماتهم الفنية وليست خمسة أشهر اشتغلت فيها الفرقة أقل من نصفها بالمدة الكافية للحكم على ممثل بعدم الصلاحية إذا عرفنا أنها لم تسمح لأغلب هؤلاء الممثلين بإظهار مواهبهم على المسرح أولًا لأن الفرقة ظلت عاطلة أكثر المدة الماضية، وثانيًا لأن بعض ممثليها قد افتكروا الأدوار الهامة فى كل الروايات التى ظهرت منذ رواية «أهل الكهف» إلى رواية «مجرم»، ولم يسمحوا لغيرهم بالظهور وببذل الجهود.

ولقد زار دار «البلاغ» بعض هؤلاء الممثلين وأبدوا دهشتهم من هذا القرار الغريب وقالوا لماذا ضمتنا الفرقة إلى عداد ممثليها فى سبتمبر الماضى ثم تأتى اليوم وتقول إننى فى غنى عنكم لعدم صلاحيتكم، وقد كانت أمام بعضنا فرص لو انتهزوها أفادوا ووجدوا لهم رزقًا يقتاتون منه ومعاشًا يقيهم شر هذه المفاجآت! وهذه حجة وجيهة أظن أن القائمين بأمرهم اليوم فى صمت تام، لا يجدون جوابًا ولا يعرفون دفاعًا قويًا أو ضعيفًا عن قرارهم، ولهذا ظلت دهشتنا قائمة واستنكارنا لهذا العمل موجودًا.. إننا لا نطلب إلا فصلًا عادلًا تراعى فيه صالح التمثيل وحده لا صالح أشخاص معينين!

فقد بينا فى عدد يوم الأربعاء الماضى أن بعض الممثلين اللذين فصلوا أنفع بكثير من عدد غير قليل من ممثلى الفرقة الذين يتقاضون مرتبات ضخمة ثمنًا لنومهم ولضجيجهم بين جوانب مسرح الأوبرا. ثم ذكرنا بعض أسماء لم تنتفع منها الفرقة بأية فائدة ولم يجن التمثيل من أصحابها شيئًا يذكر فى هذه المدة! ولو كان قرار الفصل عادلًا لكان هؤلاء الأشخاص أحق بالفصل من غيرهم.. ومن أغرب ما حدث أن إحدى السيدات حادثت الأستاذ «محمد بيومى الجنيد» رئيس تحرير القسم الداخلى للبلاغ، وقالت إنها لا تعرف الأستاذ خليل مطران فهى إذا دافعت عن قراره بفصل هؤلاء الممثلين والممثلات لا يكون الغرض رائدها فى دفاعها، ثم قالت إن مدير الفرقة كان محقًا فى قراره، لأنه أما أن تنحل الفرقة كلها أو أن يضحى ببعض ممثليها الذين لم يشتغلوا، أو الذين ثبت عدم صلاحيتهم على المسرح. والأفضل فى هذه الحالة التضحية بهؤلاء الممثلين. فحاول الأستاذ بيومى أن يعرف اسمها فرفضت التصريح به ثم قطعت حديثها.

إننا مازلنا نرجو أن تعد إدارة الفرقة التفكير فى هذا القرار الخاطئ! تُصلح منه ما أمكنها، بل لتفصل من يستحقون الاستغناء حقيقة، ونرجو منها كذلك أن تخرج من عزلتها وعن تقاعدها وأن تخرج إلى الناس فثبت وجودها ونشاطها فليس من اللائق بها أن تظل عاطلة

خليل مطران



زكي طليمات

جورج أبيض

عن العمل وقد حبتها الحكومة بكل أنواع التشجيع، أما الفرق الأخرى فتعمل وتجاهد وتبذل كل ما فى وسعها مع أن الحكومة حرمتها كل مساعدة. فلست أدرى ماذا يمنع الفرقة القومية من العمل إذ ليس اشتغال مسرح دار الأوبرا بالفرق الأجنبية عذرًا ترتكن إليه إدارة الفرقة لتبرير هذا التقاعد الطويل بل الكسل المستمر، وأمامها المسارح خالية تستطيع أن تستأجر أحدها حتى يخلو مسرح الأوبرا فتعود إليه.

لم تكن جريدة «أبو الهول» أقل اهتمامًا من جريدة «البلاغ» بهذه الأزمة، حيث عادت ونشرت مقالة أخرى تحت عنوان «حول الفرقة القومية» قالت فيها: نشرنا كلمة بعدد أبو الهول الماضى أسفنا فيها لتعجل الفرقة القومية بفصل بعض ممثليها وممثلاتها قبل نهاية الموسم الحالى، خصوصًا وأن بعض الممثلين المفصولين من الأكفاء المقتدرين أصحاب السمعة الطيبة! وقلنا إن الفرقة التحق بها هواة وربطت لهم مرتبات فكيف تضم الفرقة إليها هواة بمرتبات بينما تفصل بعض المحترفين الأكفاء. وقد رأينا أن نعرف أو نصل إلى ما ربما كنا نجهله أو خفى علينا من المعلومات أو الأسباب التى دعت إلى الاستغناء عن بعض الممثلين فسألنا حضرة الأستاذ الجليل خليل مطران مدير الفرقة القومية عن رأيه فى هذا الشأن فقال:

كنا نظن فى أول التقدير عند تكوين الفرقة القومية أنها ستكون ثلاث شعب منوعة من التمثيل، فاخترنا عددًا كبيرًا من الممثلين والممثلات على أن نوزعهم على هذه الشعب كى نقدم إلى الجمهور كل شعبة مستقلة بأفرادها، ثم وجدنا بعد ذلك أن الممثلين الذين وقع عليهم الاختيار يصلحون كلهم لشعبة واحدة فرأينا من الأفضل أن تقتصر على ما يكفى من الممثلين والممثلات الشعبة واحدة حتى إذا ما سار عملها الفنى على النحو الذى نريده والنظام الذى نرجوه بحثنا لتكوين الشعبة الثانية والثالثة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى استكثرت اللجنة عدد الممثلين والممثلات الذين تكونت منهم الفرقة. كما كان ذلك مفهومًا للجميع - لا للجنة فقط - فقررت الاكتفاء بعدد محدود منهم. واللجنة لا تتردد فى أن تقيل هؤلاء الممثلين فى الشعب الأخرى عن تكوينها أو تقبل الذين يتقدمون منهم وعندهم الصلاحية الكافية للاشتراك فى نوع التمثيل الذى تكونت الشعبة من أجله.. ولكن متى يتم التفكير فى تكوين هذه الشعب الأخرى؟ وهل ينتظر أن يكون فى الموسم الجديد؟ أتعشم أن يتم ذلك فى أقرب وقت فهذا ما أسعى إليه.. والمهم فى تكوين الشعب الأخرى هو الروايات فكل الروايات التى تقدمت إلينا فى خلال هذه المدة التى قضيناها فى عمل من نوع واحد ليس بينها رواية واحدة من الأنواع الأخرى مثل الكوميدى أو الأوبرا كوميك.. وكل مساعينا الآن متجهة نحو هذه الناحية.. إننا نصارح حضرتكم بأن فى مصر كثيرين من الكُتّاب والمؤلفين ولكنهم لا يعرفون هذه الرغبة عن الفرقة القومية.. فى الواقع إننى أنا شخصيًا ألححت على الكثيرين من إخواننا الكُتّاب ورجوتهم مرارًا أن يبعثوا إلينا بثمار تفكيرهم فلم يبر أحد منهم بوعده، ولا أستطيع بدورى أن أكثر من الإلحاح أو الرجاء على المؤلف أو الكاتب زيادة عما يجب، إذ ربما يكون فى إلحاحى إلزامًا لى فى المستقبل بأن أقبل الرواية بينما يجوز أنها تكون غير متفقة مع منهجنا أو ليست موضوعة بالوضع الذى نطلبه.. وهذا هو الوقت الذى فيه الفرصة مناسبة للقول بأن الفرقة القومية على أحسن استعداد لمعاونة المؤلفين وتقدير مجهوداتهم الأدبية.. إن كل فرقة فى العالم حتى فى فرقنا المصرية يضعون لها الرواية حسب تكوين الفرقة وأشخاصها.. أما نحن فقد كونا فرقتنا وحضّرناها قبل إعداد رواية واحدة خاصة بها. ومع ذلك بدأنا عملنا بمجهود لم يسبق أن بذل مثله فى فرقة أوروبية أو مصرية لأننا فى المسافة التى قضيناها وهى ستة أشهر إلى اليوم قدمنا عشر روايات من أنواع قوية وباللغة الفصحى التى كانت غير مألوفة على ألسنة الممثلين والممثلات، كما تجتمع عندنا الرأسمال العظيم من الروايات الأدبية الخالدة.. ولغاية يوليو نكون قد كوّنا مجموعة أخرى أتممت دراستها للموسم الجديد.. إن المتبع فى أوروبا هو أنه عندما يتم إخراج رواية للمسرح تظل تمثل شهرًا أو شهرين أو عامًا أو عامين ثم رواية أخرى.. ولكن هذه الحياة ليست عندنا فى مصر لأن الجمهور إلى اليوم يهجر الرواية إذا استمر تمثيلها أكثر من أيام معدودة لذلك كان المجهود اللازم لفرقتنا كبيرًا وشاقًا، وكان من أسباب ضعف المسرح عندنا أن الجمهور لكثرة التنوع فى طلبه يحمل أصحاب الفرق على أن يحضروا له روايات مخدومة أو غير مخدومة.. قوية أو غير قوية.. ويقدمونها على أنها روايات جديدة. أما الفرقة القومية فمهمتها مختلف كل الاختلاف عن مهمة الفرق الأخرى.. لأن مهمتها الأساسية هى أن تقدم الأحسن من الروايات باللغة العربية الفصحى السليمة وأن يكون عملها على الدوام كنموذج وليس المقصود منها الاتجار بل خدمة الفن الراقى لدى الجمهور المتأدب الراقى.. لقد فهمت الفرق الأخرى أو فهم مديروها أننا ننافسها أو نأخذ أحدًا من جمهورها وهذا خطأ لأننا نريد لها الخير فى الدائرة التى تعمل فيها خصوصًا وأن مهمتها لا تنافس عملنا فى شيء. بل ربما نكون قد زدنا عناصر جديدة على جمهورها لأن جمهورنا عندما يفكر فى التنويع يجد أمامه المسارح الأخرى فيذهب إليها.. ولسنا فى ميدان التجارة أو المنافسة إلا من جهة الاتقان الفنى وخدمة الإخراج واللغة وعلى أخص الأخص خدمة الأخلاق فى البلد.. ولقد فكر البعض فى هذا الأمر ما فكروا وقالوا ما قالوا فلم نشأ أن نرد عليهم بمثل ما قالوا أو نباحثهم أو نناقشهم لأن أعمالنا تغنينا عن الدفاع عن أنفسنا بأية وسيلة من الوسائل!

إذن ما هى الأسباب التى دعت إلى فصل بعض الممثلين والمثلات دون بقية زملائهم؟.. آه.. هذه مسائل داخلية! عفوًا إننا لم نوجه إلى حضرتكم سؤالًا غريبًا.. إنما نوجه سؤالًا يسأله كل الناس فى الخارج.. الناس يريدون أن يعرفوا الحقيقة ولا نظن أن فى إظهار الحقيقة من الأمور

الأوبرا المصرية

الصعبة أو مما يغضب أحدًا! [قال:] إن كل كلمة تقال ربما أضرت بالمفصولين. لهذا لا أقول أكثر من أنهم كانوا زيادة عن حاجة الفرقة.. ولذا كانوا دائمًا من غير عمل.. ولم تسند إليهم أدوار وكانوا دائمًا شاكين باكين لعدم العمل.. ولولا الرغبة فى المعاونة على معايشهم بالقدر المستطاع ما بقوا فى الفرقة حتى الآن.. أنا لا أنسب لهم شيئًا.. بل ولو وجد شيء ينسب إليهم لما فكرت فى أن يذاع أو يعلن.. وربما ممثل لا يصلح فى فرقتنا يكون ألمع عنصر فى فرقة أخرى.. وأنا لا أبحث فيما إذا كان هذا ناقصًا أو زائدًا، لأن هذا غير مقصود.. إنما هذا عمل اللجنة بالفعل، لا تأديبى بل تحديدى.. ونحن كفرقة بادئة تنفق عن سعة ليس من المستغرب أن نعمل فيها تصفية أو تنمية أو تقلل من نفقاتها غير المنتجة ونفضل الإنفاق المنتج.. خصوصًا وإننا الآن نهيئ أنفسنا للمستقبل، وقد قمنا بعمل مناظر وملابس واستعدادات تعادل أى فرقة محترمة. وسأدعو مندوبًا من مجلة «الصباح» قريبًا لزيارتها وسيكون هذا رأسمال ثابت للفرقة بطبيعة الحال وتظهر الفائدة عندما تقوم الفرقة برحلاتها. وأمامنا أيضًا مشروع خطير.. هو مشروع ضمان مستقبل الفرقة القومية وهو المعهد الذى سيتكون من الشبان وتهيئة التمثيل على أحدث النظم الجديدة فهذا أيضًا يشغل وقتنا فى الإجهاد.. لماذا؟ لأن هذا فى الحقيقة هو الغاية فنحن صلة وصل بين الماضى والمستقبل الذى يجب أن نهنئه لأننا يجب أن نطلب الكمال وإذا كان الجمهور الراقى الذى حضر روايات الفرقة قد أبدى لنا الاستحسان والشكر فيجب أن نسعى إلى ما هو أحسن وأكمل.. إن بين الممثلين المفصولين والممثلات المفصولات أصحاب مواهب كانت تكفل لهم العمل باستمرار فى أية فرقة من الفرق الأخرى لو لم يلتحقوا بالفرقة القومية.. ولكن ها هى الفرقة استغنت عنهم قبل انتهاء الموسم فما هى الطريقة لإنصافهم؟.. هل يوجد موسم لأية فرقة أكثر من ستة شهور؟ لا.. إذن هم أخذوا مرتبات ستة شهور كاملة.. أخذوها وهم جالسون بكل كرامة لم يسألهم أحد: ماذا عملوا فيها؟ وهم يعلمون من قبل أن تصفية الفرقة ستكون بين مارس وأبريل وإلى الآن لم نقرهم ولم نستكتبهم أى تعهد أو شيء. وجميعهم كانوا على علم بأن ما لا نعمله هو تجربة واختبار وسيبقى كذلك إلى أن يتم تكوين الفرقة بشعبها وتتحول إلى شركة على نظام الشركات الحكومية الأخرى والتى تجمع الممثل الذى يعمل بمرتب وبمعاش والممثل الذى يعمل بمرتب ومن غير معاش حسب الدرجات! يفهم من هذا أن هذه التصفية ليست تصفية نهائية وأن الممثلين والممثلات الباقين فى الفرقة لازالوا جميعًا تحت التجربة والاختبار فهل ما فهمناه خطأ أم صواب؟! إنه هو الصواب.. والحكم الذى مضى يسرى على المستقبل إلى أن يتم تكوين الفرقة بهذا الشكل الذى حدثتك عنه!

كلمة أخرى بشأن الممثلين المنفصلين هل كان فصلهم بناء على تقارير قُدمت إلى اللجنة؟ كلا.. ولا توجد تقارير دعت إلى فصلهم.. إنما اللجنة أرادت الاستغناء والتوفير، فأخذت تبحث عن مَنْ مِن الممثلين إذا فُصل لا يمس قوة المجموع فكان ما حدث.. وأكرر لك مرة أخرى إننى لا أريد أن أمس منهم أحدًا.. المعروف أن الفرقة ضمت إليها ممثلين هواة بمرتبات.. ثم ها هى استغنت عن بعض الممثلين المحترفين.. فما هى وجهة النظر فى إبقاء ممثلين هواة بمرتبات والاستغناء عن ممثلين محترفين بمرتبات ما دام الغرض كان التوفير والاقتصاد؟ إن المذكرة التى رفعتها إلى وزير المعارف وبُنى عليها تكوين الفرقة موجود به بند خاص فى الميزانية لإيجاد خمسة من الشبان كتلاميذ فى الفرقة وخمس فتيات تلميذات فى الفرقة وإذا لوحظ يومًا أن بعض هؤلاء غير صالح للعمل فى الفرقة، فالفرقة تستغنى عنه. ولكن الفرقة لا تملك لأن العمل فيها ليس بكاف للممثلين، أن تحرم من التدريب والرقى الممثلين التلاميذ القليلى الكلفة والمقررين فى صلب التكوين. والهواة الذين اختيروا للفرقة من عشرات مروا بها عملوا بلا أجر إلى أن عملنا امتحانًا لهم والذين نجحوا هم الذين بقوا فى الفرقة. ولكى تعرف أن الامتحان دقيق فوضت به أربعة هم الأساتذة: عزيز عيد، وزكى طليمات، وجورج أبيض، وعبد الرحمن رشدى، وإنى لا أعرف واحدًا من الهواة.. هذا ما صرح لنا به الأستاذ الجليل مدير الفرقة القومية.