مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة | العدد 939 | الإثنين 25 أغسطس 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الصمت المحكم.. لمسرح العبث في قطار المصير

المسرح بعد الذكاء الاصطناعي .. هل تهدد التكنولوجيا سحر الخشبة؟

«تجريب فى المسرح» .. لا «مسرح تجريبى»

«أهلا بالتجريبي»..

المركز القومي للمسرح يستعيد خمسة عروض من ذاكرة المهرجان

مشاركة ذات طابع خاص، يقدمها المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية، قبل انطلاق فعاليات الدورة الـ ٣٢ لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، حيث يقدم لجمهور المهرجان خمس تسجيلات مرئية لعروض مختارة من تراث المهرجان، على شاشة سينما مركز الإبداع التابع لصندوق التنمية الثقافية بساحة دار الأوبرا،

البرنامج الاستعادي الذي يحمل اسم «أهلا بالتجريبي « سيقام بالتنسيق مع إدارة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي خلال الفترة من ٢٣ وحتى ٢٦ أغسطس الجاري، وسيعقب كل عرض لقاء مع مخرج العمل، وتعقيب نقدي يتناوب على تقديمه عدد من كبار نقاد المسرح.

تبدأ العروض في تمام الثامنة على مدار أيام البرنامج، ويعرض في اليوم الأول السبت ٢٣ أغسطس تسجيلا لمسرحية «الطوق والأسورة» بحضور مخرجه ناصر عبد المنعم، وتعقيب للناقد د. محمد أمين عبدالصمد.

في اليوم الثاني الاحد ٢٤ أغسطس يعرض تسجيل لمسرحية «مخدة الكحل» بحضور المخرج انتصار عبد الفتاح والناقدة د. ياسمين فراج،

وفي ثالث أيام «أهلا بالتجريبي» الأثنين ٢٥ أغسطس يتم عرض تسجيل للعرض المسرحي «خالتي صفية والدير» بحضور مخرجه محمد مرسي إبراهيم، ويعقب عليه المخرج عادل حسان.

العرض المسرحي «قهوة سادة» سيعرض مصورا يوم الثلاثاء ٢٦ أغسطس، بحضور مخرجه خالد جلال، والناقد باسم صادق.

وفي آخر أيام البرنامج الأربعاء ٢٦ أغسطس يقدم العرض المسرحي «بداية العالم» من انتاج جمهورية روسيا البيضاء ويعقب عليه الناقد د. محمد الشافعي.

«حنان في بحر المرجان»

بالمهرجان الختامي لشرائح ونوادي مسرح الطفل بروض الفرج

قدم السبت، العرض المسرحي «حنان في بحر المرجان» علي مسرح قصر ثقافة روض الفرج، ضمن فعاليات الـدورة الأولى من المهرجان الختامي لعروض شرائح ونوادي مسرح الطفل، «دورة يعقوب الشاروني»، الذي يقام برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، وتنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان.

العرض لفريق نادي مسرح قصر ثقافة فارسكور، تأليف سعيد حجاج، وإخـراج محمد طـارق، وشهده أعضاء لجنة التحكيم المكونة من الشاعر الدكتور مسعود شومان، الدكتورة سمر السعيد، الدكتور وائـل عـوض، الفنانة وفـاء الحكيم، ومهندس الديكور محمد هاشم، وبحضور نجوى كيوان، مدير فرع ثقافة دمياط، والمخرج عمرو حمزة، مدير نـوادي مـسرح الطفل ومنسق المهرجان.

وتدور الأحداث حول «حنان» الطفلة التي يمرض والدها الصياد، فتقرر أن تخرج للصيد بدلا منه برفقة أصدقائها الحيوانات الأرنب والسنجاب والقرد، فتواجه تحديات عدة.

أعرب المخرج محمد طارق عن سعادته بالمشاركة في المهرجان، قائلا: أفخر بتقديم هذا العمل للجمهور الصغير، واعتبره المشاركة فرصة ثمينة كونه يحمل رسائل تربوية مهمة، أبرزها الحفاظ على البيئة، وتقبل الآخر، وقوة الإرادة.

وأوضـح أن العرض يأخذ الجمهور في رحلة سـاحـرة إلى أعـماق البحر، مـن خـلال الأغـاني والاستعراضات المبهجة، ويتم خلالها التعرف على شخصية البطلة التي تواجه تحديات مختلفة

وتتعلم كيفية التغلب عليها بالتعاون والإصرار.

من ناحيته، أشار محمد باز، بطل العرض، أن هذه التجربة تحمل أهمية كبيرة بالنسبة له، وأضاف قائلا: أشعر بالفخر لأنني جزءا من عمل فني مميز لا يقتصر على الترفيه، بل يغرس في نفوس الأطفال قيما نبيلة مثل الأمانة، والشجاعة، وأهمية الوفاء بالوعود، وهي رسائل ضرورية في وقتنا الحالي، فمسرح الطفل أداة فعالة لبناء وعي الأجيال القادمة.

وأعرب عن سعادته بردود الأفعال الإيجابية من الأطفال وعائلاتهم فهي المكافأة الحقيقية للجهود المبذولة.

وأبـدت چنى البحيري، مصممة الاستعراضات وبطلة العمل، سعادتها الكبيرة بهذه المشاركة، مشيرة إلى أنها جسدت دور «ملكة البحار» التي تحاول منع انتشار الخير في العالم، وأوضحت أنه تم تقديم الاستعراضات الحركية والأغنيات بما يتناسب مع الحالة الدرامية للعرض، وذلك بدعم من المخرج وتعاون جميع أفراد الفريق.

وقدمت چنا محمد سليم، الشكر للمخرج على جهوده الكبيرة كي يخرج العرض في أفضل صورة، وأوضحت أنها أدت دور «العجوز» التي تختبر أمانة البطلة من خلال منحها عقدا لتحتفظ به حتى عودتها، لتكتشف في النهاية صدق وأمانة الفتاة فتكافئها.

وكشفت الفنانة نعمة السنباطي، أنها جسدت شخصية «حنان» الفتاة البسيطة التي تسعى لمساعدة والدها المريض بالخروج للصيد، لتواجه تحديات عدة، وتسعد كثيرا بعد أن تحصل على العقد كمكافأة لصبرها وأمانتها.

أمـا روان نبيل أشـارت أنها قدمت شخصية «حورية البحر» التي تساعد البطلة في تجاوز المحن، مؤكدة سعادتها الكبيرة بالمشاركة في هذه التجربة المميزة ضمن المهرجان.

«حنان في بحر المـرجـان» تمثيل: محمد باز، محمد مسمار، سيف محمد، داليا عوض، نعمة السنباطي، ريمـاس محجوب، نيرة حـماد، يسر جبريل، رودينا محجوب، جنا سليم، جنى بحيري، ملك العزب، ميار غـراب، جودي سليم، روزي العزب، أميره الصفتي، هنا الجوادي، روان نبيل، روضه نبيل، روفانا الإسكندراني، روفيدة الألفي، هبة الإسكندراني، هنا بحيري، مايا العتباني، وأيتن جبريل.

أشعار علاء زيدان، ألحان وتوزيع موسيقى د. محمد شعيب، استعراضات جنى بحيري، مساعد تنفيذ ديكور دنيا عماشة، ماكياج مايا شعبان، سينوغرافيا إسـلام جـمال، منفذ إضـاءة حسن النجار، ومساعد مخرج روان رامي.

ينفذ المهرجان بإشراف الإدارة المركزية للدراسات والبحوث، برئاسة د. حنان مـوسى، الرئيس التنفيذي للمهرجان، والإدارة العامة لثقافة الطفل، برئاسة د. جيهان حسن، مدير المهرجان، وبالتعاون مع الأقاليم الثقافية الستة التابعة للهيئة، وتقدم جميع عروضه بالمجان على مسرح قصر ثقافة روض الفرج.

وتتواصل فعاليات المهرجان في الثامنة مساء اليوم مع العرض المسرحي «لعبة ولغز»، شريحة قصر ثقافة دمنهور، تأليف عبد الرحمن الزغبي، وإخراج أحمد حسانين.

المخرج محمد الطايع

يعلن بدء استقبال مشاريع الموسم الجديد لنوادى المسرح

أعلن المخرج محمد الطايع، انطلاق الموسم الجديد لنوادى المسرح، والذى تنظمه الإدارة العامة للمسرح، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

وأوضح «الطايع» مدير إدارة نوادى المسرح: «أنه قد تقرر فتح باب تلقى المشاريع الخاصة بالموسم المسرحى الجديد لنوادى المسرح ٢٠٢٥/٢٠٢٦، ابتداءً من ١٧ أغسطس ٢٠٢٥ ولمدة ١٥ يومًا.

وكشف«الطايع» عن أنه قد طالبت الإدارة العامة للمسرح، فى بيانها الجديد الأخير، فروعها الثقافية فى محافظات مصر كلها، بإرسال المشاريع مباشرة فور تلقيها، مع ضرورة أن تحتوى الملفات المقدمة على:

كشف معتمد بأسماء العروض يتضمن اسم المؤلف والمخرج وقصر الثقافة التابع له.

نسخة واحدة من كل نص مسرحى مقدم.

السيرة الذاتية للمخرج المقدم للمشروع.

وأوضحت الإدارة العامة للمسرح، أيضًا أنه سيتم إحالة المشاريع إلى لجان المناقشة والمشاهدة التى تحددها الإدارة، حيث ستشاهد اللجان ما لا يقل عن ٥٠٪ من المشروع، على أن تبدأ أعمالها فى ٢٠ سبتمبر ٢٠٢٥.

وأكدت الإدارة العامة للمسرح أنه بعد صدور قرارات لجان المناقشة والمشاهدة، سيتم إرسال المقايسات المالية للعروض المرشح إنتاجها تمهيدًا لاعتمادها من الإدارة العامة للمسرح.

المهرجان الختامى لنوادى المسرح الـ٣٢

جدير بالذكر أن الموسم الأخير لنوادى المسرح ٢٠٢٤/٢٠٢٥، اختتم فعالياته بتنظيم «المهرجان الختامى للنوادي» فى دورته الـ٣٢، فى الفترة من ٢٤ أبريل إلى ١٠ مايو الماضى لعام ٢٠٢٥ ، من قبل الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير، بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة الفنان أحمد الشافعى.

وشارك فى هذا الموسم ٢٧ عرضًا مسرحيًا قدمت مجانًا للجمهور، بمسرحى القناطر الخيرية، وصدر عن المهرجان نشرة يومية، رأس تحريرها الناقد والشاعر الكاتب الصحفى يسرى حسان.

نوادى المسرح

يقدم مشروع نوادى المسرح، ضمن برامج وزارة الثقافة، و تنظمه إدارة نوادى المسرح، برئاسة المخرج محمد الطايع، الفعاليات، وتتولى الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير إنتاج العروض المسرحية، بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة أحمد الشافعى، بإشراف الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان.

وتعد تجربة نوادى المسرح هى الأكثر رواجًا فى تاريخ المسرح المصرى، يشارك فيها عدد من الشباب المبدعين، تخطى عددهم أكثر من ٨٠٠٠ مشارك تحقيقًا لمبدأ العدالة الثقافية.

وتتيح تجربة نوادى المسرح، من خلالها هيئة قصور الثقافة الفرصة للشباب، لإبراز مواهبهم فى المجال المسرحى بإمكانيات بسيطة، مع مراعاة اختيار عروض مسرحية من مختلف المحافظات، بهدف تقديم خدمة ثقافية متميزة للجمهور، ومنتج مسرحى يصل إلى المحافظات كافة، تحقيقًا لمبدأ العدالة الثقافية، وتعتبر تلك التجربة هى الأكثر رواجًا فى تاريخ المسرح المصرى.

همت مصطفى

«المرآة» وz«ذاكرة آدم»

يتقاسمان جائزة أفضل عرض أول بالدورة الثالثة من مهرجان المسرح المصرى فى طوخ

اختتمت الأسبوع الماضى الـدورة الثالثة من مهرجان المسرح المصرى بطوخ والتى تحمل دورته اسم الفنان الراحل أحمد زكى المهرجان يقيمه نادى طوخ للشباب وضم المهرجان ثلاثين عرضًا مسرحيًا المهرجان يُقام تحت رعاية الدكتور محمد عطيه الفيومى مؤسس ورئيس المهرجان كابتن سامح أبو العلا مدير عام نادى طوخ الاستاذ على ياسين والمدير التنفيذى سامح هاشم، ومشرف المهرجان أحمد فارس، وتضم لجنة التحكيم فى عضويتها كلًا من الشاعر والكاتب أيمن حافظ. المخرج والكاتب أحمد هزاع، المخرج محمد عبدالفتاح، الدكتورة هاجر إسماعيل.

وجاءت جوائز المهرجان على النحو التالى: أفضل عرض أول مناصفة ذهب لكل من عرض «المـرآة» وعرض «ذاكـرة آدم» وذهبت جائزة أفضل عـرض ثـان بين عرضى «موسم الدم» مناصفة مع عرض «آخر مشهد فى الحدوتة»، بينما ذهبت جائزة أفضل عرض ثالث بين عرض " "سينما ٣٠» مناصفة مع عرض "الشغف ممنوع».

أما بالنسبة لجوائز الإخـراج حصل على جائزة أفضل مخرج أول محمود سعيد عن عرض "موسم الدم" مع المخرج محمد سمير عن عرض "المرآة» بينما حصل على جائزة أفضل مخرج ثانى مؤمن موسى عن عرض "ذاكرة آدم" مناصفة مع مصطفى أحمد عن عرض "الحالة زيرو»، أفضل مخرج ثالث حصل عليها أحمد خالد عن عرض "ديستوبيا» مناصفة مع المخرج أحمد هانى عن عرض "حلم يوسف».

وذهبت جائزة أفضل استعراضات لعمر فـوزى عن عرض "موسم الدم»، بينما ذهبت جائزة أفضل إضاءة محمد مجدى عن عرض "الحالة زيـرو»، أما جائزة أفضل ديكور فذهبت لمحمود سمير عن عرض "ذاكرة آدم»، بينما ذهبت جائزة أفضل ملابس لسيف عادل عن عرض "حلم يوسف»، أما جائزة أفضل تأليف موسيقى فذهبت لرامى توتونجى عن عرض "دير العاشق»، بينما ذهبت جائزة أفضل مكياج لحنين سونيك عن عرض "آخر مشهد فى الحدوتة»، أما جائزة أفضل مؤثرات صوتية فحصلت عليها إسراء هانى عن عرض "حلم يوسف»، جائزة أفضل دعاية حصل عليها إسلام ياسر عن عرض "ذاكرة آدم» أما جوائز التمثيل فحصل على جائزة أفضل ممثل أول محمد عيد عن عرض "آخر مشهد فى الحدوتة»، بينما حصل على أفضل ممثل ثان مؤمن موسى عن عرض "ذاكرة آدم»، وذهبت جائزة أفضل ممثل ثالث لأحمد عبداللطيف عن عرض "استدعاء ولى أمر»، وحصلت على جائزة أفضل ممثلة أولى مهرة سليم عن عرض "الشغف ممنوع»، بينما حصلت على أفضل ممثلة ثانية سلوى على عن دورها فى عرض "المرآة»، وحصلت جائزة أفضل ممثلة ثالثة شهد هاشم عن دورها فى عرض "حلم يوسف» وحصل عرض سينما ٣٠ على جائزة أفضل أداء جماعى.

قال الشاعر والكاتب أيمن حافظ عن أهداف المهرجان: يهدف المهرجان إلى تشجيع المواهب وإيجاد فرص للمشاركة بالعروض المختلفة وكذلك تنمية المواهب من خلال الندوات المتخصصة التى يوفرها المهرجان من خلال دكاترة واساتذة مهتمين ومهمومين بفن المسرح.

وعن ومعايير اختيار العروض المهرجان تابع: تضمنت معايير إختيار العروض مراعاة القيم والـذوق العام ومناقشة قضايا حياتيه لزيادة التفاعل مع الجمهور وكذلك العروض التى تضم أكبر عدد من الممثلين لإتاحة الفرصة لأكبر عدد من المشاركين.

وقد كرم المهرجان فى دورتـه الثالثة مصمم الإضـاءة أبوبكر الشريف والأستاذ ياسر فريد مدير عام ثقافة القليوبية.

رنا رأفت

المركز القومى للمسرح

يحتفل بذكرى ميلاد البديع بديع خيرى

فى إطار سعى المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية لإحياء ذكرى أعلام الفن المصرى، والإشارة إلى منجزهم الإبداعى المتميز والذى شكل ركنًا مهمًا فى مسيرة الفن المصرى.

احتفل المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، مساء الأحد الماضى ١٧ أغسطس بذكرى ميلاد الكاتب الراحل بديع خيرى فى ذكرى ميلاده التى توافق ١٨ أغسطس، وذلك على مسرح الغد بالعجوزة.

احتفالية «بديع الروح.. بديع خيري» إعداد صياغة درامية الكاتب المسرحى إبراهيم الحسينى، إخراج أحمد شوقى رؤوف، شارك بالأداء الفنانين: نشوى حسن، محمد عبد الوهاب،كريم البسطى، محمدأمين، السيد إبراهيم، غناء: أحمد محسن، هند عمر بمشاركة الفرقة الموسيقية بالمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بإشراف د.رانيا عمر.

قال المخرج عادل حسان، مدير عام المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، أن الاحتفال قدم عرض أدائى غنائى باسم (بديع الروح.. بديع خيرى) والاحتفالية برعاية وزير الثقافة د.أحمد فؤاد هنو، ودعم من المخرج خالد جلال رئيس قطاع المسرح، وذلك بالتعاون مع البيت الفنى للمسرح الذى استضاف الاحتفالية بقاعة مسرح الغد، واضاف حسان، سعيد اليوم بوجود حفيدة الفنان بديع خيرى السيدة عطية عادل خيرى، وأقدم الشكر لها ولكل من شارك فى هذه الاحتفالية.

قال المؤلف إبراهيم الحسينى كاتب الصياغة الدرامية للحفل، يعتبر (بديع خيرى) أحد أهم الرواد الأوائل الذين صاغوا ملامح الفن المصرى فى بدايات القرن العشرين، ومازال أثره حيًا واضحًا فى فنونًا المعاصرة حتى يومنا هذا، ولقد تعددت مواهبه الفنية بين الكتابة الدرامية للمسرح والسينما وكتابة الأزجال والأغانى، وأيضًا الإنتاج المسرحى فهو من حمل على عاتقه استمرار فرقة الريحانى بعد وفاة نجيب الريحانى وتشابكت أعماله مع الكثير من رواد الفكر والفنون وكبار المطربين الذين عاصروه.

واضاف الحسينى، وعلى الرغم من مرور ما يقارب ٦٠ عامًا على وفاته فإن أعماله ما زالت تقدم حتى الآن، وروحه وأفكاره حية فى الكثير من أعماله الفنية، لذا كان لزامًا علينا أن نحتفى بهذا الرائد والمجدد العظيم وهنا استطعنا أن نلتقط من إبداعه السمة الأصلية والتنويرية فى أسلوبه الفنى فى عروض (بديع خيرى) ولقد كانت الكوميديا وروح الفكاهة هى السلاح الذى قاوم به (بديع خيري) كل آفات عصره كما رآها وعايشها، وكانت أيضا سلاحه المقاوم فى وجه الاستعمار، وهذا الرجل طوال ما يزيد على النصف من الإبداع لم يترك حدثًا سياسيًا ولا اجتماعيًا مر على مصر من دون أن يكتب عنه.

بينما كشف المخرج أحمد شوقى عبدالرؤوف مخرج الاحتفالية، إن للعمل على فنان كبير(كبديع خيرى) فهى مسئولية كبيرة ومتعة من نوع خاص، تنطلق المسئولية من إدراكتنا لريادة (بديع خيرى) للعديد من الفنون على رأسها المسرح والسينما وكذلك الأغنية، وتابع شوقى، فأثره الواضح وشراكته الممتدة من نجيب الريحانى قدمت لنا أعمالًا مسرحية وتأسيسية

فى بدايات القرن العشرين لا زلنا نجنى ثمارها إلى الآن أما المتعة فهى نابعة من إختيار بديع خيرى لأبسط الأساليب فى تناول أعمق الموضوعات المطروحة فى زمانه واستخدامه لغة بسيطة سهلة التداول' مع جرأة فى التعبير عن الموقف السياسى من الاستعمار، لقد سطر بديع خيرى فصلًا رائعًا فى تاريخ هذا الوطن استحق معه الريادة المطلقة وأوجب علينا أن نحتفى به ونذكر به دائمًا.

تحدثت الفنانة نشوى حسن، إحدى المشاركين فى الاحتفالية قائلة، كنت سعيدة جدا لترشيحى من المخرج عادل حسان مدير المركز القومى للمسرح، و الأستاذ أحمد شوقى مخرج العرض للتعاون معه فى أمسية الرائع (بديع خيرى).

قرأت الورق الذى أعده الكاتب إبراهيم الحسينى.. تحمست جدًا، وكان بالفعل (كبسولة مكثفة عن القيمة والقامة الكبيرة (بديع خيري)، كانت أجواء البروفات لطيفة جدا وكأن روح هذا المبدع تحلق فوق رؤوسنا جميعًا روح تعاون ومحبة وإخلاص واجتهاد.

واضافت نشوى حسن، كان الناتج ليلة فى حب (بديع خيري) ليلة خفيفة رشيقة استمتعنا بها جميعًا، وأتمنى يكون محبى (بديع خيري) استمتعوا، هو فنان وطنى بدرجة كبيرة جدا عبر عن كل الأحداث الوطنية.. ويعتبر مرجعية فكرية متنقلة عبر العصور.

قالت السيدة عطية عادل خيرى، حفيدة الفنان المبدع (بديع خيرى) اليوم سعيدة جدا بالحضور العظيم لم أتخيل أن يكون فى شخص فى ذاكرته الفنان الراحل (يدبع خيري).. (بديع خيرى) لم يغن للحب بل غنى لحب الوطن، وأقدم الشكر للكل القائمين على هذه الاحتفالية من أصغر شخص لأكبر شخص، وعلى رأسهم المخرج عادل حسان.

«بديع خير فى سطور» (١٨٩٣- ١٩٦٦)

هو كاتب ومؤلف مسرحى وشاعر مصرى،يعد من رواد الكوميديا المسرحية والغنائية فى مصر،اشتهر بتعاونه الوثيق مع الفنان نجيب الريحانى، حيث كونًا معًا ثنائيًا فنيًا يعد الأهم فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين.

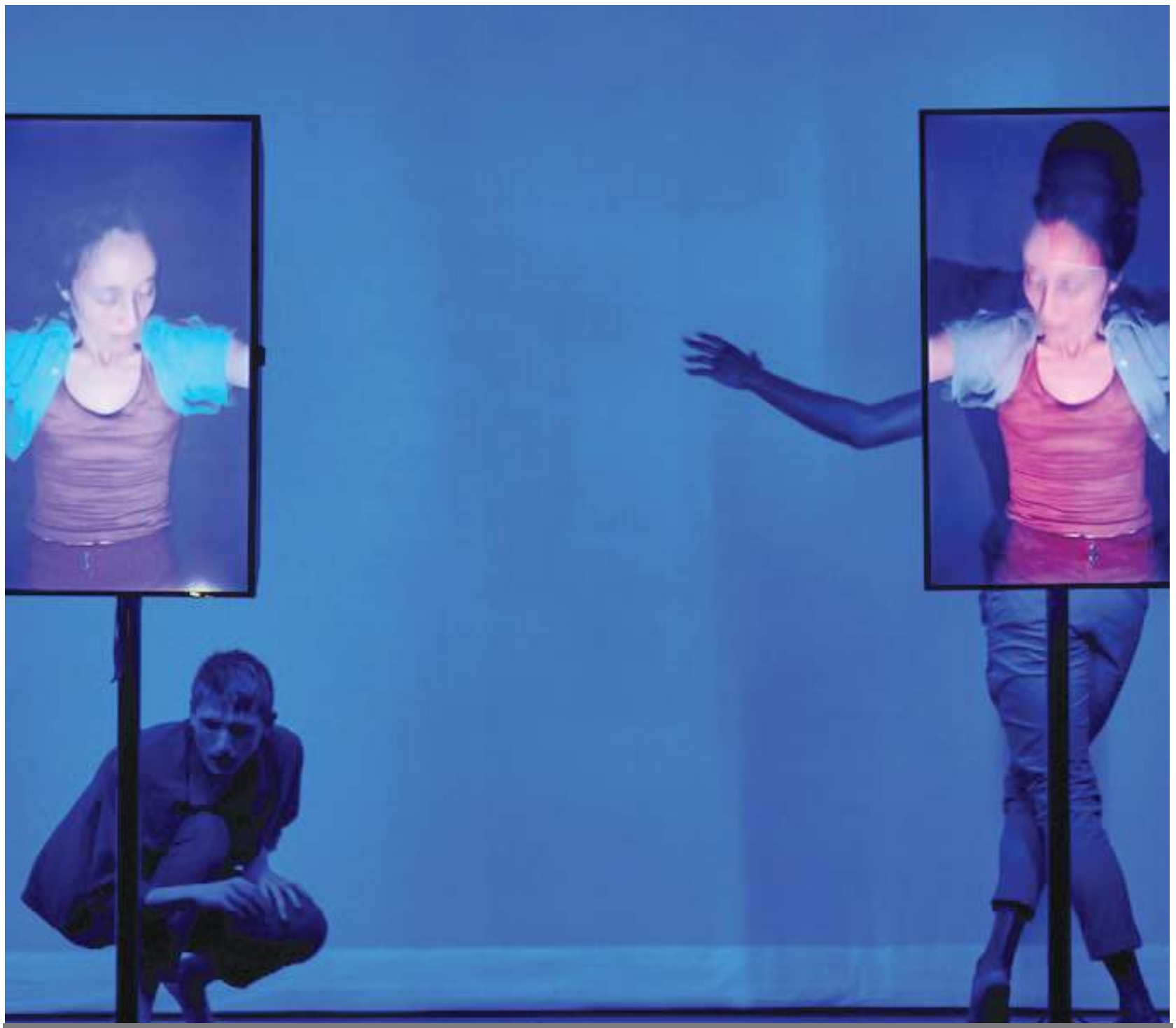
قدم (بديع خيرى) عشرات المسرحيات الإجتماعية الساخرة التى مزجت بين الكوميديا والنقد الإجتماعى، إلى جانب عدد من الأوبريتات الغنائية، كتب أيضًا أشعارًا لأغان أصبحت جزءًا من التراث الغنائى المصرى، وتميزت أعماله بالعامية المصرية السلسة والقدرة على تصوير نبض الشارع وهموم الناس بروح فكاهية لاذعه، استمر عطاؤه الفنى حتى وفاته، تاركًا إرثا مسرحيًا وغنائيًا مؤثرًا فى الثقافة العربية.

طان بديع خيرى فنانًا متعدد المواهب، فكان زجالًا وكتابًا مسرحيًا، وممثلًا وملحنًا، وشكل مع نجيب الريحانى أهم ثنائى مسرحى فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين.

تغريد حسن

المسرح بعد الذكاء الاصطناعي ..

هل تُهدد التكنولوجيا سحر الخشبة؟



فى زمن تتسارع فيه الابتكارات التكنولوجية وتتشابك فيه الحدود بين الواقع والافتراض، بدأت الفنون - ومنها المسرح - تدخل عصرا جديدا تعيد فيه صياغة أدواتها وجمالياتها. ومع بروز تقنيات الواقع الافتراضى (VR)، والذكاء الاصطناعى (AI)، والمؤثرات الرقمية المتطورة، بات المسرح الحى يواجه تحديا وجوديا: هل ستظل الخشبة قادرة على الحفاظ على سحرها الإنسانى أم أن التقنية ستفرض لغتها وتعيد تشكيل طبيعة العرض المسرحى؟

فى هذا التحقيق، نفتح باب النقاش مع مخرجين، نقاد، وكتاب مسرحيين ومصممى الديكور والإضاءة وملحنين من أجيال مختلفة، لنتوقف عند ملامح هذا التحول، ونرصد رؤاهم بشأن الفرص والمخاوف التى يفرضها هذا التداخل بين الفن والتكنولوجيا، وسط تساؤلات مفتوحة حول مستقبل العلاقة بين الإنسان والآلة على خشبة المسرح.

سامية سيد

د. صبحى السيد: لغة المسرح البصرية لا تُستبدل.. والتقنية خادم لا سيد

يرى الدكتور صبحى السيد أن المسرح ارتبط منذ نشأته بالتقنية والتكنولوجيا، حيث اعتمد عليها فى أدواته ومؤثراته البصرية بدءًا من «الميشان» و«الكلوبوما» و«القبقاب العالى» و«القناع الإغريقى الشهير» و«البرياكوتا» و«الشاريوه» و«القرص الدوار»، كما استخدم ما طرأ على التكنولوجيا من أدوات الرفع والطيران، واستفاد من كل ما تم اكتشافه وتطويره حتى اليوم، مؤكدًا أنه لا يمكن بحال من الأحوال التخلى عنها.

ورغم ذلك، يشدد صبحى على أن المسرح احتفظ لنفسه بلغته الخاصة التى تميّز بها عن الوسائط الأخرى، مثل السينما والتليفزيون والفيديو بروجيكتور، مرورًا بالأفلام ثلاثية الأبعاد (3D) المجسّمة التى كنا نرتدى لها نظارة خاصة، وصولًا إلى تقنيات الواقع الافتراضى (VR) والشاشات التفاعلية، ومختلف الإسقاطات الضوئية على حائل مرئى أو غير مرئى، والليزر، والهلوجرام، وتقنية الـ Move Capture، وما يستجد من أدوات ما زالت تؤثر على عين المتلقى داخل الفراغ المسرحى، وتخدم ما يُراد تقديمه للمشاهد.

ويضيف: حاولت السينما استخدام الأدوات المسرحية مثل بث الروائح أو اهتزاز المقاعد وأفلام ٣D، ولكنها ظلت فى حدود تجريبية وضيقة، وتستمر السينما بشاشتها الفضية، رغم تطور صناعة الفيلم واختفاء شريط الخام أمام التصوير الديجيتال المتقدم جدًا، إلا أنها لم تتخلَّ عن جوهرها ولغتها الأصلية.

ويصف صبحى المسرح بأنه كائن حى، فالحضور المباشر لفريق العمل من المؤدين فى وجود الجمهور يجعل التفاعل أكثر صلة وأعمق أثرًا حال التفاعل المتبادل، فانفعال الجمهور وتصفيقه – مثلًا – يجعل الممثل يتوقف بضع ثوان استجابة له، كما يجعله أكثر توهجًا وصدقًا. هذا التفاعل الملموس ينسحب على جميع عناصر العرض،

وخاصة المرئية منها، والتى تتفاعل بالضرورة مع الأداء بمختلف مواضعه، سواء كانت فى صيغ تقليدية أو أخرى غير تقليدية متعددة الدلالة، يتلقاها الجمهور فى سياقها المسرحى.

ويستعرض د. صبحى بعض الرموز المسرحية الكلاسيكية، قائلًا إن المسرح فى بدايته استخدم الفتحات الثلاث خلف المؤدى، واتُّفق على أن الفتحة الوسطى تشير إلى داخل القصر، واليمنى داخل المدينة، والفتحة اليسرى خارج المدينة. أما الآن، فإذا امتطى الممثل عصاه وجمع بها وتوافق معها، صارت جوادًا نشعر به وبأنفاسه ومعاناته، ونحن مدركون تمامًا، ولكن براعة الأداء وتفاعل الجمهور يُحرّك معها الخيال ويفجر المشاعر، وهنا يحظى كل متلقٍّ بوجبته الخاصة فقط، لأن مشاركته وخياله يختلفان عن الجالس بجواره.

وتابع: أما إذا تم إعداد المشهد مصوّرًا أو باستخدام الجرافيك أو أى من الوسائط سابقة التجهيز، فيكون تأثيره مختلفًا، وقد يكون أقل فاعلية بكثير رغم أنه أكثر إبهارًا، لأنه يُعرض فى سياق زمنى محدد لا يمكن إيقافه أو تجزئته استجابة لمشاعر الجمهور.

ويضرب مثالًا آخر: إذا جلس الممثل فى وسط المسرح ممسكًا بمجداف، ويصارع به الأمواج المتلاطمة، فإننا نصدّقه متى عرف كيف يستخدم الأداة المسرحية. ويمكن فى هذه الحالة إضافة خلفية من الأمواج المتلاطمة لتعزيز الحالة، وهنا يتحقق استخدام التقنية الرشيد بما يخدم لغة المسرح.

ويختم د. صبحى السيد بالتأكيد على أن المسرح يحتاج إلى وعى بأدواته، محذرًا من أن طغيان الشاشات والإسقاطات والجرافيك، وتحول العرض إلى صيغة سابقة التجهيز، يجعل الفيلم السينمائى خيارًا أفضل. ويشدد على ضرورة فهم لغة المسرح، قائلًا إن الباليه رقصة لها تعبير، والأوبرا غناء متعدد الأصوات، وكل آريا لها مضمون، والدراما عالم منفتح على كل الألوان، شريطة أن يُحترم المسرح ولغته، وإلا تحوّل إلى شيء آخر.

د. أحمد مجدى: الخيال المسرحى ليس معركة بل مساحة يتشارك فيها الإنسان والآلة

يرى الدكتور أحمد مجدى، عضو هيئة التدريس بقسم الدراما والنقد المسرحى بكلية الآداب - جامعة عين شمس، والباحث المتخصص فى تمثلات الذكاء الاصطناعى فى المسرح، أن وصف «الخيال» أو «التخيل» ينطبق بدرجة أكبر على الوعى البشرى، وليس على أدوات الذكاء الاصطناعى. ويؤكد أنه إذا كنا نقصد أن الذكاء الاصطناعى قد يتمكن من التفكير والتخيل بنفس منطق العقل البشرى، المدفوع بالطموح والرغبة والقصدية، فإن ذلك لم يتحقق بعد.

فالذكاء الاصطناعى لا يزال فى مرحلة «الذكاء البسيط»، الذى يعتمد اعتمادًا كبيرًا على المدخلات البشرية. ومع ذلك، يمكن اعتباره أداة سحرية تحقق خيال الإنسان بشكل سريع ومعقول، إذا توفر المبدع القادر على تطويعه. فليس الذكاء الاصطناعى هو من يتخيل، لأن التخيل يفترض عقلًا واعيًا يفكر ويطمح، وهو ما لم يتوافر حتى الآن فى هذه الأدوات. لذلك فإن خيال الإنسان قد يتطور ويتعمق عبر التضافر بين قدرات الذكاء الاصطناعى من جهة، ووعى الإنسان وعقله من جهة أخرى، ويزداد ثراءً حين يكون الفنان متمكنًا من أدواته الفنية والتقنية.

ويحذر د. مجدى من واحدة من أبرز التحديات فى هذا المجال، وهى «التحيزات البرمجية». فالذكاء الاصطناعى، كما يقول، قد يعكس فى بعض الأحيان تحيزات صانعيه، مما يؤثر على تكوين النصوص المسرحية حين يُستخدم فى هذا السياق. ويؤكد ضرورة الحذر، لأن أدوات الذكاء الاصطناعى تستند فى النهاية إلى برمجة موجهة. ورغم هذه التحديات، يشيد بتجارب مسرحية واعدة مثل مسرحية «ماكبث المصنع»، التى أخرجها محمود الحسينى، ونجح خلالها فريق العمل فى تطويع الذكاء الاصطناعى للمشاركة فى توليد النص المسرحى، دون المساس بالجزء الإبداعى

الخاص بالفنان.

وعن التفاعل الرقمى، يرفض د. مجدى فكرة أن التقنيات الحديثة يمكن أن تحل محل التفاعل الإنسانى. ويقول إن تقنيات الواقع الافتراضى والمعزز و٣D Mapping لا تهدد المبدع، بل تعزز الصورة البصرية للعرض، خصوصًا فى الأعمال التى تتطلبها. لكنه يوضح أن هذه العناصر تظل أدوات مساعدة، لتقديم تجارب أكثر تفاعلية أو لتقليل تكلفة الإنتاج عبر فضاءات افتراضية بديلة. ومع ذلك، يبقى الحضور البشرى للممثل لا غنى عنه، فحتى الروبوتات لا ترتجل ولا تمتلك سرعة البديهة، وقد يتراجع تأثيرها بعد دقائق من العرض إذا لم تُوظّف فى سياق درامى متناغم مع العنصر البشرى. ويشدد على أن الإنسان هو المحرك الأول للعرض، وأن الروبوت، مهما بلغ إبهاره، لا يمكن أن يتجاوز دور الدمية ما لم يعمل بانسجام مع الممثلين الحقيقيين.

وفى الختام، يؤكد الدكتور أحمد مجدى أن الذكاء الاصطناعى، رغم تحدياته، لا يشكّل تهديدًا للمسرح، بل يمثل فرصة لتجديد لغته البصرية والتعبيرية، بشرط أن يبقى الفنان البشرى فى موضع القيادة، لا التبعية.

عبدالله رجال: الذكاء الاصطناعى أداة تخدم الإبداع ولا تصنعه

يرى الملحن عبدالله رجال أن الإبداع الإنسانى هو الأصل والأساس، وأن الذكاء الاصطناعى جاء محاكيًا لهذا الإبداع بكل أدواته وأساليبه وأفكاره. ويؤكد أن الذكاء الاصطناعى يستطيع بالفعل أن يقدم موسيقى تُعبّر عن إيقاع المشاهد الدرامية، لكن الإشكالية لا تكمن فى قدرته، بل فيمن يستخدمه ويوجه أدواته. فالذكاء الاصطناعى لا يبدع من تلقاء نفسه، بل خلفه إنسان يطلب منه ذلك، والسؤال الحقيقى هو: ماذا سيصنع الإنسان بالذكاء الاصطناعي؟

يشير رجال إلى أنه استخدم الذكاء الاصطناعى منذ أكثر من عشرين عامًا، فى صور متعددة، ويعتبره أداة تخدم الإبداع ولا تصنع الإرادة أو الفكر أو الشخصية. ويضرب مثلًا بعمار الشريعى، قائلًا إنه لو استخدم الذكاء الاصطناعى، لكان قد فعله من خلال شخصيته وبصمته وإنسانيته، ليستعين به فى إخراج إبداعه بصورة رائعة، لا ليحل محله.

ويؤكد أن قدرات البرامج المدعومة بالذكاء الاصطناعى أصبحت جبّارة، والقادم أكبر من خيالنا وتوقعاتنا. نعم، هو قادر على فهم اللحظة المسرحية والتعبير عنها وأكثر، طالما أُدخلت له المعطيات ومتطلبات المشهد.

ويشير رجال إلى أن الذكاء الاصطناعى شريك فى الإبداع منذ زمن، كأداة متطورة مذهلة، وأنه بات اليوم قادرًا على توليد أفكار موسيقية مليئة بالبعد الشعورى والإنسانى وكل شىء، وهو أمر بالغ الخطورة لمن يُحسن استخدامه.

كما يرى أن الذكاء الاصطناعى يهدد المؤلف الموسيقى وغيره من المبدعين بسرعة متلاحقة يعجز الإنسان عن ملاحقتها، لكنه فى الوقت نفسه يفتح آفاقًا كبيرة للابتكار والتجديد. ويؤكد أن هذا يتوقف على ثقافة وضمير وروح المستخدم، الذى قد يجعل منه سلاحًا لحماية الإبداع أو وسيلة لقتله.

وتابع: أن الذكاء الاصطناعى قادر على بناء هوية صوتية

كاملة لعرض مسرحى، بشرط أن يُستخدم بشكل واعٍ وفهم عميق، لكنه فى النهاية لن يحل محل التفاعل الحى مع المخرج والممثل.

ويختتم رجال بقوله إن الذكاء الاصطناعى يهدد اليوم المبدعين فى كل المجالات، وهو موج نسمع هديره الآن، وغدًا سيغمر كل أرض الإبداع. ولن يوقف هذا الموج إلا الترشيد والتوظيف الواعى والتوعية بخطورته، خاصة مع سهولة توفره بيد الجميع. فالغد القريب سيمنحه قدرات تفوق وتهدد الإنسان بما لا يُستوعب بخيال أو عقل.

شادى الدالى: المسرح قادر على استيعاب التكنولوجيا دون أن يفقد هويته

أكد المخرج المسرحى شادى الدالى أن المسرح يحتفظ بسحره الخاص والمستقل عن كافة الوسائط الأخرى، مشيرًا إلى أن كل فن يمتلك لغته وجمالياته، إلا أن خشبة المسرح تظل قادرة على خلق عوالم ساحرة بتكامل عناصرها الأساسية من أداء حى وديكور وأزياء وإيقاع الممثل.

وأوضح الدالى أن انحيازه منذ بداياته كمخرج كان نحو الحفاظ على نقاء الفعل المسرحى وتقديم كل أشكال الإيحاء والخداع البصرى من داخل أدوات العرض المسرحى نفسه، دون الاعتماد على وسائط خارجية مثل الشاشات أو عروض الفيديو. إلا أن التجربة والخبرة والاحتكاك بعروض دولية أثبتت له أن التكنولوجيا ليست الخطر فى حد ذاتها، بل فى طريقة استخدامها، مؤكدًا أن بعض العروض التى تفرط فى استخدام الوسائط المرئية تضعف من القيمة المسرحية وتخرج المشاهد من حالة التلقى المباشر التى تميز العرض الحى.

وأشار إلى أنه استخدم شاشة عرض بنسبة بسيطة فى عرض «السندباد» على مسرح البالون، مراعاة لجمهور الأطفال الذى يتطلب عوالم بصرية مبهرة، لكن حرصه ظل قائمًا على ألا تتجاوز النسبة ١٠٪ من العرض، مقابل اعتماد رئيسى على الممثل والسينوغرافيا المتكاملة، موضحًا أن الشاشة لم تكن عنصرًا جاذبًا بذاته بقدر ما خدمت المشهد وعمّقت

الإحساس بالمكان دون التأثير على حضور الممثل أو تسلسل الحدث.

وشدد الدالى على أن استخدام التكنولوجيا داخل المسرح ممكن وضرورى أحيانًا، شرط أن تظل جزءًا من لغة العرض، دون أن تطغى على الفعل المسرحى المحورى الذى يتمثل فى تواجد الممثل الحى أمام جمهور حى. واعتبر أن التحدى الرئيسى أمام المخرج يكمن فى تدريب الممثل على التعامل مع العناصر التقنية دون أن يفقد الاتصال اللحظى بالجمهور، وهو جوهر الفن المسرحى.

ورأى الدالى أن المسرح ليس معرضًا لفقدان هويته الإنسانية، طالما ظل قائمًا على مبدأ التفاعل الحى، معتبرًا أن الذكاء الاصطناعى أو غيره من تقنيات الواقع الافتراضى لا تعدو كونها أدوات معرفية مساعدة يمكن توظيفها فى إطار العرض، لكنها لا يمكن أن تحل محل العنصر البشرى الأساسى فى العمل المسرحى.

كما أكد أن اعتماد بعض المؤسسات على التكنولوجيا مرتبط بالإمكانات المتوفرة، لافتًا إلى أن التطور يأتى تدريجيًا، وأن تجديد عناصر الإضاءة والديكور أصبح ملموسًا فى عدد من المسارح المصرية، كما هو الحال فى التجارب العالمية.

واختتم الدالى تصريحاته بالتأكيد على أن المسرح الرقمى لا يصنع جمهورًا جديدًا، لأن جمهور المسرح هو من يختار الحضور الجسدى والتفاعل المباشر مع العرض. واعتبر أن تجربة المسرح تبقى فريدة من نوعها لأنها تقوم على الإحساس الحى، وهو ما لا يمكن استنساخه أو محاكاته عبر أى وسيط تقنى مهما بلغ تطوره.

عز حلمى: الذكاء الاصطناعى أداة مساعدة لا تغنى عن الحس الفني

يرى مصمم الإضاءة عز حلمى أن الحس الفنى لا يمكن محاكاته إطلاقًا، وأن الذكاء الاصطناعى قد يساهم بفكرة، لكن تنفيذها يظل مرهونًا بالعامل البشرى القادر على التوفيق بين الفكرة وإمكانات المسرح وواقعه. ويؤكد أن هذه التقنيات يمكن أن تقدم معلومات أو اقتراحات، إلا

أن العنصر البشرى يظل الأهم فى منظومة العمل المسرحى.
ويشدد حلمى على أن الأجهزة الذكية لا يمكن أن تحل محل الفنانين خلف الكواليس، فهى مجرد أدوات تساعد فى تنفيذ رؤاهم الفنية. أما مستقبل الإضاءة المسرحية، فيراه مرتبطًا بتطور الأفكار والأجهزة، لكنه ينبّه إلى ضرورة التوظيف الدرامى الصحيح للتكنولوجيا، مع إدراك أن لكل جهاز ذكى عيوبًا ومشاكل يجب تجاوزها.
ويختم بأن كل شيء وارد فى المستقبل، حتى إمكانية خلق «مزاج ضوئي» يتفاعل مع الممثلين والجمهور لحظة بلحظة، لكن يظل الإنسان هو الملهم الأول للعمل الفنى.

إيهاب حمدي: الذكاء الاصطناعى يزحف بسرعة... لكن بلا روح

يرى الملحن إيهاب حمدى أن الذكاء الاصطناعى لم يصل بعد إلى مرحلة تأليف موسيقى مسرحية تعبّر بحق عن الإيقاع الدرامى، لكنه يؤمن أن هذه اللحظة قادمة لا محالة، وستعتمد بدرجة كبيرة على مدى تقبل الجمهور أو رفضه لها.
ورغم إيمانه بالتطور والحداثة، يعترف بخوفه الشديد على فن المسرح وموسيقى الدراما من هذا «الوباء» الزاحف – على حد وصفه – مشيراً إلى أن اللحظة المسرحية، بكل ما تحمله من عمق وتوتر إنسانى، يصعب على الذكاء الاصطناعى إدراكها أو التعبير عنها بصدق، وإن كان ذلك «واردًا للأسف».
ويعتقد حمدى أن الذكاء الاصطناعى قادر بالفعل على توليد أفكار موسيقية جديدة، وهو ما يراه خطرًا حقيقيًا يهدد الإبداع الفنى، خاصة فى ظل زحف هذه التقنية بسرعة كبيرة، ما قد يؤدى إلى فقدان التميز وتكرار الأعمال الموسيقية وتشابهها، وإلى «القضاء على مشاعر إنسانية راقية» طالما ميزت المسرح.
ويرفض حمدى وصف المؤلف الموسيقى بأنه «تقليدى»، مؤكدًا أن الأمر لا يتعلق بالماضى أو الحاضر، بل بالمبدع الحقيقى الذى يشعر ويتفاعل، ويرى أن الذكاء الاصطناعى

يهدد هذا النوع من الإبداع، لا سيما فى ظل ثقافة سائدة تعتبر استخدامه نوعًا من «السرقة»، وتصف المتعاملين معه بـ«اللصوص».

ويقر حمدى بأن الذكاء الاصطناعى يمكن أن يسهم جزئيًا فى تشكيل الهوية الصوتية لعرض مسرحى، لكنه يصرّ على أن هذه الهوية لا تكتمل دون التفاعل الحى مع الممثل والمخرج، وهو تفاعل لا يمكن برمجته أو توليده رقميًا.
أما مستقبل الموسيقى المسرحية فى ظل هذا الواقع، فيبدو قاتمًا فى نظره، إذ يتوقع فقدان الهوية، وتشابه الأعمال، وتراجع الحس الإنسانى. ويرى أن الذكاء الاصطناعى - رغم قدرته العالية ودقته وسرعته - لا يستطيع أن يحل محل الإنسان، لأنه ببساطة يفتقر إلى الروح: «يمكن أن يضحكك، لكنه لا يستطيع أن يُبكيك».
ويختم الملحن ايهاب حمدى قائلًا: «نعم، أرى فى الذكاء الاصطناعى خطرًا حقيقيًا، لأنه يقدّم للعميل ما يتمناه، لكنه لا يقدّم ما يشعر به. قد نضطر إلى قبوله كجزء من التطور، ولكن هل سنقبل يومًا أن يحل الروبوت محل الممثل؟ فلننتظر، وأتمنى ألا يحدث ذلك».

أمل ممدوح: الاستخدام الرشيد للذكاء الاصطناعى لا يفقد المسرح روحه

ترى الناقدة أمل ممدوح أن جوهر المسرح قائم على التفاعل الحى والمباشر بين الخشبة والجمهور، وهو ما يمنحه خصوصيته وأصالته الفنية. ومن هذا المنطلق، تعتبر أن إدخال وسيط آخر، مثل الذكاء الاصطناعى، قد يضعف هذا التفاعل ويضر بالحالة المسرحية، إذا جاء على حساب الحضور الإنسانى والتواصل الحقيقى بين الفنانين والجمهور.
وتوضح ممدوح أن القبول بالذكاء الاصطناعى يجب أن يكون فى إطار استخدامات تقنية محدودة، مثل تطوير بعض العناصر الفنية، أو تحليل تفضيلات الجمهور بشكل يساعد على تحسين وصول العروض إليهم، دون المساس بجوهر التجربة المسرحية.
وتحذر من الإفراط فى الاعتماد على هذه التقنيات، لأنه يهدد بتجميد العقل الإبداعى وإزاحة الفنان عن موقع القيادة. وتؤكد أن الاستخدام الواعى والمدروس للتكنولوجيا، تحت إدارة الفنان لا العكس، هو السبيل للحفاظ على أصالة المسرح وتأثيره الإنسانى الحميمى، وضمان قدرته على الصمود أمام تغيرات الزمن.
ففى رأيها، عندما تخفت موجة الانبهار بالتقنيات، سيظل الجمهور الحقيقى يبحث عن تلك الأصالة التى لا يوفرها سوى المسرح الحى، بتفاعله النابض وروحه الفنية المتفردة.

د. سيد عبدالرازق: الذكاء الاصطناعى اقتحم أبواب المسرح

فيما أشار الكاتب الدكتور سيد عبد الرازق أن الذكاء الاصطناعى قد اقتحم أبواب المسرح، لا بصفته متفرجًا صامتًا يصفّق من مقاعد الجمهور، بل كمشارك فعلى فى صناعة النص، مزوّدًا بخوارزميات تمشّط اللغة، وتستخرج بنية الحبكة، وتحاكى أساليب الكُتّاب كما يحاكى الظل صاحبه. غير أن جوهر السؤال، فى رأيه، لا يكمن فى «هل يستطيع؟» بل فى «ما الذى قد يخسره المبدع إن سلّم نَفَسه الإبداعى للآلة؟» هذا النفس الذى لا يُولد من معادلات جامدة ناتجة عن محاكاة السلوك البشرى بالتكرار والتعلّم، بل ينبع من تضافر التجربة الإبداعية ونار المعاناة. صحيح أن للذكاء الاصطناعى أثرًا إيجابيًا عندما يُستخدم كأداة توقظ الخيال، وتوسّع مدارك الكاتب، وتمنحه زوايا رؤية جديدة، لكن الخطورة تكمن حين يحلّ محل الحضور الإنسانى، فيتحول النص إلى جسد بلا روح، ومشهد مكرور اللغة والنمط. فالإبداع الحقيقى لا يمرّ إلا عبر الجرح، والخوارزميات لا تَجرح ولا تُجرَح، والفن المسرحى ليس معادلة رياضية لحلّها، بل حياة تُعاش، يؤججها الإحساس وتنضجها التجربة، ولهذا لن يُتقنه الذكاء مهما بلغ من الدقة.
ويضيف أنه قرأ مرارًا عن تجارب مسرحية فى أنحاء العالم استعانت بالذكاء الاصطناعى بدافع الاستكشاف والتطويع،

منها عرض مسرحى قُدّم فى جامعة نيويورك عام ٢٠٢١ بعنوان When a Robot Writes a Play، كان نتاج تأليف مشترك بين الإنسان والآلة. وبرغم أن النص بدا فنيًا فى ظاهره، فقد خلا من العمق الوجودى الذى يلامس الروح، وجاء صوته رتيبًا. ومن ثم يعبّر عن احترامه لهذه التجارب، بل ويعتبرها ضرورية فى عصر التقنية، لأن المبدع بطبعه ميّال للتجريب، لكنها فى النهاية تبقى تمارين على المحاكاة لا أعمالًا أصيلة، فالذكاء الاصطناعى يكتب، لكنه لا يعرف لماذا يكتب.

ويشبّه عبد الرازق الكاتب المسرحى بعازف يعزف على أوتار خفية، لا يكتفى بإتقان النغمة، بل يؤلّف نوتته الخاصة، ويعزف بمشاعره وقلقه وحدسه. وهذا الحدس العاطفى ليس ترفًا بل جوهر العمل الفنى وبلاغته وسر وجوده. والمسرح، بطبيعته، لا يحتمل الجمود، فهو فنّ يعرّى النفس ويُشهِر التناقض الإنسانى، ويُلقى بالحقيقة فى وجه الجمهور عارية من الزيف. أما الذكاء الاصطناعى، رغم دقته الحسابية، يظل حبيس دائرة المعقول، بينما الكاتب الإنسانى يغوص فى المجهول، يخط ما يشعر به قبل أن يفهمه، ويترجم الغموض إلى وضوح. وربما ينافس الذكاء فى سرعة البناء ودقة الحبكة وحتى فى إثارة التشويق، لكنه يعجز عن بلوغ الجوهر الإنسانى، تلك البصمة التى لا تتحوّل إلى كود، ولا تُنتَج بخوارزم.

ويؤمن الدكتور سيد عبد الرازق بأن الذكاء الاصطناعى حين يُستدعَى بوعى، لا يُقصى الكاتب، بل يُنير له دروبًا جديدة ويفتح أمامه آفاقًا أوسع، دون أن يسلبه زمام القيادة. ويمكن توظيفه بطرق خلاقة، كأن يُستخدم لتحليل الأعمال السابقة للكاتب لاكتشاف أنماط أسلوبية متكررة، أو لاقتراح أفكار بديلة، أو للمساهمة فى ترجمة النصوص إلى لغات أخرى، أو لبناء ملامح نفسية معقّدة للشخصيات تصلح كأساس للتطوير الأدبى. غير أن الأمانة الفنية تقتضى أن يبقى القرار بيد الكاتب لا الخوارزمية، فهو «السيد» الذى يستدعى أدواته، لا «الخادم» الذى يستجيب لمقترحات البرمجيات، تمامًا كما الفارق بين المصباح ومن يشعل فتيله.

ومن خلال قراءته للمشهد المسرحى المعاصر، يرى أننا قد نكون على أعتاب زمن تُكتب فيه النصوص المسرحية وفقًا لاستجابات الجمهور الحيّة، أو انفعالاتهم الشعورية الملتقطة تقنيًا. ففى بعض المسارح التفاعلية فى كوريا الجنوبية وبريطانيا، باتت العروض تتشكّل لحظيًا، وتتغيّر نهاياتها أو ملامحها وفق تفاعل الجمهور عبر تطبيقات مخصصة. لكن تبقى الإشكالية: هل نكتب المسرح لإرضاء الجمهور؟ أم لزعزعة قناعاته؟ هل نقدم له مرآة يرى فيها ذاته؟ أم نلقى عليه حجرًا فكريًا يوقظه؟ المسرح - فى رأيه - ليس مرآة تجمّل، بل عاصفة تربك وتقلق وتعيد التفكير، بينما الخوارزميات قد ترضى، لكنها لا تهز، لا تجرؤ على السؤال الوجودى «من نحن؟»، بل تكتفى بـ»ماذا نحب؟». ومن ثم تتعاظم غربة المتلقى عن ذاته وعن الإبداع، وتتحوّل التجربة المسرحية إلى متعة عابرة، سطحية، تكرّس ثقافة «التيك أواي» التى نعيشها اليوم.

يوسف المنصور: التكنولوجيا تُثرى المسرح لكنها لا تُقصى الإنسان

ويرى المخرج يوسف المنصور أن إدماج التكنولوجيا الرقمية فى العمل المسرحى لم يعد خيارًا، بل أصبح ضرورة، خاصة مع الانتشار الواسع للشاشات داخل المسارح، ما يمنح المخرجين مساحة أكبر لتوظيف تلك التقنيات فى رؤاهم الإخراجية. لكنه يؤكد أن هذا لا ينتقص من دور الممثل، بل يبقيه المحور الأساسى فى العملية المسرحية. فحتى إن تمحورت الرؤية حول أثر التكنولوجيا على الإنسان وتغير السياقات الاقتصادية والاجتماعية، فإن الممثل سيظل القلب النابض للعمل.

ويضيف المنصور أن التحديات التى تواجه المخرج اليوم تقنية بحتة، ويتساءل: «هل مسارحنا مهيأة فعلًا لاستقبال هذه التقنيات؟ للأسف، معظمها لا يدعم تقنيات مثل الواقع الممتد أو الهولوجرام». ولذلك، فالمشكلة لا تكمن فى الرؤية الفنية، بل فى البنية التحتية. لكنه يرى أن توظيف التكنولوجيا - إن جاء من صلب الرؤية - سيكون داعمًا ومُعززًا، لا عائقًا، مشددًا على ضرورة أن يكون المخرج مطّلعًا ومواكبًا للتطورات، لأن المتفرج أيضًا يتغيّر وتتغير تطلعاته.

ويؤكد المنصور أن المرونة سمة ضرورية للمخرج، خاصة فى تعامله مع الجمهور ورؤيته، ويستشهد بتجربته الشخصية فى توظيف التكنولوجيا، حيث استخدم الشاشة الرقمية فى أحد عروضه - وتحديدًا فى عرض «الحفيد» - لمساعدته على التنقل بين الأزمان، واستعراض مشاهد الخلفية للشارع المصرى فى الثمانينيات والتسعينيات والألفية، ما أضفى واقعية عالية على العرض، وأشعر الجمهور بأنه داخل بيت مصرى نابض بالحياة.

ويختتم حديثه بالتأكيد على أن الهوية الإنسانية للمسرح عصية على الاندثار، رغم كل ما يظهر من تقنيات حديثة، ويقول: «المسرح سيظل مختلفًا، فالراديو والسينما والتلفزيون لم تنجح فى محو خصوصيته، لأنه قائم على التفاعل الإنسانى الحى، والواقع الافتراضى مهما تطوّر سيبقى بلاستيكيًا لا ينبض بوجدان الممثل الحقيقي».

ويرى أن المسرحيين الأذكياء سيعرفون كيف «يبتلعون» هذه التقنيات داخل عروضهم، بحيث تصبح جزءًا من الرؤية لا عبئًا عليها. ويُحذر من الإفراط فى استخدامها دون داعٍ، إذ لا بد أن يأتى التوظيف بدافع فنى واضح، ليصبح محسوبًا ومؤثرًا، لا مجرد بهرجة. ويختم قائلًا: «التقنيات أداة فى يد الفنان، وليست بديلًا عنه. وسيظل المسرح حيًّا ما دام ينبض بالإنسان.»

منار زين: الذكاء الاصطناعى لا يهدد سحر المسرح بل يعززه.

تؤمن الفنانة منار زين بأن إدماج التّقنيات الحديثة، وعلى رأسها الذكاء الاصطناعى، فى التجربة المسرحية لم يعد خيارًا، بل ضرورة ملحّة تفرضها طبيعة العصر والجمهور. وتشير إلى أن العالم كله يتطور ويصبح أكثر حداثة، وبالتالى فإن المسرح لا يمكن أن يظل بمعزل عن هذا التطور.

وترى أن استخدام الذكاء الاصطناعى لا يُهدد سحر الخشبة إطلاقًا، بل على العكس، يمكن أن يُضفى بُعدًا جماليًا جديدًا يعزز من حيوية اللحظة المسرحية، خاصة مع جمهور أصبح أكثر وعيًا واتصالًا بالتكنولوجيا، وسريع الإيقاع ومتجدد التفاعل.

وتوضح منار أن أدوات العصر باتت ضرورية للسيطرة على هذا النوع من الجمهور، مؤكدة أن استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعى والواقع الافتراضى يفتح المجال أمام خلق عوالم متعددة داخل العرض المسرحى، بحيث يشعر المتفرج أنه انتقل فعليًا إلى أزمنة وأماكن مختلفة، ويعيش اللحظة وكأنها نابضة أمامه.

وتضيف أن الذكاء الاصطناعى يعزز الإحساس بالحيوية والنبض، لأنه ينقل واقعًا حيًا على الخشبة، واقع يمكن صناعته بضغطة زر واحدة. وترى أن من الطبيعى أن نلجأ إلى هذه الأدوات لصنع صورة مسرحية معاصرة تواكب الزمن، بدلًا من أن نظل نقدم مسرحًا بصريًا يشبه ما كان فى الخمسينيات والستينيات والسبعينيات.

وتلفت إلى أن الزمن يتغير، وكذلك سيكولوجية الإنسان المصرى والعربى عمومًا، مشيرة إلى أن المسرح يجب أن يتعامل مع المتفرج من منطلق إسقاط الحيل الدفاعية كما كان يقول أرتو، وهو أمر لا يتحقق دون أدوات العصر. وتؤكد أن الذكاء الاصطناعى لا يُستخدم وحده، بل فى إطار إبداع بشرى مدعوم بهذه التقنية، لا مستبدل بها.

وتكشف منار زين عن أنها تفكر فعليًا فى توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعى داخل مسرح الطفل، لأن الطفل بطبيعته يتأثر بعنصر الإبهار، والتقنيات الرقمية قادرة على خلق هذا الإبهار، لتجعل الطفل يشعر وكأنه فى عالم سحرى. لكنها تعترف فى الوقت نفسه بأن البنية التحتية للمسارح فى مصر ما زالت غير مهيأة لتحقيق هذا المستوى من التكامل التكنولوجى.

وتشدد على أن التكنولوجيا كانت ولا تزال فى خدمة مبدعى المسرح، وكلما تطور الزمن زادت فرص الفنان الحقيقى فى توظيف هذه الأدوات داخل التجربة الحية، دون أن يُلغى دور العنصر البشرى، بل ليُدعم ويعزَّز ويُمنح زخمًا إضافيًا. فالتقنيات قادرة على خلق لحظات سحرية محسوسة تجعل الجمهور يعيش الحدث كأنه حقيقى تمامًا.

وتختم منار زين بأن المسرح مضطر لمجاراة الذكاء الاصطناعى لأنه يُوفر كثيرًا من الوقت والجهد، وأن وجود أنظمة تعمل بتكامل مع هذه التقنية من شأنه أن ينقل المسرح إلى آفاق جديدة. وفى الوقت نفسه، لا يمكن ولا يجب الاستغناء عن الإنسان داخل التجربة المسرحية، لأن الإبداع الحقيقى يظل إنسانيًا أولًا وأخيرًا.

بكار حميدة: الذكاء الاصطناعى سلاح ذو حدين فى تصميم الديكور المسرحى

يشير مهندس الديكور بكار حميدة إلى أن الحديث عن الذكاء الاصطناعى فى مجال التصميم المسرحى أصبح أمرًا لا يمكن تجاهله، لما له من تأثير مباشر على واقعنا الفنى، فى ظل تطور تكنولوجى تجاوز كل التصورات. يوضح أن الفنانين والمصممين لم يتوقعوا يومًا أن تظهر برامج قادرة على استقبال المعطيات الدرامية للنص وتوليد تصميمات للمناظر والأزياء تتجاوز خيال المصمم، وتقوم فعليًا بمهامه.

ويعتبر هذا التطور سلاحًا ذا حدين: فهو إما أن يكون عونًا كبيرًا فى تقليل الجهد والوقت، أو أن يتسبب فى إلغاء دور المصمم تمامًا فى المستقبل. ولذلك يرى أن هذه القضية تمس جوهر العلاقة بين الفن والتكنولوجيا، خاصة فى مجال مركّب كديكور المسرح.

ويؤكد حميدة أن الذكاء الاصطناعى غيّر بالفعل طريقة التفكير فى تصميم الديكور المسرحي؛ فبدلًا من أن يبدأ المصمم من الصفر، بات يمكنه الاستعانة بتوليدات بصرية مبدئية توفر إلهامًا سريعًا وتصوّرات بديلة للأفكار. ويضيف أنه استخدم هذه الأدوات فى تجاربه مؤخرًا لتصور ديكورات رمزية وتعبيرية معقدة كبداية بصرية، ثم طوّرها يدويًا بما يناسب العرض واحتياجاته الفنية.

ويعترف بأن الذكاء الاصطناعى قادر على إنتاج جمال بصرى منافس، لكنه جمال مختلف؛ إذ يفتقد للارتباط بالزمن، والحركة، والسياق الدرامى، وهى عناصر لا يزال المصمم البشرى يتفوق فيها بفضل حسه الفنى وتفاعله الإنسانى مع النص.

ويبيّن أن الفرق الجوهرى بين التصميم اليدوى والرقمى يكمن فى النية والحسّ المسرحي؛ فالتصميم اليدوى ينبع من وعى المصمم بالمكان الحيّ، وخبرته فى التعامل مع إمكانيات الخشبة، واحتياجات الممثل، وتفاعل الجمهور، بينما يبقى التصميم الرقمى، فى الغالب، رؤية بصرية تفتقر للروح المسرحية العميقة.

كما يرى أن الذكاء الاصطناعى قد ينتج تصاميم خلّابة من حيث الشكل، لكنها لا تنجح بالضرورة على خشبة المسرح، إما لأنها غير واقعية، أو صعبة التنفيذ، أو لا تتناسب مع الإيقاع المسرحى وحركة الممثلين والإضاءة. فالحضور المسرحى يتطلب فهمًا للدراما وليس فقط للصور المبهرة.

ويؤكد حميدة أن الذكاء الاصطناعى لن يلغى دور المصمم، بل سيؤثر عليه ويوسّع من أدواته، تمامًا كما لم يُلغِ الكمبيوتر دور الرسام. فالمصمم الذكى هو من يستفيد من هذه الأدوات ويوظّفها فى تطوير عمله دون أن يخشاها.

ويختتم حميدة حديثه بأن الذكاء الاصطناعى قادر على محاكاة الضوء والخامات والعمق بصريًا، لكنه لا يستطيع أن يعيش التجربة المسرحية بكامل تفاصيلها. فالإضاءة تتغيّر حسب الإيقاع، والعمق يتحقّق بالحركة الحيّة، والخامات لها ملمس ووزن ورائحة، وهذه العناصر لا يمكن محاكاتها رقميًا حتى الآن.

إسلام إمام: المسرح لا يجب أن يبقى بمعزل عن الذكاء الاصطناعي

فيما يرى المخرج إسلام إمام أن كل تطور تكنولوجى أو مجتمعى يحدث فى حياتنا يمثل فرصة ينبغى استثمارها، بما فى ذلك الذكاء الاصطناعى، مؤكدًا أن المسرح لا يمكن أن يبقى معزولًا عن هذا السياق العام من التحولات، وإلا سيواجه مصير المهن التى اندثرت بسبب تجاهلها للواقع المتغير. ويشدد على أهمية مواكبة العصر، ليس فقط للمحافظة على حضور المسرح، بل لضمان تطوره واستمراريته.

ويؤمن إمام بأن الذكاء الاصطناعى وغيره من الأدوات الرقمية يمكن أن يسهم فى إثراء العرض المسرحى على المستويين الجمالى والدرامى، من خلال رؤى إخراجية متنوعة تُوظّف هذه الوسائل لخدمة الفكرة والموضوع، معتبرًا أن الفن فى جوهره - سواء كان مسرحًا أو سينما أو تليفزيونًا - يجب أن يخاطب الإنسان بلغة العصر التى أصبحت التكنولوجيا جزءًا لا يتجزأ منها.

ويشير إلى أن الجمهور اليوم يعيش داخل منظومة تكنولوجية متكاملة، ومن ثمّ فإن جذب هذا الجمهور إلى المسرح يتطلب تطوير الوسيط المسرحى تكنولوجيًا. ويلفت إلى أن التطبيقات المتقدمة مثل الذكاء الاصطناعى و»تشات جى بى تي» باتت واقعًا يوميًا، مما يحتم على المبدعين التفكير الجاد فى استخدامها، ولكن بوعى وبطريقة مدروسة تخدم القضايا الإنسانية والفكرية المطروحة على الخشبة.

ويؤكد إمام أن الفنون لا تنفصل عن الواقع، وضرب مثالًا بتحول الهواتف المحمولة إلى أدوات تصوير متقدمة أغنت الناس عن استخدام الكاميرات التقليدية، وهو ما يعكس اندماج التكنولوجيا فى تفاصيل الحياة اليومية، وبالتالى فإن الفنان - بحسب قوله - هو أول من يجب أن يستفيد من هذه الوسائل داخل عمله المسرحى.

غير أن المعضلة الأكبر التى يراها إمام تتعلق بالإنتاج، سواء فى القطاع العام أو الخاص، حيث تتطلب الاستفادة من التقنيات الحديثة ميزانيات أكبر، ووعيًا فنيًا وتخطيطيًا بكيفية دمج هذه الوسائل داخل العمل المسرحى. من هنا تأتى أهمية أن تخصص المؤسسات جزءًا من ميزانياتها للتطوير التكنولوجى، بما يتيح للمخرج أن يتناول القضايا المعاصرة بأدوات معاصرة أيضًا.

ويختم إمام بالإشارة إلى أن المسرح، بمرونته وثرائه، قادر على احتواء كافة الفنون، كما فعل مع السينما التى استعان ببعض أدواتها داخل العروض، مؤكدًا أن بإمكانه اليوم أن يحتوى الذكاء الاصطناعى، والجرافيك، والتطبيقات الحديثة، بشرط توفر الرؤية الإخراجية والجمالية التى

تُفعّل هذه العناصر داخل التكوين البصرى، وهو ما يشكل جوهر عمل المخرج وفريقه الفنى.

نهلة مرسي: الذكاء الاصطناعى لا يصنع فنًا.. بل ينتج «مسوخًا باردة» لا روح فيها

ترفض مصممة الديكور والأزياء نهلة مرسى بشكل قاطع إدخال الذكاء الاصطناعى فى عملها، مؤكدة أن تصميم الديكور المسرحى هو فعل إبداعى إنسانى نابع من الخبرة، والمرجعية الثقافية، والذاكرة البصرية المتراكمة، ولا يمكن استبداله بأداة رقمية لا تملك الروح ولا البصيرة.

وترى أن الخيال البشرى لا يُضاهى، وأن ما يُنتج عبر الخوارزميات لا يمكن اعتباره «ديكورًا» بالمعنى المسرحى، بل هو مجرد مشهد خالٍ من الجوهر، يفتقر إلى الروح والملمس والوظيفة الدرامية. وتصف هذه الأعمال الرقمية بـ«المسوخ غير المقبولة»، لأنها تفتقد للتماس الحى مع النص والممثل والجمهور.

وترفض وصف ما ينتجه الذكاء الاصطناعى بأنه «مبهر»، قائلة إنه يخرج تصاميم مزعجة للعين، لا تحقق أى بعد وظيفى أو جمالى حقيقى. وتؤكد أن الإبداع لا يتولد من تكرار أفكار الآخرين، بل من مخيلة الفنان وقدرته على الخلق والتوليف والتأويل.

وتختتم نهلة مرسى موقفها بالتأكيد على أن هناك عناصر أساسية فى المسرح – مثل الضوء، والخامات، والعمق، والروح – لا يمكن برمجتها، لأنها جزء من الفكر البشرى الخلاق، ومن وهبها الله للإنسان وحده.

سامح عثمان: الذكاء الاصطناعى لا يكتب... بل ينشئ فقط !!

يرى الكاتب سامح عثمان أن الذكاء الاصطناعى قد يكون مساعدًا فى جمع التراث أو ترتيب المادة التاريخية، وربما يؤدى دور السكرتير المنظم أو المحاور التقنى، لكنه بعيد كل البعد عن القدرة على إنتاج كتابة إبداعية حقيقية. فالإبداع لا يُولد من الخوارزميات، بل من قلب الكاتب وروحه وندوبه وتجربته الإنسانية العميقة.

ويؤكد أن ما قد يكتبه الذكاء الاصطناعى لن يكون سوى نص آلى، جاف، منظم كمتوالية حسابية، خالٍ من بصمة الروح، بلا حزن ولا خذلان ولا أحلام ولا لحظات تهور وجدانية تُكسب النص حقيقته الإنسانية. إنها سطور مثالية كأنها من ملائكة، باردة كالثلج، أقرب لموضوع إنشاء منها إلى نص أدبى.

ويشير إلى أنه، رغم عدم متابعته الدقيقة للتجارب العالمية فى هذا المجال، فقد اختبر أدوات الذكاء الاصطناعى بدافع الفضول، وكانت النتيجة نصوصًا ملساء لا طعم فيها ولا حياة. وبهذا المعنى، فإن تجربة الكتابة ستبقى فى مأمن، لأنها فى جوهرها تعبير إنسانى لا يخضع لخوارزمية أو قاعدة بيانات.

ويحذر عثمان من الاعتماد على الذكاء الاصطناعى لتوليد الأفكار، لأنه ببساطة يعيد طرحها لآلاف المستخدمين إن تقاطعت أسئلتهم، مما يهدد أصالة العمل الأدبى. ويؤكد أن ما قد يكتبه الذكاء الاصطناعى لا يمكن وصفه بنص

مسرحى حقيقى، لأن الكتابة ليست رصف كلمات، بل حياة تنبض بالحوار والبصمة والأسلوب.

ويختتم بقوله: «القلم هو من بدأ هذه الحياة، وهو من سينهيها بعد انتهاء الرواية.»

محسن رزق: التكنولوجيا ضرورة على المسرح لا تهديد.. والذكاء الاصطناعى إضافة حين يُوظف بوعي

يرى المخرج محسن رزق أن تأثير التقنيات الحديثة، وعلى رأسها الذكاء الاصطناعى والواقع الافتراضى، بات واضحًا ومؤثرًا فى العملية الإخراجية، بل وأصبح ضرورة لا يمكن تجاهلها. فبرأيه، هذه الأدوات أصبحت جزءًا أساسيًا من الحياة اليومية، كالأكل والشرب، ويجب على العاملين فى الوسط المسرحى مواكبتها والتعامل معها بوعى، سواء على مستوى النصوص، أو الإيقاع، أو عناصر الإبهار البصرى التى

باتت من متطلبات الجمهور.

ويؤكد رزق أن كل شيء له مميزاته، وأن الذكاء الاصطناعى يمكن أن يضيف بعدًا جماليًا للعرض المسرحى، شرط أن يُستخدم بشكل متوازن، ووفق رؤية واعية للمخرج، لا لمجرد توظيفه كموضة. فحين يُوظَّف الذكاء الاصطناعى فى المكان المناسب، وفى العرض المناسب، يمكن أن يدعم الصورة والتصميمات والعناصر الفنية الأخرى دون أن يهدد «سحر الخشبة»، بل على العكس، يمكن أن يخلق تناغمًا جديدًا بين أدوات المسرح التقليدية والحديثة.

عن تجربته الشخصية، يوضح أنه استخدم الذكاء الاصطناعى فى عروض الأطفال، وفى تصميم الصورة والدعاية، ومنها بوسترات أحد عروضه الأخيرة حين تعذّر التصوير نتيجة تأخر الميزانية، فاستعان بالأدوات الحديثة لصناعة ملصقات جذابة.

ويضيف أن التكنولوجيا اليوم دخلت فى كل شيء: الإضاءة، الصوت، الديكور، البرمجة، وحتى التحكم الكامل فى العرض، ما جعلها أداة تخدم القضايا الإنسانية التى يناقشها المسرح، بل وتدعم كافة عناصر العرض بشكل عام، بما فيها العروض التى تقدم على المسارح المجهزة بشاشات وتقنيات متطورة.

لكنه فى الوقت نفسه لا يغفل وجود أنماط أخرى من المسرح، كـ«المسرح الفقير» على طريقة جروتفسكى، المنتشر فى فرق الأقاليم والمستقلين ونوادى المسرح، التى لا تملك بنية تحتية متطورة، لكنها تواصل تقديم عروض ذات رؤية ومضمون، وتحقق الإبهار أحيانًا بوسائل بسيطة، سواء عبر أداء الممثل أو استخدام الرؤية الإخراجية المبتكرة.

وفى ختام حديثه، يصرّح بأن التكنولوجيا أصبحت أمرًا واقعًا، وأن المخرج الذى يريد مخاطبة جمهور اليوم المنفتح على اليوتيوب ووسائل التواصل، لا بد أن يعى متطلبات العصر، ويواكب ما يحدث فى المسارح العالمية فى إنجلترا وفرنسا وأمريكا، ويواجهه بأدواته الخاصة، شرط أن تبقى الرؤية الفنية هى البوصلة فى النهاية.

د. صالح السيد رضوان: الحكى الميدانى ليس مجرد جولة بل استعادة حية للذاكرة

ضمن فعاليات الدورة الأولى لمعرض الفيوم للكتاب، دورة الفنان عبدالرحمن رشدى، قدّم الأستاذ الدكتور صالح السيد رضوان، مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآثار، جولة حكى ميدانية بعنوان «سيرة الفيوم». انطلقت الجولة من أمام ضريح ومئذنة الشيخ على الروبى، وامتدت حتى جامع قايتباى، مرورًا بشارع سوق الصوف، فى سرد تفاعلى يعيد للفيوم جزءًا من هويتها التاريخية والاجتماعية.

فى هذا الحوار، يحدثنا الدكتور صالح عن فكرة الجولة ومنهجها، وأهمية الحكى الشعبى فى زمن السرعة الرقمية.

حوار: صوفيا إسماعيل

الشيخ على الروبى كان بوابتنا لقراءة الفيوم بعيون أهلها

فى البداية، ما الذى دفعك لتقديم جولة حكى بعنوان «سيرة الفيوم» ضمن فعاليات معرض الكتاب؟

نظرًا لكون هذه الدورة هى الأولى لمعرض الكتاب فى محافظة الفيوم، فقد صاحبها عدد من الفعاليات الثقافية المتنوعة، ومن بينها جولة الحكى التى نظمها المركز القومى للمسرح والفنون الشعبية. أطلقنا عليها «سيرة الفيوم»، لأنها تروى ملامح من تاريخ المدينة عبر شواهدها الأثرية، حيث اخترنا خط سير بسيطًا ومناسبًا لطبيعة الطقس فى الصيف، ونعلم أن المعرض فى الأعوام المقبلة سيُقام فى شهر مارس بالتزامن مع العيد القومى للمحافظة، ما يوفر ظروفًا مناخية أفضل. فالجولة ركزت على معالم من العصر الإسلامى، وهى أماكن مترابطة من حيث القصة والمكان، وبدأت من ضريح الشيخ على الروبى، مرورًا بشارع سوق الصوف، وصولًا إلى جامع قايتباى.

ما هو المنهج الذى اتبعته فى اختيار الحكايات التى ستروبها خلال الجولة؟ وهل هناك خيط درامى أو سردى يربط بينها؟

اعتمدت فى اختياراتى على الجمع بين القيمة التاريخية لكل موقع، وارتباطه الاجتماعى والدينى بالمجتمع الفيومى.و سعيت لأن يكون هناك تسلسل سردى متصل بين الضريح والسوق والجامع، بما يُظهر جوانب من الحياة اليومية فى الفيوم خلال العصر الإسلامى، من الممارسات الدينية والتبرك بالأولياء، إلى الأنشطة التجارية.

تبدأ الجولة من أمام ضريح ومئذنة الروبى، لماذا وقع اختيارك على هذا الموقع تحديدًا كنقطة انطلاق؟

الأضرحة فى الثقافة المصرية تُعد جزءًا أصيلًا من النسيج الشعبى والدينى، حيث ارتبطت بالعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية. وقد كان الشيخ على الروبى من الأولياء المعروفين فى الفيوم، وكان الناس يتوجهون إلى ضريحه طلبًا للبركة والشفاء. لذلك، يمثل هذا المكان مدخلًا مثاليًا للبدء فى الحكى، لما يجمعه من دلالة دينية واجتماعية وثقافية.

كيف ترى أهمية «الحكى الميداني» فى إعادة إحياء التراث الشعبى وتعزيز ارتباط الناس بتاريخ مدنهم؟

أرى أن الحكى الميدانى وسيلة فاعلة جدًا لإحياء التراث، فهو لا يقتصر على السرد فقط، بل يُتيح للمشارك أن يرى بعينيه ما يُحكى له، ما يجعل الأثر أعمق وأكثر ارتباطًا بالوجدان. وهذه الطريقة أقرب للناس، خاصة فى ظل العصر الرقمى الذى قلّ فيه التفاعل المباشر مع التراث. ومن هنا، تأتى أهمية دور المركز القومى للمسرح فى تبنى هذا النمط من النشاط الثقافى.

هل يمكن القول إن هذه الجولة تمثل إعادة سرد للهوية الثقافية للفيوم.. وما الذى يميز الفيوم عن غيرها فى هذا السياق؟

الجولة تُسلّط الضوء على جزء من الهوية الثقافية للفيوم، لكنها بالطبع لا تغطيها بالكامل، لأن الهوية تتكون من عناصر كثيرة. وما يميز الفيوم أنها تجمع بين التاريخ الطبيعى والإنسانى والدينى، وهذا ما يجعل كل محاولة لسرد تاريخها

متفرّدة.

هل اعتمدت على مصادر شفاهية أم وثائق تاريخية فى إعدادك لهذه الجولة.. وما التحديات التى واجهتها فى توثيق بعض القصص؟

اعتمدت فى الأساس على المراجع والوثائق التاريخية، نظرًا لندرة المصادر الشفاهية فى العصر الحالى. استعنت بكتابات مؤرخين متخصصين فى التاريخ والآثار الإسلامية، وكان التحدى الأكبر هو التأكد من دقة المعلومات وربطها بالأماكن الفعلية ميدانيًا.

كيف ترى أهمية إقامة معرض للكتاب فى محافظة مثل الفيوم.. وما الأثر الذى تلمسه على الجمهور المحلى؟

إقامة المعرض فى الفيوم كانت خطوة موفقة للغاية، فقد أحدثت حراكًا ثقافيًا فى المحافظة، وجمعت بين الأدباء والنقاد والمثقفين. لاحظنا تفاعلًا واضحًا من الجمهور مع الكتب والفعاليات، وخلق ذلك حالة من الاهتمام والوعى بأهمية القراءة، ما يشجع على تكرار التجربة وتطويرها مستقبلًا.

كيف تقيّم التعاون بين المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية والهيئة العامة للكتاب فى هذه الدورة؟

التعاون كان على مستوى عالٍ من الاحتراف، وقد انعكس ذلك بوضوح فى جودة الفعاليات التى أقيمت، وعلى رأسها جولات الحكى. كل جهة قامت بدورها بشكل فعّال، وكانت النتيجة حدثًا ثقافيًا ناجحًا فى كل المقاييس.

هل تعتقد أن الأنشطة الثقافية المصاحبة للمعارض مثل جولات الحكى كافية لجذب جمهور أوسع للكتاب والمعرفة؟

هى بداية جيدة ومبشّرة، لكن لا بد من الاستمرار والتنوع فى هذه الأنشطة لجذب جمهور أكبر. الأنشطة الحية، خاصة الحكى الميدانى، لها تأثير أكبر من الفعاليات التقليدية، ويمكن أن تكون مدخلًا حقيقيًا لتعزيز حب المعرفة والقراءة.

ما تقييمك لمستوى التفاعل مع الفعاليات المرتبطة بالفنون الشعبية مقارنة بالأنشطة الأدبية البحتة؟

التفاعل كان مقبولًا بالنظر إلى عدد السكان وطبيعة المحافظة، لكن يمكن القول إن الفنون الشعبية حظيت باهتمام لا يقل عن الأنشطة الأدبية، خاصة أن الجمهور كان متعطشًا لهذا النوع من الفعاليات التى تُعيد وصل الناس بتراثهم.

ما الذى يمثله «الحكى الشعبى» بالنسبة لك على المستوى الشخصى والبحثى؟

الحكى الشعبى بالنسبة لى ليس مجرد أداة للتسلية، بل هو وسيلة لحفظ التاريخ ونقله من جيل إلى آخر. لقد نشأت على حب الحكايات الشعبية، وأدركت من خلالها كم هى مليئة بالمعلومات والتفاصيل التى قد لا نجدها فى كتب التاريخ الرسمية، لأنها تنقل حياة الناس العاديين لا الحكام فقط.

هل ترى أن هناك جيلًا جديدًا من الشباب مهتم بإعادة اكتشاف الحكايات والمأثورات الشعبية؟ وما الذى يحتاجه هذا الجيل؟

رغم انشغال الشباب بوسائل التكنولوجيا الحديثة، إلا أننى ألاحظ أن القصص والحكايات لا تزال تستهويهم حين تُقدَّم بأسلوب مشوّق. هذا الجيل بحاجة إلى من يفتح له الأبواب نحو هذا التراث، ويقدمه بطريقة تواكب اهتماماته المعاصرة.

برأيك، ما الدور الذى يمكن أن يلعبه المسرح الشعبى أو فنون الحكى فى ظل التحولات الرقمية المتسارعة اليوم؟

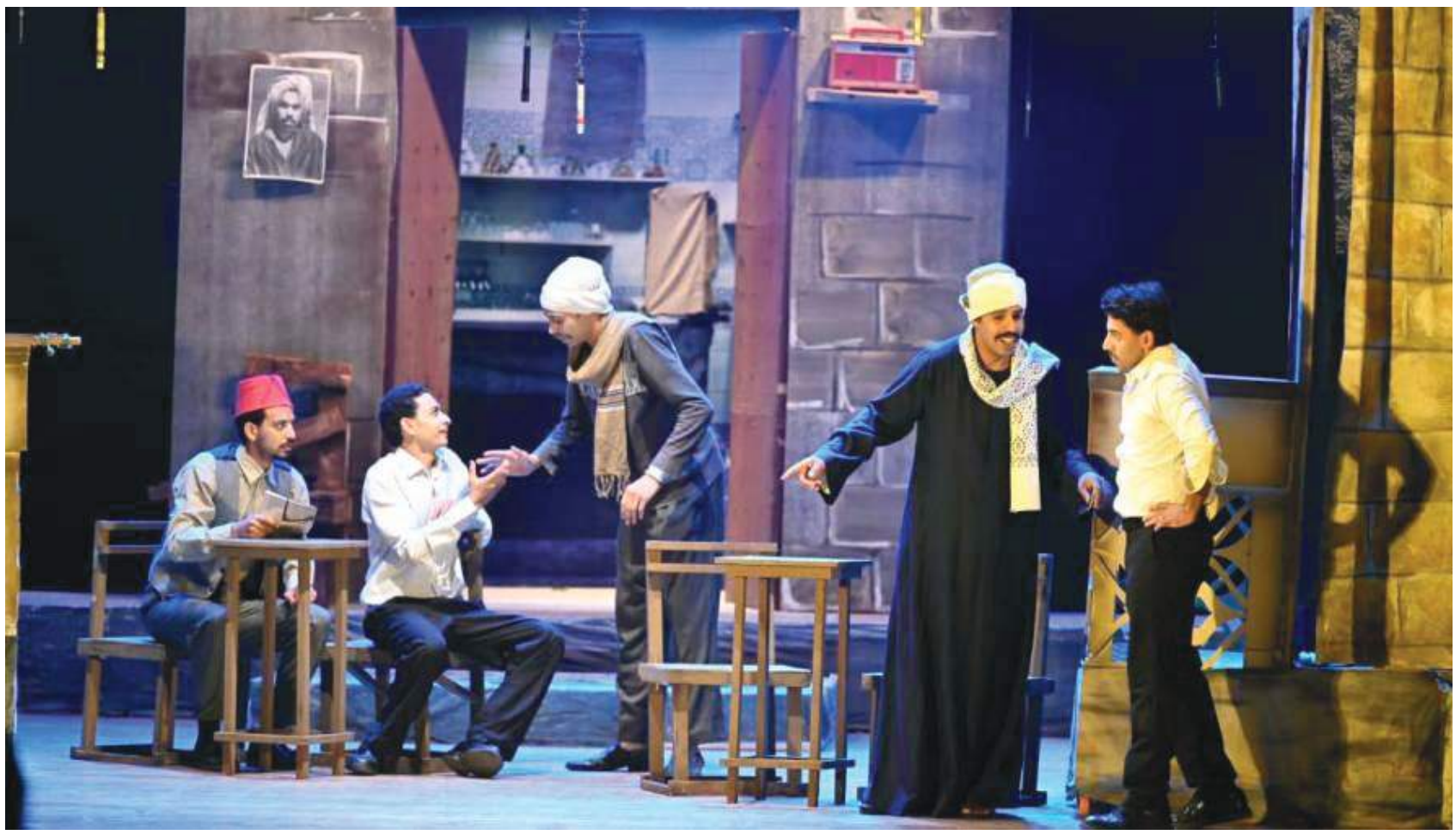
أعتقد أن المسرح الشعبى وفنون الحكى يمثلان أدوات قوية لمقاومة النسيان الثقافى، وهما بديلان حيّان لما قد يفقده الإنسان فى العالم الرقمى. الحكى الشعبى يُخاطب الوجدان، ويعيد للناس جزءًا من ذاكرتهم الجمعية التى قد تُنسى فى ظل تسارع العصر.

هل لديك نية لتكرار هذه التجربة فى مدن أخرى.. وهل يمكن أن تتحول الجولة إلى مشروع توثيقى موسّع؟

بالتأكيد. هذه الجولة كانت تجربة أولى، وهناك نية حقيقية لتكرارها فى محافظات أخرى. كما أن المركز القومى للمسرح يدرس حاليًا التوسّع فى هذا النوع من الجولات، وربما نرى قريبًا مشروعًا توثيقيًا شاملًا يُعيد لهذا التراث مكانته المستحقة.

كيف يمكن للجمهور أن يسهم فى الحفاظ على هذا التراث الشعبى الحى.. وهل ترى أن الحكى أداة مقاومة للنسيان؟

الجمهور يمكنه أن يسهم من خلال الاهتمام، والمشاركة، ونقل الحكايات للأجيال القادمة. الحكى ليس فقط وسيلة إحياء، بل هو فعل مقاومة للنسيان، لأنه يعيد ربطنا بجذورنا ويُبقى الذاكرة حية ومستمرة.



«شارع ١٩»..

يرصد ملامح الحياة المصرية خلال مائة عام

جمال الفيشاوى

فى إطار الدورة الثامنة عشرة للمهرجان القومى للمسرح المصرى قدمت فرقة مركز الجيزة الثقافى التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة العرض المسرحى (شارع ١٩) على مسرح السامر، تأليف (محمود جمال حدينى)، وإخراج عمرو حسان وقد فاز العرض بعدة جوائز فى الدورة الـ٤٧ من المهرجان الختامى لفرق الأقاليم

النص الدرامى (المسرحى):

كتب المؤلف محمود جمال حدينى النص المسرحى عام ٢٠١٩م باسم شارع ١٩ وأسفل العنوان شارع الشيخ عايش سابقًا وأطلق المؤلف ذلك الأسم على النص لوجود رجل كان أول من سكن فى هذا الشارع يَحْلُم فى منامه أحلام تتحقق فى الواقع، فأُطْلَقَ عليه اسم الشيخ عايش لربما تتحقق أحلام الناس فى هذا الشارع لكنها لم تتحقق، وشارع ١٩ هو شارع من وحى خيال المؤلف وهو يعبر عن مكان يحمل تاريخ مصر وتدور الفكرة الرئيسية حول مصر فى مائة عام، يرصد فيها المؤلف تحولات الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية والفنية لأحوال المصريين فى هذه الفترة الزمنية، وفى تلك الفترة يرصد التطورات أو الاختلافات التى أُدْخَلت على الشارع، والانكسارات والانتصارات التى مرت بها مصر، وما وصلنا إليه اليوم، فنجد داخل المقهى فى بداية الأحداث يقوم رجل بالغناء فيها ليسرى عن الزبائن، ثم تمر السنون ويتبدل الحال بدخول الراديو للمقهى فيتم الاستغناء عن المغنى، كما تظهر التحولات فى الانشطة التجارية للمحلات من ساعاتى إلى مصور إلى محل ملابس مستوردة فى عصر الانفتاح.

وحيث أن أى كاتب لنص مسرحى يتطلع لرؤيته يعرض على المسرح، وموضوع النص الذى كتبه حدينى من الصعب أن يقدم على المسرح فى فترة ساعة ونصف أو حتى ثلاث ساعات، ولذا نجد المؤلف فى نصه يقوم بسرد الأحداث ببطء فى بداية النص حتى يتعرف القارئ على موضوع النص ويتماهى معه، ثم يعرض ما يريد توضيحية من أحداث، ثم بدأ عرض الأحداث بشكل سريع ثم بشكل أسرع عندما قام بعرض مقتطفات من الحقب الزمنية التى يراها مناسبة لنصة، فيرصد ما قبل ثورة ١٩٥٢م ومحاولة الفدائيين مقاومة الاحتلال الإنجليزى (البريطاني)، ودستور ٢٣، والحرب العالمية وتأثيره على مصر والعالم والشح فى البضائع مثل أبسط متطلبات الحياة كالسكر والشاى، وظهور السوق السوداء، وتأميم قناة السويس، وعدوان ٥٦، ونكسة ٦٧، وانتصار ٧٣، وافتتاح قناة السويس والانفتاح الاقتصادى وبداية صعود رأس المال المتمثل فى شخصية سعيد البكرى وجلبه للملابس المستوردة وتهربه من الجمارك، وغيرها من الأحداث، إلى أن يستعرض لنا بعض من الأحداث فى عصر الرئيس الراحل حسنى مبارك منها موضوع الريان وتوغل رأس المال، الكورة، الأغانى، الزلزال، الإرهاب، وضرب الأتوبيس السياحى، والتغيرات الديموغرافية التى طرأت على سكان شارع ١٩، من خروج ناس أقامت فى الشارع ودخول ناس جديدة ستقيم بالشارع، وعدد وكثافة السكان، وهكذا فى شكل جمل تلغرافية مثل الفوتو مونتاج فيرصد سريعًا مدة ثلاثين عامًا لأحداث مرت بها مصر والمصريين، ويعبر أيضًا عن سرعة إيقاع العصر، وهتافات ٢٥ يناير، والنص لا يقدم دراما توثق للمرحلة التاريخية خلال المئة عام لكنه يقدم دراما تتأمل فيما حدث خلال تلك الفترة، وعرض المؤلف الأحداث بشكل محايد تمامًا دون أن تكون له وجهة نظر فهو ليس مع أو ضد أى حدث، لكنه يرصد فقط، ليوضح حال مصر سابقًا، وما وصلنا إليه اليوم.

رؤية المخرج:

قام المخرج عمرو حسان باختزال بعض أحداث النص الدرامى، ومنها لم يذكر لماذا أطلق المؤلف على النص شارع الشيخ عايش سابقًا، وكذلك لم يستكمل الأحداث ويقدم ٢٥ يناير عام ٢٠١١م وما بعدها، لكنه حافظ على الفكرة الرئيسية للنص ومن وجهة نظرنا أن المخرج ارتبط بزمن العرض حتى يستطيع دخول مسابقة المهرجان، أو رأى من وجهة نظرة أنها غير مهمة بالنسبة للمتلقى، ومن وجهة نظرنا أعتقد أن العرض انتهى عند عام ٢٠١٠م.

كان ديكور (محمد فتحى + الملابس) عبارة عن منظر واحد يجسد الحارة الشعبية المصرية، فيظهر فى وسط عمق المسرح مبنى يمثل منزل مكون من طابقان، ويمثل الطابق السفلى مقهى معلق عليها لافته مكتوب عليها مقهى الشيخ عايش، والطابق العلوى يعبر عن شقة يظهر منها شرفة بها زخارف تعبر عن فترة القرن التاسع عشر، وعلى جانبى المسرح نجد مبنيان متماثلان يمثل كلًا منهما منزل لاحد شخصيات العرض فعلى اليمين منزل إبراهيم العطار وعلى اليسار منزل سليمان أول جار لإبراهيم يسكن فى شارع الشيخ عايش، وأثناء العرض يتحرك المنزلان ليظهر للمتلقى ما يدور فى داخل المنزل وقد وضعت ستارة على ما يمثل جدار والتى تفتح وتظهر داخل المنزل، وبكل منزل بلكونة يقدم بها جزء من الأحداث وهى مقابلة مباشرة للمتلقى أو من الجانب الداخلى المقابل للمقهى، ويستخدم الفراغ بين المنزلين ليعبر عن امتداد القهوة فى الشارع بوجود بعض الطاولات والكراسى، وفى أحيانًا أخرى تستخدم لرقصة المولوية، وفى مقدمة المسرح وعلى الجانبين يوجد محلان، المحل الموجود على يمين المتلقى محل عطارة إبراهيم العطار، والمحل الموجود على يسار المتلقى هو محل ساعات مراد ودائما ينادى بالخواجة، فكتب على يسار لافته المحل جملة مش خواجة، والتى رسم على يمينها ساعات وعقارب، ونظرًا لتعدد الفترات الزمنية التى تناولها النص حاول مصمم الديكور تغيير بعض الموتيفات لتؤكد ذلك مثل تغير لافتة محل الساعات إلى محل جورج المصور، تم محل ملابس سعيد البكرى حيث الملابس المستوردة ليؤكد لنا على عصر الانفتاح الاقتصادى، وباستخدام الحيل البسيطة بتحرك المنازل، أو تغيير اللافتات، أو دخول وخروج الطاولات والكراسى، وظهور عربة محملة بقدرة فول، استطاع مصمم الديكور أن يحول المنظر الواحد (الاستاتيكي) إلى منظر ديناميكى مع تغير الممثلين فى المكان، ويدل أيضا على مرور فترات زمنية.

كانت الملابس والإكسسوار مناسبة للزمان فى العرض على الرغم من عدم التركيز على فترة زمنية محددة نظرًا لمرور الأحداث دون التركيز على أحداث فترة بعينها

الإضاءة (عز حلمى) حاول أن يعبر عن الفترة الزمنية بمود الإضاءة من حيث التطور بلون وكثافة الإضاءة فعلى سبيل المثال نرى فى بداية العرض فى العقد الثانى من القرن العشرين ركز على الإنارة فقط ومحاولة لإظهار وجوه الممثلين حتى يرى المتلقى انفعالاتهم فاستخدم اللون الأصفر، ونجد أن شدة الإضاءة تزداد على مر الزمان، فنجد فى عصر الانفتاح الألوان الصاخبة وتزداد كثافة اللون الأحمر، واعتمد بإظهار اللون الأحمر عندما تحدث غارة عندما تكون البلاد فى حالة حرب، أو عند حدوث مشاجرات، واللون الأزرق فى مشاهد الليل، أو فى فترات الغموض وعدم اليقين، وفى مشهد الفرح أستخدم اللون الموف عند زواج سليمان، كما استخدمت الإضاءة مثل إضاءة السينما للتركيز على مكان الحدث وإعتام باقى الأماكن خاصة عند التنقل بين الأحداث التى تدور فى منزل إبراهيم ثم الأبن والاحفاد أو منزل سليمان والأبناء والأحفاد

أشعار الأغانى (أيمن النمر) كانت تلخيص لبعض الاحداث ومكملة للأحداث، ومنها أغنية ممد (مدد.. مدد.. مدد.. مدد ملوش أبدًا عدد.. مدد ومَدَلْنَ الأدين.. شوف كنا فين وبقينا فين.. عايشين عاملين أننا عايشين.. ومستنيين منك مدد)، وهى فى فترة الاحتلال الإنجليزى والتدخلات الأجنبية، ويعبر عن أن مصر دائما تحتاج للمدد من الله لما يحاك لها من مؤامرات، وأغنية (لَهْ كل حاجة حلوة منا بتختفى.. وبتبقى ذكرى وفى الخيال.. ومعاها نور دنيتنا يبقى ينطفى.. وحَالنا يبقى بألف حَال) وهى كلمات اجتماعية يتماهى معها المتلقى عند موت إبراهيم العطار، فماذا لو فقد الإنسان شيء له قيمة كبيرة فى حياته، هل يوجد أغلى من شريك العمر، وفى نهاية العرض نسمع كلمات (مكتوب علينا الرضا نرضى.. وفى دمنا حاضر وأمين.. وإن يوم زعلنا أو أتعصبنا.. يدوب زعلنا فى غمضة عين) وتعرض الحال الذى وصلنا له من تلوث سمعى وبصرى.

الموسيقى والألحان (حازم الكفراوى) كانت الأغانى والعزف الموسيقى حيًا وقد عكست الحالة الوجدانية للقرن التاسع عشر وتماهى معها المتلقى،

استعراضات (ياسمين عسكر) كانت مناسبة لزمن العرض.

كل الشكر إلى كل من ساهم فى خروج العرض للنور.

الممثلون:

سيد إبراهيم، سيف مرعى، أمنية محسن، منار عيد، سيف أشرف، محمد اشرف، شهاب أشرف، أمير أشرف، إبراهيم أبوعلى، آية خلف، مصطفى بهنسى، آية العزاوى، آية بدوى، محمد راضى، محمد كمال، محمد حسن، فوفا، وليد الفولى، محمد طارق، عبدالله مرسى، أيمن عفيفى، ميخا، عامر عبدالرحيم، شهد البربرى، دينا حمدى، عبدالوهاب محمد، نصر القبيصى، كريم ممدوح، أسماء أشرف، محمد فؤاد، ملك طارق، مصطفى إسماعيل، محمود الجابرى، علاء هاشم، أحمد شاهين.

الغناء: ياسمين محمد، سيف أشرف، وقاد العارفين تامر عبدالمجيد

فريق الإخراج: داليا الصاوى، غادة عادل، عادل دياب، أحمد شاهين، والمخرج المنفذ (عمر البدرى)، والشكر موصول للمخرج عمرو حسان لما بذله من جهد كبير فى تدريب الممثلين ومزج كل عناصر العرض فى بوتقة واحدة ليظهر بهذا الشكل اللائق، برؤيته الفنية لمتعة المشاهدين.

الصمت المحكم

لمسرح العبث في قطار المصير

حسن عبد الهادي

في نصّ مسرحي يتشح بالسواد، ويتهكم على السلطة، ويصرخ في وجه المصير، يجلس المخرج المسرحي جورج جيهام خلف كلمات الشاعر صلاح عبد الصبور، كمن يُشعل فتيل الغضب في صمت الليل. مسرحية "مسافر ليل" التي أعاد تقديمها ضمن المسابقة الرسمية للمهرجان القومي للمسرح المصري في دورته الثامنة عشرة لعام ٢٠٢٥ برئاسة الفنان محمد رياض، لم تكن مجرد عرض مسرحي تقليدي، بل كانت تجربة بصرية وفكرية قاتمة، تشبه نشيدًا جنائزيًا لعالم مريض.

هي ليست مجرد مسرحية قصيرة من فصل واحد، بل مرآة لزمن عربي منكسر، وإنجيل تعبيريّ لشعب يقف في دهليز الخوف، ينتظر قطارًا لا يعرف وجهته، ولا مَن يسوقه.

أولًا: البنية الدرامية – الاقتصاد في الشكل، والاتساع في الدلالة

تقوم المسرحية على ثلاث شخصيات فقط: الراكب، والمفتش، والسارد (المراقب/الصوت الخارجي)، وتدور أحداثها في محطة قطار مظلمة، ميتة إلا من صوت خطوات وسوطٍ يلوّح به مفتش يرفض أن يبتسم. هذه التركيبة تُظهر أثرًا واضحًا من مسرح العبث، حيث لا يُقدّم الزمن أو المكان أو الشخصيات على نحوٍ تقليدي، بل تأتي كلها مشوّهة، معطوبة، معلقة في الفراغ.

ثانيًا: رمزية الشخصيات – من الإنسان المقهور إلى آلة القمع

الراكب: هو الإنسان الفرد، المواطن البسيط، الحالم بحياة كريمة، الذي يشتري تذكرة، ويظن أن له حقًا في السفر، لكنه يجد نفسه يُساق إلى مهزلة لا خلاص منها.

المفتش: هو سلطة مطلقة، غاشمة، متلذذة بعقاب الآخرين، تتحرك بدافع المرض النفسي، لا القانون.

السارد: هو عين الشاعر، وضمير العالم، وصوت داخلي يحاول تفسير العبث لكنه لا ينجح.

ثالثًا: اللغة الشعرية – موسيقى القهر

اللغة في "مسافر ليل" ليست نثرًا عاديًا، بل هي لغة شعرية مكثفة، مليئة بالإيقاع، والتكرار، والانفعالات. تُعمّق من الشعور بالغربة، وتُضفي على النص مسحة من الحزن الجمالي، وتجعل القارئ يشعر أن الحكاية أكبر من مجرد راكب ومفتش، بل هي حكاية الإنسان في مواجهة مصيره.

رابعًا: موت المعنى – حين لا يكون للضحية خلاص

في هذا النص، لا ينتصر الخير. لا يظهر مخلّص. لا تهبط العدالة من السماء. الراكب يُقتل، المفتش يضحك، والسارد يبكي. وكأن صلاح عبد الصبور يريد أن يقول: في هذا الزمن، لا أحد يأتي لإنقاذ أحد.

خامسًا: القطار كرمز – آلة الزمن العربي المعطل

القطار في المسرحية ليس وسيلة مواصلات، بل وسيلة إذلال. السكة الحديدية تمثل الطريق المغلق، النظام الفاسد، الدولة البوليسية التي تتحكم في حركة المواطن، وتُعلّق مستقبله في قبضة مفتش لا يرحم.

سادسًا: البعد الفلسفي – الله الغائب

في خلفية هذا النص، تكمن أسئلة لاهوتية مؤلمة. من الذي خلق هذا العالم المريض؟ من الذي أعطى المفتش سلطته؟

لماذا لا يتدخل أحد؟ أليس من العدل أن يُنصف الراكب؟ عبد الصبور لا يعلن إلحاده، لكنه أيضًا لا يُسلم بالرضا. هو يصرخ من داخل إيمانه، مثل أيوب، أو كمن يصلي في قلب الصحراء ولا يُجاب.

سابعًا: فيديوهات الحرب – حين يتحول المسرح إلى احتجاج

في قراءة حداثية مؤلمة للنص، لجأ المخرج جورج جيهام إلى توظيف الشاشة الخلفية كعنصر درامي بصري، حيث عُرضت مقاطع فيديو حقيقية توثّق مآسي حرب الإبادة التي تنفذها إسرائيل بحق الفلسطينيين: قتل الأطفال، تجويع العائلات، تهجير السكان، وهدم المنازل فوق رؤوس ساكنيها. جاءت هذه المشاهد المروعة كتعليق مباشر على فكرة "المفتش الإلهي" الذي يدير العالم بالقسوة، والذي يختبئ وراء شرعية القوة. بدا العرض وكأنه يتهم قوى عليا – بشرية أو لاهوتية – بترتيب هذا الجحيم بدم بارد، ويضع المتفرج أمام سؤال فادح: هل الله حقًا هو من يدير هذا القطار؟

هذه الإضافة البصرية لم تكن ترفًا جماليًا، بل كانت توسعة جذرية في دلالة النص، حيث لم يعد المفتش مجرد سلطة محلية، بل رمزًا عالميًا لكل الطغيان الذي يُمارس تحت صمت كونٍ مطبق، وكأن صرخات الأبرياء لا تصل إلى السماء.

ثامنًا: "مسافر ليل" في زماننا – لا تزال صالحة

على الرغم من أن المسرحية كُتبت قبل أكثر من خمسين عامًا، إلا أنها لا تزال نصًا حيًا، يتنفس وجع هذا العصر. لا تزال السلطة تقتل، والعدالة غائبة، والمواطن غريب في وطنه. وقد يكون هذا ما دفع بعض المخرجين مؤخرًا إلى إسقاط المسرحية على الواقع الفلسطيني، أو استخدامها كصرخة احتجاج ضد موت الأطفال.

خامسًا: فريق العمل – وحدة فنية تعزف الألم

ساهم في هذا العرض عدد من الفنانين الذين تآلفت رؤاهم في خلق تجربة مسرحية وهم، تأليف النص الأصلي: الشاعر صلاح عبد الصبور، الممثلون حسب الظهور، عبدالرحمن حاتم، مصطفي حمدي، مؤمن وليد، احمد هشام، مكياج نسمة علاء ، تنفيذ ديكور اسلام عمر إضاءة محمود جراتسي، ملابس هناء النجدي، تأليف، موسيقى شريف اشرف، مونتاج عبدالله طيبة، مساعدا إخراج احمد هشام، محمد شرقاوى، تنفيذ موسيقي و اخراج جورج جيهام

"مسافر ليل" هي قصيدة مأساوية في هيئة مسرحية، تستدعي الدموع والأسئلة معًا. لا تنحاز لعبث لمجرد العبث، بل تسير داخل ممرات الخوف الإنساني بأسلوب فني مذهل. لا تنتهي بخلاص، لكنها تترك في القلب أثرًا لا يُمحى. لقد كتب صلاح عبد الصبور نصًا خالدًا، لا لأنه يقدم حلًا، بل لأنه يُحسن طرح الأسئلة الكبيرة بلغة الشعر والموت.

«تجريب فى المسرح»

.. لا «مسرح تجريبى»

محمد الروبى

منذ الدورة الأولى للمهرجان التجريبى، كنت أكرر هذه الصرخة: "تجريب فى المسرح.. لا مسرح تجريبى».

وكثيراً ما سألنى الأصدقاء: هل يختلف المعنى كثيراً يا محمد؟ وكنت أجيبهم: "نعم.. لأن التجريب ليس نوعًا مسرحيًا محدد القواعد، بل هو موقف وفعل، روح تُحيى المسرح من الداخل، بينما عبارة 'مسرح تجريبي' توحى بوجود قالب جاهز، وكأننا أمام مدرسة أو تصنيف ثابت».

إن رفضى لمصطلح «مسرح تجريبى» ليس لأنه خاطئ فى تركيبه اللغوى، بل لأنه يوحى بما ليس فيه: كأننا أمام نوع مسرحى قائم بذاته، له أصوله وحدوده، كما نقول "مسرح كلاسيكى» أو «مسرح عبثى». لكنّ التجريب، فى حقيقته، لا يعرف حدودًا ولا يعترف بقالَب. هو نهر يتدفّق فى مجرى المسرح، لا بحيرة تُسمّى باسمه.

التجريب ليس مدرسة تُدرَّس، بل موقف جمالى وفكرى، شجاعة يختارها المبدع حين يرفض المألوف ويتمرّد على التكرار. هو رغبة فى اختبار كل ما نظنه ثابتًا، وتفكيك كل ما استقر فى وعينا من أشكال. لذلك، أجد الصياغة الأدق أن نقول: "التجريب فى المسرح"، لا "مسرح تجريبى».

لا وصفة جاهزة للتجريب

التجريب لا يُختزل فى بعض الحيل الشكلية، ولا يُقاس بكسر إضاءة هنا، أو تشظية جملة هناك، أو بعثرة شخصية وسط رموز غامضة.

حين يتحول التجريب إلى وصفة جاهزة، يفقد روحه ويصبح مجرد قناع جديد للرتابة.

التجريب الحق ليس فى نفى الأشكال القديمة، بل فى إعادة اكتشافها. قد يطلّ علينا عرض كلاسيكى فى بنائه، لكنه يهزّنا من الداخل عبر إيقاع إخراجه، أو حضور ممثليه، أو الصورة البصرية التى يخلقها. الشكل ليس الغاية؛ الغاية أن يستيقظ المتفرج وقد ارتجّت أسئلته.

تجربة شخصية

ما زلت أحمل فى ذاكرتى، منذ ما يقارب ثلاثين عامًا، عرضًا مسرحيًا لفرقة إنجليزية استضافتها دار الأوبرا المصرية، وقدّمت خلاله نص شكسبير الأشهر الملك لير. كان العرض مدهشًا فى بساطته: ستة ممثلين فقط، ثلاثة رجال وثلاث نساء، يؤدّون النص كاملًا من دون حذف، وعلى خشبة عارية لا تحتوى سوى سلمين غير متكافئين ودلو ماء فضى.

دخل الممثلون بملابسهم العصرية، يحيّون الجمهور، ثم يعلّقون أوشحتهم وملابسهم على الجدار الأسود، ويشرعون فى تمثيل الأحداث. وكأنهم عقدوا معنا ـ بلا تصريح ـ اتفاقًا واضحًا: الممثل الذى يتجه نحو عمق الخشبة ويدير ظهره للجمهور يُعتبر غائبًا عن المشهد. وهكذا تنقّل كل ممثل بين أكثر من دور، فحضرت جميع شخصيات شكسبير العظيمة، لكن عبر ستة ممثلين فقط.

وفى مشهد العاصفة الشهير، فوجئنا بالممثل الذى يجسّد شخصية لير يحمل الدلو بيده، ويمد الأخرى داخله ليرشّ الماء على رأسه وهو ينشد مونولوجه العاصف، بينما أرضية الخشبة ـ بفعل الإضاءة ـ تكتسى بظلال أوراق الشجر. لحظة عارية من كل زخرفة، لكنها فجّرت طاقة مسرحية نقيّة لا أنساها حتى اليوم.

دائمًا أذكر هذه التجربة كدليل على أن التجريب لا يعنى بالضرورة هدم النص أو الانقلاب على معناه الأصيل. فالنصوص الكلاسيكية الكبرى، كأعمال شكسبير، تتسع فى بنيتها وعمقها لقراءات لا حصر لها، تسمح للمخرج أو الفرقة بأن يضيفا لمساتهما الخاصة دون أن يفرطا بالجوهر. التجريب هنا لم يكن غريبًا عن النص، بل كان امتدادًا لإمكاناته الكامنة، يكشف عن طبقات جديدة من المعنى ويمنح المتلقى فرصة لرؤية العمل بعيون مختلفة.

التجريب العربى

وفى العالم العربى، وُجد من حمل المشعل نفسه: الطيب الصديقى فى المغرب، وهو يمزج الحكاية الشعبية ببناء حديث؛ فاضل الجعايبى فى تونس، حين جعل الجسد والفضاء نصّين إضافيين إلى جانب الكلمة؛ يوسف العانى فى العراق، وهو يسكب الهم الاجتماعى فى قوالب متجددة، والأسماء كثيرة، إن ذكرناها جميعًا لن تكفيها هذه المساحة الضيقة.

وفى مصر أيضًا لن نستطيع ذكر جميع المبدعين، لكن لا يمكننا أبدا أن نتجاهل سمير العصفورى، الذى أبحر فى أكثر من اتجاه: سياسى ساخر، تراثى معاصر، لكنه ظل وفيًّا لفكرة التجريب بوصفه بحثًا عن علاقة حية بين النص والممثل والمتفرج، دون أن يقع فى فخ التغريب المفتعل. ولعل جيلى لم ينسَ بعد تجربتيه الفريدتين (العسل عسل والبصل بصل) و(التربيع والتدوير)، المأخوذتين من نصوص تراثية، الأول قصيد لبيرم التونسى، والثانى من كتابات الجاحظ.

ومن قبله ومعه، كان كرم مطاوع الذى حمل وعيًا بالمسرح (طبيعة ودور)، اشتغل فى أعماله على الإيقاع والبصر، ليخلق فضاءً يخصّ المتلقى، واستحق أن يكون المفصل والمقياس للإخراج المصرى بل والعربى.

ومن بعدهم خرج جيل تالٍ، سواء على مستوى الكتابة كـ(محمد عبد العال الفيل)، أو على مستوى الإخراج كـ(ناجى كامل)، يستلهمان الطقوس المصرية والأنماط الشعبية ويحيلانها إلى عرض حديث يناقش قضايا عصرية.

ومن بعدهم جاء أبناء جيلى فى الدورات الأولى للمهرجان بعروض تطرح شكلًا ومعنى جديدًا دون الوقوع فى فخ التقليد الأعمى للعروض الغربية، أمثال ناصر عبدالمنعم، أحمد مختار، صالح سعد، وانتصار عبدالفتاح، وغيرهم الكثير.

ثم جاء جيل آخر، يحفر كل فرد منه لنفسه رافدًا يخصه، يجرب ويجرب ويجرب، ليس بهدف التميز عن الآخرين أو التباهى بعرض غريب، بل لاستكمال تجربة آمن بها، مستندًا إلى أن "التجريب فى المسرح يستهدف أولًا وأخيرًا جمهورًا محددًا له خصوصيته". ومن هؤلاء أذكر: منصور محمد، سعيد سليمان، عبير على، محمد أبوالسعود، طارق الدويرى، وغيرهم الكثير.

هو تجريب إذن لا تجريبى

التجريب ليس ديكورًا جديدًا نضعه على الخشبة، ولا شاشة إليكترونية تبهرنا بما تعكس، ولا حتى ذكاء اصطناعى يحرك الكتل ويبدل الألوان، بل قدرة العرض على فتح ثغرة فى وعى المشاهد، ويضعه أمام سؤال غير مطروح. أحيانًا يكون السؤال أهم من الجواب، والشرارة أهم من النار.

لذلك قلنا ونقول إن الخطر كل الخطر أن يُعامل التجريب كغاية فى ذاته. حينها يتحوّل المسرح إلى مختبر بارد، ملىء بالأدوات، خالٍ من الأسئلة.

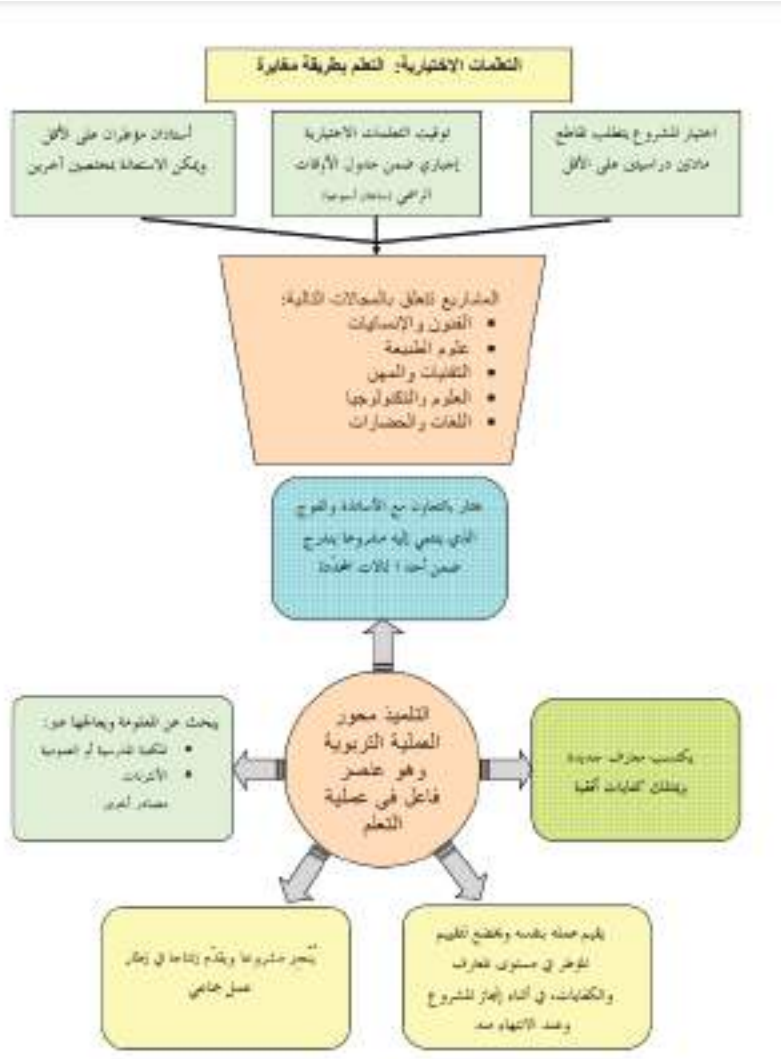
لهذا سأظل أتمسك بعبارة: "التجريب فى المسرح"، لأنها تمنح هذا الفعل مرونته وجموحه، وتبقيه مفتوحًا على الغد، بدل أن نحبسه فى قفص اسمه "المسرح التجريبى».

الرقمنة في برامج المعاهد العليا

التي تدرس الفنون الدرامية..«تونس» مثالا

أنديرا راضي
- تونس

يتعلق الموضوع الرئيس لهذه الدراسة البحثية بأهمية الرقمنة في تطوير الجوانب الجمالية للعملية المسرحية وضرورة تدريس تقنيات الرقمنة وما صاحبها من تطور في مجال الذكاء الاصطناعي بالمؤسسات الجامعية التي تدرس الفن المسرحي. مستعرضة المحاولات الأولى في توظيف التقنيات في الفنون المسرحية لدى الحضارة الاغريقية (يوربيديس مثالا). وقد جبل المسرح على التطور ومواكبة المتغيرات والاستفادة منها والإضافة إليها على مستوى الأفكار أو على مستوى آليات التواصل والتفاعل. وبالرغم من اختلاف خصائص كلا من مفهوم «المسرح» ومفهوم «الواقع الافتراضي»، فقد تم إنتاج العروض الفنية التي تدمج كلا المفهومين في فترة التسعينات من القرن الماضي على المستوى العالمي ثم على المستوى العربي. ونذكر تجربة العرض الدرامي الغنائي «انقلاب» الذي أخرجه الفنان «جلال الشرقاوي» على مسارح «مصر». وقد لاقت العروض المقدمة نجاحا جماهيريا واسعا على مستوى الإبهار البصري ومجال التجريب والحداثة، لكنها فرضت إرباكا على مستوى التلقي وعلى الجمالية الدرامية وعلى الفنانين العاملين بالعرض والجمهور والمهتمين بالمسرح عموما. وتدفعنا أهمية استخدام التكنولوجيا ومميزات الخوارزميات النشطة في العروض المسرحية، لوضع برامج دراسية رصينة وتكوينية مستمرة لشبابنا من الفنانين برعاية أكاديمية. وبإلقاء نظرة على البرامج التدريسية في المعاهد والجامعات التي تدرس مواد الفنون الدرامية في «تونس» وخاصة «المعهد العالي لإطارات الطفولة بجامعة قرطاج مثالا»، من خلال تجربتنا كعضو في المجلس العلمي بالمعهد طوال أكثر من عشر سنوات مضت حتى الآن، نلحظ غياب التكوين الأكاديمي في هذا المجال. ونشير في الخاتمة إلى أهمية دمج التطور التكنولوجي بالمسرح والتعامل الحذر والتوظيف الواعي للرقمنة والفضاء الافتراضي بالدراما حتى لا تفقد الدراما روحها الأصيلة.



مقدمة

مذ فكر صنّاع الدراما الإغريقية في صناعة واستخدام التقنيات الركحية، ازددات الآلات التي تنفذ المؤثرات الركحية وتثير الإبهار البصري وتضاعف عددها، «وهناك أدلة على أنهم استخدموا في تاريخ مبكر جدا آلة واحدة على الأقل. هي عبارة عن رافعة لرفع تماثيل الآلهة أو رفع البشر إلى مكان عالي أو إنزالهم منها... وهم يزعمون (المؤرخون) أن «يوربيديس» قد استخدم هذه الآلة، ومن هنا نشأت تلك العبارة المشهورة: الإله من الآلة أو «Deus ex machine» ١. والتي طورها «يوربيديس» ونفذها بوضوح أكثر وتوسع مباشر في مسرحية «ميديا» ـ وقد عرف عن «يوربيديس» أنه «أكثر المسرحيين اليونانيين خبرة بالعواطف الانسانية»٢. كما لقبوه «بأول المحدثين في عصره ويعزو بعضهم هذا الانحراف الكبير عن الطريق التقليدي للمسرح الشعري في المسرح اليوناني إلى مزاجه النفسي المتقلب بوصفه مفكرا.»٣وتظل خلفية المنصة مكانا تقليديا عاطلا من أيّ زخرف أو حلية. «فإن اليونانيين لم يقوموا بأية محاولة في سبيل الإيهام أو التعبير بالديكورات، ومن ثم كان الشاعر يزود نص روايته بأيّ حيلة ضرورية لوصف البيئة وتوضيح معالم المكان الذي تجرى فيه أحداث المسرحية»٤. فعندما تنشد جماعة «الكورس/ الجوقة» أحداثا وقعت في الماضي وتكون إرهاصا لما سيحدث من مواقف وحوارات، أو تسرد أحداثا تقع في مكان آخر لايراها الجمهور مثل جريمة ما أو وقوع حادثة أو خطر محدق بأحد شخصيات المسرحية، فإن الجمهور وقتئذ لم يكن في حاجة إلى دليل بصري ملموس فوق منصة التمثيل، كي يصدق ويشعر ويتفاعل إيجابيا مع الأحداث ليحدث «التطهير الذي ذكره «أرسطو». ونعتقد أن اقتراح «يوربيديس» لإدخال تقنيات جديدة محدثة فوق منصة التمثيل إلى عالم المسرح، قد جاء من منطلق الإبهار البصري والابداع الجمالي وتكثيف المشاعر الانسانية المتولدة لدى جمهور الحاضرين من متابعة الأحداث الدرامية العظيمة.

ولم يتوقف المسرح عن تطوير ذاته المبدعة وتقنياته المعبرة ليواكب التطورات التي تقع في مجتمعه من الجوانب التقنية الحرفية ومن الجوانب القيمّية الوظيفية. وهناك أدلة ضعيفة على وجود آلة أخرى «اسمها «إكيكليما»، بالرغم من أن الحاجة إليها في المآسي كانت أشد من الحاجة إلى الآلة الرافعة السالفة الذكر، إذا حكمنا على ضوء ما نلمسه من الأدلة التي نجدها داخل المسرحيات نفسها. والمفروض أن هذه الآلة كانت منصة متحركة مصممة بطريقة يمكن بها أن تمد إلى الأمام خلال البوابة الوسطى لرواق الكشك ... لكي يظهر فوقها الممثلون حتى يستعرضهم الجمهور.»٥ والآلة في ذاك الزمن كانت مجرد وسيلة مساعدة على تحقيق جملة من القيم الإنسانية والروحية. أما الآن و»من خلال الثقل المطلق للقيمة الثقافية، كان العمل الفني قد أصبح أداة سحرية، ثم بعد ذلك بفترة، وبطريقة ما، تم الاعتراف به كعمل فني. فاليوم أيضا، ومن خلال الثقل المطلق لقيمته الأساسية، أصبح العمل الفني شكلا ذا وظائف جديدة تماما. والتي من بينها تلك الوضعية التي ندركها، أي تلك الوظيفة الفنية الجمالية، والتي تظهر وكأنها يمكن أن تتحول أيضا إلى شيء هامشي في المستقبل.»٦ في ظل تقدم تقني ورقمي رهيب يعيشه العالم ويسعى إليه بخطى ثابتة ومتسارعة، قد

١ - شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. تر: دريني خشبة ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ الجزء الأول ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة ـ ١٩٦٣.ص ٩٢.

٢- المصدر السابق نفسه. ص ٧٩.

٣- المصدر السابق نفسه. ص ٨٢.

4- المصدر السابق نفسه. ص ٩٢.

5- المصدر السابق نفسه. ص ٩٣.

٦- Walter benjamin. L'opéra d'arte nell 'epoca sua riproducibilita tecnica. Torino Einaudi. ٢٠٠٠. P ٢٨ ترجة الكترونية

تنشأ حالة جديدة للانسانية ترى الرقمنة دينا جديدا على رأي المؤرخة والباحثة الروسية «أولجا تشيتريكوفا»٧،يقوم على الإيمان المطلق بالتكنولوجيا ويقصي القيم الانسانية التقليدية وينتج «الانسان ذو الزر الواحد» (one button man)الخاضع بالكامل للأنظمة التقنية، كما يهدف إلى السيطرة على الوعي والسلوك وتجريد الانسان من إرادته الحرة، في سياق الأزمة الروحية والايديلوجية العميقة التي يشهدها المجتمع العالمي ويعيش صداها في جميع مجالات الحياة.

وقد جبل المسرح على التطور ومواكبة المتغيرات والاستفادة منها والإضافة لها سواء على مستوى الأفكار أو التقنيات أو على مستوى آليات التواصل والتفاعل. ففي زمن العولمة تعولم وفي زمن الرقمنة ترقمن ومع سيطرة المواقع الافتراضية فرض نفسه ولم يتخلف أو يتخفى. فالمسرح والواقع الافتراضي مفهومان متصلان ولكنهما مختلفان. لأن المسرح يمثل فن الأداء الحي المباشر المتصل، يتفاعل عبره الممثل مع الجمهور في مكان محدد وزمان محدد (الآن وهنا). بينما يعتمد الواقع الافتراضي على التكنولوجيا الرقمية وتوظيف التقنيات لخلق تجارب تفاعلية غامرة في بيئات افتراضية متباعدة. ومع تسارع موجات التطور التكنولوجي في قرننا الحالي بشكل مذهل ومتلاحق على جميع الأصعدة وفي كافة المجالات، أصبحت مصطلحات مثل «الواقع الافتراضي» و»الرقمنة» تتمازج مع كل ما هو فني وجمالي، واقترنت بالابداع والابهار. ولكننا في الوطن العربي مازلنا نعتمد اللوح والدسر في شأننا الفني والإبداعي.

فهل هي مسألة وعي؟

أم إمكانات؟

أم سياسات ثقافية؟؟

إشكالية البحث

التطور التكنولوجي والرقمي في تسارع رهيب لا نكاد نقدر على مواكبته رغم إدراك أهميته في جميع مجالات الحياة، من أجل حياة أفضل وأكثر جودة. وذلك نتيجة أمرين مهمين الأول أخلاقي والثاني تقني مهاري:

الأخلاقي: يمثل التطور الرقمي اختراقا للمجتمعات المحافظة وتهديدا لنسيجها، وتعديّا على خصوصياتها، في ظل غياب التخطيط الجيّد للتعامل مع ايجابيات الرقمنة ووضوع أهدافها، وكذلك عدم وجود منظومة قانونية محكمة تحفظ للأفراد والجماعات حقوقهم مما يصدر عن مجرمي التهديد السيبراني.

التقني: في دولنا العربية الغنية منها والفقيرة قد تتوفر الاجهزة التقنية المتطورة لدى الافراد ولكن ينعدم وجودها بالمؤسسات خاصة المدرسية والجامعية. كذلك يصعب الحديث عن وجود كوادر ومختصين أكاديميين قادرين على التكوين والتدريب وتمليك المهارات اللازمة للتعاطي مع مستجدات الرقمنة والذكاء الاصطناعي. وإن وجد القليل منها فينحصر دورها في الاتباع وليس التجديد والابداع.

ورغم هذه التحديّات إلا أن الرقمنة أصبحت واقعا لا فكاك منه. بل هو مكسب وعلينا التشبث به والانسجام معه والسعي للإضافة إليه. وهو ضرورة حتميّة في المجالات الفنية وخاصة السينما والفنون البصرية.

فهل يفقد المسرح - والذي هو تواصل حميمي مباشر وآني ومفعم بقيّم إنسانية وجدانية – هويته وأهدافه بغزو الرقمنة له؟

وهل تدريسه بالمعاهد والكليات التي تدرس المسرح ضرورة أكاديمية وبيداغوجية أم مجرد مكمل لمهارات ثانوية؟

منهجية البحث

نظرا لأنني في هذا البحث لست مجرد باحثة، وإنما شريكة في أخذ القرار تجاهه بصفتي عضوة في المجلس العلمي لإحدى المؤسسات الجامعية التي تدرس الفن المسرحي، وكنت عضوة في اللجنة الوطنية التي تراقب وتقيّم تدريس الفنون بالجامعات التونسية. فقد اخترت المنهج الوصفي التحليلي بصورته النوعية، إذ أن التعبير الكيفي يصف الظاهرة ويوضح خصائصها، بوصفه أقرب المناهج العلمية للموضوع المطروح. حرصت على تقديم وصف الوضع الراهن للظاهرة من خلال رصدها وبيان وفهم ما تضمنته من محتوى، من خلال جمع البيانات الشاملة والمعلومات المفصلة عنها في الوضع الحالي والماضي، بهدف الوصول إلى فهم أعمق للظاهرة.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى:

التأكيد على أن المسرح ـ منذ نشأته ـ بما كونه فن يخاطب الروح والوجدان ويهذبهما، لم يستغن يوما عن مواكبة التطورات التقنية على مدى العصور، وهو قادر على استيعاب تقنيات الذكاء الاصطناعي وتوظيفها لصالح جماليات الفرجة.

دعوة المشرفين على وضع البرامج التدريسية بالمعاهد والمؤسسات التي تدرّس الفنون، إلى إيلاء الأهمية لتدريس الرقمنة والذكاء الاصطناعي ضمن برامج التكوين المهاري للطلبة.

الواقع الافتراضي كبيئة إبداعية:

«في بداية فترة التسعينات قرر بعض الفنانين والباحثين الذين اجتمعوا في جامعة «كانساس» في «الولايات المتحدة الأمريكية» العمل على إنتاج عرض ينجحون فيه في دمج الفضاء والممثلين الفعليين مع أجواء الواقع الافتراضي. وقد تسببت فكرة إدخال إنتاج مماثل بداخل الملف الرسمي للمسرح الجامعي في الكثير من الإرباك، حيث أن العلاقة بين المشهد الرقمي والمشهد الواقعي المادي تبدو كعلاقة بعيدة الاحتمال وجريئة. وبعد تنفيذه نال العرض إعجابا شديدا وأصبح العرض الأول في هذه السلسلة، ومازال يعتبر حتى اليوم هو العرض الرائد في عالم التجريب في هذا المجال.»٨

وفي تجربة مشابهة وخلال عامي الجامعي الثالث بقسم المسرح/كلية الآداب / جامعة الإسكندرية، اصطحبنا أستاذنا «شكري عبد الوهاب» رحمة الله عليه ـ أستاذ التقنيات الركحية في ذلك الوقت وكان المدير الفني لفرقة « الفنانين المتحدين» الخاصة ـ في رحلة علمية ميدانية إلى أحد مسارح مدينة «القاهرة» حيث أحدث جهاز إضاءة وصل للأراضي المصرية، يستطيع من خلاله المخرج ومصمم الإضاءة وضع برمجة تفاصيل خططه الكاملة للعمل المسرحي بشكل مسبق لا يحتاج معها إلى تعديل أثناء مجريات العرض وذلك بإتقان تام، مع مراعاة الحضور الركحي للممثلين وأقصد بذلك تحديد في أي بقعة فوق خشبة المسرح يتواجد بها الممثل، حينما تعرفنا ـ كطلبة ـ لأول مرّة على أجهزة الكترونية تستخدم للبرمجة القبلية تخدم الفن المسرحي. هكذا بدت لنا الأمور مع محدودية اطلاعنا على ما يعرض في المسارح الأوروبية والأمريكية.

ثورة في العرض ب»انقلاب» «جلال الشرقاوي»٩

في العام الذي تلاه أي السنة الرابعة/ سنة التخرج، تبادر إلى أسماعنا التجربة المسرحية المميزة للمخرج الكبير الأستاذ «جلال الشرقاوي» رحمة الله عليه، والتي تم فيها توظيف مجموعة من التقنيات الفنية الحديثة التي تتوافق بالطبع مع سيناريو الموضوع الدرامي المقدم، وذلك لأول مرّة على خشبة المسرح المصري، في عرض مسرحية «انقلاب» التي تعد في ذلك الوقت علامة هامة ومميزة في تاريخ المسرح العربي عامة والمسرح الغنائي خاصة .وهي دراما غنائية استعراضية من تأليف الراحل «صلاح جاهين». وقد حشد فيها المخرج «الشرقاوي» نجوم الصف الأول وقتها على رأسهم الفنانة «نيللي» والفنان «إيمان البحر درويش» والفنان «حسن كامي» والفنانين «حسن الأسمر» و»سعاد حسين» و»رضا الجمال» ومجموعة كبيرة من الفنانين يصل عددهم إلى خمسين ممثل ومطرب وراقص.

اجتهد المخرج «الشرقاوي» حينها في تقديم مشاهد عديدة ومتنوعة طوال عرض المسرحية (ثلاث ساعات تقريبا)، يربط فيها بين تقنيات الفن المسرحي وتقنيات الفن السينمائي. نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: بث مشاهد مسجلة على الشاشة الخلفية للمسرح تضم العازفين والكورس وبعض الراقصين، بينما يخرج من بينهم إلى خشبة المسرح أمام الجمهور، أفراد من الراقصين مرتدين نفس الزي وألوان الملابس ويؤدون نفس الرقصة، منسجمين مع نفس الألحان في الصورة المعروضة. ويخرج المطرب «حسن الأسمر» من وسط الفرقة ومن عمق الشاشة الخلفية، ليراه الجمهور مباشرة أمامه فوق خشبة المسرح. كما نجح المخرج في أن يتوافق تصفيق الجمهور الحقيقي (الحاضر والفاعل) مع وقوف أفراد الفرقة من العازفين الافتراضيين في مشهد يبث فوق الشاشة الخلفية لتلقي التحية. إلى جانب خروج مجموعات من الممثلين الثانويين من كواليس المسرح المشاركة في دراما أوبريت المسرحية وكأنهم جزء غير منفصل في ـ توافق حركي ودرامي ـ مع حركة الممثلين الثانويين الآخرين فوق الشاشة الخلفية.

وقد استبدل المخرج ـ في معظم مشاهد المسرحية ـ الديكور المصمم لأحداث المسرحية بصور تبث على الشاشة الخلفية للمسرح افتراضيا. كما دمج بين حركة الممثل في البث السينمائي والعالم الحقيقي المباشر، مثل نزول البطلة «نيللي» من سلالم طويلة في قصر ضخم في الصورة المعروضة داخل البث السينمائي إلى أن تظهر أمامنا فوق خشبة المسرح امتدادا للمشهد المعروض في نسيج متناسق من الحركات والأصوات واللقطات الرقميّة.

كما احتوت مسرحية «انقلاب» على حوارات عديدة بين ممثلين حقيقيين يظهرون فوق خشبة المسرح أمام الجمهور وبين ممثلين موجودين على الشاشة الخلفية للمسرح في عالم افتراضي (الفنانين «نيللي» و»إيمان البحر درويش» مثالا). وقد حرص المخرج وطاقمه الفني على استخدام خلفيّات بانورامية في جلّ الأغنيات المقدمة وكأنها قريبة الشبه من تقنيات أغاني الفيديو كليب المصورة المعروفة والمشهورة وقتها. كما جسّد حلم البطل «ايمان البحر درويش» وما يدور في خاطره من أفكار وخيالات وهواجس في عالم افتراضي يراه جمهور المشاهدين فوق الشاشة الخلفية للمسرح بينما يقف هو أمام الجمهور مباشرة. وقد نجح طاقم الإخراج التقني في مسرحية «انقلاب» في توظيف قدرة الواقع الافتراضي على تشكيل ديكورات متناسقة وتجسيد اكسسوارات جمالية، كما نجح أيضا في تقديم فضاءات ذهنية وأجواء نفسية في ديناميكية تعبيرية

٧- أولجا تشيتريكوفا: من سيحكم العالم ـ الشمولية الرقمية ـ ترجمة: باسم ابراهيم الزعبي ـ الآن ناشرون موزعون ـ الأردن ـ ٢٠٢٤ .

٨- أنطونيو بيتزو: المسرح والعالم الرقمي ـ تر: أماني فوزي حبشي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة. ٢٠٠٩. ص٤١.

٩- https://www.youtube.com/watch?v=pyWcGYpJYnQ

درامية.
قد تبدو لنا تلك المشاهد والتقنيات الآن بسيطة أو ساذجة نوعا ما، في زمن الذكاء الاصطناعي ووسط جودة ومهارة ما يمكن أن يقدم بإمكانات متوفرة ومتاحة للانسان العادي، وليس للفنان الممارس أو الدارس والعارف بتلك العلوم والتقنيات الحديثة، ولكنها في ذلك الوقت كانت تمثل قفزة نوعية في عالم الفرجة المسرحية المعاصرة.
حققت العروض المقدمة للمسرحية نجاحا جماهيريا كبيرا وأصداء إعلامية ونقدية جيدة تشيد ببراعة آداء الممثلين وقدرتهم الصادقة على التقمص إلى جانب أصواتهم المليئة بالعذوبة والحس المرهف والصدق الانفعالي، علاوة على طرح القضايا الهامة والقيم المجتمعية التي ارتكزت عليها المسرحية. وقد استعان المخرج «الشرقاوي» بفريق تقني عالي المهنيّة من دولة «السويد» ينفذ له تصوره السينوغرافي الجمالي بكلّ حرفيّة واتقان.
وكنا نتأسف وقتها لأننا لم نتلق كطلبة تكوينا أكاديميا في التقنيات المعاصرة لفنون العرض والرقمنة ونأمل أن يتلقاها من يأتي بعدنا من طلبة الفنون الدرامية. لكن يبدو أن من جاء بعدنا وإلى اليوم ليس أفضل منا حظا.

أهمية التكنولوجيا الرقميّة في العروض الفنيّة

ما يمكن أن نسميه بالمسرح الرقمي هو تفاعل فني ما بين التكنولوجيا والفن المسرحي، فهو إنتاج فني يهتم بقضايا المجتمع وآماله وموضوعاته الراهنة وهمومه، ويسعى إلى تقديم رؤى وحلول ومشاريع مستقبلية لأحلام واعدة وطموحات عريضة، ويوظف من أجل ذلك أهم أدوات التكنولوجيا الممكنة في مجال الفن المسرحي مثل الخدع البصرية والاسقاط الضوئي والتشكيل بأجهزة الليزر وغيرها من الأدوات المرتبطة بسينوغرافيا الركح المسرحي، تلك الأدوات هي ما تميز المسرح الرقمي عن المسرح التقليدي. «وهكذا فإن الاهتمام تجاه الوسائط الرقمية المتعددة يبرز بالأحرى في نشاط شباب الفنانين أو الفرق الصاعدة والتي تحاول، بفضل ثبات التزامها ومحاولاتها المستمرة تأكيد بعض النظريات الجديدة حول اللغة الفنية. في الواقع يوجد تقارب ما بين بعض الأنشطة المسرحية وعالم الكمبيوتر، أحيانا تكون حسب الاحتياج ومقيدة باللحظة المطلوبة، وأحيانا أخرى تكون شيئا تم التخطيط له، وتم إدماجه بالفعل في مشروع العمل.»١٠

مميزات المسرح الرقمي

"لايوجد حاليا مفهوم واحد يمكن أن يحتوي في ذاته ظاهرة الواقع الافتراضي برمته، وبالتالي نجد أن تعريف الظاهرة يتضاعف مع زيادة الإمكانات التقنية، ومع تحديث الأدوات التي تعمل كوسائط للمستخدم/ المخرج/ الممثل، انطلاقا من تطور فنون الجرافيك التي بها يتم تقديم البرامج الجديدة على الشاشة إلى ألعاب الكونسول المركبة لألعاب الفيديو. ومن المناسب في هذه المرحلة الاستمرار في ضم الوقائع الظاهرة بدلا من محاولة تصنيفها تبعا للنظريات القائمة. وكما يذكر "لانس جارافي" تبقى الحقيقة أن الواقع الافتراضي يرتبط باستخدام التكنولوجيا الرقمية".١١
ويتميز المسرح الرقمي أو العروض التي تستخدم معدات رقميّة مطورة بقدرات عالية في توظيفها لخدمة جماليّة العرض ومضمونه بعناصر أهمها:
طغيان عنصر الإضاءة من أجل تجسيد الرؤية السينوغرافية الجماليّة للمخرج.
التوازن والتمازج ما بين العنصر التكنولوجي والعنصر البشري.
تواجد الشخصيات أو عناصر العرض الرقميّة للمسرحية فوق الركح بشكل أساسي ودائم.
تتم العروض المسرحية فوق الركح في بيئات واقعية حيّة غير ثابتة.
غالبا ما يقوم المسرح الرقمي بإشراك الجمهور في مختلف أحداث المسرحية.
«فالوسيط الرقمي الجديد يمكن اعتباره، بتفاؤل، أداة جديدة لإعطاء روح جديدة للبحث والتجريب بمعنى ديمقراطي ومنتشر. وفي رأي المؤسسين فإن انتشار الرقمي لاينزع عن الخبرة المسرحية طبيعتها، بل بالأحرى يلقي بجسر لتدعيم العلاقة بين العارض والجمهور. حيث يسمح بلقاء الطرفين البعيدين على مستوى واحد من الاتصال الشامل والمباشر. فالرقمي إذا هو سلوكا مستقبليا، بل هو بناء الحاضر على أرضية جماعية من التبادل. إنه الوسيلة التي تسمح للفنان بأن يمزق وحدته الاختيارية وأن يقترب من الجمهور.»١٢

الرقمنة وغياب روح الدراما

وبسيطرة الرقمنة مؤخرا على جميع مجالات حياة البشر، في الصناعة والتجارة والفلاحة والادارة والتعليم والتكوين وكذلك الثقافة والفنون ومنها الفن المسرحي. الأمر الذي زلزل جلّ المفاهيم التقليدية للمسرح، بداية من هندسة المكان والاعتناء بتفاصيله الدالة، و»سينوغرافيا» العرض .وضع يتحول فيه الفضاء الركحي إلى ما يشبه الفضاء الافتراضي متملكا لإمكانات رقميّة غير محدودة، لا يستطيع الفضاء الكلاسيكي استيعابها وتنفيذ احتياجاتها .وبدأت تتلاشى معه مكونات العالم الواقعي للفن المسرحي بما فيها قاعة العرض ذاتها.
وتحولت أجساد الممثلين وطبقات أصواتهم وانفعالاتهم الصادقة إلى أدوات فاعلة ومتفاعلة مع الأدوات التكنولوجية والأجهزة الالكترونية في عالم الرقمنة الساحر، فاقدة لكنهها البشري ومستقبلة لصفات عجائبية كونية والكترونية غير معتادة.
وقد عبر العديد من الكتاب المسرحيين عن قلقهم من أن انتشار التقنية الرقميّة بشكل كبير، قد أثر سلبيا على وصول المعني ومباشرة التفاعل بين الممثل والجمهور وعلى روح الدراما الأصيلة. ويؤكد «د. محمد يوسف» هذا الرأي معبرا عن قلقه من إنسحاب روح الانسانية، وذلك في جلسة «المسرح في العصر الرقمي» التي أقيمت ضمن فعاليات معرض «الشارقة» للكتاب (نوفمبر ٢٠٢٢)، فيذكر أن: «المسرح هو جسد وكلمة وفعل، لكن للأسف الشديد زاد الأمر عن حده. فالآن حينما نحضر مسرحيات نرى إضاءات زائدة عن الحد. لقد ابتعدنا فعليا عن لعبتنا الأصلية وهي لغة الجسد. لذلك أرى أن كثرتها غير ايجابية.... لدي قلق على المسرح حاليا، وأكثر من يتولون التجارب المسرحية ليس لديهم خلفية كافية، هم مجرد مقلدون.... نريد أن نسيطر على الآلة وإلا ستسيطر علينا.»١٣
والتخوف مما يمكن أن يحدث عالميا من جراء التحول الرقمي يأتي من الترويج المبالغ فيه بتفعيل استخدام التكنولوجيا والايمان المطلق بالخوارزميات التي تقصي القيم الانسانية التقليدية المعروفة. وفي هذا الخصوص أيضا يرى الناقد والمخرج التونسي «أنور الشعافي» رحمه الله أن: «المسرح التونسي يلهث وراء الديجيتال دون وعي حقيقي أو استعمال موظف، بل إن أغلب التجارب تحصره في اختصار سينوغرافي لثقل الديكور دون وظيفة... إن المسرح هو فن طازج والاستناد إلى الرقمنة دون توظيفها هو خيانة لهذا الفن وهجرة غير شرعية لفن آخر... يرحب المسرح بالديجيتال ويحتضنه، لكن دون المساس بماهيته ممارسة آنية ترفض التعليب.»١٤
ويظل خوف المسرحيين من فقدان المسرح لهويته قائما ومشروعا، ما لم يتقن الحرفي المسرحي مفاتيح الرقمنة والذكاء الاصطناعي، ويطوعها لصالح جماليّات العرض مع المحافظة على خصوصية المسرح كفن حيّ آنيّ ومحدد بمكان عرضه، وفق معايير انسانية كونيّة أخلاقيّة بالأساس، في عملية يشترك فيها المعنى بالتقنيات الجمالية المكملة. «اشتراك لايقترح إعادة تجديد سحر الخبرة المسرحية بمحفزات تزداد عداوة وعنف، بل رغبة في التعرف على أسس التجربة المعاصرة، وعليها يتم بناء دراما جديدة على أساس تفاعلي لايكون الجمهور فيها هو ذلك المتفرج السلبي. ولكن يكتشف المتفرج من خلالها في كل مرّة طريقة مختلفة للاشتراك في العرض والاندماج فيه. . . إن قدرة الصورة الرقمية والعلامة المرئية، لم تعد ترتبط آليا بالسلبية، بل بالعكس ستكون في المستقبل تلك التكنولجيا لانتاج الصور في وقت فعلي هي المحددة لحوار جديد ومكثف بين المسرح والجمهور.»١٥
لم يعد الجمهور الحيّ -المتفاعل مع الممثلين والشريك الحقيقي في تطور الحدث المسرحي في الآن والهنا- ذلك المشاهد المستقبل السلبي بعد أن منحته الرقمنة فرصة اختيار المكان والزمان الذي يراه مناسبا كي يتفاعل مع العرض المسرحي الرقمي، عبر برمجية رقمية تتيح للمشاهد الدخول والحضور والمشاهدة، كما تتيح له التحكم أيضا في مجريات العمل الفني المقدم. هكذا فقدت قدسية المسرح الكلاسيكي، بل فقدت معاني المسرح التي نشأت من أجله منذ العصر الإغريقي.
فهل يفرض على كل مبدع مسرحي ومحب للدراما أن يخوض غمار ذلك التجديد والتجريب الالكتروني؟
وهل يسمى ذلك مسرحا وقد فقد من هويته الأصيلة الكثير والكثير؟

هوية العروض الرقمية

منذ ولادة فن المسرح في بلاد الإغريق، كانت عروضه المقدمة في المهرجات السنوية ترتبط بالمجتمع الأثيني وقضاياه وتعبر عن همومه وتبلور اهتماماته، وتستقي أفكارها وتستمد شخصياتها من أساطيره ومعتقداته. فجمع حوله كلّ أطياف المجتمع وبدى المسرح كظاهرة اجتماعية/دينية تنبع من المجتمع وتعبر عنه وتعود إليه. وعلى مرّ العصور التالية للإغريق، استمر المسرح معبرا عن المجتمعات التي دعمته ورعته وبسطت له البسيطة وحفرت له الجبال لتصنع فضاء نشاطه، متفاعلا مع قضاياها الإنسانية ورؤاها الثقافية وموضحا أفكارها الحداثية وأحلامها في الحريّة والتغيير والآمال المستقبلية. أما في زمن الرقمنة وتطور العلوم والمعارف في شتى المجالات من أجل التنمية وتحقيق الإبداع، صار الابهار البصري والتأثير العصبي والامتاع الحسي هي الغاية الأساسية للعروض الفنية وقد حوصرنا بها فنيّا وإعلاميّا. وأصبح لزاما علينا الاستعداد لتلك التقنيّات الدقيقة سريعة التطور بما فيها تقنيات الذكاء الاصطناعي الذي ما لبث يغزو كل شيء حولنا بخطوات ثابتة وجليّة، معتديا على حقيقة ذواتنا الانسانية.
ولابد للمسرح وهو يلهث خلف التطور الرقمي والذكاء الاصطناعي، ولتملك المهارات التقنية للرقمنة الالكترونية، من وضع برامج تكوينية بيداغوجية في المعاهد العليا التي تدرس فنون المسرح في كافة أنحاء الجمهورية التونسية لتأهيل الشباب الجامعي حتى يتسنى

١٠- أنطونيو بيتزو: المسرح والعالم الرقمي. ص ٧٦.
١١- أنطونيو بيتزو: المسرح والعالم الرقمي. ص٤٤.
١٢- المرجع السابق نفسه. ص٧٨.
١٣- https://urls.fr/U٤RS-x
١٤- https://urls.fr/MTmeCE
١٥- انطونيو بيتزو: المسرح والعالم الرقمي. ص ٧٩.

للفنان الشاب اقتحام مجال المسرح الرقمي بكلّ وعي وإبداع وحرفية.

ولكن وبتصفح برامج المعاهد العليا ،التي تدرس الفنون الدرامية بالجمهورية التونسية من خلال مواقعها الرسمية في المنظومة الالكترونية١٦، وهم تحديدا «المعهد العالي للفن المسرحي» و»المعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببئر الباي» التابعين لجامعة «تونس»، و»المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف» التابع لجامعة «جندوبة»، و»المعهد العالي لإطارات الطفولة» التابع لجامعة «قرطاج»، نجد غيابا تاما لأيّ مادة تدرس ما له علاقة بالرقمنة والعرض المسرحي. ولا استغرب ذلك، فبنية المعاهد وهيكلتها وميزانيتها لا تسمح بمثل هذا التطور الضروري ويبقى الأمر رهين المجهود الفردي للمتخرج الشاب والفنان الواعد.

تجربة «المعهد العالي لإطارات الطفولة» في توظيف الرقمنة

«المعهد العالي لإطارات الطفولة» هو مؤسسة تعليم عالي عمومية ذات صبغة إدارية، تعنى بتكوين مختصين في تربية الطفل ومرافقته قبل المدرسة وخارجها. وتمكين الطلبة من تكوين متكامل في اختصاصات متعددة (معرفية وتربوية وفنية). تتبع المؤسسة في هيكلها العلمي والأكاديمي «جامعة قرطاج» الذي تشرف عليه «وزارة التعليم العالي والبحث العلمي وتكنولوجيا المعلومات والاتصال» من حيث الإشراف البيداغوجي والعلمي، وفي ذات الوقت يتبع في هيكلها الإداري والمالي «وزارة الأسرة والمرأة والطفولة وكبار السن» بالجمهورية التونسية. «تم ضبط تنظيم المعهد بمقتضى الأمر عدد ١٨٠٤ لسنة ١٩٩٢ المؤرخ في ٥ أكتوبر ١٩٩٢ كما تم إتمامه بالأمر عدد ١٠٠٦ لسنة ١٩٩٧ المؤرخ في ٢٦ ماي ١٩٩٧»١٧.

من باب وعي أعضاء المجلس العلمي بالمعهد العالي لإطارات الطفولة بتونس بأهمية الرقمنة في جميع مجالات الحياة والمجالات التربوية الفنية بالخصوص، تم استحداث «ماجستير بحث» بعنوان «الطفولة والوسائط الفنية» و»ماجستير مهني» بعنوان «السمعي البصري في تربية الطفل» تشجيعا للطلبة الباحثين على معرفة وتوظيف الجديد من التقنيات المعاصرة والرقمية في علاقة بالفنون من أجل أهداف تربوية موجهة لأطفال ما قبل التمدرس وما بعده. كما كان المجلس العلمي بالمعهد حريصا على قبول خريجي معاهد الإعلامية في هذه الماجستير أملا في أن يقدموا الإضافة العلمية والعملية للرقمنة في مجال تربية الطفل.

كذلك تم إحداث مادة جديدة لطلبة السنة الأخيرة (الثالثة) من الإجازة في علوم التربية بتخصصيها «الطفولة المبكرة» و»تربية الطفل» بعد موافقة «اللجنة القطاعية العلمية المشتركة لمتابعة البرامج المحدثة» بالوزارة تحت اسم مادة «مشروع فني تربوي».

وهذه المادة كانت قد اعتمدتها «وزارة التربية والتعليم» في الجمهورية التونسية في برامج المر حلة الثانوية خلال السنتين الدراسيتين ٢٠٠٤/٢٠٠٥ و٢٠٠٥/٢٠٠٦. ولأسباب مادية ولوجستية لم يكتب لها التواصل رغم نجاحها وإقرار المشرفين عليها والمساهمين في تنزيلها وانجازها بأهميتها ونجاعتها في تطوير التملك المعرفي عند التلميذ.

وتهدف المادة إلى تطوير كفايات المبادرة لدى التلميذ وتدريبه على البحث عن المعلومة وتعميق تكوينه في حقل من حقول المعارف يختاره بنفسه كذلك تقوية روح التعاون والتشارك والتجانس بين التلاميذ. «والتعلمات الاختيارية هي حصة اختيارية تدوم ساعتين أسبوعيا، ينشطها أستاذان، في إطار تقاطع مادتين دراسيتين. ويتمثل دور الأستاذين في تأطير أفواج التلاميذ المنبثقة عن قسم أو أقسام مختلفة، ومرافقتها في إنجازها لمشاريعها التي تختارها منذ بداية السنة الدراسية ضمن مجال من المجالات المحددة. وتشتغل عليها في مجموعات: إعدادا وإنجازا وتقييما. وتتوج حصص التعلمات بإنتاج نهائي يعرضه التلاميذ على زملائهم في السنة الدراسية، ويقيمه الأستاذان المؤطران تقييما تكوينيا في أثناء إنجازه وتقييما جزائيا عند عرضه.»١٨

١٩

فلسفة مادة المشروع الفني التربوي

تقوم فلسفة هذه المادة على:

المزج بين مادتين فنيتين سبق للطالب دراستها كل على حدة في السنوات السابقة (كالمسرح والموسيقى أو الفنون التشكيلية والسينما).

التركيز في انجاز المشروع على كل ما هو جديد في مجال هذين الفنين. والاعتماد على كل ما هو مبهر بصريا.

اعتماد استخدام الرقمنة والبرمجيات كشرط أساسي مشارك لإنجاز المشروع.

المشروع قابل للعرض الحي المباشر وللعرض الرقمي أيضا.

تناسق الأفكار المطروحة مع التقنيات المعتمدة.

يكون الإطار العام في مجال تربية الطفل وتطوير مهاراته الحياتية وتنمية ذكاءاته المتعددة في إطار قيمي إنساني ووطني.

يتم ذلك في إطار تعاوني ديناميكي بين مجموعات من الطلبة (أفواج المرحلة الثالثة) بتأطير أساتذة متخصصين في مجالات عدة (الإعلامية والفنية والتربوية).

معايير تقييم المشروع

يتم تقييم المشروع في نهاية الفصل الدراسي من طرف لجان علمية متكونة من ثلة من الأساتذة من تخصصات مختلفة تعرض أمامهم المشاريع بحضور جمهور الطلبة والإطار التربوي بالمعهد داخل فضاءات المعهد وفق المعايير التالية:

الهادفية.

التجديد والإبداع.

تملك أدوات إنجاز المشروع.

الطرافة والجاذبية.

التعاون وديناميكية المجموعة.

البعد البنائي التربوي.

القابلية للتطور.

القابلية للاستمرار.

حضور للمادتين المكونتين للمشروع الفني التربوي المقدم بنسب متقاربة.

نتائج البحث:

خلص البحث إلى النتائج التالية:

الرقمنة والذكاء الاصطناعي يساعدان المسرح على التطور وجذب جمهور الشباب إليه ومنافسة مواقع التواصل الاجتماعي.

المناهج الدراسية بالمعاهد العليا بالجامعة التونسية التي تدرس الفن المسرحي تفتقر للتكوين الأكاديمي في مجال الرقمنة والذكاء الاصطناعي والتطبيقات المتطورة التي تصنع الفرجة وتحقق الجاذبية.

سبب غياب المناهج المتخصصة في الرقمنة يعود لنقص في التجهيزات المتطورة والمواكبة للعصرنة والرقمنة، وعدم وجود الكادر الأكاديمي القادر على الابداع في هذا المجال الحديث السريع في تطوره وتجدده.

خاتمة

إن التمازج بين الدراما التقليدية والتكنولوجيا الرقمية والواقع الافتراضي في العروض المسرحية الحالية والمستقبلية، «تعد جزءا من تحدّ مركب واسع المدى، تحدّ جمالي للقرن الحالي، حيث تتقدم التكنولوجيا ليس كوسيلة جديدة للاتصال، ولكن كأداة لتحديث الوسائط المتعددة الموجودة بالفعل على ضوء المكان الجديد للحدث الفني.٢٠ ورغم تخوفنا الشديد من إمكانية فقدان روح الدراما كما ابتدعها الإغريق في زمن ما بعد العلمنة والرقمنة، ورغم وعينا بعجز مؤسساتنا الجامعية عن اللحاق بركب التطور الرقمي المذهل نتيجة الخيارات السياسية والإمكانات المادية، إلا أننا نقر بأنه قد آن الأوان لإقلاع علمي ومعرفي ومهاري في مجال الإبهار الرقمي من أجل رعاية فنانين جدد ودعم جيل لا يشبهنا كثيرا، جيل لم يشاهد أفلام «شارلي شابلن» في السينما ولا مسرحية «جلال الشرقاوي» على خشبة المسرح، لكنه يتابع بفضول وانبهار لكل ما ينجز ويعرض على شاشات الغرب ويتملكه العجز واليأس أمامها. وأصبح أكبر آماله الهجرة ولو على ظهر لوح متهالك. آن الأوان لبحث مشترك عن الحلول واللحاق بطموحات أبنائنا دون أن نفقد بوصلتنا وهويتنا ومميزاتنا الحضارية. والحذر من أن يتحول الفنان/الانسان إلى مركز للبيانات أو كائن رقمي منزوع الإرادة والهوية والانسانية. «فالفن لم يعد ينحصر فقط في تكوين رسالة ما، ولكن في التجانس والعثور على أداة مناسبة تسمح للجزء الصامت في الإبداع الكوني أن يسمعنا أغنيته. إن الفنان لم يعد يروي لنا قصة، فهو معماري في فضاء الأحداث، مهندس في عوالم مليارات القصص المستقبلية. فهو ينحت لنا مستخدما الافتراض نفسه.»٢١

قائمة المصادر والمراجع:

أنطونيو بيتزو: المسرح والعالم الرقمي ـ ترجمة: أماني فوزي حبشي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة. ٢٠٠٩.

اولجا تشيترويكوفا: من سيحكم العالم ـ الشمولية الرقمية ـ ترجمة: د. باسم ابراهيم الزعبي ـ الآن ناشرون وموزعون ـ الأردن ـ٢٠٢٤.

شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ـ ترجمة: دريني خشبة ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ الجزء الأول ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة ـ ١٩٦٣.

Walter benjamin. L’opéra d’arte nell ‘epoca sua riproducibilita tecnica. Torino Einaudi. ٢٠٠٠.

مواقع إلكترونية

https://www.youtube.com/watch?v=pyWcGYpJYnQ

https://urls.fr/U٤RS-x

https://urls.fr/MTmeCE

http://www.edunet.tn/ressources/site_etab/regional/association/doc_ref/app_op_ref.pdf

http://www.parcours-lmd.salima.tn/index_ar.php

A٧%http://www.femmes.gov.tn/ar/%D٨%D٩%AV%D٨%٨٨%D٩%A٣%D٨%٨٤%D٩%B١%D٨%٥/

١٦- http://www.parcours-lmd.salima.tn/index_ar.php تاريخ زيارة الموقع ٢٠٢٥/٧/٢

١٧- A٧%http://www.femmes.gov.tn/ar/%D٨%D٩%AV%D٨%٨٨%D٩%A٣%D٨%٤/B١%D٨%٥

١٨- http://www.edunet.tn/ressources/site_etab/regional/association/doc_ref/app_op_ref.pdf

١٩- http://www.edunet.tn/ressources/site_etab/regional/association/doc_ref/app_op_ref.pdf

٢٠- أنطونيو بيتزو: المسرح والعالم الرقمي. ص٣٤

٢١- انطونيو بيتزو: المسرح والعالم الرقمي. ص ٣٤.

الطليعة والابتكار..

فى السينوغرافيا الرقمية(٥)

تأليف: نيل أودير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

فن الأنساق

إن هذا الترتيب الفني غير المحدد والمفتوح النهاية متجذر في تخصص فن الأنساق، وهي حركة فنية بدأت في أواخر الخمسينيات مع جون كيج وتمتد عبر حركة تدفقات Fluxes وE.A.T. (تجارب في الفن والتكنولوجيا) إلى ما بعد الحداثة،(١) ولا تزال تلقى استحسانًا من الممارسين والنقاد. وقد تأثرت بعلم التحكم الآلي ونظرية الأنساق. وبموجب استراتيجيتها المفتوحة النهاية، يتم إنشاء نسق قائم على القواعد ويُسمح للمنتج الفني، الذي يختلف من تكرار إلى تكرار، بالظهور؛ ويتحول التركيز المفاهيمي من المنتج إلى العملية. ويعمل عرض مذكرات لمسية وفقًا لهذه الاستراتيجية. والفرق بين هذه الاستراتيجية، على سبيل المثال، وتركيبات المربع السحري (المخطط الرياضي) عند كيج هو أن النسق أكثر تطورًا؛ والخوارزميات المستخدمة في إنشاء التركيبة الموسيقية غير المحددة والتقاط الصور وإرسالها أكثر تعقيدًا. ومع ذلك، فإن خط الأنابيب الشامل مشابه:

(١) المدخلات الإيمائية البشرية، (٢) الحساب المنهجي القائم على المدخلات البشرية , (٣) الناتج الرقمي. في مؤلفات كيج، حدد الناتج الرقمي المتغير اختيار أدوات معينة وخصائص نوعية مثل النغمة، والدرجة، والمدة، والجرس وما إلى ذلك؛ وفي عرض مذكرات لمسية، يؤثر الناتج الرقمي لمستشعرات الانحناء بشكل مماثل على الخصائص الموسيقية - التي تم تغييرها الآن في الوقت الفعلي - ويحدد كيف ومتى يتم التقاط مقطع فيديو وإرساله عن بعد. وفي الأخير، تصبح الجودة العاطفية للرقم أكثر رسوخًا في النسيج البنيوي للنسق، لكن تظل الإستراتيجية الشاملة كما هي. إن التقدم النسبي من الأول إلى الأخير هو من أعراض السرد الأوسع للتطور التقني: إذ أصبحت الأرقام مرتبطة بشكل أعمق بوجود العمل، وتراكم طبقات من التجريد التقني التي تقيم غموضًا متزايدًا حول عمليات التشغيل وتسهم في عدم القدرة على إدراك النسق في كليته. وفي هذا الصدد، هناك مستويات متزايدة من الوساطة والمسئولية المؤجلة للمعالج الدقيق وعملياته التقنية الآلية، والتي، من ناحية، تزيد من تعقيد العمل المذهل، ومن ناحية أخرى، تلقي بظلال من الشك على مشاركة المؤدين البشر. وتطل هذه المعضلة برأسها باستمرار طوال هذا الكتاب. إنها أمر بالغ الأهمية لفهم النقد الاجتماعي والسياسي المتأصل في الأعمال المختلفة، والتأثير العام للتطور التقني على الثقافة المعاصرة.

التحولات التكنولوجية فى الوسائل

تؤكد الطبيعة غير المحددة والتجريبية والهجينة لعرض «مذكرات لمسية» أن جماليات ومنهجيات ترويكا رانش كانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بفئة الممكن، والتي تتشابك بشكل وثيق مع الاختراع أو الاكتشاف. وبذلك، فإنها تضع العمل بقوة داخل الطليعة. وعلى مستوى أكثر تحفظًا، فإنها تشير أيضًا إلى رسالة مؤذية واستفزازية حول الثقافة الغربية بشكل عام: يتحدد النشاط البشري بشكل متزايد من خلال وساطة متطورة في المجال التكنولوجي. وهذا يثير أحد المبادئ المركزية لهذا الكتاب، وهو مناقشة الإمكانات والقيود التي تجلبها التقنيات الرقمية إلى ممارسة السينوغرافيا. وكما هو الحال في جميع المهن المعاصرة، فإن التطورات في التكنولوجيا تمارس ضغوطًا على مختلف مجالات الخبرة في الأداء - التمثيل والإخراج وتصميم الرقصات والإضاءة والأزياء والصوت وتصميم المسرح. ومع تطور التكنولوجيا، فإنها تتطلب أن يتطور العمل وعمليات العمل أيضًا.

لقد غيرت التقنيات الرقمية جميع مجالات الاقتصاد الاجتماعي والثقافة والسياسة بعمق كما فعلت الثورات الزراعية والصناعية، لأنها تخترق كل مجال من مجالات العمل. إن انتشار الرقمنة في الإنتاجية المعاصرة والتفاعل بين الأشخاص أمر لا مفر منه. وفي الفنون المسرحية، يتجلى هذا على المستوى الكلي، من خلال "ميل المشهد إلى التوسع ومشاركة آثاره مع أجسام أكبر من المتفرجين"، وعلى المستوى المحلي، من خلال استخدام أجهزة الاستشعار وأجهزة الكمبيوتر وأجهزة التحكم الدقيقة وما إلى ذلك، مجتمعة في نظام "يستجيب للمشاركة المجسدة (للمتفاعلين البشر) في الوقت الفعلي". استغل عرض مذكرات لمسية كلا النوعين. لقد حشدت الخصائص الأتوماتيكية المفرطة الجديدة للمنعطف الميكانيكي الثاني

لكي تؤثر على النتيجة الفنية، وتكشفت عن تصميم رقص متأثر بالحاسوب وقابل للتوزيع عالميًا كان من غير الممكن تصوره في سياق التقنيات وأساليب الأداء الموجودة مسبقًا. وكشفت مجموعة ترويكا رانش/ECI عن إمكانيات جديدة للعمليات الفنية التي تعكس زيادة في الوساطة والمسئولية وقصد الآلات في الفنون والمجتمع بشكل عام. لقد استخدموا هذه الخصائص الرقمية التفاعلية لاستكشاف إمكانيات جديدة غير مركزية للبشر لتصميم الرقصات والدراما عند تقاطع الإنسان والبرمجيات، ما أدى إلى إنشاء معلم تاريخي في إرث تصميم المشاهد وقطع الاقتصاد الاستطرادي حول الأداء والتكنولوجيا.

نحو عرض "فى الطائرة In Plane"

على الرغم من أن هذا الفصل يركز في المقام الأول على عرض مذكرات لمسية Tactile Diaries، فمن المهم، من حيث علم الأصول، أن نلقي نظرة على عرض " في الطائرة In Plane. وبينما يمكن فهم Tactile Diaries باعتبارها لفتة طليعية عميقة، يجب النظر إلى In Plane ١٩٩٤ باعتباره علامة فارقة في صقل العمليات النظرية والمنهجية لـترويكا رانش، ونضج فهمهم لكيفية تقديم الصفات الكوريجرافية والدرامية الجديدة التي توفرها تقنية MidiDancer. وتقول ستوبيلو:

كان عرض In Plane.. عملًا أساسيا بالنسبة لنا. ولم يكن أكثر أعمالنا تعقيدًا من الناحية التكنولوجية فحسب، بل أصبح أيضًا المرجل الذى قمنا فيه بتلخيص المسارات النظرية التى كنا نسير عليها طوال السنوات الأربع الماضية.

بالنسبة لستوبيللو وكونيجليو، كانت الفترة من ١٩٨٩ إلى ١٩٩٤ بمثابة تحقيق مستمر في البحث الإجرائي التشاركي (PaR)، والذي لم يكن مدفوعًا فقط بشغفهما الشديد بالموضوع، بل كان أيضًا مدفوعًا بالمناقشات الملهمة التي جرت في مساحة البحث الثقافي الرقمي الغنية في مركز التجارب في الفن والمعلومات والتكنولوجيا

(CEAIT)، الذي أسسه مورتون سابوتنيك باستخدام صندوق أبحاث خيري تم الحصول عليه من شركة التليفون والتلجراف الأمريكيةAT&T التي وفرت خطة التمويل لمدة عامين لعمل بدوام كامل لكونيجليو وزودته بالدعم المؤسسى والبنيوى لتجربة أفكار مختلفة مرتبطة بشكل مباشر وغير مباشر ترويكا رانش.
يتذكر كونيجليو:
كنت أقوم ببعض الأعمال هناك. لم يكن عملى هو الذي عرض، بل كنت أبدع أشياء، وكنا منغمسين فى السؤال، ماذا يعنى كل هذا؟ كنا نفكر باستمرار، ونناقش ونكتشف ما هذه المواد، وكيف نعمل بها، وما الذى ينجح، وما الذى لا ينجح.
من عام ١٩٩١ إلى عام ١٩٩٣، قدم المركز أعمالاً تجريبية للجمهور من خلال عقد عشر فعاليات رئيسية، حيث جلبوا بعضًا من أكثر ممارسي الفنون الرقمية المعاصرة إثارة إلى الشركة الهندسية للمشروعات المتكاملة (١٨.ECI) واستكشفوا أفكار جديدة وطرحوا أسئلة جديدة حول هذا المجال(٢). وعلى الرغم من أنها لم تكن موظفة بشكل مباشر من قبل المركز، فإن ستوبييلو كانت تحضر جميع الفعاليات وكانت شخصية محورية في المناقشات المفتوحة التي تصور ما يعنيه صنع الفن باستخدام التقنيات الرقمية. ولا يمكن التقليل من أهمية إنشاء هذا المنتدى؛ لقد كانت خطوة ثاقبة من قبل سابوتنيك Subotnick وتوضح فهمه لأهمية إنشاء محادثات مفتوحة وودية وإبداعية واستفهامية. لقد كان منتدى المناقشة والتأمل ونظرية الممارسة نموذجًا راسخًا منذ بداية الحضارة الغربية. إن كلمة logos هي الكلمة اليونانية للخطاب (أو الاستدلال) وتشكل أساس كلمة الحوار ((Dialogue أي المناقشة بين شخصين أو أكثر. ويُفهم اللوغوس، باعتباره عملية عقلانية وإقناع من خلال الحجج المنطقية، على أنه أساس الفلسفة والجماليات الغربية منذ حوالي ٢٥٠٠ عام. اذ يؤثر أفراد المحادثة الجماعية ويتأثرون ببعضهم البعض من خلال الكشف عن المعرفة وامتصاصها، وبالتالي يسهمون في تطوير (تكوين) كل مشارك وإعادة تشكيل المجموعة الإجمالية. "عندما يتم نقل المعرفة من كائن إلى آخر (أو من مجموعة إلى فرد وما إلى ذلك)، يتم تفسير كل معاملة وتجسيدها بطريقة فردية - اعتمادًا على الخبرات المكتسبة بالفعل للمستقبل - وبالتالي تخضع للتمايز في إعادة استخدامها". فكل كائن قابل للتغير وجميع المعاملات، سواء كانت شفهية أو إيمائية أو مكتوبة (رمزية)، لا رجعة فيها. وهذا المبدأ، المعروف باسم التفرد، متجذر في أساس الفلسفة القارية.

التفرد والتأثيرات على ترويكا رانش

التفرد هو مبدأ فلسفي يصف كيف يمكن التمييز بين الأشياء الفردية وأشياء أخرى من نفس الفئة وفهمها على أنها متميزة وفريدة من نوعها. وهذا المفهوم مفيد بشكل خاص عند تطبيقه على الأنواع العضوية، مثل حيوانات القطيع. ويصبح معقدًا عند تطبيقه على البشر، بسبب الطبقات المتعددة للذاتية البشرية والهوية، والتي تتكون من عوامل داخلية وخارجية، مثل الثقافة الاجتماعية والتقاليد والخبرة واللغة وما إلى ذلك. ويقوم المبدأ على أساس أن الأفراد يتم تحديدهم على أنهم متميزون عن الأفراد الآخرين والمجموعات التي يشكلونها. ويشرح ستيجلر هذا المبدأ بإيجاز عندما يكتب:
«لا يمكن التفكير فى الأنا، كفرد نفسى، إلا بالقدر الذى تنتمى فيه إلى نحن، وهو الفرد الجماعى: إن الأنا تشكل نفسها من خلال تبنى تاريخ جماعى، ترثه والذى تتماهى معه التعددية من الأنا"
لقد وفر هذا المبدأ أرضية مفاهيمية غنية ودقيقة للعديد من المنظرين على مر القرون، من الفرضية المبكرة جدًا لأرسطو، إلى توما الاكوينى، ودينس سكوتس، وفرانشيسكو سواريز، إلى الفترة الحديثة؛ حيث تبناها هنري برجسون، وفريدريك نيتشه، وكارل يونج. وقد تم إحياؤه في الحداثة/ما بعد الحداثة من قبل جيلبرت سيموندون (١٩٨٩) وجيل دولوز وفيليكس جواتاري (١٩٨٠) ويلعب الآن دورًا مهمًا في الفلسفة التكنولوجية لشتيجلر. إن هذه الزيادة الأخيرة في الاهتمام - من سيموندون إلى ستيجلر - هي الأكثر صلة بهذا الكتاب لأن وجهات نظرهم غير المتمركزة حول الإنسان تحول التركيز النظري نحو تأثير التكنولوجيا على العمليات البشرية.
إن مساهمة سيموندون في الخطاب النظري جذرية للغاية؛ لأنه يطرح وجهة نظر غير متمركزة على الإنسان تتناقض مع المخطط الميتافيزيقي الجوهري الأرسطي السائد الذي تستند إليه مجموعة كاملة من النظريات، وبالتالي تتحدى أساس الفلسفة القارية. اذ تستند النظريات الجوهرية إلى افتراض أن الفرد والجماعة موجودان ككيانات أو مواد فردية بالفعل. يزعم سيموندون أن التفرد هو عملية سائلة وقابلة للتغيير، من خلالها يتعاون الفرد والمجموعة في تكوين بعضهما البعض، وإعادة تعريف هويتهما باستمرار. ان فلسفة سيموندون تقلب الاستراتيجية الميتافيزيقية السائدة وتسعى إلى المعرفة من خلال النظر إلى التفرد باعتباره "العملية" البدائية" التي يصبح الفرد من خلالها، والتي يكون الأفراد "وسائط منها". وهذا يعني أن الوجود هو عملية نشوء؛ والنشوء يحجب الوجود ضمن طبيعة عملياته. فالوجود لا يشترط أن يصبح كائنًا؛ بل إن الوجود مشروط بالوجود.(٣) وبالتالي يتم تصور الفرد باعتباره حالة زمنية ونسبية من الواقع في الكشف الأوسع عن الحقائق العاطفية المتعددة.
ويؤيد ستيجلر قلب سيموندون للمخطط الجوهري الميتافيزيقي نحو وجهة نظر علائقية. ويكتب: "إن الأنا هي في الأساس العملية وليست حالة، وهذه العملية هي تفرد داخلي (هذه هي عملية التفرد النفسي) من حيث أنها ميل إلى أن تصبح واحدًة، أي غير قابلة للتجزئة". وتتم عملية التفرد هذه من خلال الحوارات والتفاعلات بين الأفراد وبيئاتهم المتفاعلة. إن التفرد البشري هو عملية تتطور باستمرار؛ إنها دائمًا في حالة تغير - لا تكون أبدًا في حالة ثابتة. ولا تصل العملية "إلى نتيجة أبدًا لأنها تواجه ميلًا مضادًا يدخل معها في توازن غير مستقر". وعلى نحو مماثل، فإن "نحن"، كمجموعة من الأفراد على مسار نحو تأسيس هوية جماعية، هي أيضًا كيان يخضع لتغيير مستمر. إن تفرد "الأنا" "مُدرج دائمًا في تفرد "نحن"، بينما، على العكس من ذلك، فإن تفرد "نحن" لا يحدث إلا من خلال التفرد المتضارب للوجود الذي تشكله". فالفرد والجماعة ليسا نقيضين ثنائيين مباشرين؛ إنهما موجودان داخل بعضهما البعض، ويحددان بعضهما البعض من خلال عمليات الإجماع والاختلاف، والتى هى أيضًا سائلة وعرضة لاقتصاديات الحجم. وعندما يتم توسيع هذا المفهوم إلى ثقافة عالمية مترابطة رقميًا، فإن عمليات التفرد تصبح منظمة بشكل عميق من خلال وسائل التفاعل التكنولوجية.
بالنظر إلى الفردية في سياق ترويكا رانش ومشاركتهم في الحوارات الفنية في مركز CEAIT، يمكننا أن نستنتج أنهم كانوا يؤثرون ويتأثرون بالممارسين الآخرين. لقد بدأوا حياتهم المهنية وأسسوا ممارساتهم في سياق مجتمع دينامي يتكون من ممارسين ذوي خبرة كانوا يعدلون أعمالهم بناءً على الملاحظات النقدية من الثنائي الشاب. كان مركز النشاط الذي يوفره مركز CEAIT والأحداث المختلفة التي شهدها الجمهور - الممارسون الحاضرون عناصر حاسمة أثرت على ممارسة أداء الوسائط الرقمية في ترويكا رانش والإرث الكامل للسينوغرافيا الرقمية.
كانت الرعاية التي تلقاها كونيجليو وستوبييلو من سابوتنيك، ذات أهمية كبيرة في إطار صندوق البحث. وفي مقابل تفانيهما في خدمة مجتمع CEAIT - تطوير تطبيقات مخصصة والمساهمة في الحوارات - قامت سابوتنيك بتمويل سخي لترويكا رانش للإقامة في سانتا في والمركز الأطلسي (فلوريدا). وكان الهدف هو أن يشارك كونيجليو وستوبييلو في حدث أداء، حيث سيعرض سوبوتنيك وودي وستينا فاسولكا وترويكا رانش
عملاً وسائطيا رقميًا. وكان عرضًا سخيًا للغاية من سوبوتنيك لأن ترويكا رانش مُنحت الوقت والموارد والحرية لاستكشاف الإمكانات الدرامية والإخراجية لتكنولوجيا MidiDancer فعلًا وسيتم تقديمها لفنانين راسخين ومشهود لهم. كما أتيحت لهم فرصة التدرب والتحدث مع فنانين ذوي خبرة وذوي مكانة عالية نحو الهدف الموحد المتمثل في ثلاثية الأداء. ويعلق كونيجليو:
لقد حصلنا فجأة على إقامة لأول مرة، حيث كان بوسعنا أن نركز بشكل كامل.. لم يكن لدينا من قبل، فى أى وقت، إلا عندما كنا طلابًا، الوقت كان مخصصًا للعمل على هذه الأشياء. لذا، كانت تلك لحظة بالغة الأهمية - يجب مساعدتنا. لذا، فإن كل هذه المعلومات تتراكم وتتسرب إلى عمليتنا، لكن الآن لدينا الوقت الحقيقى للتفكير فى الأمر.
اعترفت ستوبييلو بالتأثير الذي أحدثه آل فاسولكاس على عملهم من خلال تعريفهم بإمكانيات العمل مع لقطات الفيديو الرقمية. فقد كانت ستينا تتمتع بخبرة في استخدام كمان Midi لمعالجة لقطات الفيديو باستخدام أقراص الليزر. وبروح التفرد ونقل المعرفة، قام آل فاسولكاس بسخاء بتعليم ترويكا رانش كيفية العمل باستخدام التقنية وتعريفهم بشبكتهم المهنية، حتى يتمكنوا من الحصول على أقراص الليزر الخاصة بهم لعرض "في الطائرة «In Plane، مساهمتهم في الثلاثية.

عرض فى الطائرة

قُدم عرض في الطائرة In Plane لأول مرة في مركز ووكر للفنون في مينيابوليس عام ١٩٩٤. وكان هذا الأداء هو الذي صنع اسمًا حقيقيًا لفرقة ترويكا رانش. كما حفز استحسانهم ارتباط كونيجليو بمجتمع الموسيقى الإلكترونية. وقد عُرض العمل على نطاق واسع في المهرجانات الفنية ومؤتمرات الموسيقى الإلكترونية على مدى العقد التالي. وقد أحضروه إلى مركز الرقص الدولي والتكنولوجيا IDAT ،٩٩(٤) ، حيث نال إشادة النقاد. كان أول عمل قاموا فيه بتوحيد رؤية نوع العمل الذي طمحوا إليه موضوعيًا وفنيًا. من حيث تشغيل العرض، وكان الهدف هو أتمتة كل شيء بحيث يتعين على كونيجليو فقط إحداث بعض التغييرات في المشهد وستقوم ستوبييلو في المقام الأول بالتلاعب بالوسائط السمعية والبصرية من خلال إيماءاتها. لقد استخدموا نسخة معدلة من نظام MidiDancer، والذي تضمن «زيًا مدمجًا بثمانية أجهزة استشعار مرنة عند المرفقين والمعصمين والوركين والركبتين». يتألف إعداد المشهد من مسرح مفتوح بالكامل مع شاشة عرض كبيرة واحدة موضوعة في الخلف. كانت عروض الفيديو عبارة عن تسجيلات لستوبييلو وهي ترتدي زيًا لامعًا ومستقبليًا من الليكرا، مما أدى إلى نشوء ثنائية (انظر الشكل ٣-١)؛ حيث كان المسرح مأهولًا بالراقصة المتجسدة في الحاضر وكانت الشاشة مأهولة بنسختها الرقمية. وتشرح ستوبييلو الموضوع بإيجاز:
كان من المفترض أن يكون العمل عبارة عن منافسة بين الجسد ونظيره الإلكترونى، وهو جسد ينزف ويتعرق ويتعب ويشعر بالألم مقابل جسد مصنوع من الضوء لا يحده الزمن أو المكان أو الجاذبية. أصبحت أنا الوجود الجسدى، بينما كانت صورتى المرئية المخزنة على قرص اللى زر نظيرتى الإلكترونية. أى هما كان الوجود الأقوى والأجمل؟ المرأة من لحم ودم التى تبذل قصارى جهدها إلى أقصى حد مع إمكانية الفشل الجسدى فى أى لحظة؟ أم جسد الفيديو الأثيرى الذى يطير برشاقة عبر الفضاء، ويمكنه التجمد فى الهواء، ولا يتعب أبدًا؟
وتعمل الأفكار على مستويين: أولاً، هناك الثنائي الرقمي، أي إسقاط الذات المعاد تنظيمها وسائطيتها (قناع عام)، وثانيًا، هناك فكرة التكنولوجيا باعتبارها نظيرًا للأداء. يستحضر المفهوم الأول سيولة الموضوع المعاصر، والتحرك بين الجسد الملموس والجسد الافتراضي، والخطاب حول حدود الذات المجسدة مقارنة بالإمكانات اللانهائية للآخر الرقمي غير المجسد. ويتعامل المفهوم الأخير مع مفهوم الوساطة التكنولوجية، وهو موضوع مركزي في هذا الكتاب؛ أي أنه عندما يتم تأسيسها كشريك للأداء، تؤثر

التكنولوجيا على النتيجة الكوريجرافية والدرامية للعمل. وبدلاً من مناقشة هذه الموضوعات في سياق عمل ترويكا رانش - لأن أعمالهم يمكن أن تشكل هذا الكتاب بالكامل بسهولة - تتم مناقشة هذه الموضوعات في الفصول التالية، فيما يتعلق بستيلارك و كلاوس أوبرماير وشانكي موف. وبدلاً من ذلك، سننتقل مباشرةً إلى استنتاج موجز حول الإرث السينوغرافي لترويكا رانش» .

فكرة أخيرة عن ترويكا رانش

يمثل هذا السجل الفرعي الذي يمتد لخمس سنوات لمجموعة أعمال Troika Ranch مساهمة هائلة في مجال تصميم المشاهد الرقمية. كان هناك مجموعة من العوامل التي أتاحت لهم البحث الاجرائي التشاركي PaR: توافر التكنولوجيا الجديدة، التي تطلبت التكهن والتجريب بشأن أسئلة فنية وثقافية جديدة؛ والتعاون مع ECI و CEAIT، والتي وفرت أماكن لعرض أعمال ملهمة ورائدة ومنتدى للتطوير والتفكير في الممارسة؛ والرعاية التي سهلت الإقامة ووفرت الوقت والمساحة والحوار اللازم لتطوير أعمال دقيقة. ومن الآن فصاعدًا، تمكنت ترويكا رانش من تطوير أساس مفاهيمي واضح وقوي للبحث الإجرائي التشاركي PaR ونشر تقني بليغ للخصوصيات الرقمية في سياق الأداء.

لقد أصبحت ستوبييلو وكونيجليو أكثر خبرة في التعامل مع المشاكل المفاهيمية المتعلقة بالتجسيد والتفاعل. وكان هدف هذا الفصل هو الاعتراف بالإبداع الخالص في بداية بحوثهما والإشادة بها. وعلى الرغم من أن تقنيات الاستشعار الإلكتروني كانت راسخة بالفعل في دوائر الهندسة الإلكترونية، إلا أن نشرها في السياقات الثقافية كان نادرًا جدًا - حيث كان الاستخدام محجوزًا للتطبيقات الصناعية والأمنية عالية التقنية. يمثل عمل ترويكا رانش ابتكارًا ثقافيًا عميقًا - اندماجًا كيميائيًا للمعرفة التقنية (الكمية) مع المعرفة الثقافية (النوعية). يجب فهم تركيبتهما الأصلية للرقص والاستشعار الإلكتروني كحدث فني أداء. وهذا يعني أن أصالتهما تفتح "حقيقة اجرائية" فريدًة تقترح موقفًا فلسفيًا جديدًا تمامًا , وهو مستوى جديد من الفكر الذي يثير في بعض الأحيان تأملات معرفية وتقنية تاريخية واجتماعية وسياسية. إن استخدامهم للتكنولوجيات المستجيبة للتعبير الكوريجرافي يبشر بنموذج جديد لسرد قصص خاصة بالتقنيات الرقمية. وهو يُظهِر إرادة للتجريب وإعادة اختراع النماذج الثقافية وتحدي وجهات النظر والأذواق السائدة التي تديرها المؤسسات الثقافية. لا يزعم الفنانون أنهم ينوون تمزيق التاريخ؛ ومع ذلك، فإن نشرهم لتقنيات الاستشعار الرقمي في سياق ثقافي يفرض مفاجأة "بمعنى أنها تقفز إلينا فجأة ... تؤثر علينا، وتجعلنا مدمنين، إلى الحد الذي يوجهنا نحو لغز" . ويخلق اندماجهم الإبداعي بين المواد السمعية والبصرية والكوريجرافيا على المسرح صدمة تحفز قطيعة ثقافية. لا يمكن التقليل من أهمية مساهمتهم الرائدة في هذا المجال، وتعيش إرثهم وتتنفس في كل مشروع للفنون المسرحية ينخرط في موضوعات رقمية على وجه التحديد في سياق حي. إن براعتهم في تطوير أساليب جديدة للتعبير الإبداعي يتردد صداها بعمق مع النظريات الثقافية السيبرانية المعاصرة، والتي يحركها ظهور الرقائق الإلكترونية الدقيقة والمجتمع الشبكي. وقد كان هناك إجماع بين المنظرين في تسعينيات القرن العشرين على أن الأنساق السيبرانية توفر القدرات الجديدة لاختراع نسخة بديلة من الذات، وتقديمها في المجتمعات عبر الإنترنت (المعروفة بغرف الدردشة، في ذلك الوقت) كشخصية (أفاتار) أخرى , تتألف من ذاتيات نفسية جسدية مختلفة عن تلك التيتم تعيينها عند الولادة. وقد دافع علماء مؤثرون عن الإمكانات الإيجابية لهذا النموذج الجديد بين الأشخاص، معتبرين أن "الفضاء الإلكتروني"، باعتباره فضاءً عالميًا جديدًا خاليًا من الأفكار المسبقة والتحيزات، يوفر فرصة للديمقراطية. ومن خلال البدء من جديد، كانت هناك فرصة لتقليص، وربما حتى نفي، الإيديولوجيات المهيمنة القمعية والبطريركية والرأسمالية . هذه النظريات، التي ركزت على الإمكانات اليوتوبية لتقليص التجسيد من الذاتية، لم تظهر فجأة مع وصول الإنترنت؛ لقد كانت راسخة بالفعل في نظريات ما بعد الحداثة التي صيغت على أساس تبادل المعلومات في الرأسمالية المتأخرة. لكن وصول النصوص التشعبية والترابط الجماهيري أعطى ملائمة ملموسة للنظريات.ومن خلال فحص أعمال ستيلارك، يتتبع الفصل التالي هذا السرد النظري، الذي يمتد من ما بعد الحداثة إلى الثقافة الإلكترونية، بهدف فهم الوصول النظري والجسدي الناتج عن ذلك الى السايبورغ، سواء في النظرية الثقافية أو الفنون المسرحية.

الهوامش

١- ورغم أنه من الخطأ أن نحاول تعريف ما بعد الحداثة كفترة، فإنني أشير هنا إلى الفترة ما بعد عام ١٩٦٩ (ما بعد الثورات الطلابية في باريس) وحتى بداية العصر الرقمي (حوالي عام ١٩٩٠).

٢- كان الأداء الذي عمل عليه كونيجليو جديرًا بالملاحظة بشكل خاص وهو التعاون بين ديفيد روزنبلوم (عميد مدرسة الموسيقى، في كال آرتس) والملحن البسيط الشهير تيري رايلي، والذي تألف من ثنائي موسيقي مرتجل عابر للقارات، بين ECI، في لوس أنجلوس، وCIRM، المركز الوطني للإبداع الموسيقي، في نيس (١٩٩٣) (جوي ٢٠١٠: ٥٣). كان دور كونيجليو هو إنشاء برنامج يسمى Midiphone، الذي يرسل ويستقبل ملاحظات MIDI عبر مودم ٥٦ كيلوبت في الثانية. تضمنت القطعة تركيب بيانوين Disklavier في كل مكان. عمل الأداء بحيث يعزف الموسيقيون على بيانو واحد في كل موقع، وكان البيانو الآخر غير مأهول. أرسلوا الملاحظات التي تم تشغيلها إلى المواقع البعيدة المتقابلة، عبر Midiphone، والتي تم استلامها وتشغيلها بواسطة البيانو غير المأهول، مثل البيانو الآلي. كان الجانب الارتجالي الذي توفره التكنولوجيا الرقمية ذا أهمية بالغة؛ فقدرة الموسيقيين على الارتجال معًا عبر فجوة جغرافية مكانية هائلة كانت رائدة. وقد ترك العمل انطباعًا عميقًا على كونيجليو: "ربما كانت تلك هي اللحظة التي بدأت فيها أفهم لماذا كان كيت وشيري على حق بشأن الحاجة إلى الارتجال" (كونيجليو ٢٠١٩).

٣- إن مصطلح "النشوء" يرتبط في الأغلب بدولوز لأنه معروف بعمله الشامل على النظرية وفئاتها الفرعية المختلفة، والذي استكشفه باستفاضة في جميع أعماله. والواقع أن تبلور نظرياته يعود إلى سيموندون، الذي تم الكشف عن أطروحاته ومفاهيمه ضمنًا أو تم الاستشهاد بها صراحة. وكانت بينهما صداقة وثيقة، وتم استخلاص المفاهيم التي اشتهرا بها الآن من خلال سلسلة من الحوارات؛ والواقع أن دولوز هو الشخص الأكثر مسؤولية عن لفت انتباه الجمهور إلى أعمال سيموندون.

٤- استضافت جامعة ولاية أريزونا مؤتمر IDAT ›٩٩، ونظمه جون ميتشل. وكان الحدث مهمًا لأنه كان أول مؤتمر من نوعه، الأمر الذي سمح للمجتمع العالمي أخيرًا بالالتقاء والالتقاء وجهًا لوجه. وكان هناك العديد من الشخصيات الرائدة المهمة التي حضرت المؤتمر، مثل يوهانس بيرينجر، وبالينديروم، وفريدر فايس، على سبيل المثال لا الحصر.

- هذه المقالة هي الفصل الأول من كتاب «Digital Scenography" تأليف مايكل أودوير الصادر عن دار نشر بلومسبري عام ٢٠٢١

- وأود أن أشير الى أن فرقة ترويكا رانش واحدة من أهم الفرق المسرحية في الولايات المتحدة الأمريكية حاليا والتي تستخدم التقنيات الحديثة والأدوات الرقمية في مجال الأداء المسرحي الآن.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٣٤)

تعديل النوسانى دون فائدة!

سيد على اسماعيل

نتابع المحذوفات التى قام بها المؤلف «عبدالغنى داود» فى نص مسرحيته «النوساني».. الحوار ص(٤٣) تم حذفه، وهو: النوساني: (مستأسدًا) لا الراجل بتاعك هيقدر يعمل لى حاجة، ولا واحد فيهم هيقدر يمشى كلمته على واحد ساعى.. إلا إذا كان ساعى ملوش ضهر.. أحلف لك بإيه أنا ما فرحت بالترقية.. زمان كان رئيس القسم يرعب مدينة والكل يرتجف منه.. دلوقت العدد فى الليمون.. كل اللى هاتقابلهم ماشيين فى الشارع وكلاء وزارة. عبدالواحد: الراجل بتاعنا جاى اسمع كلامى.. عرفت من مصدر أكيد.. واحد منهم كلمنى فى التليفون، وهيحصل تغيير. النوساني: ما كل يوم بيتغيروا، وبيجيبوا لنا مديرين ووكلا.. مرة واحد عجوز ومرة عيل صغير ومرة صعيدى ومرة منوفى.. وما حصلش حاجة.. الراجل بتاعك جاى منين؟ من السما؟ وألا برضه صعيدى ولا من المنوفية.. يعنى المرة دى هيبقى شرقاوى ولا فيومى.. الناس اللى زينا يا عبدالواحد لازم يعوموا، واللى ما يعومش يغرق.. خليك عوام يا عُبد.. لما تغطس فى ميدان التحرير لازم تقب فى العتبة". فى ص(٥٠) حذف وعدّل المؤلف قول عبدالواحد: "ما أنت عارف ومتأكد أن واحد هييجى يطيرنى من هنا فى يوم من الأيام زى اللى قبلى ما طار.. لازم أعمل لى حاجة أنا كمان.. اشمعنى أنتم.. أنا برضه عندى بنات عايز أجوزها". وأصبح هذا القول بعد التغيير، هكذا: عبدالواحد: ما أنت عارف.. موضوعك وصل النيابة العامة، وهتكونوا صحبة مع سيد برعى والبيه القديم بتاعك المدير العام". وتم حذف ص(٥٤) قول سيدة: (ملهوفة) مظلومة يا وكيل الناس والميزان اختل.. الأفندية الموظفين قلعونى الخاتم وبيعونى النحاس وحكمهم مايل.. حتى القضاء بيتباعوا.. حتى العساكر بتحمى الحرامى.. واللى فى أيديهم مصير الناس وأشغالهم بتلهف وتخطف.. واللى واجب عليه يقسم بالعدل بيجور وبيحف.. واللى عليه أنه يحمى شرف الناس بيسلبهم شرفهم.. سامعنى يا سعادة البيه؟". وص(٥٦) قول سيدة:.. أصلنا تعبنا من بلد مالهاش عمود يسند.. مالهاش كبير.. بص حواليك وشوف تلاقى العسكرى بيسرق والأمين بياخد رشوة، وريس الشغل اللى ربنا محكمه لأجل يمنع النهب بيعلم الحرامية". وقول سيدة فى ص (٥٩): "حتى أنتم يا موظفين يا كبار حرامية.. دا أنتم أتعينتم فى كراسيكم العالية عشان تمنعوا السرقة والحرام.. أنتم كبار علشان كده.. دا أنت عندك الكتير.. منين؟ يكونش أنت شيخ المنسر؟ ليه.. ليه يا سعادة البيه تخون الأمانة اللى فى رقبتك؟ الحق ما بيموتش يا أكالين حقوق الناس.. حتى ولو صاحبه إندفن.. الحق بيفضل فى الأرض عمره ما بيضيع.. ويفضل شاهد وعلامة تفتكره الناس". وقول النوسانى ص(٦١): "وكيل الوزارة مرتبه ما عادش يكفيه.. لازم يدور على عيشه.. كلنا بنبص للى بيكسبه السباك ويتحسر". وفى آخر صفحتين من مخطوطة المسرحية جاء حوار تم حذفه بتوقيع المؤلف وكتب بخط يده أن الحذف تم «بمعرفتي» ووقع باسمه! وهذا هو الحوار المحذوف:

"سيدة: (فى غيظ) إدارة جديدة تانى.. الله وكيل فيكم.. ربنا ينتقم منكم.. الشكوى لغير الله مذلة.. ربنا ما يورينى وشكم تانى.. وشكم يقطع الخميرة من البيت.. يا ناس يا كفرا.. ما خلاص انكشف الملعوب وأنا كنت فى نومة.. فى غفلة. عبدالواحد: (غاضبًا) الله.. دى ست قليلة الأدب.. لسانها طويل تستحق الحبس صحيح. النوساني: مش قلت لك يا سعادة البيه. عبدالواحد: أرموها برة وسلموها للبوليس.. صنف ما يطمرش فيه المعروف.. أعوذ بالله.. يلا ودوها على القسم.. مستنين إيه.. لازم أمثالها يعرف حدوده.. الدنيا سابت والنظام اتهز.. البنت دى لازم تترمى فى السجن. النوساني: أى والله يا سعادة البيه.. الدنيا سابت والنظام اتهز (عبدالواحد ينظر إلى النوسانى فى برود فيتراجع). عبدالواحد: (آمرًا الموظفين والسعاة) الموضوع بنفسى.. دى بقت ظاهرة خطيرة التطاول على الكبار (يسحب الموظفون والسعادة سيدة ويخرجون. عبدالواحد يلتفت للنوسانى آمرًا) مستنى إيه.. شيل كراكيبك وأرجع أقعد فى البيت.. خلاص القرار بتاعك طلع".

بناء على هذه التعديلات والمحذوفات، كتبت الرقيبة «نجلاء

المخرج عادل زكي

الكاشف» تقريرًا بخصوصها قالت فيه: بقراءتى للمسرحية مرة أخرى وذلك بعد قيام المؤلف بإجراء بعض التعديلات، لاحظت الآتي: أولًا، استبعاد المؤلف لبعض العبارات التى أتت على لسان عبدالواحد وذلك فى صفحتى ٢٠، ٥١ وكذلك على لسان النوسانى فى ص٢١. ثانيًا: قيامه بتعديل صفحتى ٦٤، ٦٥ بإضافة بعض العبارات والجمل الجديدة على لسان الشخصيتين المتناقضتين عبدالواحد والنوسانى، وذلك فى محاولة لإيجاد توازن بينهما. «الرأي»: وإنى أرى أنه على الرغم من أن هذا التعديل الذى أتى فى نهاية المسرحية فى صفحتى (٦٤، ٦٥) وأن حقق قدر من الإشراقة عليها بعد أن أتت قاتمة تنال من موظفى الدولة، إلا أنه يجدر الإشارة إلى الآتي: (١) - ضرورة الإشارة إلى ترتيب جزاء لكل من المدير العام، الذى استقال بعد أن قام بتأمين مستقبله من تلك الأعمال المشبوهة التى كان يقوم بها من سرقة واختلاسات، وكذلك سيد برعى مدير الإدارة الذى أجبره النوسانى هو الآخر على الاستقالة مهددًا إياه بفضح أمر شهادته الجامعية المزورة والمدرجة بملفه وذلك حتى يخلو له الطريق، إذ أنه كان يشكل حجر عثرة أمام تقدمه. ٢ - ضرورة تنفيذ الحذف المشار إليه فى تقريرى السابق. «القرار»: أرى أنه لا مانع من الترخيص بهذا التعديل بعد ملافاة تلك الملاحظات المشار إليها عاليه، والأمر متروك لسيادتكم لاتخاذ اللازم نحو ما ترونه". وأسفل هذا التقرير توجد تأشيرة من المؤلف مكتوب فيها: "تم إجراء تعديل بترتيب جزاء لكل من المدير العام وسيد برعى مع النوسانى مُشار إليه فى ص(٥٠) من النص المقدم، بمعرفتى أنا المؤلف عبدالغنى داود ١٩٨٨/١/١٣". ثم جاءت التأشيرة الختامية من المدير، قال فيها: "يعتمد الترخيص بالنص المعدل فى حدود ملاحظات الآنسة نجلاء الكاشف، وأن يتم التعديل المقترح بمعرفة المؤلف والآنسة نجلاء وتستكمل الإجراءات للترخيص على هذا الأساس".

وبعد رحلة العناء صدر الترخيص بعرض مسرحية النوسانى تحت رقم «١٠» بتاريخ ١٩٨٨/١/١٣، وهذا نصه: "لا مانع من الترخيص بأداء هذا النص المسرحى «النوسانى» لفرقة «المسرح الحديث» على أن يراعى الآتى: أولًا: حفظ الآداب العامة فى الأداء والحركات والملابس. ثانيًا: تنفيذ الحذف والتعديل الذى تم بمعرفة المؤلف المشار إليه بالصفحات التالية: «١، ٥، ٦، ١١، ١٢، ٢٠، ٢١، ٣٤، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٤٦، ٥٠، ٥١، ٥٤، من ٥٥ إلى ٦٥». ثالثًا: إخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول لهذه المسرحية، حتى يتسنى بعد مشاهدتها النظر فى الترخيص بصفة نهائية".

بعد معاناة نص مسرحية «النوسانى» فى أروقة الرقابة ودهاليزها، منذ تقديمه إلى الرقابة يوم ١٩٨٧/٩/٨ حتى صدور الترخيص بتمثيله يوم ١٩٨٨/١/١٣ - أى بعد أربعة أشهر - لم ير النص النور، ولم يُعرض على خشبة المسرح الحديث «مسرح الدولة»؛ لأن مسرح الدولة لن ينتظر أربعة أشهر حتى توافق الرقابة على النص، بل تأجيل العرض أو إلغائه هو الأمر الأنسب والأصوب - لمسرح الدولة - بدلًا من تعطيل العروض وإهدار المال العام! هذا ما خمنته،

دار التحرير

الجمهورية

رئيس مجلس الإدارة: خالد بكير

رئيس التحرير: محمود نافع

E.mail:eltahrir@eltahrir.net

الاحد ٩ من المحرم ١٤٣٣هـ - ٤ من ديسمبر ٢٠١١م - ٢٤ من هاتور ١٧٢٨ق - العدد ٢١١٦٠

أسرار الرقابة (١٢)

عبدالغنى داود وديوان المظالم

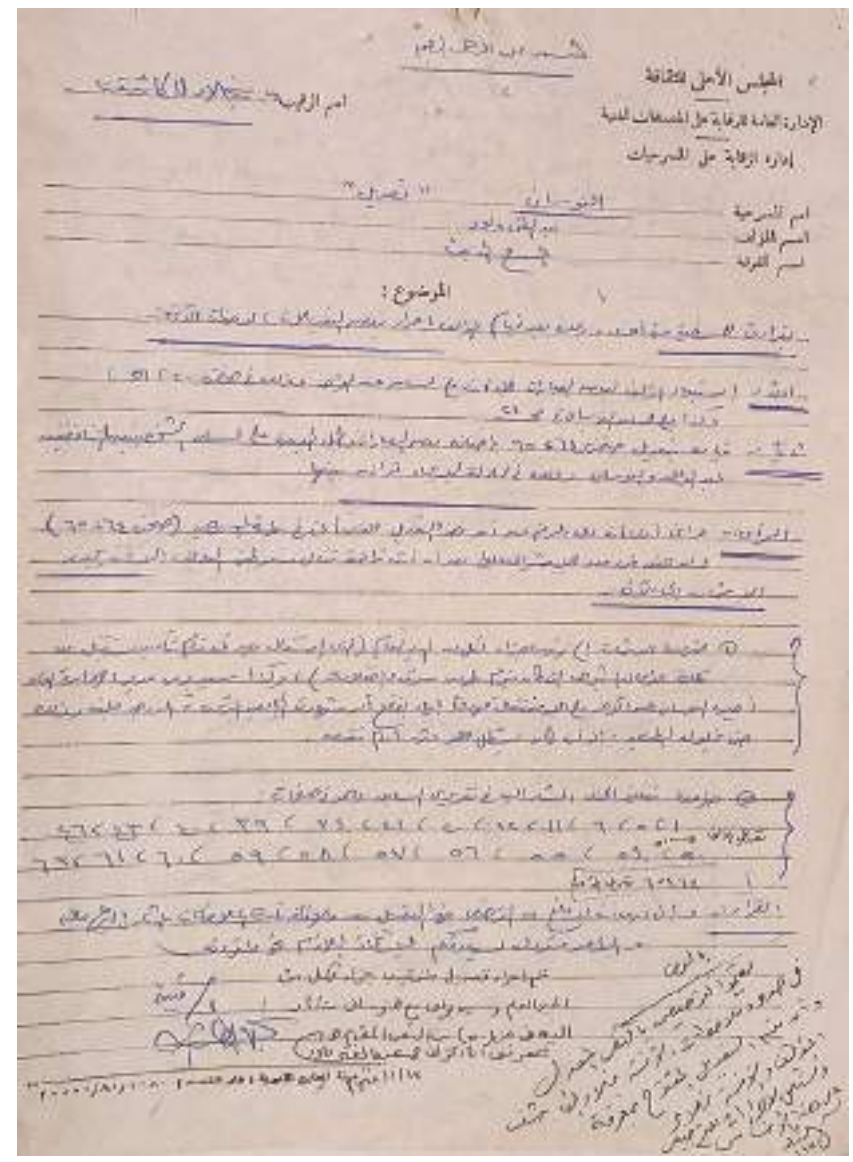
د. سيد على اسماعيل

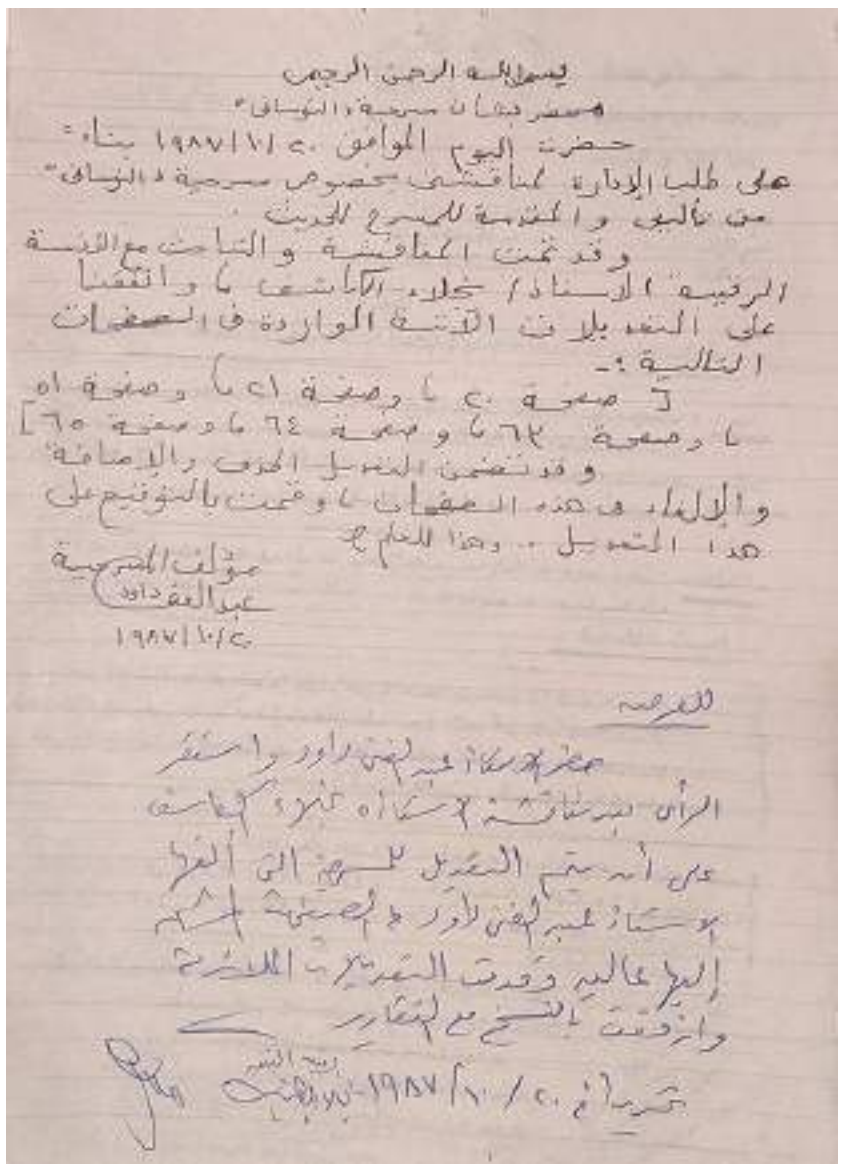
كلمتي في جريدة الجمهورية

إعلان خمس نجوم

بناء على خبرتى فى الكتابة حول الرقابة وما يحدث فيها أثناء مراقبة النصوص! وحتى أقطع الشك باليقين، تواصلت مع المخرج الأستاذ «عادل زكي»، كون اسمه مكتوبًا على مخطوطة المسرحية - بوصفه المخرج - فأرسل لى الآتى نصًا يوم ٢٠٢٥/٧/١٩:

"تحمست جدًا لنص مسرحية «النوسانى»، الذى صاغه مؤلفه صديقى الكاتب والناقد «عبدالغنى داود»، بشكل غير تقليدى مما يعطى للمخرج والممثل مساحة من الإبداع تتسق وتناول المؤلف، خاصة وأننى كنت أكن له تقديرًا واحترامًا يليقان بثقافته ووعيه وحسه النقدى الواعد وجهاده فى مسارح الثقافة الجماهيرية بعيدًا عن أضواء مسارح القاهرة ودراما التليفزيون. وشرعت فى اختيار أبطال العرض لفرقة المسرح الحديث وكانت شخصية «النوساني» مركبة ومحيرة، وتتطلب ممثلًا كوميديًا واعيًا لجدية الطرح وأهمية قضاياه فكان ترشيحى للفنان الكبير «محمد عوض» الذى أرى إمكاناته أكبر وأعمق بكثير مما قدمه على المسرح وكنت قد صارحته بذلك سلفًا بحكم صداقتنا الوطيدة، وأحدث ترشيحه ضجة بالوسط المسرحى حيث كان النجوم يهربون من مسارحهم للدراما التليفزيونية ذات العائد المجزى والكبير، ثم وفقنى الله أن أقنع صديقتى الفنانة «سناء يونس» بأن تشاركه البطولة وعقدت عدة اجتماعات ودية مع البطلين بالمسرح بحضور المؤلف وبمباركة مدير عام المسرح الفنان «فهمى الخولى» وبدأت فى تسكين بقية الأدوار من ممثلى الفرقة فتم اختيار «نبيل بدر وصافيناز الجندى وسمير وحيد وفوزى إمام» تمهيدًا لبدء البروفات. ثم استجد شأن جديد حيث كنت وقتها عضوًا بلجنة المسرح بالتليفزيون كونى أنفرد بعملين هامين «مدير إنتاج بالتليفزيون ومخرج مسرحى بهيئة المسرح» وعندما شرع





التقرير النهائي

التليفزيون فى الإنتاج المسرحى تقدمت «بمشروع إنتاج مسرحى مشترك بين هيئة المسرح والتليفزيون» لحل مشكلة ضعف ميزانية الممثلين بالهيئة؛ لأن الممثل الموظف يتعاطى حوافز فقط وهى قليلة لا تشجع فبالتالى يهرب النجوم من العمل المسرحى وتلك كانت أزمة طاحنة استشرت بالثمانينيات والتسعينيات فى القرن الماضى، وكان اقتراحى أن يتولى التليفزيون التعاقد مع جميع ممثلى العرض والمؤلف والمخرج مقابل أن تتولى الهيئة بقية عناصر العرض «ديكور ومؤثرات الخ»، ويكون للتليفزيون حق تصوير المسرحية، ووافق قطاع الإنتاج على مشروعى بفضل حماس الإعلامى المستنير «يوسف عثمان» رئيس إنتاج الفيديو ونائب رئيس قطاع الإنتاج، وكان برنامج «تياترو» قد أقام مسابقة فى التأليف المسرحى وفازت بالجائزة الأولى مسرحية «خمس نجوم» فقرر قطاع الإنتاج أن تكون باكورة إنتاجه لفوزها بجائزة برنامجه مرشحًا «عادل زكى» لإخراجها على مسرح السلام، وعندما اعتذرت لارتباطى بعرض آخر رفض التليفزيون مدعمًا ترشيحه برغبة المؤلف الفائز «أحمد ستيت» أن أخرج مسرحيته لأنه شاهد لى عروضًا أعجبته بالإضافة كونى بلدياته من المنصورة، فكان الملجأ أن يؤازرنى مدير المسرح «فهمي» ولكنه رفض لمنطقية الترشيح من

محضر التعديل

قبل التليفزيون كونى عضو لجنتهم وصاحب المشروع الوليد للإنتاج المشترك الذى شاء له الله أن يكون مخرجه هو مدير إنتاجه أيضًا ما يطمئن التليفزيون فى تجربته الأولى.. وهكذا قرر «المسرح الحديث» تأجيل تقديم مسرحية «النوساني» للبدء فى بروفات مسرحية «خمس نجوم» كأول إنتاج مشترك بين الهيئة والتليفزيون، وتم العرض محققًا نجاحًا جماهيريًا ونقديًا كبيرين، بينما لم تقدم فيما بعد بكل أسف مسرحية «النوساني» ولم تتكرر أيضًا تجربة الإنتاج المشترك".

وإذا وضعنا هذه الشهادة فى سياقها التاريخى، سنكتشف أن المسرح الحديث قرر الاستغناء عن عرض «النوساني»، واستبداله بعرض «خمس نجوم» قبل إصدار الرقابة التصريح للنوسانى بفترة طويلة! ما يعنى أن المؤلف «عبدالغنى داود» كان يعانى مع الرقابة ويناقش الرقباء ويقوم بالحذف والتعديل رغمًا عنه من أجل عرض مسرحيته.. دون فائدة! فالتصريح صدر «للنوساني» يوم ١٩٨٨/١/١٣.. ومسرحية «خمس نجوم» عُرضت يوم ١٩٨٨/١/٢٠ أى بعد تصريح النسوانى بأسبوع! مما يعنى أن المسرح قرر منذ فترة طويلة الاستغناء عن نص النوسانى واستبدله بنص خمس نجوم!

السؤال الآن: هل تم عرض مسرحية «النوساني»؟؟ وهذا السؤال سألته من قبل منذ أربعة عشر سنة، فى كلمة لى منشورة فى جريدة «الجمهورية» يوم ٢٠١١/١٢/٤ تحت عنوان «عبدالغنى داود وديوان المظالم»، وكانت إجابتى على سؤالى هكذا: "لا وألف لا؟؟ فالمسرح الحديث ابتعد عن هذا النص، الذى يكشف مساوئ المصالح الحكومية، خشية الوقوع فى المحظور، فلم يجد المؤلف وسيلة لعرض أفكاره، سوى مسرح المظلومين، وهو مسرح قصر ثقافة القناطر الخيرية، الذى عرض النص فى مهرجان بيوت الثقافة الجماهيرية بعد ثلاث سنوات من إخراج «صبرى فواز». والطريف أن النص نُشر أخيرًا فى سلسلة «نصوص مسرحية» باسم «ديوان المظالم» وكأن التسمية مطابقة لظلم الرقابة من ناحية، ومطابقة للمسرح الذى عُرض عليه النص من ناحية أخرى".

هذا كل ما لدى بخصوص نص مسرحية «النوساني»، أقدمه للباحثين ممن يرغبون فى استكمال الموضوع من جانبين: الأول جانب النص.. فهل النص المنشور فى السلسلة، هو نسخة طبق الأصل من المخطوطة التى أحتفظ بها، أم هو منشور وفقًا لرؤية الرقابة بعد الحذف والتعديل؟؟ والجانب الآخر يتعلق بالعرض: فهل العرض تم وفقًا لرؤية الرقابة فى الحذف والتعديل أم تمت مراقبة النص مرة أخرى؛ بحيث إن العرض تم دون حذف أو تعديل!