مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
د.أحمد عواض

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثالثة عشرة ⁞ العدد 665 ⁞ الإثنين 25 مايو 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

من ذاكرة المسرح العالمي
بيتر بروك وجون جيلجوود

ما بعد الحداثة في المسرح

« لولي» و«سيرة حب» و«الخلطة السحرية»..

مسرحيات العيد على الموقع الإليكتروني لوزارة الثقافة

أعدت وزارة الثقافة برئاسة الدكتورة إيناس عبد الدايم برنامجا حافلا ومتنوعا للعروض التى تبث على قناة وزارة الثقافة باليوتيوب ضمن فعاليات المبادرة الإلكترونية خليك فى البيت .. الثقافة بين ايديك ظن وذلك احتفالا بعيد الفطر المبارك .

وقد أكدت عبد الدايم في تصريح لها أن المواد التى تم اختيارها تشمل العديد من الألوان الإبداعية التى تنتجها مختلف قطاعات الوزارة وتهدف إلى إبراز دور القوة الناعمة فى تنمية الوعى وبناء المجتمع كما تؤكد أهمية الرسالة السامية للفكر والفن فى الإرتقاء بالوجدان وتهذيب السلوك ، مشيرة إلى استمرار الخدمات الثقافية المجانية التى يقدمها الموقع الإلكترونى الرسمى للوزارة http:// www.moc.gov.eg/ar/home/ وتضم الزيارات الإفتراضية للمتاحف والمعارض ، إتاحة تحميل وقراءة إصدارات وزارة الثقافة وترجمات لعناوين عالمية الى جانب الإطلاع على الكثير من الوثائق الوطنية التاريخية النادرة .

يشار أن برنامج عروض الإحتفال بعيد الفطر المبارك ينطلق فى الثانية بعد ظهر أول أيام عيد الفطر المبارك ويتواصل على مدار ثلاثة ايام ويشمل فقرات متنوعة من السيرك القومي للأطفال (2 ظهراً) ، مشروع ابدأ حلمك لإعداد الممثل الشامل (8:30 مساء) حفلات لنجوم الغناء عاصي الحلاني - وائل جسار - كاظم الساهر (9 مساء) ، مسرحيات لولي إخراج مراد منير وبطولة محمد الحلو - فايزة كمال- احمد ماهر - سامي العدل - عائشة الكيلاني ، سيرة حب من اخراج عادل عبده وبطولة ايهاب فهمى ، مجدى صبحي ، مروة ناجى ، الخلطة السحرية للسعادة من اخراج شادى الدالى وبطولة فاطمة محمد على - محمد حفظي - فهد ابراهيم(10:30 مساء) بالاضافة الى حلقات مجمعة من فوازير سينما مصر تبث فى السادسة مساء وتقرر تحديد السبت 30 مايو كاخر موعد لتلقى الاجابات على البريد الاليكترونى e.m.culture@gmail.com على ان يتم اعلان الفائزين يوم الاثنين 8 يونيو فى بث مباشر على قناة وزارة الثقافة باليوتيوب https://www.youtube.com/channel/UC8McPibRT36QSjnt4eGucNw

أحمد زيدان

١٧ قصر ثقافة تعود للخدمة

بعد الانتهاء من صيانتها ضمن أكثر من ٢٥ موقع

أكدت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة أنه تم استلام أكثر من 25 موقعا ثقافيا بعد انتهاء عمليات الصيانة استعدادا لإستئناف النشاط الإبداعى فور عودة الحياة إلى طبيعتها فى مصر ، وأضافت انه تم استثمار فترة تعليق النشاط للسيطرة على جائحة كورونا لرفع كفاءة البنية الثقافية المصرية فى مختلف المحافظات .

وكانت عمليات رفع الكفاءة قد تضمنت أعمال الحماية المدنية ، الأرضيات ، الأسقف ، الدهانات ، الكهرباء ، ميكانيزم ومقاعد المسارح وشملت مسارح دار الاوبرا المصرية بالقاهرة والاسكندرية ودمنهور ومبانى قصور الثقافة بالمنصورة ، أسيوط ، بورسعيد ، مرسى مطروح ، الزقازيق ، الغردقة ، بنى سويف ، أسوان ، قصر ثقافة الأسمرات ، قصر ثقافة بنها ، قصر ثقافة أبو قير والأنفوشى بالاسكندرية ، قصر ثقافة المستقبل بمدينة 15 مايو ، قصر ثقافة نجع حمادي ، قاعة منف ، قصر ثقافة الطفل بجاردن سيتى ، مسرح 23 يوليو بالمحلة ، منفذ بيع إصدارات هيئة قصور الثقافة بالديوان العام ومقر مبيت العاملين بشرم الشيخ .

أحمد زيدان

«مشهور مش مشهور»

عرض جديد للمخرج مازن الغرباوى ضمن مبادرة «أضحك .. فكر.. أعرف»

فى إطار مبادرة "اضحك .. فكر ..اعرف " التى أطلقتها وزيرة الثقافة د. إيناس عبد الدايم والتي ينفذها البيت الفني للمسرح برئاسة الفنان إسماعيل مختار ممثلا فى فرقة مسرح المواجهة بقيادة الفنان سامح بسيوني، وفرقة المسرح القومي بقيادة الفنان إيهاب فهمى والتى تهدف إلى تقديم 10 مسرحيات قصيرة، مستلهمة من القصص القصيرة للمؤلف الروسى العالمى انطون تشيكوف، ويصورها المخرج أيمن مصطفى وتبث على قناة وزارة الثقافة

يقدم المخرج مازن الغرباوى العرض المسرحى مشهور مش مشهور " من إعداده وإخراجه بطولة الفنان القدير سامى المغاورى والفنان محمد طلبه والفنانة نادين خالد ديكور مصطفى التهامى إعداد موسيقى إسلام على

قال المخرج مازن الغرباوى عن تجربته "مشهور مش مشهور" عن قصة "كلخاس" لتشيكوف من إعدادى وإخراجى والعرض نوعية الكوميديا السوداء التى يستند بشكل كبير على الجانب الإنسانى

والجديد فى هذه التجربة أنى قمت بعمل الأعداد المسرحى

للقصة وقد سبق لى تقديم هذه النوعية من الكوميديا فى عرض "هنكتب دستور جديد " والتى كانت معتمده فى بشكل كبير على الشق السياسى والإجتماعى

ولكن فى تجربة "مشهور مش مشهور" كان الأمر مختلفا بالنسبة لى فالكوميديا السوداء فى هذة التجربة تعتمد بشكل كبير على الشق الإنسانى البحت بغض النظر عن التفاصيل السياسية وهو الجديد أيضا بالنسبة لى فى هذه التجربة

وعن أحداث وفكرة العرض تابع "تدور فكرة العرض حول فنان مغمور يمر بكل مراحل حياته دون أى إنجاز يذكر ، وهذا لإرتباطه الوثيق بالمسرح فقد أفنى حياته فى خدمة المسرح

وهنا تتجلى عظمة تشيكوف فى التماس الواضح مع الأزمة الراهنة التى تجتاح العالم بسبب الكورونا نجد أن فنان المسرح هو الأكثر تضررا من الأزمة على المستوى الإقتصادى

كما أن فنان المسرح يفنى حياته وكل ما لديه فى سبيل أن يقدم شىء يمثل له قيمة كبيرة والأمثلة والنماذج كثيرة من

فنانى المسرح الذين أفنوا حياتهم وفقدوا الكثير فى مراحل حياتهم فى سبيل تقديم المسرح

وأضاف قائلا " قدمت جانبا يدعوا للتفائل وبصيص من الأمل من الجهات المعنية وهى أن تكرم فنان المسرح الذى أفنى حياته فى سبيل هذا الفن وهو أن يطلق أسمه على أحد المسارح وهو أقل تقدير يقدم لهذا الفنان تنازل عن أشياء كثيرة لخدمة هذا الفن ولم يحقق شىء وهذا الجانب لم يكن متواجدا فى القصة الأصلية

=يجسد الفنان سامى المغاورى شخصية "مشهور" بطل العرض وعن أحداث العرض وشخصيته التى يجسدها

قال " تدور أحداث العرض حول ممثل مغمور يعمل فى فرقة منذ 40 عاما ويقدم أدوار صغيرة ولكنه يرتبط ارتباط كبير بالفرقة وأبطالها وعلى الرغم من أنه يقدم أدوار صغيرة ولكنه يتعايش مع الفرقة بكل وجدانه وطاقته كما أن الفرقة ترتبط بالأحداث التى تمر بها البلاد على مدار 40 عاما

وتابع "أحداث العرض تذكرنى بما قدمناه فى فرقنا فى البيت الفنى للمسرح وإرتباطنا الكبير بها فكل فرق مسرح الدولة كانت تمثل بيتى وذلك منذ تاريخ تعينى بالبيت الفنى للمسرح وحتى خروجى على المعاش عام 2011 فقد عملت فى كل فرق مسرح الدولة التى تمثل بيتى

وعن أهم ما يميز كتابات تشيكوف أضاف:

"أهم ما يميز تشيكوف هو الجانب الإنسانى الشديد فعندما يقدم شخصية درامية سواء فى قصة او عرض مسرحى

تشعر أنك ترى إنسانا يحيى معنا على الرغم من اختلافات المجتمعات فهو يعيش فى المجتمع الروسى ونحن مجتمع مصرى ولكننا نشعر بتقارب شديد بين الملامح الإنسانية فلا يوجد اختلافات كبيرة بين ما يطرحه من مشاكل وبين المشكلات التى نحياها

وعن تعاونه مع المخرج مازن الغرباوى أضاف "سعدت بتعاونى مع المخرج مازن الغرباوى وقد جمعنا سابق العرض المسرحى "فى بيتنا شبح " للمخرج عصام السيد والمخرج وقد كنت متابعا لأعمال المخرج مازن الغرباوى منذ أن كان طالبا فى المعهد العالى للفنون المسرحية وهو فنان ومخرج متميز .

بينما يجسد الفنان محمد طلبة شخصية سباعى الملقن والذى تربطه بمشهور علاقة وطيدة وهو دائما يشجعه ويحاول مساندته .

وعن دوره قال " سباعى شخص محب للحياة فعلى الرغم من ما يمر به من ضغوط وصعاب إلا أنه يعد مصدر للتفائل والأمل لمشهور وللفرقة فهناك تشابه كبير بينى وبين شخصية سباعى فى إنطلاقها وحبها للحياة كما أن العرض يمثل نسبة كبيرة من الفنانين فى المسرح الذين لم يحصلوا على فرصة لإثبات مواهبهم وتميزهم وهناك ضرورة للإهتمام ودعمهم

الفنانة الشابة نادين خالد تجسد شخصية حياة وعن دورها قالت " أجسد شخصية حياة التى تربطها قصة حب مع مشهور وتبدأ القصة بينهما منذ أن رأت حياة أحد العروض لمشهور فتنبهر به وتبادر لمعرفته ويربطهما قصة حب ولكن هذة القصة لا تكلل بالزواج وذلك لإنغماس مشهور فى المسرح وعشقه الشديد له وتبدأ المشاكل تقتحم هذة القصة وتستاء حياة من مشهور وتتخلى عنه وتنتهى قصة الحب الوحيدة فى حياة مشهور ويقضى حياته وحيدا

وتابعت جذبنى فى شخصية حياة أنها تملك أخد القرار فعلى الرغم من أنها المباردة فى علاقتها بمشهور إلا أنها تأخد القرار بإنهاء هذة العلاقة لأنها لاترى جدوى من حبهما

رنا رأفت

للمسارح حكايات

..وأسرار (٢)

كل مسرح له حكايات وأسرار, ليبقى شاهدا على تاريخ المسرح بكل عروضه ومسرحياته ومبدعيه مخرجين وممثلين وفنيين, فكم من نجوم تألقوا ومخرجين أبدعوا لا تعرف الأجيال اللاحقة عنهم وعن إبداعاتهم شيئا, والفن هو عملية إبداعية تراكمية, من هنا رأينا أن نسلط الضوء على بعض من أهم دور العرض المسرحي بمصر بداية انتقاء بالمسارح القائمة والفاعلة حاليا, كمجرد نماذج حتى استكمال الباقين في مجال آخر, وذلك من حيث نشأتها وتاريخها وإمكانياتها ومتطلباتها ومشاكلها التقنية إن وجدت, وأهم المبدعين الذين تألقوا بها. وسيكون ذلك على عدة حلقات وفي نهاية الحلقة الأخيرة سوف أذكر قائمة المصادر والمراجع التي تمت الاستعانة بها.

أحمد محمد الشريف

مسرح القاهرة للعرائس

يتميز مسرح العرائس بموقع فريد بجوار حديقة الأزبكية من ناحية وبين ميدان العتبة بوسط القاهرة ضمن مجمع فني يشمل المسرح القومي ومسرح الطليعة.

أما عن فكرة وبدايات إنشاء المسرح ففي عام 1958 وأثناء افتتاح الرئيس جمال عبد الناصر للمعرض الصناعي الزراعي شاهد الرئيس عرض ماريونيت من ضمن العروض الفنية التي كانت تصاحب هذه الأنشطة وكان العرض بعنوان "الأصابع الخمسة" لفرقة تساندريكا الرومانية وكان يصاحبه في هذه الجولة وزير الثقافة فتحي رضوان والدكتور علي الراعي رئيس مصلحة الفنون فطلب منهم الرئيس عبد الناصر سرعة العمل لتدريب جيل جديد من الفنانين على فن عرائس الماريونيت. وتحمس د. علي الراعي للفكرة وبدأ في تنفيذها من خلال اختيار الرعيل الأول لفناني العرائس : صلاح السقا وفكري أمين وإبراهيم رجب, عنتر حافظ , أحمد أبو النجا , صلاح عبد الحي, إبراهيم سالم , ألفريد ميخائيل, نعيمة مصطفى, السيد راضي الذي انفصل مبكرا عنهم. وتم تدريبهم على يد الخبراء الرومان. وانضم إلى هذه المجموعة الفنان ناجي شاكر وصلاح جاهين الذي كتب أول عمل لمسرح العرائس في مصر وهو "الشاطر حسن". وكان مقر عمل الفرقة في البداية في الغرفة رقم 25 في دار الأوبرا المصرية . وظهر العرض الأول لها في 10 مارس عام 1959م. وكان نتيجة نجاح العرض أن تم اختيار وضم مجموعة جديدة من الفنانين وقدموا عرض بنت السلطان تأليف صلاح جاهين وبيرم التونسي معا, ومسرحية الديك العجيب من الأدب الروماني.

وصدر قرار بأن تقدم الفرقة عروضها على مسرح معهد الموسيقى العربية عام 1959م, وقدمت الفرقة بعد ذلك أوبريت الليلة الكبيرة الذي صادف مشاهدة الرئيس جمال عبد الناصر له في المعرض الصناعي بصحبة ملك المغرب, وانبهر بالعرض فكلف ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك بضرورة بناء

مبنى كبير خصيصا ليكون بمثابة مسرحا وأكاديمية لفن العرائس في مصر, فتم بناء المبنى الحالي بالعتبة وقد تكلف حينها مائة ألف جنيه مصري وكانت تكلفة عالية جدا. وفي عام 1963م انتقل إليه فعليا مسرح العرائس. وتولى راجي عنايت إدارة المسرح حينها. وتم تقسيم المسرح لثلاث شعب, هي: شعبة مسرح المدارس وكانت تقدم حفلات صباحية بمسرحيتين هما صحصح لما ينجح وقاهر الأباليس وهي أول مسرحية عرائس بالقفاز وهي مأخوذة عن أسطورة فاوست جوته. وشعبة الفلاحين بقيادة المخرج علي سالم وقدمت عرض دقي يا مزيكا , إضافة إلى الفرقة الرئيسة.

وقد تم إجراء تجديدات وإصلاحات وصيانة بالمسرح ثلاث مرات:

- التجديد الأول تم عام 1983 أثناء إدارة الفنان صلاح السقا له, وكان ذلك بعد حريق المسرح والذي حدث بسبب ماس كهربائي نتج عنه احتراق جزء كبير من المسرح, خصوصا مخزن العرائس والديكورات, مما تسبب في خسائر كبيرة. وللأسف اختفى عدد كبير من العرائس التي قيل إنها احترقت.
- التجديد الثاني عندما كان الفنان جمال الموجي مديرا للمسرح و ذلك فى أواخر التسعينيات.
- التجديد الثالث في عهد المدير الحالي الفنان محمد نور. وقد بدأ في عام 2017 وانتهى عام 2019.

وتتكون دار العرض من عدة أدوار إضافة إلى المدخل والدور الأرضي:

* ممر كبير على جانبية حديقة بها اشجار متنوعة ونجيل .
* هول كبير لاستقبال الجماهير به كافتيريا .. وبانوراما لنماذج من تاريخ مسرح القاهرة للعرائس لبعض العروض من تراث المسرح .
* ضمن الهول الكبير ثلاث غرف رئيسية: غرفة شباك التذاكر وغرفة مدير عام الشئون المالية والادارية وغرفة مدير عام دار العرض . كما يوجد بالدور الأرضي خمس غرف للإداريين وورشة نجارة .
* الدور الثاني به صالة الجمهور والحمامات وخشبة المسرح بملحقاتها .
* الدور الثالث مكتب مدير عام فرقة مسرح القاهرة للعرائس بمكتب ملحق للسكرتارية .
* الدور الرابع به الأتيليه الأول والثاني لتصنيع العرائس, ومخزن أول للعرائس, وإدارة فرقة الساحة .
* الدور الخامس ادارة الاحصاء وإدارة خدمة المواطنين, ومخزن آخر للعرائس.
* الدور السادس مخزن كبير للديكورات والعرائس .
* أما من الأدوار من السابع إلى التاسع فبها مخزن وخزانات المياه والشواية (السوفيته) وبها الخدمات الرئيسية لميكانيزم سكك الديكور والاضاءة وغرفة مواتير رفع المصعد .

بالنسبة لصالة العرض فهي تسع حاليا عدد ٣٢٤ كرسي للجمهور.

أما خشبة المسرح مثلها مثل أى خشبة مسرح عادية. ولكن مسرح العرائس به فنون اخرى لخشبة المسرح مثل الباسارل وهى إنشاء خشبة مسرح فوق خشبة المسرح تتحرك لخدمة لاعبي العرائس والعرض ليشعر المشاهد سواء الكبير او الصغير أن المسرح يتحرك ويتنقل به من مكان إلى أخرى. ويظهر هذا جليا فى عرض الليلة الكبيرة, وهو يتنقل بنا من القهوة إلى السيرك إلى الشارع إلى المولد وكأن المسرح يتحرك بنا. وهذا هى مهارة الباسارل. وهناك مهارات أخرى لفن الديكور وعمل البارفانات الخاصة بنوعية العرض وعمل ممشى أو مكان للاعب العرائس سواء من أعلى أو من أسفل لكى يقوم بتحريك العرائس دون أن يراه المشاهد طوال العرض. ولاعب العرائس دائما يرتدى ملابس سوداء يتم تصميمها لكل لاعب حتى لا يشعر به أو يراه المشاهد أثناء تحريك العرائس. ودائما يكون هناك ممشى خلف البارفانات ليسير عليه لاعب العرائس لتحريك العرائس حسب المشهد الفني أو الدرامي.

من عروض مسرح القاهرة للعرائس:

أوبريت (الليلة الكبيرة) تأليف صلاح جاهين وألحان سيد مكاوي وإخراج صلاح السقا. مسرحية (صحصح لما ينجح) تأليف

صلاح جاهين ألحان محمد فوزي وإخراج صلاح السقا, مقالب صحصح وتابعه دندش، من أشعار الشاعر عبد الرحمن الأبنودى إخراج صلاح السقا، «أبو على» تأليف الشاعر سيد حجاب إخراج صلاح السقا، و»عودة الشاطر حسن» إخراج صلاح السقا، «عقلة الصباع» إخراج صلاح السقا، «الديك العجيب»، تأليف إيهاب شاكر، وحوار صلاح جاهين إخراج صلاح السقا، «حكاية سقا» تأليف سمير عبد الباقي إخراج صلاح السقا.مسرحية (عروستي) تأليف محمد بهجت, إخراج محمد نور. (محطة مصر) تأليف محمد الزناتي إخراج رضا حسنين, (أوبريت فركش لما يكش) تأليف وإخراج شوقي حجاب, رحلة الزمن الجميل إخراج محمد نور. وغيرهم العديد من العروض المتميزة التي أحبها الأطفال ولاقت نجاحا كبيرا على مدار تاريخ المسرح.

إضافة إلى عروض الفرقة فإن مسرح القاهرة للعرائس يستضيف عددا من عروض المهرجانات المتنوعة. منها عروض مسرح الشركات وعروض الجامعات وخصوصا جامعة عين شمس وبعض عروض البيت الفني للمسرح, وعروض الهواة وأحيانا عروضا للثقافة الجماهيرية . كما أنه يستضيف بعض العروض المحلية في المهرجان التجريبي. وفي المهرجان القومي فتعرض عليه عروض للجامعات والشركات وعروض للهواه من أبناء البيت وعروض للعرائس والأطفال عندما كان المسرح القومي للطفل مغلقا .

بالنسبة للمعوقات والمشكلات التي تواجه المسرح فهي مثل معظم مسارح الدولة نتيجة الروتين تتعلق بصيانة المبنى والأجهزة الفنية وسكك الديكور والإضاءة والمكيفات وغيرها. كما توجد مشكلة دائمة بنظم بالصرف الصحي تحتاج لتكاليف وجهود ضخمة لحلها. يضاف إلى ذلك أن إدارة الحى تحتل المكان المواجه لمدخل مسرح القاهرة للعرائس وتوضع معداتهم أمام البوابة الخاصة بالمسرح. الأمر الذى اضطر ادارة المسرح إغلاق الباب الرئيس له واستخدام المدخل الخاص بمسرح الطليعة للدخول سواء للعاملين او الجمهور.

لكن المشكلة الأكبر الأزلية والتي يشترك فيها مجمع مسارح العتبة معه وهي مسرح الطليعة والمسرح القومي هي مشكلة الباعة الجائلين المحيطين بالمسرح, حيث يشكل وجودهم بكثافة وعشوائية عائقا أمام الدخول والخروج من المسرح سواء للجمهور أو الفنانين والعاملين بالمسرح, كما أنه يشوه المظهر الجمالي والحضاري المفترض أنه يحيط بصرح فني وثقافي, إضافة لتعرض المكان والمتواجدين به للخطر الدائم نتيجة العشوائية مع تكرار الخلافات والمشاحنات بين الباعة المحيطين بالمسرح وما يتبعها من خسائر ومخاطر للأرواح والممتلكات.

وقد تولى عدد كبير من المديرين الأكفاء إدارة دار العرض بمسرح القاهرة للعرائس, من أبرزهم: ربيع عبد الكريم, محمد شوقي, أحمد عبد المنعم, ومحمد شافعي.

مسرح الجمهورية

يقع مسرح الجمهورية بشارع الجمهورية (إبراهيم باشا سابقا) بحي عابدين بوسط القاهرة, وكان هذا المبنى حتى عام 1959

من أقد دور العرض السينمائي بالقاهرة وكان معروفا باسم دار سينما رويال والتي تم إنشاؤها عام 1912 وفي عام 1959 أصدر وزير الثقافة ثروت عكاشة قرارا بتحويله إلى مسرح وأطلق عليه مسرح الجمهورية.

وقد أجريت على المسرح تعديلات ضخمة فزينت أرجاؤه بالديكورات والزخارف البديعة وأنشئت واجهة جديدة تطل على شارع الجمهورية وزود المبنى كله بوسائل الإضاءة الحديثة. وافتتح بعد تحويله من دار سينما إلى مسرح عام 1960.

ويعد مسرج الجمهورية من المسارح الفخمة والعريقة وأكثرها استعدادا لتقديم العروض المسرحية والموسيقية على مدار السنة وذلك لأنه مزود بأجهزة التكييف منذ عام 1963. وتحفل مواسمه بعروض الفرق الموسيقية المحلية والعالمية وفي شهر مايو 1963 قدمت إوبريت الباروكة اقتباس محمد مراد وألحان سيد درويش, ومسرحية قصر الشوق عن رائعة نجيب محفوظ وكلا العرضين من إخراج زكي طليمات.

ومنذ عام 1962 وحتى عام 1964 قدمت الشعبة الثانية بالمسرح القومي عروضها من المسرحيات العالمية بمسرح الجمهورية نذكر منها: الشيخ ملتوف, بيت برنارد إلبا, دكتور كتوك, ماكبث, الخال فانيا, كما قدم المسرح القومي عروض: القضية, السبنسة, الفرافير. وفي صيف 1964 خصص المسرح لعروض فرقة المسرح العالمي التابعة لفرق التليفزيون المسرحية فقدمت عروض: البرجوازي النبيل, مريض الوهم, وراء الأفق, الدرس والمتحذلقات, الجريمة والعقاب.

ثم قدمت عليه عروض فرقة المسرح الكوميدي في موسم 1965/1966, بعد احتراق مقر مسرح الجيب بنادي السيارات في يناير 1963.

وبسبب إمكانات المسرح وحسن تجهيزه استخدمته فرق كثيرة خاصة في شهور الصيف مثل: مسرح الحكيم, فرقة يوسف وهبي, فرقة ابن البلد, فرقة القاهرة الاستعراضية, فرقة أوبرا القاهرة, فرقة الباليه المصري.

ومن أهم المهرجانات التي أقيمت في هذه الفترة: مهرجان 23 يوليو للموسيقى, مهرجان فرق المحافظات, مهرجان الرقص الشعبي عام 1966, مهرجان فرق الشركات, مهرجانه المسرح التجريبي, ومن الفرق الأجنبية الزائرة: فرقة الخليج الكويتي, فرقة الفنون الشعبية الباكستانية, فرقة الماندراجوا الإندونيسية للفون الشعبية, فرقة الفنون الشعبية الهندية, فرقة بلغاريا للفنون الشعبية, المسرح القومي السوري, ليموزين الفرنسية, شكسبير لندن, المسرح الوطني الليبي.

وفي الثامن من أكتوبر عام 1979 بمناسبة عيد الفن والثقافة افتتح رئيس الجمهورية أنور السادات بعد انتهاء عمليات التطوير الشامل, في احتفالية ضخمة ضمت كل من: وردة , ياسمين الخيام, محمد قنديل, هاني شاكر, محرم فؤاد, حيث أنشدوا نشيد الحب فن وإيمان من ألحان الموسيقار محمد عبد الوهاب

بعد حريق دار الأوبرا في الثامن و العشرين من أكتوبر عام 1971, تقرر تجديد المسرح ليكون المسرح الرسمي للدولة بديلا عن دار الأوبرا إلى حين إنشاء دار أوبرا جديدة, حيث تم التجديد والتغيير في واجهة المسرح المطلة على شارع الجمهورية واتخذت نمط العمارة الرومانية وعدل السقف إلى الشكل الكلاسيكي ومن الداخل يوجد بالصالة نجفة من الكريستال واستبدل المدخل الرخامي بالجرانيت وأعيد تنسيق الصالة والألواج كما ألغيت البناوير وكسيت أرضية المقاعد بالقطيفة الحمراء وزود المسرح بأحدث معدات الإضاءة والصوت.

منذ عام 1980 خصص المسرح ليكون بديلا عن دار الأوبرا لتقديم حفلات وعروض فرق قطاع الأوبرا , حيث قدمت عددا من الأوبرات عليه, كما قدم عليه المسرح القومي عروضه خاصة خلال فترة تجديد مسرح الأزبكية مثل: السيرة المحمدية, عملية نوح, أولاد الأصول. كما قدمت بالمسرح بعض عروض المسرح المتجول, منها: المزاد والجارية, كما استقبل المسرح فرق الدراما والباليه والفنون الشعبية في أوائل الثمانينيات.

وفي عام 1990 أغلق المسرح بعد هبوط وتشقق في أرضية الصالة, وفي عامي 49, 95 أجريت على المسرح إصلاحات شاملة بهدف تطوير مرافقه الخدمية والإدارية وزودت سوفيتة المنصة ب18سكة لتستوعب عددا كبيرا من المناظر, واعيد افتتاح المسرح في ديسمبر 1995. وبمناسبة الافتتاح تم عرض ليلة من ألف ليلة من تأليف بيرم التونسي وألحان أحمد صدقي وبطولة يحيى الفخراني وعلى الحجار وغناء أنغام من إخراج محسن حلمي.

وكان من أهم من تولوا إدارة مسرح الجمهورية الفنان نبيل الألفي والفنان محمود القلعاوي في فترة تبعية المسرح للبيت الفني للمسرح. ثم تم افتتاح المسرح للمرة الرابعة في ديسمبر 2001 بعد انتهاء عمليات تطوير جديدة شاملة. حيث قدمت فيه فرقة الرقص المسرحي الحديث (شهر زاد) إخراج وليد عوني.

وقد استضاف مسرح الجمهورية عروض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وعروض مهرجان السينما الدولي. ومن أهم العروض المسرحية التي عرضت عليه مسرحية (لن تسقط القدس) بطولة نور الشريف وإخراج فهمي الخولي 2002, (قواعد العشق اربعون) بطولة بهاء ثروت وإخراج عادل حسان 2017.

في وداع «المسرحجي» محمود الطوخي

جلال الشرقاوي: «دستور يا اسيادنا» أسهمت في تغيير النظام الانتخابي في مصر

رحل عنا الكاتب المسرحي الكبير محمود الطوخي، الثلاثاء الثاني عشر من مايو الجاري، وهو من أبرز كُتّاب المسرح والدراما التلفزيونية، تميز بحرفيته الشديدة في معالجة الكثير من قضايا المجتمع، وقدم أول عروض الكباريه السياسي في مصر، من تأليفه وإخراجه «سبرتو على جروح بلدنا».

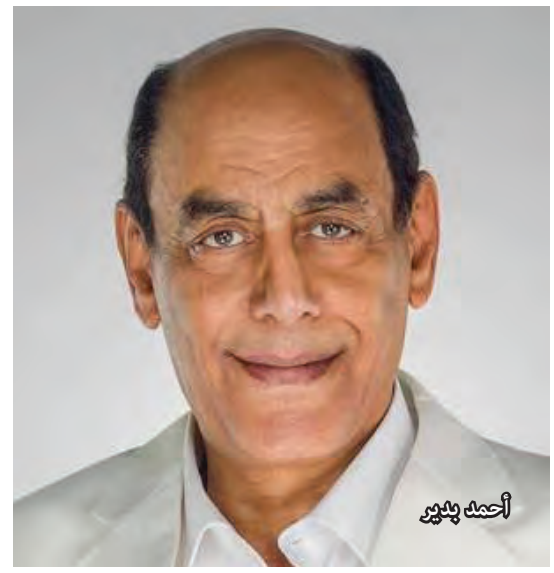
ولد «الطوخي» في ١٣ مارس ١٩٤٥، وحصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الإنجليزية من جامعة عين شمس عام ١٩٦٥، وشارك في تأسيس فرقة أسوان المسرحية، وانضم إلى ورشة مسرح الشوك السورية وشارك بالكتابة في أول عروضها، والتحق بالمسرح القومي، وبدأ يمارس الكتابة بالمسرح والسينما والتلفزيون كمحترف ومن أعماله مسرحيات: «غيبوبة» و«دستور يا سيادنا» و«أنا والبنت حبيبتي» و«حظ نواعم» و«بكرة».

لم ينل الكاتب المسرحي محمود الطوخي حقه من التكريمات، ورحل عن عالمنا تاركا بصمه في حياة كل من عرفوه وعملوا معه، الذين التقت «مسرحنا» ببعضهم ليحدثونا عنه وعن ذكرياتهم معه.

إيناس العيسوي

الشرقاوي: الطوخي من رواد الكبارية السياسي في مصر

جلال الشرقاوي


أحمد بدير

قال الفنان أحمد بدير: دعواتكم بالرحمة للكاتب الكبير محمود الطوخي، الذي قدم أهم مسرحيتين في تاريخ المسرح المصري، وهما «دستور يا سيادنا» لأنها كانت تتكلم عن الانتخابات، وتخيل أن تلك الانتخابات تكون بالرئاسة وليست بالاستفتاء، من خلال شخصية «محمود عتريس المصري» الذي رشح نفسه في انتخابات رئاسة الجمهورية في المسرحية، فكانت مسرحية جريئة جدا، تستشرف المستقبل، وأن تكون الانتخابات الرئاسية حرة، وبعد عرض المسرحية بعدة سنوات أقر نظام الانتخاب، وبعد أحداث 25 يناير وثورة 30 يونيو قدم مسرحية «غيبوبة»، وتدور أحداثها حول ما حدث خلال هذه الفترة، من خلال شخصية المواطن الذي يُصاب بطلقة وهو يستخرج جواز سفره من المُجمّع، ومحاولة كل القوى استغلاله، حتى يُقال إن أول دماء سالت كانت تابعة لهم.

وأضاف «بدير»: هذان العملان فقط في تاريخ محمود الطوخي، كافيان أن يخلداه ككاتب مسرحي من الطراز الأول. وتابع بدير: محمود لم يكن شقيق زوجتي فقط أو جمعتني به المسرحيتان اللتان ذكرتهما، وإنما هو صديق عمري، وبحكم كونه مؤلفا قدمت له أيضا مسرحية سافرت بها إلى أكثر من دولة عربية، وهي مسرحية «الطلاينا وصلوا»، وعندما جمعتنا «دستور يا سيادنا» و«غيبوبة» كان بجواري دائما، كنت أتناقش معه في أي مشهد يحتاج إلى توضيح، وكان رحمة الله عليه مثقفا جدا وسريع جدا في الاستجابة، وفي ترجمة الأفكار التي أقولها إلى مشاهد جيدة ومحبوكة وتؤدي الغرض بسلاسة، وكان لديه جملة حوارية جميلة:

وعن سيرته الذاتية حدثنا الفنان أحمد بدير قائلا: عاش «الطوخي» ما يقرب من 18 عاما في لندن، كان يكتب في الجرائد الإنجليزية، وعاش ما يقرب من 5 سنوات في سوريا، قدم خلالها الكثير من الأعمال المسرحية، وقدم أيضا مسلسلات كوميدية والكثير من الأفلام السينمائية، لم يكن يكتفي بأنه كتب المسرحية فقط، وإنما كان يحضر العرض يوميّا، كأنه عنصر تمثيلي.

وتابع «بدير»: الفنانة الكبيرة سميحة أيوب كانت قريبة منه جدا في الفترة الأخيرة، وكان يُعد لها مسرحية «كان في واحدة ست»، لتقدم على المسرح القومي، كل الزملاء الذين عملوا معه كانوا يحبونه وكانت تربطهم به حالة حب، حتى إن الأستاذ جلال الشرقاوي بكى وهو يُعزيني.

فيما قالت الفنانة الكبيرة سميحة أيوب: كانت تجمعني بالراحل محمود الطوخي صداقة عميقة جدا ما يقرب من 30 عاما، وكنت متتبعة لخطواته وجمعتنا مسرحية كانت على وشك العرض، وهي «كان فيه واحدة ست»، لكن قامت الثورة، وبعدها ما كان بداخل المسرحية كان يُقال في الشارع، كانت عن الفساد ومواضيع أخرى، ففكرتها جريئة جدا، وكل ما بداخل المسرحية طُرح بالفعل، فلم يعد هناك شيء مستغلق للأسف الشديد.

وأضافت «أيوب»: كان صديقا حميدا ويقدس ويعرف معنى الصداقة جدا، وهو مفكر جيد وموهوب، وكان له خط خاص به، فأنا أُحب جميع أعماله.

كذلك قال المخرج الكبير جلال الشرقاوي: الأستاذ محمود الطوخي رحمة الله عليه، كان كاتبا مبدعا ومجتهدا، تعاونت معه في مسرحيتين هما «دستور يا سيادنا» و«دنيا أراجوزات»، وواجهتنا مشكلات كثيرة في المسرحية الأولى، لأن السُلطة لم تكن موافقة عليها، ولكنها دفعت الرئيس السابق محمد حسني مبارك بعد عشر سنوات من عرضها لأن يطلب من البرلمان إصدار تشريعات بتغيير القانون الموجود، بحيث يحدث التداول للسلطة، وفعلا في أول انتخابات رئاسية ترشح أكثر من شخصية لرئاسة الجمهورية.

أما المسرحية الثانية فكانت تنتمي لمسرح الكباريه السياسي، وكلمة كبارية ليست كما هو متعارف عليها بمعنى ملهى ليلي، ولكنها كلمة ألمانية معناها المنتدى الثقافي الذي تُناقش فيه أمور السياسة والاقتصاد والاجتماع، تلك المسرحية عبارة عن اسكتشات تُعالج وتلقي الضوء وتجد الحلول في بعض الأحيان لكثير من السلبيات الموجودة في النظام في ذلك الوقت، وللأسف الشديد لم يجمعنا الحظ مرة ثالثة، لأنه ترك القاهرة وعاش في الإسكندرية وركز كل جهوده في عمله هُناك، فحرمني من إبداعاته، التي أضافت إلى أعمالي الكثير من النجاحات.

الفنانة حنان شوقي قالت: محمود الطوخي إنسان قبل أن يكون كاتبا، للأسف لم يأخذ حظه ككاتب له فكر وكلمة ذات جرس ومعنى وحب، فكان يبني لشخصياته كيانا على الورق، والعمل معه ممتع بدون تعب، لأنه يرسم الشخصية جيدا، فكل دور الممثل أن يخرجها من على الورق إلى الواقع، وكان طاقة حب، يحب كُل الناس، لم أره يوما يغتاب أحدا.

وأضافت «حنان»: للأسف هُناك كثير من الكُتّاب المبدعين كالراحل محمود الطوخي جالسون في منازلهم لا نتذكرهم إلا عند انتقالهم إلى رحمة الله، ومنهم الكاتبان محمد جلال عبد القوي ومصطفى إبراهيم، للأسف ما نراه الآن «مسلسلات مونودراما» البطل فقط هو من يتحدث في المشهد، والحياة حوار، ولكن ما نراه الآن أن الممثل يحتكر المشهد لصالحه دون أن يعطي الآخر فرصته، حتى لا يأخذ منه الأضواء، كما في اعتقاده، مقياس النجاح في الدراما يُبنى على الأخذ والعطاء كلعبة «البينج بونج» والشاطر هو من يستطيع إحراز الأهداف، والحمد الله أنني تعلمت على يد الكُتّاب الحقيقيين.

وتابعت «شوقي»: لن أنسى ما قاله لي عندما عملت في «دستور يا سيادنا» فقد قال إنني قدمت شخصيتي أكثر مما كانت مكتوبة على الورق، وقال لي هو والمخرج جلال الشرقاوي جملة لن أنساها: «أنتِ سهير البابلي المسرح»، كان يقول لي إنك تكبرين فجأة على المسرح، وأجدك شخصا آخر، العمل معه كان ممتعا يجعل الممثل يتأكد أنه يقدم عملا محترما.

فيما قال الفنان فتوح أحمد: علاقتي بالكاتب الكبير محمود الطوخي رحمة الله عليه، جاءت من خلال الفنان أحمد بدير وعلاقة النسب التي تجمع بينهما، وعندما كنت رئيسا للهيئة، قدم هو والفنان أحمد بدير مسرحية «غيبوبة»، والحقيقة إنه كان إنسانا مرحا ونشيطا جدا، عاش حياته في ضجيج ورحل في صمت.

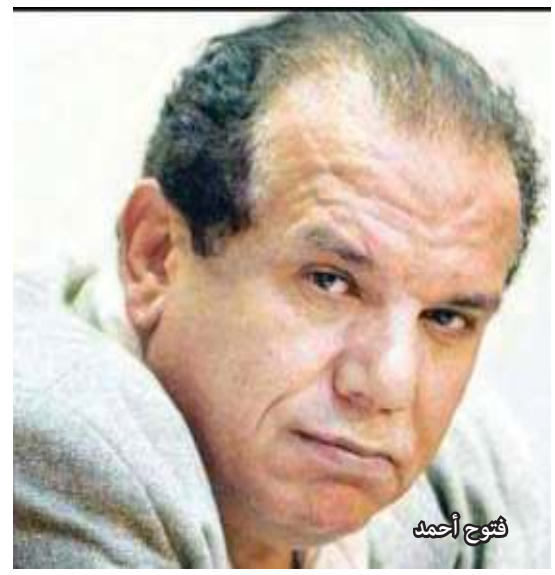
وأضاف «فتوح»: آخر لقاء جمعني به، كان عند زيارتي له في المستشفى منذ ما يقرب من عام، وعندما عملت معه في «دستور يا سيادنا» كان العمل معه ممتعا، فهو إنسان طيب جدا لا يحمل لأي إنسان أي شر، سافر كثيرا جدا ومثقف جدا، كان ثورجيا دون أن يحمل أي غل أو حقد لأي شخص، وكان يتميز بخفة دمه وآرائه الصريحة الواضحة.

فيما قال المخرج شاذلي فرح: رحيل الكاتب الكبير محمود الطوخي خسارة كبيرة للمسرح المصري والعربي، كان في جميع نصوصه يعتمد على المسرح الكوميدي، الذي ندر وجوده الآن، كانت معرفتي به في بداية التسعينات، لقد تربينا على فنه عندما كان يعيش في أسوان في الستينات، وهو مؤسس فرقة أسوان المسرحية، عمله في ذلك الوقت في السد العالي في أسوان جعله يوجد مع كوكبة من العظماء منهم الكاتب الصحفي والمؤلف المسرحي على سالم.

وتابع «شاذلي»: جميع أعماله متميزة، ولكن أقربهم إلى قلبي عرض «بكرة» أو «بكرة» يصح الاسمان، ولقد قُدم هذا العمل كثيرا في الثقافة الجماهيرية، وأحب له أيضا مسرحية «غيبوبة».

الناقد المسرحي أحمد خميس قال: بداية معرفتي بالراحل محمود الطوخي كان من خلال نص «كان فيه واحدة ست»، بحكم عملي كمسئول عن لجنة النصوص بالبيت الفني للمسرح، وذلك بعد ثورة يناير مباشرة، كان من المفترض أن يُنتج له العمل، وكنت قد طلبت منه بعض التعديلات، وبالفعل اتصل بي وسألني عن رأيي في النص ولم هذا التعديل؟ فحدثته عن شخصيات العمل وكيف تُكافأ ما بعد ثورة 25 يناير، واقتنع بأن المناقشة تفتح الأبواب لكيفية تأسيس

أحمد بدير: محبتي له كصديق وفنان أدت إلى علاقة النسب


فتوح أحمد

سميحة أيوب

شاذلي فرح

فتوح أحمد: عاش حياته في ضجيج ورحل في صمت

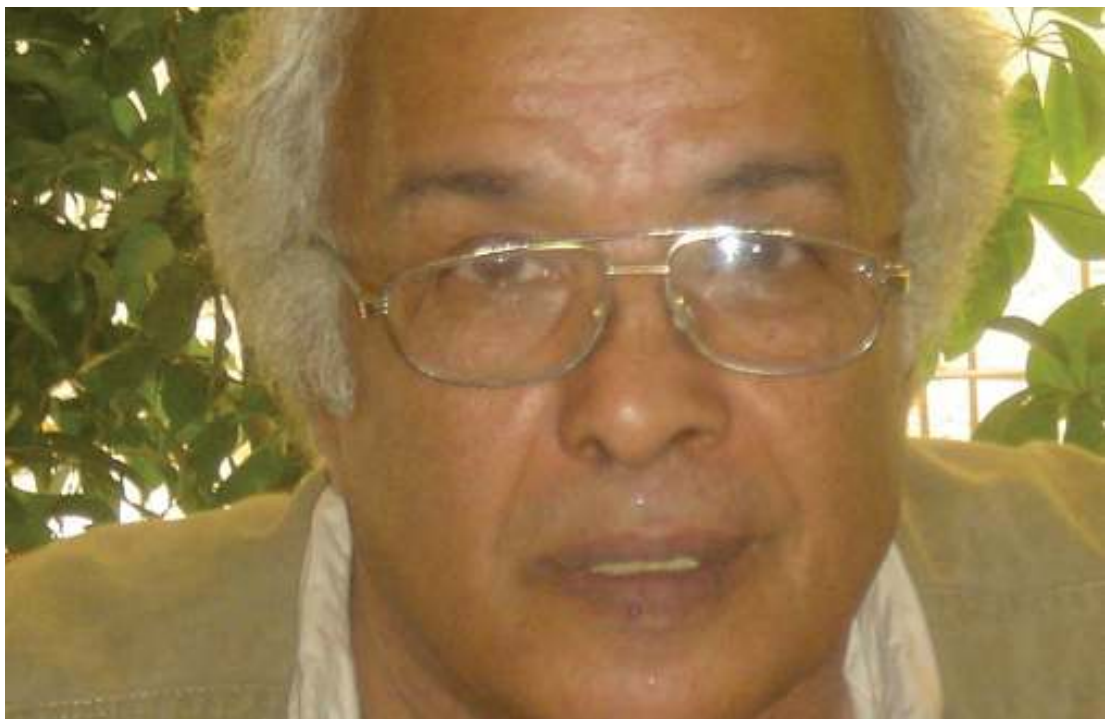
نص مهم من إنتاج البيت الفني للمسرح، وكان ذلك مصدر سعادة له، وبالفعل قام ببعض التعديلات وعرضه على مرة أخرى، وتناقشنا فيه وفي عروضه السابقة.

وتابع «خميس»: الطوخي لديه نص شهير جدا يُقدم كثيرا في الثقافة الجماهيرية اسمه «بكرة»، ولديه عرض مهم جدا وهو «دستور يا سيادنا»، وقد تشرفت منذ عامين بمناقشة مجموعة نصوص له تم نشرها من خلال هيئة الكتاب وأخذ عنها في ذلك العام جائزة أفضل مؤلف من معرض الكتاب، كما ناقشت هذه المجموعة في معرض القاهرة الدولي للكتاب، وكان معي في تلك المناقشة المخرج شاذلي فرح، وكان حضورنا للمناقشة بناء على طلب الراحل محمود الطوخي، وفي تلك المناقشة تحدثنا عن العوامل التي يعتمد عليها «الطوخي» ومنها الكوميديا، وكيف كان يقوم بتطوير السمات الرئيسية التي يعمل عليها ومنهجه ووعيه في الكتابة وعلاقته بالعمل في البروفات ومنطق المخرج في تناول العمل نفسه وأشياء أخرى كثيرة.

وأضاف «خميس»: هُناك موقفا شهيرا جمعني بالراحل محمود الطوخي لن أنساه، فيما يقرب من أربع سنوات، شارك «الطوخي» بعرض مسرحي في المهرجان القومي للمسرح المصري، ومنعت لجنة تحكيم المهرجان جائزة التأليف، لأن النصوص المُشاركة لا ترتقي للفوز بالجائزة، وكان ذلك مسار جدل كبير جدا، وثورة كبيرة من محمود الطوخي ومؤلفين كثيرين، كيف يتم منع جائزة التأليف؟! وهذا المنع أعلنته الأستاذة سهير المرشدي بشكل مُهين، معناه أن المؤلفين يحتاجون أن يتعلموا كيفية كتابة الدراما، وكان كثيرا منهم يتقن الدراما وكتابة النص المسرحي، ودار نقاش طويل بيني والراحل محمود الطوخي حول هذا الحدث، بجانب أنه كان متأثر جدا من ذلك القول.

أضاف «خميس»: يمتاز «الطوخي» بالاستجابة الكبيرة لما يحدث في الشارع من قضايا، ومن تلك النصوص «كان فيه واحدة ست» و«دستور يا سيادنا» و«بكره»، ومن خلال هذا التجاوب يُقدم لنا منتجا مسرحيا له علاقة بالراهن الاجتماعي المصري، وهو أيضا يمتاز بروح تهكمية شديدة، لذلك يُخرج منه المنتج الكوميدي الخاص به من خلال هذه المراقبة والتفاعل، ويُعد ذلك السمة الأساسية في أعماله.

وتابع أحمد خميس: محمود الطوخي طوال عمره كان يعيش بروح الشباب وينتمي لأفكارهم ويدافع عن قضاياهم، وعندما كان يرى أن أحدا لديه حق، فمن الممكن أن يُراجع نفسه حتى لو كان من يحدثه أصغر سنا، فلا مانع عنده من مراجعة أفكاره، ويكتب بناء على التجاوب بينه والمُخرج، وأغلب العروض التي قدمها المخرج محمد مرسي من تأليف محمود الطوخي، كانت قائمة على فكرة تجاوب المؤلف مع أفكار المُخرج.

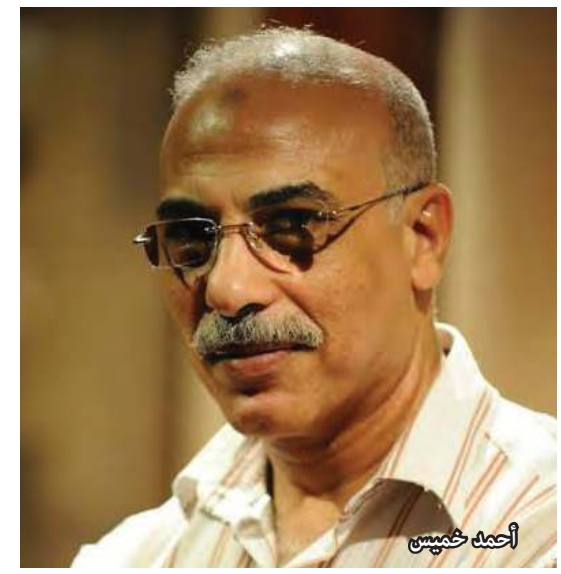


إضافة للإسكندرية

قال الفنان والمُخرج إيمان الصيرفي: تعرفت على محمود الطوخي في بداية السبعينات، وكان مثله مثل الكثيرين مجروح بآثار نكسة 67، كنت أُشاهد له عرضا جامعيا في مسرح سيد درويش في الإسكندرية، وكان يُقدم مسرحية من تأليفه وإخراجه اسمها «سبرتو على جروح بلدنا»، هذه الرواية كان لها شكل مختلف وجديد على مسرح الجامعة، لفت نظري أربعة مشاهد مكتوبين بحنكة شديدة جدا وأسلوب تقديمهم إخراجيا كان لافتا جدا للنظر، في هذا الوقت كنت ما زلت أتخبط في أروقة الفنون في قصر ثقافة الحرية وقصر ثقافة الأنفوشي وبعض الفرق المسرحية في الإسكندرية.

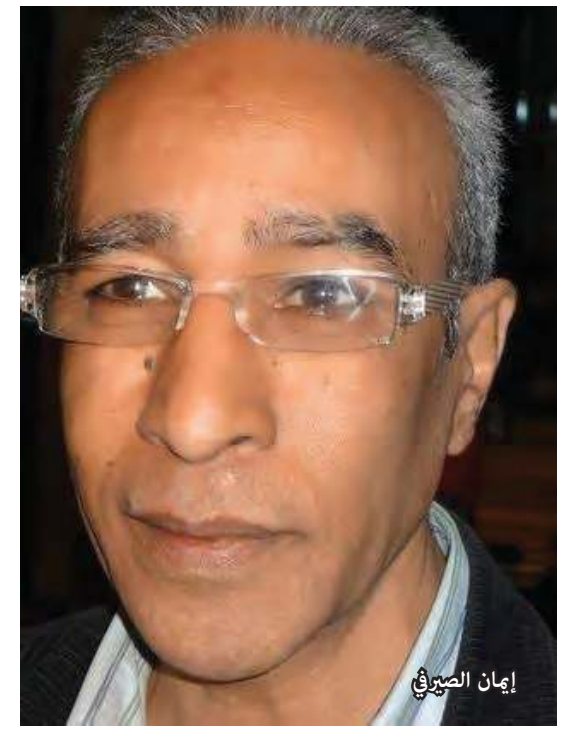
وتابع «الصيرفي»: في هذا الوقت كان متخلفا في دراسته في المعهد وكان يفكر أن يتخرج وينهي هذه المرحلة وبعدها سافر، سنة 75 التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وكنت تحديدا في الفرقة الثانية في المعهد وفُوجئت بمحمود الطوخي يحمل كاميرا ويرحب بي جدا وكأننا لم نرَ بعضنا البعض كل هذه الفترة من الزمن، وكان يسافر ويرجع، كان يعمل في مجلة السياسة الكويتية وكانت هذه الجريدة تصدر من لندن، فكان معظم وقته في لندن وأحيانا في الكويت. إلى أن استقر في مصر مع بداية تكوين نقابة المهن التمثيلية، كان له حضور قوي في هذه المساحة، وفي هذا التوقيت كنت على شفا التخرج، ولقد ربطت بيننا صداقة قوية جدا، لدرجة

شاذلي فرح: رحيله خسارة كبيرة للمسرح المصري وهو من مؤسسي فرقة أسوان المسرحية


أحمد خميس

حنان شوقي

حنان شوقي: لم يحصل على نصيبه من التكريم وكان يشجعني باستمرار


إيمان الصيرفي

أننا كُنا نعيش سويا في مسكن واحد في العجوزة، كان بيننا ارتباط شديد في الحياة اليومية ونحلم معا ونرى أعمال بعضنا البعض رحمة الله عليه.

وأضاف المخرج إيمان الصيرفي: للأسف لم يجمعني به غير عمل وحيد من إخراجي وهو «بكرة»، وعندما كنت مديرا عاما لفرقة الإسكندرية في أول تكليف لي بتشكيل الفرقة وإعلانها في مسرح بيرم التونسي كان أول أعمال هذه الفرقة عمل «بيرم بيرم» من تأليف الطوخي وإخراج محمد مرسي، فقد كان لدينا إيمان شديد بموهبة بعضنا البعض، وكان تفكيرنا أن يجمعنا عمل آخر ولكن للأسف لم يحدث ذلك حتى وافته المنية.

وأضاف أيضا «الصيرفي»: كان متعاونا ومرنا جدا، لم يكن يحمل فكر بعض المؤلفين بأن نصوصهم كأنها «قرآن»، بل بالعكس كان يعرف جيدا أن المسرح كائن حي ولا يبقى على نفس الحال، وأن لكل وقت متطلبات وأشكالا، ولذلك كان قريبا جدا من المسرح الحديث في معظم الوقت، وينتمي للتجريبيين أكثر من المؤلفين التقليديين، وكان يُحب التصوير جدا، وصور لي الكثير من عروضي أذكر منها عرض «النجدة».

وتابع «الصيرفي»: كان قريبا جدا من القيادات والريادات الفنية العظيمة ومنهم الفنان الكبير حمدي غيث والفنان الكبير عبد الغفار عودة، فقد كانا أقرب الأشخاص إلى قلبه وكان هو أقرب الناس لقلبيهما، بالإضافة إلى الفنان أحمد بدير، ولقد أنشأ الطوخي مجلة خاصة بالنقابة، فكانت المجلة الفنية المعبرة عن حال النقابة، وامتازت بتنوعها، وكونها الصوت الحقيقي لمجلس إدارة النقابة في ذلك الوقت.

فيما قال المخرج والمؤلف أحمد جابر: تعرفت على محمود الطوخي عام 2006 في مركز الإبداع في الإسكندرية، كُنت أُمثل في مسرحية «بكرة» من تأليفه وإخراج محمد مرسي، ومن تلك اللحظه أصبحنا أصدقاء، فهو شعلة نشاط وشباب دائما، لا ينتمي للروتين، وقد عرضنا هذه المسرحية على هامش المهرجان القومي ثلاث مرات، وتم عرضها في مركز الإبداع في الإسكندرية كثيرا جدا، وبعدها أخرجت له مسرحية «حكاية شعب كويس».. «الشعب لما يفلسع»، لكلية الحقوق وشاركت بها في مسابقة الجامعة، وحصلنا من خلالها على المركز الأول، ومن الطريف دون ترتيب أنها عُرضت يوم عيد ميلادهن رحمة الله عليه 13 مارس، وحصلنا من خلالها على جوائز كثيرة.

وأضاف «جابر»: أسست أنا والطوخي وأبو درة وأسامة عبد الوهاب رحمة الله عليهم، فرقة نادي سموحة، استأجرنا قاعة تصلح لأن تكون مسرحا، وقدمنا عليها مسرحية "الطلاينا وصلوا" و"منشتّات" وعرض "ولد وشايب وثلاث بنات"، جميعها من تأليفه، وكانت من بطولتي.

وتابع «جابر»: سنة 2014 قدمنا على مسرح الإبداع مسرحية «بكرة» ولكن كان اسمها «بعد بكرة»، وفي عام 2017 كان بداية مرضه الشديد، وفي كل رحلتي معه كان يتميز بالنشاط الشديد جدا، كان مسرحجي بمعنى الكلمة، ماهر جدا يقدم أي حلول بديلة في المسرح بأقل الإمكانيات.

وأضاف «جابر»: من أطرف المواقف التي جمعتني بالراحل محمود الطوخي عندما كان يُمثل دور المؤلف في مسرحية «بكرة»، وكنت أقوم بدور المخرج المنفذ داخل العرض، وكان دائما يمزح معي ويقول إنه كان يقلق مني على المسرح من أي خروج عن النص كمزاح معه في المسرحية، وكنت أستمتع جدا بالعمل معه في هذه المسرحية.

تابع: كان «إدارجي» هائلا، لا يجعلك تتحمل أي عبء خاص بإداريات العرض، وكان يُحب الإسكندرية جدا، وعلى دراية بتفاصيلها أكثر من السكندريين أنفسهم، ومن المفترض إعادة عرض مسرحية «شقاوة» في نادي سموحة، وسيتم تكريمه، برعاية المهندس فرج عامر ودكتورة نهلة توفيق المسئولة عن لجنة المسرح في النادي.

كذلك قال مهندس الديكور وليد السباعي: أول تعارف بيني والكاتب المسرحي الكبير محمود الطوخي كان من خلال المخرج أحمد جابر، وكان في ذلك الوقت يخرج عرضا لكلية الحقوق بجامعة الإسكندرية، وقدمنا معا مسرحية «حكاية شعب كويس» وحصلت من خلالها على الجائزة الأولى في السينوغرافيا، وكانت مسرحية سياسية، فهو من رواد الكباريه السياسي، وأُعجب بالديكور جدا، ومع اختلاف السن بيننا، إلا أننا أصبحنا أصدقاء مقربين.

وتابع «السباعي»: أبريل عام 2012 كان افتتاح مسرح بيرم التونسي بالإسكندرية، وقدمنا في هذا الافتتاح عرضا غنائيا استعراضيا وهو «بيرم بيرم» من تأليفه، ويحكي عن حياة بيرم التونسي بشكل بسيط وممتع، والراحل محمود الطوخي هو من رشحني بقوة لتصميم ديكور هذا العرض، وقد حقق هذا العرض نجاحا كبيرا، لدرجة أن وزير الثقافة طلب أن نعرض أكثر من ليلة، وتم ذلك بالفعل لمدة شهر، وقدم هذا العرض خلال شهر رمضان.

وأضاف «السباعي»: كان يحدثني كثيرا عن حياته، عمل في إنجلترا صحفيا، وفي الوقت ذاته يعمل في المطبخ، وكان لا يخجل من العمل، وكان يفتخر جدا بمصريته، وهو أيضا أحد مؤسسي نادي سموحة، ومن كواليسه الشخصية، أنه من صنع هذا المسرح تقريبا بيده، فكان يشتري الخشب بنفسه، ويقوم بأعمال النجارة، لدرجة أننا فكرنا أن نُسمي هذا المسرح باسمه تخليدا لذكراه، وكان الأب الروحي لمركز الإبداع الفني لنادي سموحة.

وأضاف «السباعي» أيضا: كان يقول لي أشعر أنني مريض بالقلب عند خروجي من المسرح، أما داخل المسرح فأنا أتنفس الحياة بحب. وكان يُسمي نفسه «مسرحنجي» أو «مسرحجي»، ويرى أنه على استعداد وكفاءة لأن يُقدم مسرحية كاملة بكل عناصرها بمفرده، فكان يفهم في كل شيء متعلق بالمسرح، لكن كان يحب التخصص جدا، كان محبوبا جدا من الجميع، وفي أيامه الأخيرة قبل مرضه الشديد، تم تكريمه من المهندس محمد فرج عامر وأخذ درع النادي تكريما لجهوده في إنشاء مركز الإبداع الفني وإنشاء مسرح نادي سموحة، وعند تكريمه كنت أنا أيضا أكرم، وقال لي: تكريم اليوم جعلني أشعر أنني طفل وكأنني أصغركم عمرا.

فيما قال المخرج المسرحي هاني مهران: كان متعاونا جدا، فأغلب عروضه تتفاعل مع الأحداث الحالية، وخاصة نص «بكرة» وهو ما جمعني به عند إخراجي له، اخترته لأنه كان يواكب الفترة الحالية.

وتابع «مهران»: محمود الطوخي كان طموحا جدا، وكان دائما يتحدث عن المستقبل، وكان من المفترض أن أخرج له تجربة أخرى، وكان على عكس مؤلفين كثيرين كبارا، متعاونا جدا ويتقبل المناقشة، وكان يُتابع دائما أخبار العرض، وكان يتقبل الرؤية المختلفة للنص، لأنه أخرج من قبل ويرى أن المخرج من حقه أن يضيف رؤية للنص المكتوب.

أحمد خميس: يستجيب لما يحدث في الشارع ويواكبه دراميا ويتمتع بحس كوميدي

محمد متولى: «فطائر التفاح» ينتمى إلى المسرح الذهنى وقد اعتبرته مغامرة

قدم المخرج محمد متولي على خشبة مسرح الغد عرض "فطائر التفاح " من تأليف الكاتب السودانى أمجد أبو العلا ، بطولة تيسير عبدالعزيز، أحمد الرافعي، ديكور فادي فوكيه، موسيقى أحمد الناصر، إضاءة عز حلمى.

العرض عبارة عن ديودراما ويناقش القضية الإشكالية :هل حواء هى التى أخرجت آدم من الجنة؟ حاورنا مخرج العمل محمد متولى حول العرض و تجارب مسرحية أخرى له بالإضافة إلى أهم القضايا على الساحة المسرحية.

محمد متولى خريج المعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٩٣ ، قدم اول أعماله على مركز الهناجر "أوديب" تأليف جان كوكتو، قدم مسرحيتان للأطفال على مسرح نجم كمنتج ومخرج، هما الطعام لكل فم تأليف توفيق الحكيم وسفروت وشقاوة فى شقاوة، بالإضافة إلى العديد من الاعمال المسرحية ومنها: سلطان الغلابة وزنقة الرجالة مع الفنان الراحل أحمد راتب .. مثل مصر بمهرجان تطوان بالمغربن كما قدم عرض "تحت التهديد " بمركز الهناجر للفنون وحصد أربعة جوائز بالمهرجان القومى للمسرح عام ٢٠٠٨ ،كما مثل مصر فى تونس بعرض "الحكاية روح " لفرقة مسرح الشمس لذوى الإحتياجات الخاصة ، حصل على جائزة أفضل عرض مسرحى بمهرجان أولادنا الدولى.

حوار : رنا رأفت

عرض «فطائر التفاح» يعد من النصوص الصعبة.. ألم تخشى المجازفة بتقديم هذا النص؟

عندما جذبنى النص تحدثت أنا والمؤلف أمجد أبو العلا فسألني: لماذا اخترت هذا النص تحديدا على الرغم من أنه لم يحقق النجاح المرجو حين قدم سابقا

فكانت إجابتى بأن النص يمثل تحديا بداخل الفنان سواء كان ممثلا أو مخرجا أو مهندس ديكور أو موسيقى ، كما أن صعوبة النص تمكن فى تداخل الازمنة.

فالنص يناقش فكرة آدم وحواء وخروجهما من الجنة، وفكرة الغواية التى حدثت بسبب التفاح، لذلك سمى العرض بأسم "فطائر التفاح " وأود أن أشير إلى أن النص فاز بجائزة أفضل نص مسرحى ضمن مسابقة الهيئة العربية للمسرح عام 2013

و العرض متداخل الأزمنة كما سبق وأشرت، مابين العصر الحديث والمشهد القديم "آدم وحواء " وخروجهما من الجنة، ويناقش فكرة هل أخرجت حواء آدم من الجنةن بشكل فنى رفيع المستوى.

- عديد من العروض ناقشت علاقة الرجل والمرأة.. من وجهة نظرك: هل تعانى هذه العروض من المباشرة فى طرحها ؟

لا أستطيع الحكم على عروض أخرى، فأنا لست ناقدا كما ان الفن ليس حكرا على لون معين أو أسلوب معين، فهناك عروض ناقشت علاقة الرجل والمرأة بأنواع وصنوف مختلفة من الدراما، كما أن عرض "فطائر التفاح " ينتمى إلى نوعية المسرح الذهنى وهو نوع يعد مرهقا، فلا توجد دراما بالمعنى المتعارف عليه، فهو نوع من المسرح مختلف وهو ما جعلنى أقبل على تقديمه بشكل مختلف.

- من وجهة نظرك هل جمهورنا يستطيع تقبل هذة النوعية من المسرح ؟

كل عرض مسرحى يختار جمهوره، وهذا لا ينطبق فقط على المسرح ولكل على جميع أنواع الفنون، فلكل عمل فنى جمهوره بذائقته الفنية المختلفة.

- ما الرؤية التى أردت أن تلقى عليها الضوء من خلال العرض ؟

المؤلف أمجد أبو العلا قدم بالنص تداخل أزمنة ولقطات من حياة آدم وحواء وكيف يمارسان حياتهما وقبل أن يموت آدم وفى مشهد من اروع المشاهد يكتشف أن حواء هى جنته على الإرض وليست هى سبب خروجه من الجنة، والنص يشير إلى هذة الفكرة وقد أكدت عليها بشكل كبير، فطوال الوقت يتهم آدم حواء بأنها سبب خروجه من الجنة ولكن فى نهاية العمل وفى مشهد رومانسى مميز كان لا يرغب فى رؤية أحد سواها.

- لعبت السينوغرافيا دورا هاما فى إيضاح رؤية

كل أسلوب مسرحى يختار جمهوره والتنوع مطلوب

العرض فما سبب هذا التميز ؟

كما ذكرت أن العرض ينتمى إلى نوعية المسرح الذهنى وحتى اناقش الحدث وأقربه للجمهور كان لابد من تقديم شيئا مختلفا حتى يستمتع الجمهور بكل مشهد وهو ما تطلب تقديم سينوغرافيا مختلفة، والحقيقة أن الأمر تحقق بشكل جيد بفضل إجتهاد فريق العمل معى، فى الإضاءة عز حلمى وفى الديكور والملابس مهندس الديكور فادى فوكيه وفى الموسيقى الفنان أحمد الناصر، وقد استطعنا تحقيق حالة مختلفة حتى يستمتع المتفرج بأداء وحوار الممثلين وتصل إليه حالة العرض ويعيش حالة من حالات الهدوء لإستقبال الفكرة، كما إستعنت ببعض اللقطات السينمائية التى تخدم العرض وقد نالت إستحسان مؤلف العمل .

- ماذا عن تعاونك مع بطلى العمل الفنان أحمد الرافعى والفنانة تيسير عبد العزيز ؟

الفنانة تيسير عبد العزيز ممثلة متميزة وكان يقوم ببطولة العرض أمامها زميل ولكنه اعتذر فرشحت لى الفنان أحمد الرافعى كما رشحه لي المخرج المنفذ أحمد نبيل، و هو ممثل مالك أدواته .. وقد عقدت جلسات عمل معهما لمناقشة النص والمشاهد المختلفة وتقسيم المشاهد وقمت بشرح رؤيتى لهما وقد تحققت رؤيتى وما أردت إبرازه بفضل فريق العمل.

- ظهرت بوجه مختلف فى عرض "الحكاية روح " مع فرقة الشمس لذوى القدرات الخاصة .. حدثنى عن تلك التجربة ؟

بدأت هذة التجربة بالصدفه عندما دعتنى الفنانة وفاء الحكيم مديرة مسرح الشمس لرؤية باكورة إنتاج الفرقة، وكان المسرح منشأ حديثا آنذاك ،وقد سعدت كثيرا بالعرض المقدم فقد كان هناك أربعون ممثلا فى حالة سعادة لاتوصف، وقد أسعدوا الجمهور كثيرا ووجدت نفسى سعيدا بتجربتهم ، ورأت الفنانة وفاء الحكيم تحمسى الشديد فرشحتنى لإخراج عرض للفرقة وأرسلت لى أكثر من نص من بينهم نص "الحكاية روح " وقد جذبنى النص وبدأت العمل المكثف عليه بالتعاون مع مؤلفه، والنص تدور أحداثه حول فتاة صغيرة لا ترغب فى الذهاب إلى المدرسة فيأخذها ملاك إلى رحلة تقابل خلالها كبار الفنانين والمفكرين ومنهم الفنان سيد مكاوى الذى كان يعانى من فقدان البصر وتتعلم منه درسا هاما وهو الإصرار على النجاح، ثم تقابل الموسيقار عمار الشريعى الذى يعطى لها درسا فى هزيمة اليأس وأيضا تقابل الأديب طه حسين المفكر الكبير وتشرح له كل ما تعملته فى رحلتها، وقد جسدت دور البطلة الطفلة رحمة التى تعانى مرض التوحد ، وقبل أن أبدا التجربة تعرفت على أعضاء الفرقة حتى أتمكن من إختيار ابطال العرض ومزجت ما بين ذوى الإحتياجات الخاصة والأطفال الطبيعين حتى لا أفصل ذوى الإحتياجات الخاصة عن المجتمع، وكان معى مجموعة من الفنانين ومنهم الفنانة إيناس نور والفنان ماهر محمود والفنان وائل أبو السعود والفنان يوسف أبو زيد وآخرون من الأطفال، وعند إختيارى لرحمه بدأت فى القراءة عن إعاقة "التوحد " وطبيعة هذه الأعاقة، وحاولت معها من خلال لعبه المسرح فى معالجة بعض الامور ومنها الإنتباه والأدراك والحفظ ،وقد تحسنت هذة الأمور لديها بشكل أفضل وبعد شهرين سعدت والدتها كثيرا بتحسن حالتها إلى الأفضل، وقد حققت رحمه نجاح كبير ، وكانت هذة التجربة مختلفة بالنسبة لى، فالفن له دور آخر لم نلتفت إليه، وبإنشاء وزارة الثقافة فرقة الشمس أدركنا جميعا دور الفن وهو شىء عظيم، وهو وما يبرز إهتمام الدولة بذوى الإحتياجات الخاصة .

- ما الذى ينقص العروض التى تقدم لذوى الإحتياجات الخاصة ؟

أرى من وجهة نظرى منذ إنشاء فرقة الشمس لذوى الإحتياجات الخاصة كان لابد من توافر طبيب نفسى يوجهنا كفنانين فى العمل معهم فأنا فى تجربتى قرأت عن إعاقة التوحد كثيرا وجمع معلومات كثيرة عنها حتى أقدم الموضوع بشكل صحيح، بالإضافة إلى جمع السير الذاتية التى قدمتها عن الشخصيات الفنية العظيمة المطروحة خلال العرض ، ومن الممكن ان يقدم مخرج عمل آخر للفرقة لايعى طبيعة الأعاقة التى يتعامل معاها، ولذلك فوجود طبيب نفسى أو أخصائى إجتماعى أمر هام للفرقة.

- نمر الأن بأزمة فيروس كورونا وما تبعه من إجراءات وقائية وإحترازية للوقاية منه .. من وجهة نظرك هل ستحدث هذة الأزمة تغييرا فى الكتابات المسرحية وما يقدم من عروض ؟

هناك تاريخ جديد يكتبه كورونا يختلف عن ما قبل كورونا ، فهذا هي المرة الأولى التى يشهد فيها التاريخ جلوس ما يقرب من 7 مليار مواطن فى العالم فى منازلها، بإستثناء بعض الفئات مثل الأطباء والضباط وغيرهم ، والحقيقة أننا فى أزمة ، والأمر لم يفرق بين جنس وجنس أو عرق أو دين، ودين وأرجو أن تكون الأزمة تجربة توقظ الإنسانية فى العالم، وأن نتعلم من هذة التجربة شيئا.

- هل نعانى من أزمة فى الكتابات المسرحية ؟

مصر تستحق حركة مسرحية أفضل من ذلك، فهي بلد عظيمة وتاريخها فى المسرح يرجع إلى أكثر من مئة وخمسون عاما، بالإضافة إلى أن مبدعيها هم الذين صنعوا التاريخ الفنى والمسرحى وقدموا أعمالا خالدة فى التاريخ المسرحى ، ولكن بالرغم من هذا التاريخ المسرحى لدينا فقط 9 مسارح فقط ، وهناك ضرورة لأن تزيد أعداد المسارح

ويمتد الإنتاج المسرحى لإطراف القاهرة، فأين المسارح فى أكتوبر ومدينة الشيخ زايد وغيرها من المدن، يجب أن يمتد الأمر جغرافيا إلى مناطق جديدة، كما أن هناك ضرورة لأن تعلب الثقافة الجماهيرية دورا هاما ولا يقتصر الأمر فى عروض الثقافة الجماهيرية على تقديم عدد من ليالى العرض، فيجب أن يكون مسئولى القصور منشطين ثقافيين لمواقعهم، ويجتذبون الشباب فى مختلف الأقاليم لممارسة الأنشطة الفنية والمسرحية.

- مارأيك فى الدعاية الخاصة بالعروض المسرحية ؟

علينا أن نتساءل فى البداية ما هى الإمكانيات والسبل المتاحة للدعاية؟ وخلال هذة الفترة أصبحت الدعاية على مواقع التواصل الاجتماعى أولى أساليب الدعاية للعروض وهى الوسيلة الأكثر إنتشارا ، ولكن الصفحات الخاصة بالمسارح لاتحوى أعدادا كبيرة فمن الهام توصيل المنتج المسرحى إلى الجماهير ، كما أن العالم تغير فقديما كنا نقوم بعمل دعاية فى الجرائد والصحف والقومية، ولكن بسبب التقدم التكنولوجى تراجع دور الصحف والجرائد الورقية فى فكرة الدعاية.

- ما رأيك فى حركة المهرجانات مؤخرا ؟

يجب أن تصل المهرجانات للجمهور وان يشاهد العروض المسرحيةن سواء كانت عروضا محلية أو عروض من الخارج، كما ان من الضرورى أن يحتك الشباب المسرحى بالعروض ويطلعوا على ما وصل إليه المسرح على مستوى العالم ، وهناك ضرورة لأن تراعى لجان التحكيم فى المهرجانات الدقة والموضوعية فى إختيار وتقييم العروض.

- قدمت عرضين مع الفنان الراحل أحمد راتب وهما "سلطان الغلابة " و "زنقة الرجالة " حدثنى عنهما ؟

الفنان الراحل أحمد راتب فنان عظيم وله تاريخ فنى طويل وكان أول تعاون فنى معه فى عرض " سلطان الغلابة " والحقيقة أنه "غول تمثيل " قدم كل ما كنت أحلم به فى المشاهد من أداء تمثيلى وتجسيد، وإستطاع ان يقدمه ببراعة شديدة وبساطة ، وفى عام 2013 قدمنا سويا تجربة متميزة وهى " زنقة الرجالة " مع الفنانة مونيا والفنانة إيمان رجائى والفنان حكيم المصرى والفنان هشام عبد الله وكانت تجربة مختلفة ولاقت نجاحا كبيرا وقد إستمتعت كثيرا بالعمل معه فهو فنان من طراز رفيع.

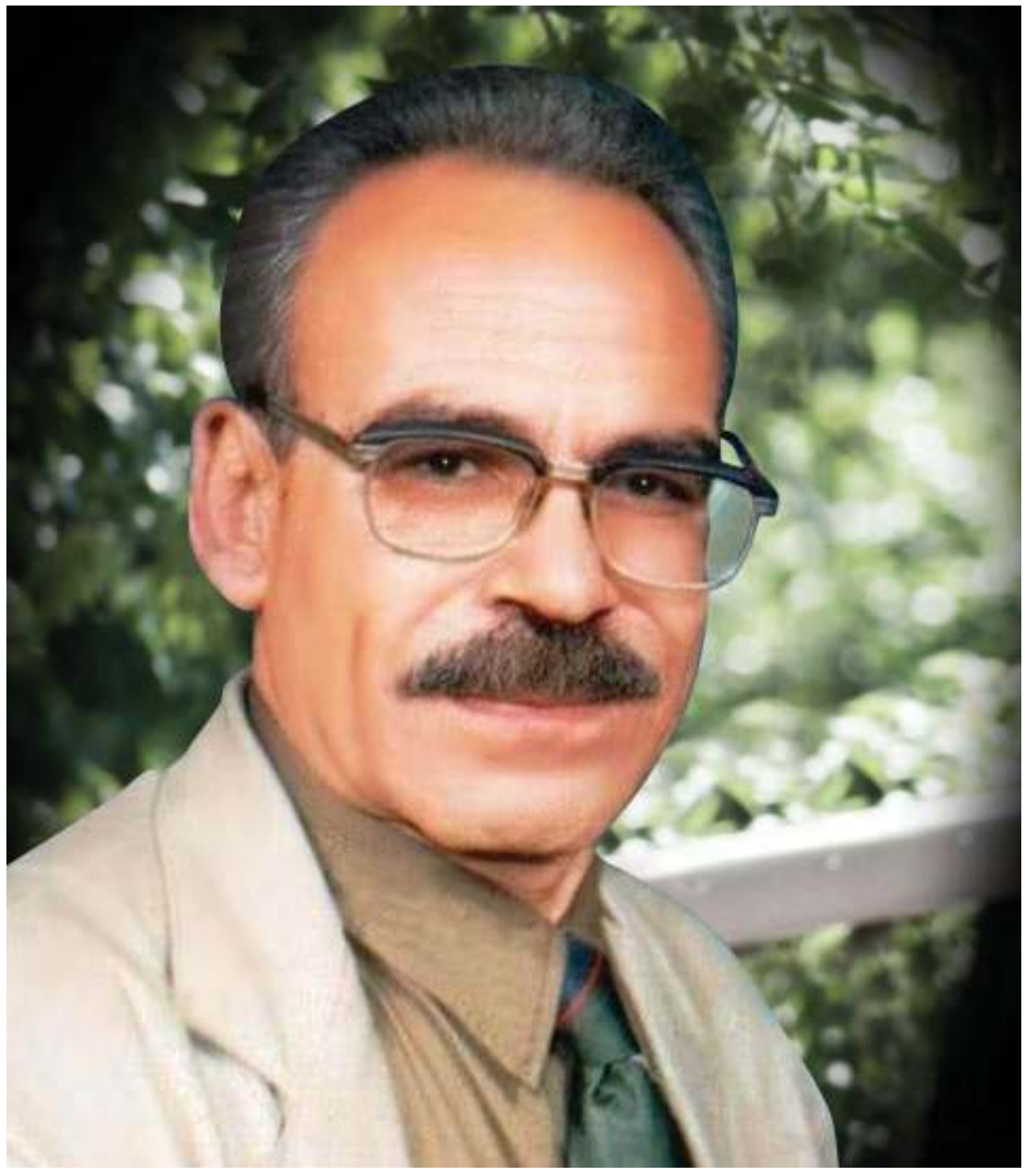
- قدمت تجربتين لمسرح الطفل من إنتاجك وإخراجك على مسرح نجم ما رأيك فيما يقدم من عروض لمسرح الطفل؟ وهل نعانى من ندرة فى كتابات الطفل ؟

نعانى من ندرة فى الكتابات الخاصة بالطفل، ولكن هناك تجارب متميزة ومنها على سبيل المثال وليس الحصر تجربة المخرج محسن رزق فى عرض "سنووايت " و" أليس فى بلاد العجائب " وقد سعدت بتجربته فقد تميز كثيرا على مستوى الإنتاج والاخراج أما فيما يخص كتابات الطفل فمن الضرورى أن يحدث تعاون بين المركز القومى للمسرح وما يقيمه من مسابقات فى هذا الأتجاه مع هيئة المسرح حتى تقدم النصوص الفائزة على خشبات المسارح

كورونا تكتب تاريخا جديدا وعلينا الانتباه لذلك

يسري العزب.. سفير الفلاحين في القاهرة

«نصف قرن من الإبداع»



لم أكن أتصور يوما، أن أوضع في هذا الموقف، وأن يطلب الكتابة مني عن قطعة مني، وهو الشاعر والأكاديمي والناقد المصري الكبير شقيقي الأكبر وأول الأسماء في حديقة أبي وأمي الدكتور يسري العزب، خاصة بعد رحيله المفاجئ اثر تدهور حالته الصحية بشكل سريع جدا، لم يتجاوز هذا التدهور السريع الشهرين، لكنها إرادة الله النافذة في صباح الخامس من مايو من العام العشرين بعد الألف الثانية، الموافق الثاني عشر من رمضان من العام الحادي والأربعين بعد الربعمائة من الألف الأولى الهجرية، وهو نفس اليوم الذي توفي فيه والدنا الراحل «عبد العزيز الأباصيري العزب» عن نفس عمر شقيقي الأكبر بالتمام والكمال، منذ واحد وعشرين عاما، وكأنه الميعاد بينهما...، والتوحد التام بينهما وفي كل شيء حتى الموت.

هذه أول مرة أكتب فيها شهادة عن شقيقي الأكبر د. يسري العزب، فقد تكون هذه الشهادة – لمن لا يعرفه ويعرفني – مجروحة، لكنها بالنسبة لمن يعرفانا، مجرد نقطة مياه في محيط كبير.

فشاعر العامية المصرية الكبير د. يسري العزب، لم يكن اختياره لهذا الفرع من الشعر العربي، من فراغ، فهو أولا ابن الريف المصري في وسط الدلتا "المنصورة – دكرنس – ديمشلت".

نشأ في بيئة أدبية وشعرية صرفة، فأبوه الراحل عبد العزيز العزب، كان شاعرا ومعلما وأزهريا حصيفا وموجها للغة العربية في معظم مدارس المنصورة في الفترة من أربعينات القرن الماضي وحتى منتصف الثمانينات من القرن نفسه، وعمه الشاعر الفصيح د. محمد أحمد العزب، أستاذ اللغة العربية وعميد كليتها بالمنصورة جامعة الأزهر سابقا، الذي كان أحد رواد القصيدة الحديثة ونال عنها الكثير من الجوائز في ستينات القرن الماضي عن المجلس الأعلى للفنون والآداب وقتها (المجلس الأعلى للثقافة حاليا)، أما جده الشيخ علي العزب، فهو أول من أدخل التعليم العام إلى قريتنا "ديمشلت – دكرنس – دقهلية" وبعض القرى المجاورة.

وعند هذا الحد من النشأة الأدبية، يكون من الأولى أن ينتهك شاعرنا الفصحى بدلا من العامية المصرية، رغم محاولاته الجادة للكتابة بالفصحى، فإنه آثر أن يكون شاعرا عاميا، خاصة عند قدومه إلى القاهرة لدراسة الحقوق، وتخرجه منها في العام 1969 ميلاديا، وإصداره لديوانه العامي الأول "فوازير فلاحية" في العام 1971 ميلاديا، ثم اتجاهه إلى النقد الأدبي ومشاركته في معظم المنتديات الأدبية في كل مجالات الكتابة الأدبية، حتى إن الناقد الكبير مصطفى عبد اللطيف السحرتي رئيس رابطة الأدب الحديث في الستينات والسبعينات أطلق عليه – عندما سمعه يلقي أشعاره العامية معجبا بها – لقب "سفير الفلاحين بالقاهرة"، هكذا يكون الاختيار للعامية المصرية لأن شاعرنا أحس بأنه لن يضيف جديدا في الفصحى، فآثر وبطواعية منه، أن يكون سفيرا للفلاحين ومعبرا عنهم بكتابته العامية المصرية الجميلة.

ولم يكتفِ شاعرنا بهذا، فلقد انتسب لكلية الآداب بجامعة القاهرة قسم اللغة العربية في عام 1973م، ليتخرج فيها بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى في عام 1977م، ويعين كعضو هيئة تدريس في كلية الآداب جامعة بنها، تاركا هيئة التأمينات الاجتماعية التي عمل بها مفتشا ومحاميا لمدة سبع سنوات كاملة، ثم يحصل على الماجستير في الأدب العربي من جامعة القاهرة عام 1981م، عن أكبر شعراء العامية المصرية، الراحل بيرم التونسي، وكانت أطروحته بعنوان (أزجال بيرم التونسي – دراسة فنية) وتعد هذه الدراسة للعامية المصرية الأولى من نوعها في الدراسات الأكاديمية، إيمانا منه وترسيخا وتأكيدا لحبه الشديد للعامية المصرية، التي هي في نظره (فصحى العرب المعاصرين).

في عام 1985م يحصل شاعرنا على درجة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة القاهرة أيضا، وكانت هذه المرة في: (القصيدة الرومانسية في مصر من 1932م : 1952م) منحازا هذه المرة إلى لغتنا العربية الفصيحة البديعة، مستحقا في الأطروحتين: درجة الامتياز مع مرتبة الشرف الأولى، مع التوصية بتداولهما بين الجامعات المصرية وطبعهما، حتى شاهدا النور في كتابين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

في عام 1982م وعندما كان شاعرنا مستشارا ثقافيا للدكتور سمير سرحان رئيس الثقافة الجماهيرية وقتها، وعندما

استشعر أن أدباء العاصمة/ القاهرة الكبرى، هم وحدهم الذين يستأثرون بالنصيب الأكبر من الدور الإعلامي والنشر وخلافه، تقدم شاعرنا بفكرة إقامة (مؤتمر لأدباء مصر في الأقاليم)، وانعقدت دورته الأولى في محافظة المنيا في عام 1984م وتوالت دوراته كل عام في محافظة من محافظات وأقاليم مصر، وبفضل هذا المؤتمر الأدبي، أصبح أدباء الأقاليم لا يقلون شأنا عن أدباء العاصمة سواء في النشر أو في المشاركة في المؤتمرات والمهرجانات الأدبية، وبفضله - أي المؤتمر - ظهرت حركة النشر الإقليمي، كما ظهرت أيضا فكرة (نوادي الأدب) على مستوى أقاليم الجمهورية، كي لا يستشعر أدباء الأقاليم العزلة عن أدباء العاصمة، والآن أصبح لكل محافظة مصرية أدباؤها المعروفون على مستوى القطر المصري كله.

ومنذ عام 1978م أخذ شاعرنا وناقدنا الراية الأدبية من الأديب الراحل حسين القباني ليقيم (جماعة الفجر الأدبية) وندوتها الأسبوعية (كل يوم جمعة) بدءا من كازينو شاطئ الجزيرة بالمنيل ومرورا بنادي الوفاء والأمل بالهرم، ومركز شباب المشابك بأول فيصل، ونادي الصفا بالهرم، وصولا إلى نادي الجيزة الرياضي، وانتهاء بمكتبه بأول فيصل، ليكتشف ويقدم من خلالها الكثير من المواهب الأدبية في شتى فروع الأدب، ومن جميع الأجيال العمرية دافعا بهم إلى الساحة الأدبية والإعلامية المصرية، وظل شاعرنا يقوم بأداء هذا الدور سواء من خلال جماعة الفجر الأدبية وعبر جمعية دار الأدباء بالقاهرة، التي أعاد توفيق أوضاعها في عام 2000م بعد توقف طويل، وعمل سكرتيرا عاما لها، أو من خلال نادي القصة الذي تولى إدارته منذ الثمانينات، وعبر دوره في اتحاد كتاب مصر الذي حظي بعضوية مجلس إدارته منذ دورته الأولى وذلك بفضل حب أدباء مصر له وتقديرا لدوره المهم والفاعل في الحركة الأدبية المصرية منذ نهاية السبعينات.

هذا ولم يقتصر دور شاعرنا الكبير على النقد الأدبي المواكب والمنشط المقوم للحركة الأدبية على مستوى ربوع مصر،

بكتابته النقدية المشجعة عن معظم المواهب الأدبية الحقة في معظم محافظات مصر، لكنه وهو الشاعر العامي المصري آثر أن يتخصص أكاديميا في الأدب العربي الحديث والشعبي، فقام بتدريسه لطلاب كليتي الآداب والتربية بجامعتي بنها وبني سويف، واكتشف من خلال ذلك الكثير من المواهب الأدبية والإعلامية، وأصدر في ذلك الكثير من الكتب الدراسية الجامعية.

ولكن المتابع لمسيرة شاعرنا الكبير في الشعر العامي، يلحظ أن له قاموسه الشعري الخاص به، الذي تميز به، من مفردات شعرية مغرقة في العامية المصرية، وممتزجة بالفصحى البسيطة، مما يجعل صوته الشعري متفردا به وحده.

وفي شعر العامية المصرية، فلقد كتب شاعرنا في شتى مناحي الحياة، فكتب عن هموم الفلاحين المصريين، وكتب عن معاناة الوطن في ظل حكومات الاستبداد المتعاقبة، وتنبأ في بعض قصائده بثورات الشعب، كما في قصيدة "و... يحصل"، كما كتب القصيدة العاطفية.

ولم ينسَ أن يكتب للمسرح الشعري فلقد كتب في نهاية السبعينات واوائل الثمانينات، "دراما شعرية - تغريبة عبد الرزاق الهلالي"، التي صدرت عن مطبوعات الفجر 1984م في طبعتين، ومثلت على خشبة مسرح الثقافة الجماهيرية وشاركت في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ومثلت مصر في فرنسا في تسعينات القرن الماضي، وتحكي هذه التغريبة عن سفر وغربة وهموم فلاحي مصر وما يتعرضون له من ظلم في عملهم في دول الخليج العربي، كما كتب بشعر العامية المصرية حكاية شعبيه مصريه اسمها "نخلتين في العلالي"، وعرضت على مسرح البالون بالقاهرة بين عامي 1997م، 1998م، كما كتب شاعرنا الراحل مسرحية "الوعد سعد" عن قصيدة طويلة له اسمها "ضد الموت" تأبينا وحبا للكاتب المسرحي والمثقف المصري الكبير الراحل سعد الدين وهبة، ليخرجها حسن الوزير للثقافة الجماهيرية في تسعينات القرن الماضي.

ومع هذا العطاء الأدبي الكبير لشاعرنا الراحل في مجالي الشعر والنقد، الذي أخذ النقد منه الجانب الأكبر على حساب الشعر - لكنها الرسالة الحتمية التي تحملها هو وحده في البحث والتنقيب عن المواهب الأدبية الحقيقية والكتابة عنها وتشجيعها والمضي بها قدما إلى وسائل الإعلام المختلفة - يظل الباقي من هذا العطاء الكبير هو د. يسري العزب الشاعر.

محسن العزب

ما بعد الحداثة في علم المسرح

قراءة في كتاب (دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج)

عبد الغني داود

هذا الكتاب من منشورات (المركز الدولي لدراسات الفرجة) –الطبعة الاولي – 2014 بالمغرب، وللأسف لم يتم التعرف عليه في القاهرة رغم صدوره منذ ست سنوات، وربما في عواصم عربية اخري – بما يشير الي انقطاع التواصل بين المسرحيين العرب والمثقفين العرب علي وجه العام، وكأنهم جميعا يعيشون في جزر منعزلة!!

والكتاب من تأليف (مناصفة) ما بين (د. محمد سيف) الناقد والمخرج العراقي المقيم في فرنسا منذ خمسة وثلاثين عاما، والناقد والمنظر المسرحي المغربي الكبير د. خالد امين .

ومن الاهمية بمكان ان نتوقف عند (عتبة) هذا الكتاب او (مقدمته) التي كتبها الباحث (سعيد الكريمي) المشرف علي منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، (وهو مشروع هدفه نشر الثقافة المسرحية علي اوسع نطاق، بدون غرض ربحي او الدعوة الي الانخراط فيه، ويشير الي ان هذا الكتاب يقترح حفرا تاريخيا و(اركيولوجيا) لمفهوم (الدراما تورجيا) في مختلف الشعريات المسرحية التي احتضنها ... كما يقف عند مختلف اوجه اشتغالها وتطوراتها المتلاحقة التي تجاوزت الاقتران بالنص والكتابة الدرامية، لتطول الاخراج، والعرض المسرحي، بمختلف تمنظراته، وتصل حد التلقي، بما يستلزمه من أستشراف الافاق الانتظارية المفتوحة علي شتي انماط التأويلات ...

كما يقدم نفسه باعتباره عملا بحثيا،يروم بالاساس الي (تبئير) الدراما تورجيا البديلة، بأعتبارها ملازمة للمسارح التجريبية الحديثة، وتجارب ما بعد الدراما المنخرطة بنيويا في صتاعة (فرجات) يكون فيها (للدراما تورجيا) حضور لافت .. كما ان ما يغني هذا الكتاب ايضا، هو التطبيقات العملية علي مجموعة من العروض المسرحية المفعمة بالحضور الدراما تورجى بين أتونها، وهو ما يجعله عملا متكاملا، يقترن فيه التنظير بالممارسة، وان الاضافة في هذا الكتاب قد خرجت في مجملها من جبة الشرق، مستشرفا افاق (المثاقفة) خارج المركزية الغربية، ومستلهمة الشرق بثقافته (الانثروبولجية) العميقة وافرجاته) الطقوسية والسحرية المرتبطة بالاصول والمنابع، القائمة علي بلاغة اللغة الجسدية ... وهو ما يتمظهر بشكل .... في اغلب الشعريات المسرحية)

وفي الجزء الاول من الكتاب يمهد (د. خالد امين) وعنوانه (الدراما توريجيا البديلة) الاشكال الخاصة بطلائع الالفية الثالثة :بمقوله للناقد والمنظر المسرحي الكندي الاصل (باتريس بافيس)– 2014، وهو يتساءل : ما هو السبيل لمساعدة النصوص علي الخروج من ذواتها كي تخلق (تناسجا) بين عالم التمثيل، وعالمنا نحن ؟وهل بأمكاننا أستعادة تلك اللحظة الانسانية حيث بدأ المسرح يدرك قدراته فأبتدع الدراماتورجيا.

ويعرف (خالد امين) الدراما تورجيا بأنها مصطلح ذو مجال دلالي واسع، يتموقع في مفترق الطرق بين الكتابة الدرامية، والاخراج المسرحي، والنقد، وأن – الدراما تورجيا – هو رفيق المخرج، والمسئول عن الانجاز، الفعلي لرؤية المخرج، والمكلف بأعداد مقترحات حول

كيفية تحقيق تلك الرؤية في صحبة فريق العمل، وانه اهم مهنة مسرحية في المانيا بعد المخرج .

ويتناول (خالد امين) فكرة سطوة (دراما تورج المؤلف) عند ارسطو)- التي ترتبط بالقوانين الناظمة لأنتاج الاثر الفني في الدراما بوصفها أبداعا قوليا – يحيل علي الميثوسي (mothos) من حيث هو تنظيم مركب من مجموع احداث وابرزها (الوحدات الثلاث) – الزمان والمكان والحدث، وقاعدة (التطهير) التي أهتم بها (ارسطو، وهيجل، وبرادلي، وستايلر، ولو كاتشي، وفرويد، ونيشته، ولتر بنيامين، وريموند ويليامز، وغيرهم لكن التراجيديا اصبحت الشكل الفني الاكثر هيمنة مع ارسطو، اما (نيتشه) فيصنع قطيعة مع النظرية الارسطية بكتابة (ميلاد التراجيديا من روح الموسيقي)، واختلفت فكرة (التطهير) عند (بريخت) واجست بوال في (مسرح المقهورين)، وذلك لان ارسطو اعتمد في تنظير اته علي النصوص المخطوطة وليس العروض المسرحية ويعتبر اللعب والفرجة والقناع كلها (ملحقات) بالقصيدة، ويشير الكاتب الي المنتصرين لمسرح النص في مقابل مسرح الصورة في فرنسا علي عكس المسرح في المانيا، والتي سعي (انطونين ارتو) الي جعل المسرح في بأعتباره اكثر واقعية من الحياة ويرفض هيمنة النص المكتوب، ومرتبط بشكل ما بمحتويميتافيزيقي، وكذلك فعل رواد المسرح الغربي الحديث والمعاصر امثال (مايرهولد، وبروك، وباربا، وجروتوفسكي) في اثناء بحثهم لاستشراف دراما تورجيا جديدة ومسرح لا ادبي : معتمدين علي المسارح الشرقية اليابانية والصينية والهندية وجزر بالي في اندونيسيا، وان اهم انجازات المسرح الغربي المعاصر قد خرجت من معطف الرحلة الشرقية.

ويستعرض (الكاتب) تاريخ مصطلح الدراما تورجيا الذي ظهر بشكل واسع مع الكاتب المسرحي والناقد الفني الالماني (ليسنج) وكتابة الشهير دراما تورجيا هامبورج 1769والذي تحولت وظيفته الي (مستشار ادبي ومتعاون مع المخرج)، والذي اصبحت وظيفته مع (بريخت) ان يضع خبرته رهن اشارة المخرج الفيلسوف فأصبحت هذة الوظيفة لأبراز الجستوس اليه الابرار (الجيسوسي) الاجتماعي والصراع الطبقي حيث يعني بجميع الاستعدادات المفاهيمية لانجاز عمل مسرحي – منذ نواته الاولي الي تحققه علي خشبة المسرح، وهو مطالب بتوضيح الخصائص السياسية والتاريخية والجمالية والشكلية لمسرحية ما – متعارضا بذلك مع المسرح البرجوازي العاطفي – بواسطة تغيير مرتكزات ايقاعه الخطابي .. بينما يري (اوجينيوباربا) ان النص المكتوب وثيقة قابلة للارشفة والحفظ – ولكن نص الفرجة زئبقي وزائل – اذ يختفي جراء انتهاء العرض .

وتحت عنوان (الدراما تورجيا البديلة) – هل هي اتصال ام الفصال، ولا تعني (الدراما تورجيا البديلة) بالضرورة القطيعة مع ما هو سائد – فهي تلك الممارسة الدراما تورجية المختلفة والمغايرة التي لا يمكنها ان توجد الا في حدود علاقتها مع اخرها – حسب مقولة المنظر (kekovenm.v)من خلال الغاء الغاء الحدود بين مختلف التخصصات، وتشظي السردية وتفكيكها الي مجروءات والاثر الملفت (للشهوائية / الاثارة) واما الدراما تورج المترجم) فيدخل في صلب اختصاص الدراما تورج ليفحص ايقاعات النص الداخلية، ويدرس مرجعيته الفلسفية والسياسية والجمالية، ويطلع علي سياقات تحققه فوق الخشبة، ويدرس ما كتب عنه، ويستشهد الكاتب بتجربة الكاتب والدراما تورج المغربي (محمد قاوتي) في مجال استنبات نصوص عالمية (ومغربيتها) وانه يشتغل من منطلق الاضافة او الإقتضاب، علي شاكلة النحاتين او بالاضافة والاقتضاب معا كما يفعل الكيميائيون .. كما فعل في نص (في انتظار جودو ولبيكيت متجاوزا الاقتباس النمطي الي محاورة النص الاصلي واستنباته في بنية معتقدية ثقافية مغربية اسلامية، وبنفس المنطق اقتحم نص "السيد بونتيلا وتابعه ماتي البريخت في مسرحية (بوغابة) (1989، ويري ان تلك التجارب مجرد اسقاطات وتمارين تحاكي الحداثة (وما بعد الحداثة) التي هي في جوهرها مجرد اعادة توجيه للحداثة (المعطوبة) في حد ذاتها .. وهي بذلك مجرد رغبة في اعادة كتابة فلسفة الاوار من جديد بهدف تجاوز اعطاب الكتابة الحداثية المجنونة وانزلاقاتها عن روح فلسفة الانوار التحررية – لذا اتفق (ولتر بنيامين) مع (هال فوستر) علي ان (الحداثة وما بعها) تتبنيان بطريقة مماثلة من حيث هما صيرورتان مستمرتان في الان نفسه .

وينتقل هذا الجزء من الكتاب الي (مسرح ما بعد الدراما) الذي اشار اليه المنظر (هانس ليمان) وفي اكثر من مناسبة، وانه عبارة عن فرجة مخطط لها ومفكر فيها بشكل (تشاركي / تفاعلي) كما انه مسرح غير ادبي، وهذا المنحي لا يلغي شعرية المنجز المسرحي بكل مكوناته، فهو مسرح تجريبي مستشرفا التجريب من حيث الشكل والمضمون – ولكن هذا لا يعني اطلاقا ان المسرحى قد تخلي عن النصوص الدرامية القوية، ويري (هانس ليمان) ان نصوص (روبرت ولسن) تعد افضل نموذج لمسرح ما بعد الدراما – لان بها ازاحة متعمدة (للتراتبيات المسرحية) وكذا غياب الفعل الدرامي في مسرحه، وكثافة العلامات المسرحية كقاعدة – (كالتناص) واستعمال الجماليات – الوسائطية، وان .... هو مركز الاهتمام في الممثل هو علامة مسرحية مركزية، واستعمال (الفيديو، في كتابة (مسرح ما بعد الدراما) 2006 . الفيلم والمؤثرات الصوتية الالكترونية، والميكروفونات، وبرامج الحاسوب، ويري د. خالد امين ان العلاقة بين الحداثة الغربية وما بعد الحداثة تقر هذا التعايش الساخر للازمنة، وان الحداثة الغلربية اصبحت ظاهرة معقدة ومتعددة الابعاد، وليست موحدة ومتماسكة – رغم انها انطلقت في بداياتها من حيث هي ثورية ورافضة، لمنطق

محمد سيف

خالد امين

الاطلاقية، ويستشهد بمقولة المفكر الغربي

(عبد اللة العروي) في احد حواراته بان (الحداثة) في جوهرها تعني فقدان الاطلاقية حتي مع ما يخصها هي ذاتها، ويتساءل الكاتب : (هل نستطيع ان نتحدث عن (حداثة ما – بعد كولونيا لية) ؟ فاذا كان الجواب بالايجاب – فانه علينا ان نحدد ملامح، ومظاهر واساليبه، ومميزات هذا النموذج الحداثي في تعدد وتنوع مظاهر واساليبه في ظل الحراك العربي الراهن والمتفاعل بشكل متفاوت مع الثورة الرقمية .. لكنه يري ان حداثتنا نحن مرتبطة عضويا بالاستعمار الاوروبي، (الرجة) التي احدثها في بنيان تفكيرنا ومجتمعاتنا وفنوننا – بل ان (حداثتنا ما بعد الكولونيا لية) انبثقت في ظل العلاقة التي جمعتنا بالاخر الاوروبي(الرجه) – سواء عن طريق (التناسج) الثقافي عبر التاريخ، او عن طريق الاحتكاك الثقافي والاقتصادي، والاجتماعي، والسياسي اليومي اثناء التواجد الاستعماري الغربي في بلادنا بما ادي الي خدمة الاجندة الامبريالية التي نادت بألحاق الشرق بالغرب علي الدوام . وتحت عنوان (المرتجلة ما بعد الكولونيا لية ودراما تورجيا الانعكاس الذاتي) يشير الكاتب الي تسرب نواية غواية الأحتفاء بالجسد المسرحي المغربي – بل بالجسد المسرحي العربي بشكل عام – من موقع مغاير وهو وفق ما بعد الاستعمار بكل ما يحيل به من تناقضات ورغبة فنية في الانفلات من الهيمنة الغربية وتاسيس اختلافه، وهكذا اصبح العرض المسرحي المرتجل يتشكل عبر مجموعة من التقاطعات بين ما هو سردي وما هو درامي بهدف خلخلة افق انتظار المتلقي السلبي – اما الدراما تورجيا المعتمدة في المرتجلة فهي غالبا ما تستفز البناء الدرامي التلقيدي من خلال احداث فجوات بين المجزوءات لخلق حالة تكسير الايهام، وكأن الامر يتعلق بعمل في طور الانجاز او ورشة تدريب مسرحية يسمح للجمهور الحضور فيها، ويري ان هذه التقاطعات ترمز احيانا الي مدي ماساوية وضعية الفنان المسرحي العربي / المغربي الذي يحترق ليملا حياتنا بكل ما هو جميل، وفي هذا السياق يدرج المؤلف بعض النماذج التي تعكس مدي قدرة (المرتجلة) علي استيعاب القلق المسرحي المغربي ويبدأ بمسرحية " أوفيليا لم تمت " من اخرج (نبيل الحلو)، والتي تتالف من فصلين ويؤدي ادوارها ممثلان فقط، وتقوم علي البطلة (مني) وهي جالسة علي كرسي في (سرد وسائطي) ويبث علي شاشة اكبر حجما من الممثلة، وهذه اشاره ذكية الي هيمنة (الوسائط) في عصر الدوت كوم، وكذلك يوثق عرض (سوليتير) دراميا وبصريا مشاهد لمعاناة العرب الامريكيين عقب احداث العاشر من سبتمبر، وتتمظهر الوسائطية) داخل فرجة (سوليتير) من خلال الاداء المباشر للممثلة، والتعقيدات التي يثيرها وجود شاشات تبث صورا مسجلة قبلا واخري مباشرة، وتحت عنوان (دراما تورجيا نون النسوة) يتناول الكاتب مسرحية)(ديالي) والحراك من اجل الفرجة المسرحية، وتعني كلمة (ديالي) العضو التناسلي للمراة – (الفرقة اكواريوم) بالمغرب عام 2012، ويتناول العنف اللمنهج الذي يمارس علي ضحايا الاغتصاب بخاصة، وهي مكونة من فصلين وتضم شهادات فتيات ونساء تعرض للاغتصاب – من تاليف واخراج (ماها سانو) ونعيمة زيطان)، ويليه عرض (دموع بالكحول) نص : عصام اليوسفي، واخراج : اسماء الهوري – 2013)، ويري انها كتابة مفصولة الاجزاء ومتناثرة المفاصل، ومنفصلة عن الدراما تورجية الجديدة، ويعتمد مؤلفها علي (المونولوج التذكري) ومبدا السرد، هو هنا تسريد استيعادي بالغ الاثر علي ذاكرة الشخصيات الاربع، والاستعانة (بالجوفة) وتوظيف مكونات العرض المسرحي الاخري، ثم يتناول الكاتب تجربة المخرج المغربي (يوسف الريحاني) في تقديم عالم شزرات بيكت المتاخرة بعنوان (عدوي بيكيت) في ابرز هذا العالم وهو نص (كرسي هزاز في (15) دقيقة فقط، ويقحم فيه الجمهور في مازق الشخصية وهي تتارجح بعد نهاية يوم طويل، ونزوع اختزالي للنص، ويشير الي ان البداية الصادمه ليوسف الريحاني مفادها خلخلة ذلك الهوس الجماعي بالتسلية لدي الجمهور العريض، ولكنها ايضا (عتبة) لولوج عالم الريحاني الذي يلغي فيه الحدود بين الاشكال الفنية، بل وايضا بين ما هو واقعي وبين ما هو افتراضي بين الشكل والمضمون .

ويعود د. خالد امين في الختام – الي تساؤلات (باتريس بافيس) وهي : هل بامكاننا استعادة تلك اللحظة الانسانية حيث بدأ المسرح يدرك قدراته فابتدع الدراما تورجيا ؟وما هو السبيل لمساعدة النصوص علي الخروج من ذواتها كي تخلق تناسجا بين عالم التمثيل وعالمنا نحن ؟ وهنا تحديدا يتساءل الكاتب بدوره (هل علمنا نحن بوجودنا بمعزل عن التمثيل ؟ الا نعيش في ذروة زمن (ازمة التمثيل) حيث لم يعد بالامكان طرح اسئلة الدراما تورجيا بمعزل عن الاشكاليات المرتبطة بمازق التمثيل ؟ منكفئا علي ذاتة وهو يعيد بناء دراما تورجيا العرض حسب موقعه ومنظوره ومتطلباته) ويقول أيضا (الان أيضا نعيش منعطفا اخر في تطور الدراما تورجيا، وهو ما يمكن نعته ب (سردنهة الدراما تورجيا) بالعودة الي السرد في التجارب المعاصرة بما فيها المغربية والعربية ايضا، حيث اصبحت وسيطا لاثارة القضايا، وذلك من خلال ادراجها المتفرج في تجربة فيزيقية ونفسية مكثفة، وينتهي الي القول بانه يجب التاكيد بان (دراما تورجيا مسرح ما بعد الدراما) لم تعد تحيل الي ممارسات هامشية، ثورية، راديكيالية ومع ذلك، وجب التمييز بين النموذج ما بعد الدرامي والاسلوب ما بعد الدرامي ..

اما الجزء الثاني من هذا الكتاب الهام فعنوانه (الدراما تورجي) ماذا يعني وما هي وظيفته، ومواصفاته، وانواعه ؟(بقلم د. محمد سيف / باريس، فيستهل دراسته بان يقرر ان : تقنية هذه المادة اولا : (هي دراسة التطور الدلالي، و(التاريخي) لمفهوم الدراما تورجي من المصمم الاصلي للعمل الدراما تيكي، الي هذاى الذي صار الان يدرس عملية مرورة علي الخشبة (der dramatvrg) وثانيا : نحاول اختبار المفهوم المعاصر للدراما تورج ووظيفته الحديثة التي تعود الي (ليسنج (G.lessing الذي صار مفهوم الدراما تورج اليوم، بفضله كاملا، حيث يقوم بدراسة مستقبلية اولية لصاحب المجال الناشط في العمل المسرحي، ويبلور المفاهم الملموسة في الاخراج علي حد سواء، وثالثا : (ويستعرض هذه المادة ايضا التي جاءت علي شكل هيئات مختلفة للدراما تورج، ويدرس في نفس الوقت، العلاقات التي تربط هذه النوعيات المختلفة والاساليب المتنوعة لكتابتها، ومدي علاقتها بالمخرج والمتعاونين معه في نسج نصه الدرامي الذي سيتم اقتراحه لتفسير المشاهد .

ورابعا : يتطرق الي (الدراما تورج) في المسرح العربي العراقي (قاسم محمد)، والتونسي الفاضل الجعايبي) ويبدا بتعريف كلمة (دراما تورج) وفقا (لقاموس التراث الامريكي) اي من خلال تجربتي (فن المسرح والكتابة المسرحية) ويبدو اليوم ان هذا (التعريف) الغامض في بشموليته، قد اخذ في الاتساع، وصارت له وظائف وادوار في جميع المهارات النظرية والتطبيقية للمسرح الحديث . وان هذا الكم من التعريفات والاشارات من مثل انه (عملية التفكير والتوثيق للابداع مسرحي، سواء كان راقصا او اي نوع اخر، او (المستشار الفني) والادبي، او (او الباحث العلمي 9 القادر علي الاجابة عن جميع الاسئلة، او 0 الخبير الراقي والبطل خارق التفكير والذي يعرف ويري ويفهم كل شئ) او مجرد محاور فني) كما يسميه البعض، او يكتب برامج العروض، والوثائق المصاحبة لها، بشكل اكثر عمقا، او ينظم الاجتماعات التحضيرية للمجموعات، وينشط المناقشات التي تجري بعد العروض، وبمصاحبة الفنانيين والحمهور، وهو تعريف الوكيبيديا) بما يؤكد استحالة حصر وظيفة (الدراما تورج) في مجال محدد، وتعريف معناه، لانه في نفس الوقت يشتمل علي عناصر جمالية، واجتماعية وسياسية وفلسفية واخلاقية وانسانية، تبحث في علم النص وتطبيقاته وتقديمه وتجسيده وتزيينه، وتعتني بطرق تلقيه وتفسيره والخ... مثلما يشتمل ايضا علي علم الانسان وتطوره واعرافه وعاداته ومعتقداته، ورغم كثرة ورود مصطلح (الدراما تورج في الكثير من اللغات والبلدان فنكاد لا نعثر له علي تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه، بل لم يوجد تعريف واحد – لا في المعاجم ولا في الكتب يمكن الاتفاق عليه اليوم، وذلك بسبب (تشظي) هذه الوظيفه، واتخاذها اشكالا وابعادا اخري كثيرة متنوعة من مثل : (دراما تورجيا المخرج، دراما تورجيا المؤلف، دراما تورجيا التوثيق، دراما تورجيا المشاهد، والسينوغرافيا، والاضاءة، والتلقي والخ ...

ويشيرالكاتب (المخرج والناقد د . محمد سيف) الي ان اكثر الاعمال الموسوعية المتخصصة في مجال المسرح، خاضت في مسالة تعريفه وتحديد معناه، ولكنها اكتفت في النهاية، بذكر تاريخه ومكان ولادته، وتطوره، واتجاهاته، واشكاله، وعناصره، مستعينه بتجارب هذا وذاك من المخرجين والمنظرين في مجالاته المتعددة والمختلفة، وكلما كثرت الاراد والتعريفات كلما ازداد الامر غموضا والتباسا واتساعا في ذات الوقت، الي درجة صار لكل مخرج مجموعة، تعريف خاص لهذه الوظيفه النادرة في مجال العرض الحي كما حدث علي سبيل المثال ان استبدل مصطلح (الانشاء والتركيب) بدلا من كلمة (ديكور) ويقرر (الكاتب) في عنوانه الجانبي (الطفولة) (وتطور المفهوم) ان (الدراما تورجيا لم تبتكر، وانما هي استمرار لمفاهيم قديمة تتطور بتطور المسرح وعناصره .

ويستعرض اراء بعض المسرحين الفرنسيين من نقاد ومنظرين، ويركز علي ان (العمل علي الطاولة او بالمعني الشعبي في مصر) (بروفة الترابيزة) يمثل المرحلة التمهيدية لاي التزام دراما تورجيا، وانها حدث مهم بامتياز في انتاج العرض كي يبدا الممثلون في ترويض ادوارهم، وتوفير المعلومات التي يحتاجها فريق العمل بغرض تغذية عمل الخشبة التمهيدي، وحول اشتقاق الكلمة 0 دراما تورجيا واستخداماتها، فان اصلها اغريقية وتعني دراما وان كلمة (ارغونة) وتعني (اداة) او عمل، وان تحول هذه الكلمة الدلالي يرجع الي ظهور ونشر مقالات (ليسنج) في كتابة (دراما تورج) 1768 – كاول دراما تورج بالمعني الحديث، والذي ترتكز وظيفته علي (نشاطه الاستشاري)، ويتناول المؤلف كتاب (دراما تورج هامبورج، ليسنج – 1768 بنوع من الاستعراض العاجل، وان ليسنج عمل في اول مسرح وطني في المانيا، وانه كان مسرحيا معروفا الي ان ظهرت مهنة المخرج علي ايدي (الدوق مينجن) (-1826 1914) وان هذا الكتاب ملئ بالمناقشات المسهبة الطويلة العسيرة الهضم، وانه كان يفضل مصطلح الدراما تورج علي مصطلح (التوجيهات)،وقد هاجم (فولتير) تنظيرات ليسنج المسرحية بينما هاجم ليسنج منظري الدراما تورجيه الكلاسيكية الفرنسيه .. ويري الؤلف ان حداثه (دراما تورج هامبورج) نابعة من ان (مؤلفه) كان يفكر بالمسرح انطلاقا من العرض الفعلي بينما كان ينظر اليه المنظر الفرنسي 0 (اوبينياك) انطلاقا من كتاب (فن الشعر) لارسطو، (وان ليسنج) كان يستخدم هذا الكتاب للتعليق فقط علي المسرحيات – لكنه يظل طريقه جديده للتفكير ليس انطلاقا من النص، وانما من الخشبة، وان وظيفته بدات في القرن العشرين لتعيين الممارسة التجريبية، واصبح الكاتب منتجاً . (لنص مصاحب) متغير الشكل، ينسج من القنوات التي تقدمها الحجة النصية، لالقاء الضوء عليه وفقا لوجهات النظر (التفسيرية) واللعبية، والجمالية) المتسقة وان هذا النص المصاحب هو في ذات الوقت، نص تمهيدي للتفكير، ونص مرافق، ونص دليل لعمل الخشبة الهدف منه إعداد وتطوير النتيجة الدراما تيكية .. انه يتعهد بالمشروع، ويتدخل بشدة في جميع مراحل اختيار العرض المسرحي – انتاجه وتمثيله، ومع ذلك يظل مستقلا ومحتفظا لنفسه بعين نقدية لكل الانشطة المسرحية ويقارن بين الدراما تورج الالماني والدراما تورج الفرنسي ولقاء الثقافتين فيتناول فكرة الانسان في مسرح بريخت القائم علي نوع من التوتر ما بين الواقعية والتجريدية، واشار الي التوازن والإتساق والإنقسام في عروضه مثل(اوبرا القروش الثلاثة) وهو يختلف عن (المسرح الفقير) الذي ظهر فما بعد علي يدي جروتوفسكي .ويعرض الكتاب لبعض اراء النقاد في مسرح بريخت فيشير الي قول المفكر (رولان بارت) بان جميع مسرحيات بريخت تقريبا، وتقع في التاريخ ... علما ولا واحدة منها تعتبر تاريخية ولكنه لا يصنع من التاريخ مادة مستبدة، وانما شرط عاما من الفكر ..ولكنه كان يملك جيشامن المساعدين له، ويقرر الكاتب في النهاية ان الدراما تورج الالماني هو (منظر يسهر علي معني الاخراج .

وينتقل الكاتب تحت عنوان (الفكر السياق التاريخي) ويضرب مثالا بالمخرج (بيتربروك) وكيف يمكن تكييف النص القديم الي الجمهور الموجود هنا والأن – دون حاجه للرجوع الي مصادر ثقافية يتوجب علينا معرفتها مسبقا لفهم العرض كما في الملحمة الهندية (المهابهرتا) الذي استنطق فيها (هندا خيالية، وهذا هو ما يطلق عليه (المسرح المحايث)، ولهذا السبب يتوجب علي الدراما تورج ان يعرف بشكل جيد متفرج اليوم .وفي الثمانينيات يرصد المؤلف ثلاثة مواقف اولها: ما بين المخرج والدراما تورج المؤلف ولكنن تظل العلاقة علي الاقل سرية ظن، والثاني: أن يتخلي عن دوره (الثانوي كمستشار ادبي) للمشاركة في الجهد الجماعي في تحقيق العرض، والثالثة : يكمن في العثور علي توازن دقيق بين الوظيفة الإدراية والنظرية والممارسة المسرحية، وتعددت وظائف الدراما تورج في اوروبا – فهناك الدراما تورج (الموثق) او (المعد) في (التدريم) والاعداد الدرامي او التحويل الي دراما في القصة والرواية، (والمشاهد) الذي يستبق موقف المشاهد في استقبال العمل والحفاظ علي مساحة نقدية موضوعية لعمل الخشبة، (والكاتب) الذي يكون علي دراية بالإجراءات الإخراجية، ويشعر بالقدرة علي وضع عملا ملائم لروح العصر (والمترجم) الذي يقوم بالتفسير والتوضيح كما فعل المؤلف (بيتر فايس) في مسرحية " التحقيق "، أو (دراما تورج العلاقات العامة) الذي يتولي مسئولية ماذا نحكي علي المسرح في المسرح البريختي، ويشير الي دراما تورجيا السينوغرافيا والاضاءة والموسيقي – لذلك فان الدراما تورجي نشاط متلون، يتارجح في مفعوله بين النص الي الخشبة والعكس بين الخشبة الي النص وما يتعلق(بالقلق) الذي يهتم به المفكر (رولان بارت) والذي يقول: (كل منحني له عقله، مثلما له عينه لندخل في جسم النص – هذا الوضوح الموجود هنا، والذي يحتاجه للمعرفه، والاستمتاع، والخ) ويقرر المؤلف (في الختام، فالدراما تورجي اليوم، لا يشكل باي شكل من الأشكال، نظاما او اختصاصا (منفصلا)

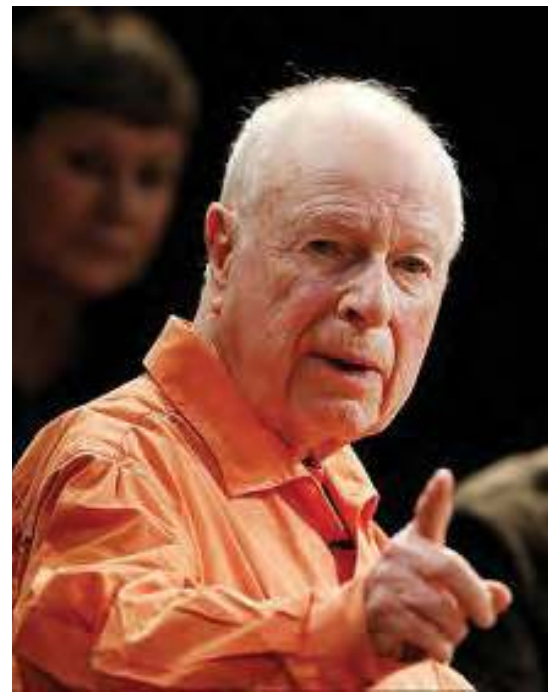
وانه يؤكد نفسه حرفيا كنظام حرفي وكنظام ينبغي ان يترك بصماته في كل لحظة من لحظات الممارسة المسرحية ومنذ الإكتشاف الاول للنص وشروط تقديمه علي الخشبة وفي كل عرض من العروض.

وفي خاتمة الجزء الثاني من الكتاب يقدم المؤلف (د.محمد سيف) دراسته عن (مفهوم الدراما تورج في المسرح العربي)، وانه لا يمكنه ان يطرح الموضوع بنفس الطريقه والكيفية التي تناول فيها موضوع الدراما تورج ودوره وانواعه في المسرح العربي .. لان هناك فارقا كبير بينهما، ويشير الي (خصوصية الهوية المسرحية العربية) التي عمل علي اثباتها الكثير من الباحثين والكتاب والتجائهم الي التاريخ والموروث الادبي وفن السير والحكايات والي اخره، وقد قام المؤسسون من المسرحيين العرب، علي تقليد ونقل التقاليد المسرحية الغربية مع تغيير اسمائها واحداثها ومعالجتها، وهذا ما عرض الكثير من المصطلحات والمواضيع والمفاهيم الي الكثير من التغيير والتحريف والترجمات المختلفة البعيدة احيانا عن تعريفاتها الحقيقية، وجعلها تاخذ سياقات اخري غير مالوفة وواضحة مثل مصطلح التجريب، والفضاء المسرحي، وكذلك التخبط بين مفهوم الدراما تورج والبحث الدراما تورجي وقاموا باعطاءه مرادفات اصطلاحية غير دقيقة ومبهمة ن وكذلك بالنسبة (للسينوغرافيا) الذي ارتبط تطورها بالتطور الدراما تورجي وقد اعتبر ثورة مستقلة في الجمالية المسرحية اذ لا يمكن ان تكون هناك دراما تورجية فعالة، من دون سينوغرافيا . لذا فاننا في المسرح العربي، لم نؤسس اسلوبا مسرحيا خالص، طالما لا توجد لدينا اساليب مسرحية خالصة فلا يوجد مسرح عربي خالص، لهذا يبقي المسرح في الوطن العربي هجينا، علي الرغم من محاولة تقديمه ومعالجته للعديد من المواضيع العربية، وبحثه المستمر عن القوالب الفرجوية في الحكايات الشعبية والسير الشعبية، والملاحم والاساطير، ولكن الشكل والتقنيات والنظريات والاصطلاحات والممارسات التي تخص الممثل، والاخراج والسينوغرافيا وحتي النقد والي اخره، لكنها تبقي في مجملها تقريبا تقاليد غربية وان توفرت بمسرحنا في الوقت الحاضر، وعلي الرغم من امتلاكنا للظاهرة المسرحية وتبينيا لها وبلورتها في مجتمعاتنا، ظلت الظاهرة نفسها بلا تقاليد مؤسسية رصينة لذا ظلت المفاهيم المسرحية عائمة في حياتنا المسرحية، ولا ترتكز علي ركائز قوية يمكن الاعتماد عليها، وينصب اهتمامنا علي ركوب الموضة .. لكنه يشير الي ان هناك تجارب مسرحية عربية استثنائية، حاولت ان تمارس نوعا من الدراما تورجية وفقا للتقاليد الصحيحة، وخاصة تلك التي تتعلق بالمخرج الدراما تورج، ويذكر من ضمنها، علي سبيل المثال، وليس الحصر، تجارب (فاضل الجعايبي) (وجليلة بكار في تونس)(وقاسم محمد في العراق علي مستوي الكتابة والاعداد)(وصلاح القصب في العراق وتاويله لبعض النصوص الشكسبيرية)، وكذلك بعض النصوص المحلية وذهب بها نحو الصورة الشعرية، وتجارب (جواد الاسدي)التي تنوعت وتارجحت بين التاليف المسرحي والاعداد وفن الممثل بالدرجة الاولي والاخيرة، وتجارب المخرج (العراقي ابراهيم جلال)في تعامله مع المؤلف العراقي (عادل كاظم) وتعاونهما، وهو اول من قدم بريخت في المسرح العراقي وتعاونه مع الشاعر العراقي صادق الصائغ) لمسرحية بريخت " بونتيلا " وتابعة ماتي " وحولها الي " البيك والسائق " الذي صاغها باللهجة البغدادية ويخصص الكاتب جانبا من هذا الفصل للمخرج العراقي (قاسم محمد) ومسرحية مرحلة (حنظله الحنظلي) فيقودنا الي اشكالية التقارب والتساند ما بين همين مسرحيين – الاول هم سعد الله ونوس، كمؤلف ومنظر مسرحي، والثاني : هم قاسم محمد ذلك .....الدراما تورجي الذي غالبا ما يتوزع ما بين الكتابة والاخراج وقيادة الممثل وملء ما يفترض ملؤه من الفضاء الخالي والتقيا في هموم وتجليات المسرح المحلي العربي في ان واحد – لان قاسم محمد كان يبحث منذ البدء عن (معادل موضوعي) لدور المؤلف والمخرج في العرض، ويؤسس طرقا واساليب مسرحية غير تقليدية وتعتبر جديدة اذا ما قيست بتقليدية عروض المسرح العربي ولقد قادته رحلة البحث والتقصي الي توصيلات مسرحية تبدو لطليعيتها وحداثتها سباقة في مجال البحث الدراما تورجي.. ليس في العراق فحسب وانما في الوطن العربي ايضا .. ويشرح د.محمد يوسف قائلا (واذ اقول ذلك علي شواهدي التي تقول ان مانادي به قاسم محمد بضرورة وجود المخرج الدراما تورج منذ سبعينيات القرن الفائت وما نظر اليه وطبق عليه وفيه، كان حتي بالنسبة للغرب، يبدو غير واضح ومختلفا، مثلما كان بالنسبة للعرب يعتبر شاذا وغير منسجم مع رؤيتهم للمسرح .... فالمخرج قاسم محمد كان يوحد الاخراج من خلال التصور العام للعرض الذي يدمج فيه مختلف العناصر المسرحية هارموني، مع قصدية دلالية كبيرة، ويمنح نوعا من الاستقلال الواعي للحقيقة المسرحية امام الاشكال التعبيرية الفنية الاخري، ويُدخل الاجراءات المسرحية الجديدة بادراجة للعديد من الموارد التقنية والمادية، وهذا بالاضافة الي استكشاف طرق جديدة للعب وتدريب الممثل .. فهو لم يحتفظ بنص (سعد الله ونوس) كما هو مثلما فعل هذا الاخير اي سعد الله ونوس عندما اعاد كتابة نص (بيتر فايس) الذي كان يحمل عنوان وكيف تخلص السيد "موكينبوت" من الامة، ويعتقد (د.سيف) ان (ونوس) يري ان الاعداد والاقتباس والتاليف امور ضرورية، وهي حاجة ماسة لكل مسرح يبحث عن التجديد، وعن توضيح بيئتة وفترته التاريخية لذا اعاد (قاسم محمد) مع فريق عمله قراءة النص، في ضوء المعطيات والمتغيرات التاريخية الجديدة مسرحيا، دون ان يتجاهلوا اربعة تجليات اساسية دائمة الحضور في دراميات 0 سعد الله ونوس النصية : سلطة الدولة عند هيجل، وسلطة راس المال عند ماركس، وسلطة الوجود الذاتي عند سارتر، وسلطة الانا الاجتماعية عند فرويد لقد شكلت هذه (الثيمات) الفكرية والفلسفية محاور اساسية في عرض (قاسم محمد) اذ عنيت بالمعني الجمالي من خلال اخذها مكان الصدارة والاولوية في بنيوية الخطاب المسرحي المحلي ومستوياته الدلالية ويشير المؤلف الي تجربته في هذا العرض وانه كان يمارس دور (المتفرج) والذي يعتقد انه ضروري للممثل والمخرج في ان واحد ويشير الي ان المخرج (قاسم محمد) لجا الي (الارتجال) الذي كان بمثابة خروج عن النص لاجل الوصول اليه بكيفية اخري غير مالوفة .. اذ يري انه (من اجل الوصول الي هذه المرحلة من التسامي في التمرين، لا بد من االجرء الي الفن (التغريب)وذلك من خلال (تنميط) تصرف الشخصيات)، وتجسيدا دائما وابدا باننا داخل مسرح، حيث اليافطات المخطوطة والرسوم الكاريكاتورية وظهور الاحشاء الداخلية أو الخشبة العارية للمسرح، والابتعاد قدر ما يمكن عن الغيبوبة التنويمية التي تتماشي مع نوع كهذا من المسرح اليقظ والمفكر وحول تاليف اللحظة والمشهد في هذا العرض يشير الكاتب الي مقاطع غير موجودة في النص، وانها تكررت كلحظة (توليفية) ولكن بشكل مختلف في المشهد، وكذا توظيف (الهراوة) كأداة قطع وفصل في يد الزوجة التي يكتشفها زوجها في الفراش مع عشيقها في عملية التصديق، ويشير ايضا الي عرض اخر لقاسم محمد باللهجة العلمية العراقية بعنوان طير السعد للاطفال والكبار وتتبلور الدراما تورجيا هذا النوع من الدراما تورجيا اثناء البروفات اليومية علي الطاولة مع الطلبة / والممثلين في معهد الفنون الجميلة حيث.. كان (قاسم محمد) استاذا يوجه تعليماته دائما بانه لابد من معرفة الي من تتحدثون او توجهون الكلام وفي نفس الوقت الي (الجمهور) ..

من ذاكرة المسرح العالمي

بيتر بروك وجون جيلجوود

وفاء كمالو



يمثل بيتر بروك حالة متفردة من الفن والتجربة والثقافة والوعي بماهية المسرح , فهو واحد من أهم رموزه , له العديد من التجارب الفنية المثيرة , التي بعثت أصداء عالية على المستوى العالمي , درس في أكسفورد ومارس الإخراج , وكانت إبداعات شكسبير هي استفزازه الحقيقي وعالمه الأثير , وفي عام 1970 أسس المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس , ليصبح بداية لميلاد جديد للوعي بجوهر ومفهوم الظاهرة المسرحية , حيث سافر بروك مع فريق عمله إلى كل قارات العالم , واشتبكوا مع مختلف الأطر الثقافية , واتخذ بروك مساره إلى أعماق فن المسرح عبر البحث في كتب "زارادشت" , والملاحم الهندية , والتراث الصوفي مرورا بالأدب الإغريقي والروماني , ومسرح شكسبير , واقترب بوعي حاد من هذه الإبداعات في محاولة لتفسير أبعادها , وفهم منطقها , وتحليل علاقاتها بالثقافات التي أنتجتها .

يؤمن بروك بأن المسرح يجب أن يكون مسرحا , لذلك تؤرقه تساؤلات عديدة , ظل يبحث عن إجاباتها اللانهائية- - مثل ماذا نريد من المسرح ؟ ما هو هدفه ؟ هل له وجود حقيقي في حياتنا ؟ ما الذي يكشفه المسرح وماذا نكتشف نحن ؟ وهل يمكن للمسرح أن يغير شيئا في نفس الجمهور ؟ في حياته ؟ وفي مجتمعه ؟

تساؤلات عديدة امتد البحث عنها عبر الماضي والحاضر , ولأن بروك عاشق للمسرح فإن إبداعاته ورؤاه هي نتاج خبرة فنان مثقف مسكون بالتراث الإنساني العريض.

تناول بيتر بروك العديد من أعمال شكسبير , وأخرجها وفقا لرؤيته الواعية بطبيعة ذلك الإبداع الإنساني المثير , وقد تبلورت اتجاهاته الفنية في ضرورة الفهم البعيد لنسيج مسرحيات شكسبير , وعلى الرغم من أن التاريخ والواقع الفني , يقدمان فيضا من القراءات والتفسيرات لأعماله , فإنها لا تزال بكرا لم تمس , فهذا الإبداع الإنساني بداخله فكر مراوغ , أكبر كثيرا من التفسيرات ,التي تحاول أن تقول الكلمة الأخيرة في أمر لا يمكن أن تقال فيه كلمة أخيرة .

في مطلع شباب بيتر بروك عام 1952, قام بإخراج مسرحية "دقة بدقة "لشكسبير, وكان بطل العرض هو النجم الإنجليزي اللامع "جون جيلجوود" , الذي كان يعتبر في ذلك الوقت أسطورة من أساطير التمثيل والشهرة والنجومية الخارقة , لذلك كان اللقاء الأول لفريق التمثيل مع نجم العرض يستدعي لباقة شديدة من المخرج , ليزيل الرهبة والتوتر , الذي أصاب فريق العمل بسبب الوجود المتوهج الساحر للنجم الفنان , فالكل مستثار باحث عن ذاته , تائه وراء اللحظة++++ التي , سيقرأ فيها دوره أمام جيلجوود , وعبر امتداد جلسات العمل والقراءة والبروفات , اكتشف بروك أنه أمام كيان فني وإنساني مشحون بعذابات الوجود وتناقضاته , فقد أدرك أنه كائن ناري يتدفق حسا ووعيا , مشاعره فياضة , ثائرة حزينة ومرحة , ردود فعله السريعة تعكس كل ما يدور حوله , وتكشف كل انفعالات أعماقه , فهو شديد الفهم للحياة ولتفاصيل عمله , ورغم حساسيته المفرطة - -, إلا أنه كان في كثير من الأحيان متهورا خشنا عنيفا ومتوترا , لكننا في النهاية نصبح أمام مفردات لا تنفصل عن كيان فريد , شديد التعقيد والتركيب هو جون جيلجوود .

يؤكد بروك أن التناقضات الحادة الساكنة في أعماق هذا الممثل , والتي ظلت على توترها واشتعالها بلا هدوء , هي سر بريقه وتميزه , لأنها القوة السحرية الدافعة لفنه , وفي هذا السياق جاءت تجربة المخرج بيتر بروك مع النجم الأسطوري جون جيلجوود , كنوع من الحوار والتعاون , وكان من المستحيل أن تتخذ شكلا آخر, فإذا كان بروك قد استوعب أبعاد جيلجوود , إلا أن الممثلين في العرض كانوا يجدون صعوبة بالغة في التوافق مع إيقاعه اللاهث وحركته المتوترة , وكانوا يرونه باعثا للجنون, فهو يرفض الاستقرار على الحركة المرسومة ويظل يغيرها , في حين يحفظ كل فريق العمل خطوط حركته واتجاهاتها ويلتزم بها , دون محاولة لتغيير خطوة واحدة , وتظل حالة التغيير والتجريب مسيطرة على النجم المضيء حتى بعد أن يغادر خشبة المسرح في ليلة العرض الأخيرة .

يرى بروك أن جيلجوود لديه معيار فني خاص يدركه بالحدس , ورغم أنه يبدو ظاهريا بغير منهج , إلا أن هذا في حد ذاته يعتبر منهجا يؤدي إلى تحقيق المعجزات , فهذه الحالة من عدم الاتساق هي قمة الاكتمال الفني , حيث البحث الدائم عن التغيير وصولا إلى الحقيقة , التي لن توجد أبدا , وعبر تجربة العمل مع النجم والممثل والمخرج جون جيلجوود , اكتشف بروك أنه على الرغم من الموهبة العظيمة , التي يمتلكها النجم الفنان – كمخرج - , فإنه حين يكون ممثلا يصبح بحاجة إلى مخرج شديد الوعي , يوجه فيض إبداعاته , ويضع حدا للتفاصيل الغزيرة , التي تعوق انطلاق الدوافع الدرامية الحقيقية المتوافقة مع العمل الفني , لذلك كان بروك يترك الأمور تتخذ مجراها , حتى تأتي الليلة الأخيرة للبروفات فيكون عليه أن يمارس دورا صارما , ويقنع نجمه اللامع باستبعاد كل التفاصيل التي اقترحها .

في مسرحية دقة بدقة يذكر بروك , أن جيلجوود الذي كان يلعب دور "انجيليو", قد اندفع وراء دلالة الاسم , وطلب من مصمم الشعر المستعار أن يعد له باروكة ذات خصلات شقراء , تعطي انطباعا ملائكيا ناعما , ولم يسمح لأحد أن يراه , حتى جاءت بروفة الملابس وظهر أمام فريق العمل سعيدا بملامحه الحالمة , لكنه لاحظ نوعا من الاستنكار الجماعي , فتنهد قائلا : آه - - وداعا يا شبابي , وظهر بعد ذلك وللمرة الأولى برأس صلعاء .

تكرر اللقاء بين بروك وجليجوود بعد ذلك بسنوات طويلة , في مسرحية أوديب "لسينيكا " على مسرح "الأولد فيك ", وفي هذه الفترة 1968, كان أسلوب بروك في العمل قد تغير , واتجه بقوة إلى تدريب فريق التمثيل على أداء الحركة الجسدية قبل الدخول في قراءة النص - - , كان فريق العمل يضم مجموعة من الممثلين الشباب المبهورين بلغة الأداء الجسدي , وهناك أيضا مجموعة من الرافضين لذلك الاتجاه الجديد , وهكذا أصبح بروك أمام حالة من التوتر , الذي يبعثه صراع جيلين , وكان عليه أن يتخطى هذا الوضع .

اجتمع الفريق كاملا ومعهم النجم الكبير جليجوود , واقترح المخرج أداء بعض التدريبات , التي نفذها الممثلون الشباب ببساطة , حتى جاء دور بطل العرض , وكانت لحظة حاسمة مشحونة بالتوتر , فالجميع في انتظار رد فعل النجم - - , هل سيتجه إلى المنهج الجديد أم سيرفض ؟

ببساطة وإدراك لطبيعة الأمور , وإيقاع الزمن , اندفع النجم لأداء المطلوب بحماس وقوة وتواضع وجدية , ونسى تماما أنه أسطورة التمثيل الخارقة , وتحول إلى إنسان يناضل مع جسده وسنوات عمره وصولا إلى الأسلوب المطلوب , وهكذا وببساطة ساحرة استطاع جيلجوود أن يعبر هوة ساحقة مشحونة بالصراع بين الأجيال , واتخذت العلاقة بين فريق العمل اتجاها مغايرا بلا صراعات أو توترات .

لقد كان جليجوود الفنان متفاعلا مع زمنه , يعيش حاضره ولا يتوقف أبدا عن البحث في كيفية امتلاك المعنى والهدف والدلالة , وكما يشير بروك فأن هذا الفنان هو رابطة متوهجة بين جيلين , وكيان متفرد في زمنين .

سجل المخرج كوثيقة إبداعية أصيلة

في المسرح بعد الدرامي (٢-٢)

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يبدو أن بعض الرسوم التي قدمها (فابر) في المراحل التمهيدية للأداء تذكرنا بوصفات الأداء التمثيلي الكلاسيكي والتقليدي في سجل المخرج . وتتضمن هذه الرسوم الأشكال التخطيطية للسينوغرافيا والأزياء و تخطيط الأرضية . واعتمادا علي اللحظة التي تقدم فيها هذه الرسومات أثناء عملية التدريبات، فإنها ليست رسوما مفصلة أو أقل تفصلا . ورغم ذلك فان هذه الرسوم ليست نموذجية . فإذا رجعنا خطوة إلى الوراء لكي ننظر إلى مجموعة الرسومات التي قدمها (فابر) في سياق العروض المسرحية علي مدار ثلاثين سنة، فسوف يدهشنا تنوع الوظائف واللغات الجمالية التي عمل علي تطويرها . وإذا أخذنا في الاعتبار مجموعة الرسومات المصممة لأداء محدد، فسوف يظهر لنا سجل مخرج مختلف في المسرح بعد الدرامي، والذي لا يقدم لمحة عن الوقت بين التدريبات والعرض الأول، ولا يقدم دليلا إرشاديا يتحكم في إعادة تقديم الأداء علي خشبة المسرح . فهذه الرسومات لا تشير فقد إلى التهجين المذكور آنفا في المفكرة المسرحية في مسرح ما بعد الدراما، بل تتميز بتصميماتها في عملية إبداعية مستمرة ودينامية ومتجاوزة تظهر فيها الأفكار الأساسية. في الواقع،فضلا عن أنها رسوم توضيحية وإرشادات، فإنها توظف داخل حلقة جدلية مستمرة مع التدريبات: تحدد رسومات (فابر) التدريبات، وتتأثر الرسومات بدورها بالتدريبات. وفيما يلي سوف نوضح بعضا من هذه الوظائف المتعددة التي تؤديها هذه الرسومات علي مدار العملية الإبداعية .

وفي كتاباته عن الرسم، يجادل عالم الرسم والتصميم (ستيفن جارنر Steven Garner) بأن الرسم يدعم الإدراكية ولاسيما الأفكار الإبداعية والمبتكرة . وبالمثل، يصف (فابر) رسوماته بأنها تفكير أثناء الرسم والرسم أثناء التفكير. ويستمر قائلا "الرسم هو شكل للرقص بالمعصمين مع نتائج غير متوقعة دائما". والمثال الجيد لكيفية توظيف كل رسم باعتباره صورة للفكر، تفكير متشابك ورسم، اذ يتضح الإدراكي والبدني في الخطوط التمهيدية في عرض "عندما يكون البطل هو الدراما" عام 2004. ففي هذا العرض يستكشف حدود نوع الجنس والنشاط الجنسي بابتكار نموذج خنثوي يغير هويته باستمرار . وقد تم اكتشاف هذا الوجه المزدوج لنوع الجنس للمرة الأولى في الرسومات التي تتحد فيها الرموز الواضحة للذكر والأنثى علي صفحة الورق . وفضلا عن كون الرسم تصميم لإعداد خشبة المسرح، فقد كان طريقة للبحث في

كيفية السعي الي ابتكار مفهوم خنثوي وأداء متدفق في أسلوب الرقص .

والتصنيف المهم لرسوماته داخل أعماله هو الارتجال التخطيطي. فخلال أسابيع التدريبات الأولى، يعطي (فابر) "لمحاربي الجمال " (وهو الاسم الذي يحب أن يطلقه علي الممثلين) المئات من مهام الارتجال التي تهدف إلى تطوير الموضوعات المحتملة في المسرحية الجديدة . ويتم تنقية الأفكار الخاصة بهذه المهام من الصور التي تظهر في الرسم . وبينما يقوم بعمل الرسوم خارج مكان التدريبات (في الليل منفردا داخل الأستوديو أو في البيت)، فانه يمرر هذا البحث الأولي إلى الممثلين من خلال الإرشادات التي تظهر في هذا الرسم التخيلي . فالرسوم بالنسبة ل(فابر) مادة بلا حدود، تفيض بالتخيل، والأفكار والمشروعات غير المتحققة. فمن الناحية المثالية، يصبح الراقصون والممثلون باحثين مشاركين، يكتشفون موادا مماثلة لتلك التي تم استكشافها في الرسومات ولكن من خلال وسائل ووسائط مختلفة، وتحديدا من خلال بدنية وبديهية أجسامهم، من خلال الحركة والصوت والتمارين المتكررة، ما إلى ذلك . وعلي الرغم من أن (فابر) لديه حدس واضح حو النتيجة النهائية، فان هذه العملية تهدف إلى فتح مساحات له وللمؤدين لإيجاد طرق جديدة وغير متوقعة لتحقيق هذا الهدف . إذ يمكن أن ترى العملية الدينامية بين الحدس والارتجال في الرسوم التي قدمها في عرض " حقوق النشر العالمية 1، universal copywrights 1 et 9 -9 " عام 1995. فبعض الملاحظات علي الرسومات هي مسودات لارشادت الارتجال النموذجية التي أعطاها للمؤدين. فمثلا، يُلطخ جسم الممثل بالعسل ثم يُطلق النحل، ويجب أن تكون جميع الممثلات حوامل في ثلاثة شهور (إلزاميا !)، ويقوم بتوضيح فكرة التوائم السيامي مع " ألبرت + جاك " وهما يغذيان بعضهما البعض مما يجعلهما سمينين .

وبدلا من افتراض أن هذه الرسومات تفتقر الي مكون الأداء (وبالتالي النظر إلى الأداء علي أنه إكمال الرسم)، يجب أن نراها كأعمال فنية مستقلة غير مكتملة ولكن متوائمة مع وسيط آخر (أجسام الممثلين والأداء) . وهذه الرسوم توظف باعتبارها الأثر المسرحي الذي أنتج (وربما مازال ينتج) الحضور غير المستقر للأداء . وكما يشهد الفنان نفسه، أنها أشياء شاعرية تحمل فعلا بدنيا بداخلها .

تقدم هذه العملية أيضا تفسيرا محتملا للتنوع الكبير في الأساليب (رسوم بالحبر الشيني، رسوم تخطيطية بالرصاص، والحبر والألوان المائية) ومختلف الأساليب والجماليات المطبقة . يرتبط أسلوب وتقنية وألوان الرسوم بخصوصية كل أداء مستقل . فرسومات ثلاثيته الأولي (1980 - 1984) علي سبيل المثال خشنة جدا وعضوية، بينما الرسومات التي قدمت أثناء عروض " الساعة الزرقاء 1995 - 1990 "Blue Hour) كانت أكثر تشددا وانضباطا شكليا وصياغة جزئية باستخدام أقلام الحبر من نوع "BIC"، وهي تقنية يستخدمها في أعماله الفنية البصرية، ويتجلى ذلك من خلال وسيط الرسم باللون الأزرق في سينوغرافيا وملابس أعماله في الأوبرا والمسرح . وبدراسة الانتقال بين الوسائطي، ونقل هذه الرسومات إلى خشبة المسرح، نستطيع أن نحلل العناصر والسمات التي أخذها في اعتباره أثناء إبداع الأداء وأي هذه العناصر يؤثر في الصور الشكلية للرسومات، مثل الألوان والخطوط، علي الأداء الفعلي .

علاوة علي ذلك، فان هذا يوضح تعمية الحد الفاصل بين الفنون البصرية والمسرح (وهو الحد الذي يتجاوزه فابر باستمرار) . بينما جزء من عملية التدريبات، وبعض هذه الرسومات هي أعمال فنية بحد ذاتها . ويصبح هذا الحوار مع الفنون الجميلة أكثر وضوحا عندما ننظر إلى العديد من الإشارات إلى فنانين آخرين موجودين في الرسوم : بداية من " لوسيو فونتانا " في رسوم "التزييف كما هو، غير مزيف " عام 1992، و " ايف كلاين" في عرض " عندما يكون الرجل بطلا والمرأة "، وأسلوب التنقيط في عرض " بحيرة البجع" 2002 . وإدراكا لموقفه من تجاه الفنون الجميلة، غالبا ما يخصص (فابر) الرسوم التي قدمها أثناء عملية البروفة لدخول دوائر التوزيع الأخرى . اذ يتم نشر أو عرض أو حتى بيع العديد من الرسومات المتعلقة بالمسرح لهواة جمع اللوحات أو المتاحف . ومادامت هذه الرسومات هي المعنية، فمن الصعب غالبا، أو حتى من المستحيل، أن نميز بين رسومات ما قبل العرض وما بعده . فبالنسبة ل (فابر)، الذي هو مخرج مسرحي وفنان بصري، لا يبدو هذا التمييز مهما في رسومات المجالين المتقاطعين.

بمعنى ما، تشكل كل هذه الرسوم معا، باعتبار أنها آثارا للعملية الإبداعية، إصدارا خاصا حاضرا للسجل التقليدي للمخرج . ورغم ذلك، فإنها لا تنشئ أو تلتقط التمثيل المثالي للعمل، أو تكون الأداء مسبقا، بل إنها معنية أن تلتقط وتنتج طاقة إبداعية معينة تتبلور في صور الأداء الأخرى – وليس فقط العناصر البصرية – وبالتالي، تؤثر بشكل غير مباشر في المتفرجين . ويقول (فابر) " في الرسومات أضع أعصابي ويداي وطاقاتي، في الأداء تكمن أعصابي في خلايا المؤدين "، مستحضرا الكيفية التي سيتم بها استكشاف الأفكار والخصائص الحركية أيضا المستكشفة في الرسومات والتي يجب نقلها الي أجسام الفنانين من خلال الارتجال والتمرينات البدنية . ولا تهدف هذه الوثائق الأصلية إلى الوصول إلى التمثيل المثالي فهي أيضا أرشيف للأخطاء والمسارات والأفكار الملغاة، والأحلام المستحيلة، الأفكار الجامحة، أو وعود الأداء المسبق .

• لوك برسيفال : المخرج وكاميرا الفيديو

ينشئ (فابر) تغذية استرجاعية بين الرسم والأداء تلعب دورا حاسما في العملية الإبداعية. وفي حالة المخرج البلجيكي (لوك برسيفال) (المولود عام 1957)، وهو مثالنا الثاني، اذ تترك حلقات التغذية الاسترجاعية بين الوسائطية صفحة الورق (التي لا تزال هي الناقل الرئيس للرسومات) لكي تمتد إلى فكرة ملاحظات المخرج التي تتضمن وثائق مصورة بالفيديو . وقد ترك (برسيفال) أثره علي المسرح البلجيكي، أولا مع الفرقة المسرحية التي ساعد علي تأسيسها (تحت اسم "فرقة الاثنين الأزرق Blauwe Maandgnie Compagnie" في الفترة من 1984 - 1998)، ثم بعد ذلك كمخرج فني لدار المسرح في بلدية أنتويرب (في الفترة من 1998 - 2005) . وسوف نشير إلى أحد أشهر مشروعاته أثناء عملة في فرقة الاثنين الأزرق، وتحديدا ثلاثية " إلى الحرب، في المعركة Ten Oorlog " (بين عامي 1993 - 1997)، وهي معالجة لدورات التاريخ في أعمال شكسبير حول " حروب الورود Wars of Roses"، وشارك (برسيفال) في كتابتها مع الروائي والكاتب المسرحي البلجيكي (توم لانوي Tom Lanoye) . وقد عرضت الأجزاء الثلاثة بشكل منفصل علي مدار عدة سنوات توجت بسلسلة عروض مارثونية طويلة استمرت لثمان ساعات عندما

عُرض العمل كاملا. وفي عام 2005 ترك بلجيكا لكي يصبح مدير لمسرح Schaubuhne am Lehniner Platz في برلين (قاعة مسرح شوبان في برلين). ومنذ عام 2009 وهو يعمل بوظيفة كبير المخرجين في مسرح تاليا Thalia Theater في هامبورج . ومنذ بداية مشواره الفني، ابتكر (برسيفال) ما سوف يصبح أحد الملامح الرئيسية لفناني المسرح في " الموجة الفلمنكية "، وهو تحديدا، تخصيص ربرتوار كلاسيكي من خلال أخذ العينات والمونتاج . ولأنه سئم من المسرح التقليدي المدعوم، فقد حول علاوة علي ذلك تركيزه إلى أسلوب أكثر بدنية في التمثيل، ويحاول تقريب المسرح من بيئة المتفرج والممثل .

يستفيد (برسيفال) بشكل كبير من مختلف أشكال التوثيق ووسائط التواصل الاجتماعي خلال عملية إعداد التدريبات . وتلعب السينما والفيديو دورا حاسما لدرجة أن وثائق مثل الرسم بالفيديو هي أمثلة للعملية التي ترتكز علي ملاحظات المخرج الهجينة التي نهتم بها . وبالمقارنة إلى كثير من المخرجين المعاصرين الآخرين من جيله، مثل (ايفو فان هوف Ivo Van Hove) أو (جاي كاسيه Guy Kassiers)، فلم تكن الصور المصورة بالفيديو جزءا من الميزانسين في الأداء النهائي . فلم يهتم (برسيفال) بمزج السينما بعناصر المسرح، التي تظهر غالبا في أعمال الفنانين الآخرين الذين ينتمون الي جيل (برسيفال) . ورغم ذلك، بينما لا يستكشف (برسيفال) تجاور الفيديو مع العناصر المسرحية، إلا أن الجوانب الأساسية للأداء، ولاسيما أسلوب التمثيل وتصميم الإضاءة، تتأثر مع ذلك باستخدام الكاميرا أثناء العملية الإبداعية . وباستخدام المصطلحات التي طورتها (ايرينا راجوفسكي Irena Rajewsky) للتمييز بين التصنيفات الفرعية المختلفة لما بين الوسائطية، لا يهتم (برسيفال) بمزج الوسائط – المزج بين وسيطين علي الأقل من الوسائط المتمايزة، أو أشكال التعبير الوسائطي داخل العمل الواحد – لكنه يهتم بالأحرى بالمواءمة بين الوسائط الأخرى والإشارة إليها باعتبارها جزء لا يتجزأ من لغة مسرحه غير الوسيطة . وكما سنوضح، فان تحويل تسجيلات الفيديو في الأداء هو مثال لما تسميه (راجوفسكي) " نقل الوسائط media transposition" : تحويل منتج وسيط معين أو بنيتها التحية الي وسيط آخر .

وفي أرشيف فرقة " الاثنين الأزرق " هناك العديد من شرائط الفيديو المخزنة في صناديق من الورق المقوى . وبينما يحتوي الأرشيف غالبا علي شريط واحد لأقدم أعمال (برسيفال) (معظم الموجود تسجيلات كاملة للتجارب والعروض الأولية التي أجراها في ضوء عمليات إعادة التدوير المستقبلية)، فقد كانت أعداد الشرائط تزداد باطراد بحلول منتصف التسعينيات عندما بدأ تصوير تدريبات عرض " إلى الحرب" . نظرا لأن (برسيفال) كان يقوم بتشغيل الكاميرا بنفسه (وفي المراحل اللاحقة من مسيرته الفنية استخدم مصورا مساعدا)، فقد سجل لقطات الفيديو بالطريقة التي يرى بها التدريبات. إذ وظف الكاميرا باعتبارها امتدادا لرؤيته : فقد تركها تتحرك خلال مساحة الأداء، ويقربها من ممثل معين أو مجموعة من الممثلين. وفي بعض الحالات يدخل بنفسه الى مساحة العمل، ويتحرك بين الممثلين أثناء عملية التصوير، ويحذف المنظور الثابت والمنظور الوجهي الذي يميز الرؤية من منظور مقعد المخرج. ومن المثير للاهتمام أنه لم يلتزم بالحدث الرئيس في أي مشهد (مثل الحوار الرئيسي). وفي العديد من مقاطع فيديو التدريبات، تركز الكاميرا علي ممثل واحد أو مجموعة من المؤدين أو بعض الأشياء الموجودة في الخلفية أو علي الإيماءات المنعزلة، التي لا تركز بشكل فعال علي الحدث الدرامي .

وفي المساء، بعد التدريبات، يقوم (برسيفال) بتقطيع لقطات اليوم، لكي يعرضها علي الممثلين أثناء التدريبات في اليوم التالي . وتخدم عملية تصوير ومونتاج اللقطات في بداية كل تدريب جديد (والتي تسجل ثانية بالفيديو) عدة وظائف يجب مناقشتها لكي نفهم هذا الشكل من أخذ الملاحظات .

أولا، يستمر منهج عمل (برسيفال) خلال عملية إعادة كتابة نص المصدر أثناء الإعداد والتدريبات علي المسرحية . وعندما يعمل علي نص مثل ثلاثية (إلى الحرب)، كتب إلى المؤلف المشارك (توم لانوي) أن معالجة شكسبير يجب أن تتوافق مع الطريقة القصيرة والسريعة للتصاعد والمونتاج السينمائي . ويتعامل مع نص المصدر بنفس الطريقة التي يمكن أن يتعامل بها مع بكرات الفيلم في غرفة المونتاج : يقوم بتقطيعها بالمقص ثم يعيد تجميعها وفقا للترتيب الذي يفصله . ومن خلال عملية مونتاج النص بجرأة، يسعى (برسيفال) إلى جعله شفافا بقدر الإمكان ويحتفظ فقط بما يراه ضروري . وبذلك يحول النص الدرامي الي ما يشبه السيناريو. وما يتبقي هو برنامج نصي مقطوع يظل عرضة للتغير حتى ليلة الافتتاح – أو حتى بعد ذلك – حيث يؤدي الارتجال أثناء تشغيل الفيديو إلى تغيير النص مرة أخرى . وقد وصف (جيرت أوبسومر Geert Opsomer) النص الناتج بأنه نص مفتوح، وقارن الدراماتورجيا المفتوحة عند (برسيفال) ودراما المؤلف في قاعة الدرس، حيث يتم توجيه المخرج والممثلين، إن جاز التعبير، للتوافق مع قصد المؤلف . وما فعله أثناء موائمة النص الدرامي وتقطيعه بشكل جذري، سمح لكاميرا الفيديو أن تصنع نص الأداء.

ثانيا، تستخدم هذه اللقطات التي تم تقطيعها كأداة اتصال أثناء توجيه الممثلين . ويستطيع (برسيفال) أن يعرض بهذه التسجيلات ما يريده بالضبط أو ما لا يريده، بدون استعادة التعليمات المنطوقة (وربما الغامضة) التي تعيد صياغة أداء الممثل بدلا من إظهاره . ويجادل بأن اللغة دائما هي الحد الفاصل وغالبا ما تكون هناك ضوضاء تعوق تفسير الرسالة . والكاميرا من الناحية الأخرى، مباشرة وموضوعية في تسجيلاتها . ويجادل (برسيفال) بأن الممثلين الذين يشاهدون تمثيلهم هو أكثر ميلا لتقييم أدائهم نقديا . فاللقطات، علاوة علي ذلك تستخدم باعتبارها نقطة انطلاق للاتصال بين الممثل والمخرج، حسب ترتيب البنية الخارجية، وردود فعل (برسيفال) . ويصفها (زو سفنسن Zoe Svendsen) كالتالي :إذا أصبحت الكاميرا في غرفة التدريبات نوعا من التجسيد البدني لاهتمام المخرج بالتمثيل، فإنها أيضا وسيلة ينظم بها (برسيفال) استجاباته.

وهذا يصل بنا الي ثالثا، وهي الوظيفة الأكثر عمومية : يعتقد (برسيفال) أن الصورة المصورة سينما لها القوة، ليس فقط للتسجيل بل أيضا لتوليد أسلوب التمثيل الدقيق الذي يسعى اليه، وبالتالي يكون له تأثير علي الأداء الناتج . اذ يتم استحضار بعض خصائص الوسيط السينمائي ومحاكاتها في الأداء المسرحي . وتسمي (ايرينا راجوفسكي) هذه العملية " إشارة بين وسائطية Intermedial reference وتوضح أن أحد أهم خصائص الإشارة بين الوسائطية هي " خاصية تكوين الإيهام " : فعندما يشير الوسيط إلى وسيط آخر، لا يصبح وسيطا آخر، بل يولد ايهام أن يصبح وسيطا أو علي الأقل يدمج بعض خصائصه . بعبارة أخرى، تحتفظ الوسائط بتكاملها الأنطولوجي، اثناء انتاج صيرورتها كوسيط آخر . فعندما يشير (برسيفال) إلى التصوير السينمائي في الأداء، فانه يستثمر بشكل خاص في تقنية اللقطة السينمائية المقربة . فمن بداية مشوار (برسيفال) كمخرج، سعى الي تطوير أسلوب التمثيل الذي يشير إلى كيان سينما بعينها، وتحديدا السينما الأمريكية الكلاسيكية (ولاسيما أفلام الممثلين أصحاب المنهج في التمثيل) التي شاهدها في فترة النمو . فبالنسبة له، تسمح الكاميرا بمواجهة حميمة بين الممثل والمتفرج، وتنتج تأثيرا من المصداقية التي كان يفتقدها المسرح . وقد كانت اللقطة السينمائية المقربة – التي استخدمت بكثرة في هذه الأفلام – مع قدرتها علي تسجيل أدق تعبير للممثل، كانت ترياقا لأساليب التمثيل، وبالتالي تفصل أساليب التمثيل في المسرح . وقد كان لا بد للإشارة إلى السينما أن تخلص خشبة المسرح مما سماه (بانوفسكي) "الشوائب المسرحانية the impurities of theatricality " .

يدرك (برسيفال) أن السنوات العديدة من استخدام كاميرا الفيديو في استديو التدريبات تركت بصماتها علي طريقته في العمل مع الممثلين وأسلوب التمثيل الناتج أثناء الأداء. وحتى اليوم، ورغم أنه لم يعد يقوم بتشغيل الكاميرا بنفسه، فانه غالبا ما يوجه ممثليه الي استخدام الفراغ كما لو كان يتعين عليهم أن يربطوها بالكاميرا، أو يؤدوا وكأنهم يريدون أن يقدموا للمتفرج لقطة مقربة . ويتعزز تأثير هذا التوجيه بشكل أكبر عندما يرى الممثلين أنفسهم وهم يؤدون في لقطات مقربة في لقطات فيديو (برسيفال) في التدريبات . وهذا يتضمن ثانية تغير في التركيز من اللفظي إلى الجسدي، والتركيز لي لغة الجسم، وليس باعتبارها إيماءات مبالغ فيها بل تعبيرات متأنية مسيطر عليها من العاطفة أو القصد .

يظل الحضور الجسدي حاسما بالنسبة ل (برسيفال)، إذ ليس في نيته أبدا التخلص من المسرح والتحول إلى صناعة السينما بدلا من ذلك . ومن المفارقات أن الإشارة إلى السينما في عملية الإبداع، وفي النهاية في الأداء الناتج، يجعله أقرب إلى المحك في عملية صنع المسرح . وقد جادلت (ريجينا شوبر Regina Schober) بشكل مقنع، أنه عندما يتم تحدي حدود الوسيط أثناء أمثلة التبادل بين الوسائطي، فان هذا الوسيط يعكس طبيعته الوسائطية . وعلي غرار (راجوفسكي) تجادل (شوبر) بأن الانتقال بين الوسائطي ليس استنساخا لوسيط آخر، بل هو تمثيل مؤثرات وسائطية معينة في وسيط آخر . فمثل هذا النقل بين الوسائطي يتحدي حدود الوسيط . وفي نفس الوقت، رغم ذلك، تدخل الخصائص الأنطولوجية في بؤرة التركيز وتسمح بتأمل طبيعتها الوسائطية . وبالمثل لا يحاول (برسيفال) محاكاة السينما، بل انه يحاكي بعض مؤثرات الوسيط السينمائي علي خشبة المسرح، علي سبيل المثال الإحساس بالمصداقية والحميمية والعاطفة الدقيقة المرسومة في الصورة المقربة. وتقوده في نفس الوقت الي شيء وراء الوعد التصويري للسينما إلى شيء مسرحي بشكل أصيل: وهو الإحساس القوي بالحضور الناتج من المؤدين علي خشبة المسرح. انه حضور المؤدي الذي ينجو من أي شكل من أشكال الترجمة.

ومن خلال عملية التصوير المونتاج، ينشئ (برسيفال) حلقة تغذية استرجاعية بين تسجيلات الفيديو والفعل الحي علي خشبة المسرح . وهذا يوفر للمتخصصين منظورا مميزا حول نشأة عرضه المسرحي : فالصور التليفزيونية التي نشاهدها اليوم عندما نشغل شرائط الفيديو المتعددة الموجودة في الأرشيف تشبه الصور التي رآها المخرج في عدسة الكاميرا التي كانت تجوب ذات يوم استديو

التدريبات. فنحن ننظر من خلال عيون المخرج (الوسائطية). وحتى لو كانت صور الفيديو لا تلتقط الأحداث الحية للتدريبات، فإنها آثار مفهرسة للوقت المبذول في الإبداع من خلال التكرار والمحاولة والتجريب والمحاولة مرة الفشل مرة . ويمكننا أن نجادل بأن الأداء المسرحي النهائي، يستخدم كسجل للعملية الإبداعية. ورغم ذلك، فانه لا يوضح لنا سوى ناتج واحد محتمل فقط. فصور الفيديو تتعقب ما يمكن أن يضيع أيضا: وهو المحو الذي لا مفر من أن يحدث إثناء عملية التدريبات.

• الأرشيف والوعد:

يفرض الوصول إلى العملية الإبداعية العديد من التحديات المنهجية، وأكثر من ذلك ان لم تكن العملية الإبداعية متاحة (أو لم تعد متاحة) لأحد مناهج أبحاث المسرح الجينية الرئيسية، وهي الملاحظة المباشرة تحديدا. فالأداء يكون دائما عند نقطة التلاشي، كما قال (هربرت بلو Herbert Blau)، وكذلك أيضا العملية الإبداعية، رغم ذلك. ولعل أحد الطرق الرئيسية التي تعمل بها الباحثون مع الطبيعة المؤقتة للعملية الإبداعية هي دراسة الآثار المكتوبة التي تنتج خلال المراحل التحضيرية المؤدية إلى الأداء المسرحي . وبالتالي فان مذكرات المخرج وسجل المخرج والملاحظات التمهيدية ووثائق العملية الإبداعية المكتوبة هي مصادر ذات قيمة لمؤرخ المسرح، ولاسيما عندما يدرس العروض المسرحية التي لا تترك مثل هذه السجلات . ورغم ذلك، فان التركيز علي هذه الآثار المادية المكتوبة للعملية الإبداعية له حدوده. أولا، باعتبار أن هذه المذكرات مصادر تأريخية، فإنها تصبح جزءا من نفس منطق إعادة البناء التي ميزت الاستخدام التقليدي في المسرح . وعندما نبقى في إطار هذا المنطق، فإننا نجازف بفقدان جانب هام من هذه الوثائق وغيرها من وثائق العملية الإبداعية الأخرى: دمجها في في عملية إبداعية مستمرة وديناميكية وانتقالية، حيث يكون ظهور الأفكار هو المفتاح . وقد حاولنا أن نوضح كيف أن ملاحظات المخرج لم تكن أصولا للأداء بل هي بالأحرى آثار مؤشراتية لديناميات الابتكار المركب خلال نشأة المسرحية . وفي ملاحظات المخرج بعد الدرامي التي درسناها، لم تكن الملاحظات لقطات من لحظات بين التدريبات العامة أو كتيبات الإرشادات التي تتحكم في إعادة التقديم علي خشبة المسرح .

ولكن تشير أمثلة (برسيفال) و(فابر) إلى صورة نقدية ثانية : هي أن التهجين في العروض المسرحية بعد الدرامية المعاصرة ينعكس في تهجين ملاحظات المخرج نفسها . فسجل المخرج بعد الدرامي هي مذكرات موسعة تذهب الي ما وراء النصية الموازية أو الشرح . ففعالية الرسم في حالة (فابر) والتصوير بالفيديو والمونتاج في حالة (برسيفال) أثناء عملية الإبداع، وما يتبعهما من حلقة التغذية الاسترجاعية الوسيطة، يمكن أن يكون له تأثير حاسم علي لغة العرض البصرية أو بنية السرد أو أسلوب التمثيل . وإذا أخذنا في اعتبارنا لا نصية نص المصدر، والديناميات التحولية المركبة متعددة الطبقات بين نص المصدر والنص المستهدف، وفي النهاية، تأثير الوسائطية المختلفة بشكل جذري للوثيقة العملية علي المنتج النهائي، يمكن أن نصل الي فهم أفضل للأصول الجينية للأداء داخل المسرح بعد الدرامي.

وفي أمثلة (برسيفال) و (فابر)، تكشف ملاحظات المخرج وجهها الحقيقي، باعتبارها أرشيفا لكل من الماضي والمستقبل. وتقوم هذه الملاحظات المختلطة بتخزين التفاعلات الحقيقية والحيوية (والمركبة) بين مجموعة واسعة من الأفراد والوسائط أثناء عملية التكوين المسرحي . فلم تلتقط الآثار المؤشراتية عملية اتخاذ القرار التي تؤدي إلي الأداء، بل تلتقط أيضا الأخطاء والفشل أو المسارات المرفوضة . وفي نفس الوقت، تتضمن هذه الملاحظات الجينية بقايا ما كان يرد أثناء العملية الإبداعية . فهي تتضمن وعود الأداء : النتائج النهائية المتخيلة التي ما تحقق الغاية النهائية التي تكون العروض الفعلية جزء من مثيلاتها المتعددة . إذ تلتقط رسوم (فابر) ولقطات فيديو (برسيفال) ما ينبغي أن يكون علية الأداء الفعلي والافتراضي. وسوف يكون المنهج الجيني، المطبق علي المسرح بعد الدرامي المعاصر، مفيدا عندما لا يأخذ في اعتباره فقط الآثار الفعلية، بل أيضا الفشل والوعد بملاحظات للمخرج .

فريدريك لو روي - ايدث كاسيرز - توماس كرومبيز - لوك فان دين درايز

• نشرت هذه المقالة في مجلة Contemprary Theater Review عام 2016 – العدد 26 المجلد 4 – الصفحات من 468 - 484

• فريدريك لو روي : يعمل أستاذا مساعدا في قسم تاريخ الفن والموسيقي ودراسات المسرح في جامعة جينت ببلجيكا.

• ايدث كاسيرز : تعمل أستاذا للمسرح في جامعة أنتويرب ببلجيكا

• توماس كرمبيز : يعمل محاضرا في كلية الفنون الجميلة، ويقوم بتدريس فلسفة فن المسرح .

• لوك فان دين درايز : يعمل أستاذا لدراسات المسرح في جامعة أنتويرب ببلجيكا .

التفاصيل المجهولة لأول معهد مسرحي في مصر (١٥)

قاعة محاضرات فن التمثيل

سيد علي إسماعيل

انتهى الكلام عن «معهد فن التمثيل»، وارتضى الجميع بالأمر الواقع، وهو تحويل المعهد إلى «قاعة محاضرات»، وتوقفت الأقلام المدافعة عن المعهد، على أمل عودته!! فلم نقرأ كتابات الطلاب، غير الممهورة بتوقيعاتهم، ولم نجد كتابات صريحة باسم زكي طليمات، الذي ارتضى بالأمر الواقع، حفاظًا على وظيفته، وهي التدريس في القاعة، كما كان يُدرس في المعهد. والسبب في إثارة هذه النقطة الآن، شك بعض الناس فيما كتبته زوزو حمدي الحكيم، وما كتبه بعض الطلبة دفاعًا عن المعهد - دون أن يذكروا أسماءهم - بأن هذه الكتابات، كتبها زكي طليمات بنفسه! وهذا الشك استمر لعشرات السنين، حتى اعترف به زكي طليمات في كتابه «ذكريات ووجوده» قائلاً:

«قام أول معهد حكومي للتمثيل عام 1930 في عهد وزارة إسماعيل صدقي، وكان وزير المعارف إذ ذاك مراد سيد أحمد، رجل ذو جرأة عجيبة وحرية في الرأي. وقطع المعهد عامه الدراسي الأول وسط زوبعة أثارها المتزمتون من أصحاب الآراء الرجعية. وفي نهاية العام الدراسي أوفدتني الوزارة في الصيف إلى أوروبا لإنجاز مهام فنية تعمل على تقدم هذا المعهد. ولكن لم يمض على سفري أيام معدودات حتى حل وزير جديد هو محمد حلمي عيسى، مكان الوزير الذي وافق على إنشاء المعهد، إذ أمر الملك فؤاد السابق بأن ينقل الوزير الجريء وزيرًا مفوضًا في بلجيكا. وكان أول عمل أتاه الوزير الصالح، حبيب المحافظين، حلمي عيسى، أن أغلق المعهد بالضبة والمفتاح باسم المحافظة على التقاليد الإسلامية، فعل هذا وسط تصفيق المحافظين وأهل التقى، وكأنه أغلق بيتًا من بيوت الشيطان، وتم هذا وسط احتجاج من جانب من هم ليسوا من غير السابقين، فقامت بين الطرفين معركة قلمية حامية في مختلف الصحف، خرج منها الوزير الجديد بلقب «وزير التقاليد» وهو اللقب الذي لازمه طيلة حياته بعد ذلك. وعدت إلى مصر من بعثتي الصيفية، وكان أمر طبيعي أن أتداوى من ألمي وخيبة آمالي بأن أهاجم حلمي عيسى، فشرعت قلمي في مختلف الصحف أهاجمه، ولكن لم أجرؤ يومًا أن أوقع ما أكتبه بإمضائي إبقاءً على عيشي في الحكومة».

الإجراءات الإدارية

أربعة أشهر، هي الفترة ما بين قرار تحويل المعهد إلى قاعة، وبين افتتاح القاعة بالفعل! وطوال هذه الأشهر، كانت الأمور الإدارية تسير بصورة مضطربة ومتناقضة. ومن خلال دوريات هذه الفترة - من أغسطس إلى ديسمبر 1931 - نستطيع أن نُجمل أهم الإجراءات الإدارية المتعلقة بالقاعة، ومنها نوعية الدارسين فيها، وهم: جميع طالبات وطلبة معهد فن التمثيل الذين نجحوا في السنة الأولى! وأفراد الفرق التمثيلية من المحترفات والمحترفين، والمنتسبات والمنتسبين إلى الفرق التمثيلية من الغواة، وأعضاء النوادي التمثيلية، وأعضاء فرق التمثيل المدرسية من الطلبة! كما أُبيح سماع المحاضرات للممثلين والممثلات والهواة، شريطة تقديم «كارنيه» من إدارة الفرقة التي يشتغل بها الممثل أو الممثلة، على أن تكون فرقة محترمة تعترف بها الحكومة!! أما الهواة، فيجب حصولهم على شهادة الكفاءة.

أما المواد الدراسية، التي ستلقى محاضراتها في هذه القاعة، فهي: «الإخراج» لزكي طليمات، و«الإلقاء» لجورج أبيض، و«تاريخ الأدب التمثيلي» لمحمد عبد الواحد، و«اللغة العربية» لأحمد السيد صفوت. والدراسة ستكون مسائية من الخامسة إلى الثامنة مساء، أيام السبت والاثنين والثلاثاء للرجال، وأيام الأحد والثلاثاء والخميس للفتيات، حتى لا يحدث اختلاط بينهم!! أما طلاب المعهد القديم، فسيخصص لهم فصل خاص أعلى درجة من فصل المستجدين!!

أما مقرّ القاعة، فالجميع تخيل إنه مقر «معهد فن التمثيل» في سراي موصيري!! لكن وزير التقاليد، أراد أن يلغي كل شيء مرتبط بالمعهد، فقرر نقل القاعة إلى «معهد الموسيقى الشرقي»، بحجة ارتباط المسرح بالموسيقى مستقبلاً، وهذا النقل، سيكون أساسًا لظهور معهدٍ، يجمع بين التمثيل والموسيقى!! وعلى الرغم من أن القاعة لم تُنقل إلى معهد الموسيقى، إلا أن فكرة وجود معهد يجمع بين المسرح والموسيقى، تحققت بالفعل في أواخر أربعينات القرن العشرين، عندما ظهر في مصر «المعهد العالي للموسيقى المسرحية»! وبالعودة إلى ما نحن فيه من عدم وجود مقر لقاعة المحاضرات، استغل مدير «معهد التمثيل الأهلي»، هذا الموقف، وأرسل خطابًا إلى وزير المعارف - نشرته مجلة «الصباح» - قال فيه:

عمارة تيرنج مقر معهد التمثيل الأهلي

«حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية، أتشرف بأن أخبر معاليكم أنه بمناسبة القرار الأخير الصادر بتحويل معهد فن التمثيل إلى قاعة محاضرات، قرر مجلس إدارة معهد التمثيل الأهلي أن يضع صالته الكبرى، التي تسع نحو ألف وخمسمائة طالبًا تحت تصرف معاليكم لتُلقى فيها المحاضرات، التي قررتم معاليكم جعلها النظام الأخير لمعهد فن التمثيل، وذلك بدون مقابل خدمة للفن، الذي وقفنا حياتنا لخدمته؛ ولكي يتمكن أكبر عدد من هواة التمثيل من الاستفادة من تلك المحاضرات. وختامًا تفضلوا معاليكم بقبول احتراماتي. [توقيع] عبد العزيز حمدي مدير معهد التمثيل الأهلي».

أعلم عزيزي القارئ بما يدور في ذهنك الآن، بل وأعلم صيغة السؤال الذي تريد أن تطرحه، وتقول فيه: هل يوجد في هذه الفترة معهد اسمه «معهد التمثيل الأهلي»، أم هو نفسه «معهد فن التمثيل»؟! الحقيقة إذا أردت أن أجيب على هذا السؤال، فلا بد لي أن أكتب عدة مقالات، تفوق عدد ما كتبته من مقالات عن «معهد فن التمثيل»!! لأن «معهد التمثيل الأهلي»، ظهر قبل «معهد فن التمثيل» بسنوات كثيرة، وظل مستمرًا حتى أوائل خمسينات القرن العشرين، وطوال تاريخه كان منافسًا شريفاً لمعهد التمثيل الحكومي أو «معهد فن التمثيل»!!، والدراسة فيه كانت بإلقاء المحاضرات، وهذا هو الفرق الجوهري بينه وبين المعهد الحكومي، بل وكانت هذه النقطة، هي مجال المكايدة بين المعهدين وطلابهما!! لذلك كانت سعادة «عبد العزيز حمدي» كبيرة، عندما تحول المعهد الحكومي إلى «قاعة محاضرات»، أي تشابه مع أسلوب التدريس في المعهد الأهلي.. أي تساوت الرؤوس!! لذلك أراد مدير المعهد الأهلي، أن يتبرع بقاعته لوزارة المعارف، كي تستغلها في إلقاء المحاضرات لطلاب المعهد الموءود، ولطلاب قاعة المحاضرات، التي لا تجد لها مقرًا!!

الله وحده يعلم النيات في هذه الفترة، لأننا لا نعلم نيات عبد العزيز حمدي، هل كان يريد السخرية والانتقام، أم كان محقًا في نياته!! لأن الحقيقة التاريخية، تقول إن قاعة المعهد الأهلي، الذي أراد أن يتبرع بها عبد العزيز حمدي، كانت بالفعل تسع عددًا كبيرًا من الطلاب، لأن مقرّ المعهد الأهلي، كان في عمارة «تيرنج»، الموجودة حتى الآن بالعتبة!! وبعيدًا عن النيات، لم يقبل وزير التقاليد اقتراح عبد العزيز حمدي، ونقل الطلاب من سراي موصيري، إلى - مكان آخر يحقق له ميوله الانتقامية من المسرح ودارسيه، وهو - إحدى قاعات المدرسة الإبراهيمية الثانوية بباب اللوق!! وأصبح الأستاذ محمد حسين محمد ناظر المدرسة مشرفًا على «قاعة محاضرات فن التمثيل»، بعد أن كان رئيس المعهد هو سكرتير عام وزارة المعارف!! هكذا سارت الأمور، حتى نهاية ديسمبر 1931، عندما أعلنت وزارة المعارف بيانها الأخير في الصحف، قائلة:

«تعلن وزارة المعارف العمومية أنها قررت إنشاء قاعة للمحاضرات التمثيلية تُلقى بأحد مدرجات المدرسة الإبراهيمية الثانوية، على أن يرخص بحضور هذه المحاضرات لجماعات الممثلين المصريين وغيرهم من هواة التمثيل ممن حسنت سيرتهم. ويكون الحضور بمقتضى ترخيص شخصي عليه صورة صاحبه، يمنح من حضرة ناظر المدرسة المشرف على هذه القاعة. وعلى المستمع تقديم الترخيص عن الدخول في كل محاضرة. ويقسم الطلبة إلى فصلين: فصل السنة الأولى للمستجدين، وفصل السنة الثانية للراغبين من طلاب السنة الثانية ممن حضروا محاضرات العام الماضي. على أنه إذا قلّ عدد المستمعين في أي فصل عن عشرة، فيجوز للوزارة أن توقف المحاضرات فيه بسبب قلة المستفيدين منه. وقد تحدد لكل من الذكور والإناث حصص خاصة في أيام مختلفة. فللذكور أيام السبت والاثنين والأربعاء، وللإناث أيام الأحد والثلاثاء والخميس. وتتناول هذه المحاضرات: تاريخ الأدب المسرحي، واللغة العربية، وفني الإخراج والإلقاء. وستعقد في نهاية السنة الدراسة مباراة عامة [الامتحانات] للذين واظبوا على حضور هذه المحاضرات. ويجوز منح المتفوقين منهم في هذه المباراة جوائز مالية. وتبدأ المحاضرات من يوم السبت 2 يناير سنة 1932 وينتهي أجل قبول الطلبة والطالبات في القاعة يوم آخر ديسمبر سنة 1931. هذا وقد اختارت الوزارة الأساتذة عبد الواحد أفندي لتدريس تاريخ الأدب المسرحي، وصفوت أفندي لتدريس اللغة العربية، وجورج أبيض وزكي طليمات لتدريس فني الإلقاء والإخراج. ويحضر الطلاب يوميًا من الساعة 7 إلى 9 مساء أيام شهر رمضان فقط، ومن الساعة 5 إلى 7 مساء الأيام الأخرى».

خليل مطران

قاسم وجدي

طلاب قاعة المحاضرات

بلغ عدد طلاب الفرقة الأولى بقاعة المحاضرات 130 طالبًا، كان من بينهم طالبان من مشاهير الممثلين المحترفين، هما: أحمد علام، وقاسم وجدي!! وهذا العدد الكبير لم يكن من بينه «فتاة» واحدة!! مما يعني أن جميع الفتيات والممثلات والهاويات لم يتقدمن للالتحاق بهذه القاعة!! والسبب في ذلك – ربما - الضجة التي قامت من قبل بسبب فتيات المعهد، ونتج عنها تحويل المعهد إلى قاعة!! وهناك احتمال آخر، أن وزير التقاليد منع – بصورة غير معلنة – قبول أية طالبة، ترغب في الالتحاق بقاعة المحاضرات، على الرغم من أن شروط الالتحاق بالقاعة، لا تمنع الطالبات من الالتحاق بها؛ ولكنها تمنعهن من الاختلاط بالطلاب، وهذا الشرط مُعلن ومعروف قبل فتح باب القبول للطلاب والطالبات!!

أما طلاب الفرقة الثانية، فكانوا جميع الناجحين من طلاب «معهد فن التمثيل»؛ لأنهم مُجبرين على استكمال الدراسة؛ بوصفهم أول طلاب متخصصين دارسين للمسرح دراسة أكاديمية منتظمة؛ وهذه الصفة كان الطلبة يعلمون قيمتها حينئذ، وهي الصفة التي ظلت راسخة في تاريخ المسرح المصري منذ عام 1930 وحتى الآن!! وهؤلاء الطلبة، هم: زوزو حمدي الحكيم، روحية محمد علي خالد، رفيعة سيد أحمد الشال، منيرة أحمد هيكل، فاطمة محمد محمد، يوسف فهمي حلمي، أحمد فرج النحاس، محمد أحمد شاكر، إبراهيم عز الدين، محمد أحمد الغزاوي، محمد عبد القدوس، أحمد البدوي، إسماعيل نظمي، عبد الفتاح عزو، عبد الفتاح حسن، صالح إبراهيم، محمد طلعت عزمي، محمد عزت القرماني، عبد السلام النابلسي.

الطالب العراقي

إذا قارنا الأسماء السابقة بأسماء الناجحين في العام الأول للمعهد، سنجد اسمين غير موجودين، هما: الطالب العراقي محمد تقى شمس الدين، والطالب حسين محمود من الإسكندرية. وبالنسبة للطالب العراقي، فقد نشرت مجلة «الكواكب» كلمة عنه، تحت عنوان «التمثيل في العراق»،

عبد العزيز حمدي مدير المعهد الأهلي

زكي طليمات

قالت فيها: «كتب إلينا أديب من الموصل كلمة عن التمثيل في القطر العراقي، يتنبأ له بمستقبل زاهر، نظرًا لإقبال الشباب المتعلم عليه واهتمامه بأمره. وهو ينسب إلى الفرق المصرية التي زارت العراق أخيرًا، شيئًا من الفضل في ذلك. ويقول إن من بين الشبان الذين برزوا محمد تقي أفندي، الذي كان طالبًا في معهد التمثيل المصري، والذي قصد إلى الاستانة بعد ذلك، ثم عاد إلى العراق، فأسندت إليه وزارة المعارف هناك مهمة تدريب بعض الطلبة في بعض مدارسها».

وبهذه المناسبة، دار حوار بيني وبين صديقي من العراق الدكتور «علي الربيعي» حول هذا الطالب؛ فأخبرني إنه قرأ وثائق خاصة ببعثة هذا الطالب لدراسة المسرح في مصر والاستانة، وأنها تفيد بأن بعثته أُلغيت في مصر بعد غلق المعهد، وتحويله إلى قاعة لا تعطي شهادات دراسية رسمية!! لذلك قام – بعد غلق المعهد – بتحويل بعثته إلى الاستانة. ولكن «أحد رواد المسرح العراقي»، كان يظن أنه أولى من هذا الطالب بالبعثة، فأوقع بين الطالب وبين المسؤولين، وادعى أن الطالب من أصول غير عراقية، مما جعلهم يقومون باستدعائه وإلغاء بعثته، وهي البعثة التي نالها «أحد رواد المسرح العراقي»!! ووثائق هذا الموضوع لدى صديقي الدكتور «علي الربيعي»، وسيكتب عنها يومًا ما، وأنا أنقل الحوار الذي دار بيني وبينه بأمانة، دون ذكر اسم «أحد رواد المسرح العراقي»، احترامًا لريادته وتاريخه. ومهما يكن من أمر ما حدث ضد الطالب «محمد تقي»، إلا أن هذه المقالات، تؤكد وتوثق حقه التاريخي، بوصفه «أول عراقي درس المسرح في أول معهد مسرحي في مصر وفي العالم العربي»!!

أرسلت الفقرة السابقة – بعد كتابتها مباشرة - إلى صديقي الدكتور «علي الربيعي»، لعله يريد إضافة أي توضيح آخر، فأرسل لي هذا الردّ: «محمد تقي شمس الدين، تم إرساله إلى مصر، وبعد إغلاق المعهد عاد إلى العراق، ومن ثم أرسل إلى تركيا لإكمال دراسته. وفعلا سافر إلى تركيا في 1/ 11/ 1931، غير أنه بعد مدّة عاد إلى بغداد، بعد أن قُطعت عنه الإعانة، وبقي يتحين الفرص لإعادة دراسته، غير أن جهوده ذهبت أدراج الرياح. غير أن وزارة المعارف قررت إرسال «أحد رواد المسرح العراقي» كمبعوث إلى باريس للدراسة، عند ذلك تقدم محمد تقي بعريضة إلى وزارة المعارف نُشرت في الصحف يوم 24/ 12/ 1934 يطالب فيها الوزارة بأحقيته بالبعثة؛ وأن المرشح «أحد رواد المسرح العراقي»، لا يحتكم على خصائص فنية تؤهله إلى ذلك. غير أن الوزارة لم تهتم بالعريضة، واستمرت في تنفيذ إجراءات سفر مرشحها «أحد رواد المسرح العراقي». وكان «أحد رواد المسرح العراقي» قد لعب دورًا في ذلك بادعائه أن محمد تقي الدين ليس من أصول عراقية».

الطالب الإسكندري

أما الطالب حسين محمود من الإسكندرية، فقبل أن نذكر سبب عدم وجوده ضمن طلاب الفرقة الثانية بالقاعة، سأذكركم بما قاله - ونشرناه في المقالة الرابعة - عندما تحدث عن مشاعره عندما تم الإعلان عن معهد فن التمثيل لأول مرة، وكيف التحق به وضحى من أجل هذا الالتحاق بالغالي والنفيس، وما هي أمانيه عندما يحصل على شهادة المعهد، بوصفه من أوائل من درسوا المسرح دراسة أكاديمية منتظمة.. وهذا ما قاله، ونشرته مجلة الصباح:

«للتمثيل لذة لا يشعر بها إلا كل هاوٍ لهذا الفن الجميل. وهذه اللذة ناتجة عن حساسية في النفس، التي تميل بطبعها إلى كل جميل. والنفس الفنانة تحب أن يكون الفن هو المهيمن على الحياة بأجمعها. وليس بالغريب أن يكون في مصر معهد تمثيلي، ينشر ثقافة هذا الفن الجميل على أيدي تلامذة يتخرجون منه. ولما قامت الحكومة بإنشاء هذا المعهد، بدأت حركة مباركة من الغواة. وسرعان ما قدموا طلبات للالتحاق به، وكنت ضمنهم. ونجحت أمام اللجنة المختارة، التي خصصت للاختبار. وأني الشاب الوحيد الذي نجحت من مدينة الإسكندرية، واعتبر نفسي مندوبًا عنها في هذا المعهد الفني، بعد أن ضحيت بوظيفتي التي كنت أشغلها بمصلحة الموانئ والمنائر، وهذه تضحية لوجه الفن. وأن أسعد لحظة شعرت بها في حياتي هي اللحظة التي تسلمت فيها خطاب نجاحي النهائي بالمعهد [يقصد نجاحه في امتحان القبول بالمعهد] من ساعي البريد، الذي قبّلته على الرغم عنه، مع عدم معرفتي به. وفي هذه اللحظة عندما نجحت شعرت بالحياة تدب في قلبي، بعد أن كاد يذبل. وعندما أعود إلى فراشي لأنام، أحلم بالمعهد وما سيعود علي منه من المجد والشهرة، فأفيق مسرورًا باسمًا. وأحيانا أحلم برسوبي في الامتحان، فأفيق مذعورًا متألمًا. وعندما أسير إلى عملي، أكون شارد اللب، أفكر هل سأنجح أم لا؟!! وأخذت صحتي في النحول، وفي ظرف أسبوع نقص وزني خمسة كيلوجرامات، وأصبحت أنظر للحياة نظرة الزهد، ضاربًا عن المأكل والمشرب. أما الآن فقد تحسنت صحتي وصرت أحسن من قبل، وأصبحت طالبًا بالمعهد أتعلم فن التمثيل والعلوم على أيدي أساتذة ودكاترة مشهود لهم بالكفاءات العلمية والفنية في معهد فن التمثيل».

هذه هي مشاعر الطالب «حسين محمود»!! فهل يُعقل إنه يتوقف عن الدراسة، ولا يستكملها؟! الحقيقة أنني لا أملك معلومة صريحة عن سبب ابتعاد هذا الطالب عن الدراسة، بعد تعلقه بها، بالوصف الذي شرحه في كلمته!! ورغم ذلك عندي اعتقاد – قد يكون صحيحًا – وهو أن الطالب، رفض أن يستكمل الدراسة؛ لأنها لا تؤهله إلى أية وظيفة، وليس لها شهادة يُعتد بها بعد أن تحول المعهد الحكومي الرسمي إلى قاعة محاضرات تثقيفية! فهذا الطاب ضحى بوظيفته من أجل الفن وشهادته، التي ستؤهله إلى وظيفة أفضل وأرقى، لا سيما وأنه من سُكان الإسكندرية، أي إنه يدرس في القاهرة مغتربًا!! مما يعني أن هذا الطالب طُعن في مقتل بعد تحويل المعهد إلى قاعة!! ومن المؤكد أن هذا الطالب ضل طريقه، بعد أن فقد الأمل في كل شيء بسبب غلق المعهد، وعدم حصوله على شهادته!! والدليل على ذلك، أن مجلة الصباح في نهاية عام 1935 – أي بعد أربع سنوات من افتتاح القاعة – نشرت خبرًا تحت عنوان «فصل ممثل من الفرقة الحكومية»، قالت فيه: كتبت وزارة المعارف إلى الأستاذ خليل مطران مدير الفرقة الحكومية، ليفصل «حسين محمود» من الفرقة الحكومية. ومحمود حسين المنفصل، كان طالبًا بمعهد التمثيل الملغي، وضحى من أجل التحاقه به بوظيفته! وقد راعى الأستاذ خليل مطران ظروفه هذه، فعينه ممثلاً بالفرقة الحكومية. وكانت صدمة قوية لدى المُمثل المفصول جعلته يكتب تظلمًا إلى لجنة ترقية المسرح المصري للنظر في أمره. أما الأسباب فيظهر أنها لتداخل الممثل المذكور مع بعض الهيئات تداخلاً، اعتبرته وزارة المعارف اشتغالاً بالسياسة!!

محمود الطوخي

الكاتب المبدع

عمرو دوارة

الكاتب المبدع ورجل المسرح محمود الطوخي - والذي رحل عن عالمنا في ١٣ مايو (عام ٢٠٢٠) - ينتمي أدبيا إلى جيل الثمانينات من الكتاب، وهو الجيل الذي بدأ عدد كبير منهم في تقديم إبداعاتهم من خلال الفعاليات المتعددة والمهرجانات المتخصصة التي نظمتها «الجمعية المصرية لهواة المسرح» (التي شرفت بتأسيسها ورئاسة مجلس إدارتها منذ عام ١٩٨٢)، ولذا كان من المنطقي أن تربطني صداقات قوية مع هؤلاء المبدعين من أبناء جيلي.

خاصة وأن جميعهم قدمت إبداعاتهم الأولى من خلال عروض المهرجانات المتتالية التي قدمتها الجمعية - وفي مقدمتهم الأساتذة الراحلين: محمود الطوخي، محسن مصيلحي، محمد الشربيني، هشام السلاموني، مهدي يوسف، أبو العلا عمارة، نبيل أمين، صالح سعد، مؤمن عبده، ومن المعاصرين - أطال الله أعمارهم - الأصدقاء: عصام الشماع، حمدي عبد العزيز، السيد محمد علي، عادل معاطي، سمير الجمل، عبد الفتاح البلتاجي، وليد يوسف، نادر صلاح الدين، خالد الصاوي، أحمد هيكل، محمود كحيلة، فتحي الكوفي، مجدي سالم، سعيد حجاج، متولي حامد، حسن أبو العلا، ياسر بدوي.

والكاتب المتميز محمود الطوخي والذي نجح في أن يحفر لنفسه مكانة متفردة بين أبناء جيله من مواليد 13 مارس عام 1945. وقد نجح في الحصول على درجة "ليسانس" الآداب قسم اللغة الإنجليزية من "جامعة عين شمس" عام 1965، وبالرغم من ذلك فقد وفق في بدء حياته العملية قبل تخرجه، وذلك بالعمل بمشروع "السد العالي" بأسوان عام 1964. ولحسن الحظ أتيحت له هناك فرصة المشاركة في تأسيس فرقة "أسوان المسرحية"، وبعدا اكتسب كثير من الخبرات قرر صقل موهبته بالدراسة فالتحق بقسم التمثيل والإخراج في "المعهد العالي للفنون المسرحية" عام 1968، ولكنه للأسف لم يستطع استكمال الدراسة به، وفضل السفر إلى "سوريا" الشقيقة للعمل بها عام 1969، وهناك مارس هوايته الفنية وأخرج مسرحية "ثمن الحرية" لفرقة محافظة "السويداء"، ثم انضم إلى ورشة "مسرح الشوك" السورية، وشارك بالكتابة في أول عروضها (والذي يعتبر تاريخيا من أوائل عروض "الكباريه السياسي" في المسرح العربي). وفي عام 1970 حضر لمحافظة "الاسكندرية" مدعوا من فرقة المسرح الجامعي وقدم من تأليفه وإخراجه عرض "سبرتو على جروح بلدنا"، ويعتبر هذا العرض (ومع عرض "البعض يأكلونها والعة" لمنتخب جامعة القاهرة) من أوائل عروض "الكباريه السياسي" في مصر، وقد شارك في بطولته نخبة من الشباب هواة التمثيل آنذاك من بينهم: محمود عبد العزيز، عادل أمين، وأسامة عبد الوهاب.

وقد دفعه طموحه بعد ذلك إلى السفر إلى مدينة "لندن"

عاصمة المملكة المتحدة عام 1972 حيث عاش هناك أربعة عشر عاما حتى عام 1986، درس خلالها إدارة الفرق المسرحية والإنتاج الفني بإكاديمية "ويبردوجلاس"، ثم التحق بورشة السيناريست العالمي بادي تشايفسكي لمدة عامين، وهناك أيضا عمل معدا ومقدما إذاعيا بالقسم العربي بإذاعة ال "بي. بي. سي". كما عمل صحفيا بمجلة "الحوادث اللبنانية" بعد هجرتها للندن، وليصل بموهبته ومجهوده إلى منصب مساعد رئيس التحرير.

وبالرغم من تحقيقه لتلك النجاحات إلا أن الحنين إلى الوطن قد دفعه إلى اتخاذ قرار العودة إلى "مصر" بصفة نهائية والإستقرار الدائم بها منذ عام 1986، فعاد إلى مدينة "القاهرة" وبدأ يمارس الصحافة بجانب الكتابة الفنية كمحترف بالمسرح والسينما والتليفزيون، ثم كان قراره الجريء عام 2006 - بعد زواجه من الدكتورة غادة حسين موسى - بالإقامة بصورة دائمة بمدينة الأسكندرية.

وبصفة عامة يحسب له محاولاته المستمرة لتحطيم القوالب المعروفة فى الكتابة والإخراج، وتقديم رؤى نقدية جريئة

للواقع السياسى المصرى، حيث اتسمت جميع كتاباته بالموضوعات والقضايا السياسية والإجتماعية المهمة التي تطرحها، وبمهارته الكبيرة في توظيف خبراته الصحفية واستلهام كثير من الموضوعات من الأحداث المعاصرة، وذلك مع نجاحه في تقديم عدد كبير منها في إطار كوميدي شيق وجذاب، ولتمثل غالبا - وخاصة بالمسرح - شكلا من أشكال "الكباريه السياسي".

وجدير بالتنويه إلى تمتعه بعضوية "نقابة المهن التمثيلية" منذ عام 1981 (شعبة التمثيل والتأليف)، وعضوية "نقابة المهن السينمائية" منذ عام 1987 (شعبة السيناريو)، كذلك بعضوية كل من: "نقابة الصحفيين البريطانيين"، و"الإتحاد العالمى للصحفيين".

ويمكن تصنيف مجموعة أعماله الأدبية والفنية طبقا لاختلاف طبيعة العمل واختلاف القنوات الفنية (المسرح السينما التلفزيون) مع مراعاة التسلسل الزمني كما يلي:

أولا - بمجال الصحافة:

عمل معدا ومقدما إذاعيا بالقسم العربي بإذاعة ال "بي. بي. سي" بمدينة "لندن"، كما عمل صحفيا بمجلة "الحوادث اللبنانية" وذلك خلال فترة سبعينيات وبداية ثمانينات القرن العشرين. وبعد عودته واستقراره بمصر خلال النصف الأول من ثمانينات القرن العشرين مارس مهنة الصحافة بكتابة عدد كبير من المقالات ببعض الصحف والمجلات، كما تولى مسؤولية إصدار نشرة نقابة "المهن التمثيلية" ورئاسة تحريرها، ويحسب له أيضا نجاحه في إصدار "دليل الفنانين" بأجزائه الثلاث عام 1983.

ثانيا - بمجال التمثيل:

شارك بالتمثيل فى بعض الأعمال الفنية ومن بينها: فيلم "أيام فى لندن" (إنتاج بريطانى سورى مشترك - 1973)، مسرحية "مصنع الشيكولاتة" (1978)، مسلسل "نهاية العالم ليست غدا" (1983)، فيلم "مقص عم قنديل" (1985).

ثالثا - بمجال الإخراج:

برغم عشقه لمهنة الإخراج بصفة عامة والإخراج المسرحي بصفة خاصة، ونجاحه في إخراج بعض العروض المتميزة لفرق الهواة وخاصة بفرق الثقافة الجماهيرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة"، وحصوله على عدد من الجوائز إلا أنه لم يقدم من إخراجه بمسارح المحترفين إلا عرضا واحدا وهو "بكره" عام 1994، وهو من إنتاج فرقة "مسرح الغد"، وبطولة كمال أبو رية، ألفت إمام، علي عزب، وأمينة سالم.

رابعا - بمجال الكتابة:

يمكن تصنيف إبداعاته الأدبية والفنية في مجال الدراما إلى ثلاثة أقسام كما يلي:

1 - كتابة الدراما التليفزيونية: والتي يمكن تصنيف إبداعاته بها كما يلي:

- المسلسلات: افتح يا سمسم، خيانة، رجل طموح، حكايات زوج معاصر، عيب يا دكتور، أيام الحب والشقاوة، المهنة طبيب، بنات × بنات، لو كنت القاضى.

- التمثيليات والسهرات التليفزيونية: طلقة في الظلام، كل هذا الحب، صفحة من كتاب الحب، صورة تذكارية، دليل إثبات، حفل الزفاف، أيام الطفولة، الحب في امتحان، الحب وأحكامه.

2 - الكتابة السينمائية: تضمنت إسهاماته الإبداعية أيضا كتابة قصص وحوار وسيناريوهات بعض الأفلام ومن بينها: الأوباش من إخراج أحمد فؤاد (1986)، حقد امرأة من إخراج نادية حمزة (1987)، شغل أراجوزات ولم يصور بعد (2011).

-3 التأليف المسرحي: يمكن تصنيف مجموعة المسرحيات التي قام بتأليفها سواء قدمت على خشبات المسارح أو لم تقدم بعد كما يلي:

أ- بفرق "مسارح الدولة":

- "الكوميدي": ليلة مجنونة جدا (1987)، أنا والبنت حبيبتي (1999).

- "الغد": بكره (1994).

- "الأسكندرية": بيرم بيرم (2012).

- "الحديث": غيبوبة (2015).

ب- بفرق "القطاع الخاص":

- "الصقر" (إبراهيم حافظ): حظ نواعم (1995).

- "مسرح الفن": دستور يا أسيادنا (1995)، دنيا أراجوزات (2011).

- "التليفزيون": الجميلة والأندال (2004).

- "مسرحيات مصورة": الطلاينة وصلوا (1995)،

وقد شارك بإخراج المسرحيات السابقة بمجال الإحتراف كل من الأساتذة: جلال الشرقاوي، فهمي الخولي، محمد أبو داود، رزيق البهنساوي، شادي سرور، محمود الطوخي، محمد مرسي.

ج - مسرحيات لم تقدم على مستوى الإحتراف: حكاية شعب كويس (2008)، كان فيه واحدة ست (2010)، أبو شامة (2012).

وبخلاف المسرحيات السابق ذكرها تتضمن قائمة انتاجه

غيبوبة

أيضا بعض المسرحيات الأخرى ومن بينها: مسرحية "ما تقتلوش السينما" التي قدمت بافتتاح "مهرجان الأسكندرية السينمائي" عام 2014 وشارك فيها النجم الراحل نور الشريف، ومسرحية "مش بين السما والأرض" التي قام بانتاجها "صندوق التنمية الثقافية" عام 2014.

ويضاف إلى رصيده الأدبي أيضا ترجمته لبعض النصوص الأجنبية ومن بينها على سبيل المثال مسرحية: حاكم على الجسر للكاتب التركي ناظم حكمت.

وتجدر الإشارة إلى مشاركة نخبة متميزة من كبار الفنانين في تجسيد شخصياته الدرامية التي أبدعها فى أعماله الفنية ومن بينهم الأساتذة: عزت العلايلى، محمود عبد العزيز، يحيى الفخرانى، رشوان توفيق، محمود الحدينى، سعيد صالح، محمود الجندى، جمال إسماعيل، عبد العزيز مخيون، نبيل الحلفاوى، أحمد خليل، عبد الله فرغلى، أسامة عباس، أحمد راتب، نجاح الموجى، أحمد بدير، ممدوح وافى، سعيد عبد الغنى، رياض الخولى، ممدوح عبد العليم، هشام سليم، أحمد السقا، خالد صالح، محمود حميدة، خالد النبوى، خليل مرسى، أحمد فؤاد سليم، سامى مغاورى، عبد الله محمود، أشرف عبد الباقى، شريف منير، وائل نور، هشام عبد الحميد، ومن الفنانات: ميرفت أمين، سميرة عبد العزيز، عايدة عبد

دستور ياأسيادنا

العزيز، خيرية أحمد، ماجدة الخطيب، رجاء الجداوى، دلال عبد العزيز، سوسن بدر، بوسى، سعاد نصر، شيرين، مشيرة إسماعيل، لوسى، هالة فؤاد، حنان ترك، نيرمين الفقى، رانيا فريد شوقى، رانيا يوسف.

وكان من المنطقي أن يتم تتويج تلك المسيرة الأدبية والفنية العطرة لهذا الكاتب المتميز بحصوله على بعض مظاهر التكريم ولعل من أهمها:

- حصوله على عدد من الجوائز بالمسابقات ومن أهمها: المركز الأول على جامعات مصر بمسرحية "بكره" التي قدمتها "جامعة عين شمس" عام 1994، جائزة أحسن مؤلف مسرحى "المهرجان القومى للمسرح المصري" الدورة الثالثة عام 2008 عن مسرحيته الشهيرة "دستور يا أسيادنا" (رغم تقديمها من خلال مجموعة من الهواة السكندريين)، بجائزة أحسن عرض عن مسرحية "حكاية شعب كويس" (الشعب لما يفلسع) التي قدمتها "كلية الحقوق" بجامعة الإسكندرية عام 2007، وأيضا جائزة المركز الثانى بنفس المسرحية حينما قدمتها فرقة "المصرية للاتصالات" بمسابقة الشركات عام 2008، وكذلك حصوله على جائزة أفضل عرض في مسابقة الشركات المصرية عن مسرحية "أبو شامة" عام 2012.

- تكريمه كمؤلف بعدد من المهرجانات المسرحية ومن بينها: "المهرجان السادس للمسرح العربي" الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح عام 2007، "مهرجان الضحك" الذى نظمته وزارة الثقافة 2010.

- مشاركته بعضوية بعض لجان التحكيم في عدد من المهرجانات المسرحية ومن أهمها: "المهرجان القومي للمسرح المصري" دورة عام 2010، "مهرجان مسرح بلا انتاج" الدورة السادسة الدولية نوفمبر 2014.

- جائزة الكتاب الأفضل باللغة العربية فى فرع "المسرح" بمعرض القاهرة الدولى للكتاب عام 2015 (عن ثلاث مسرحيات مصرية وهي: بكرة، كان فيه واحدة ست، غيبوبة)، وكذلك جائزة أحسن كاتب بمهرجان همسة عام 2015.

مشهد

مرة أخرى .. لماذا تفوق ابناء المسرح في التلفزيون؟

محمد الروبي

إن كنت من متابعي مسلسلات رمضان، ستلاحظ أن هناك من الوجوه التي لم تكن تعرفها تركت بداخلك بصمة، ولعلك تساءلت ككثيرين عن اسم هذا الممثل أو تلك الممثلة التي أو الذي لفت نظرك وقلت بينك وبين نفسك أين كان هذا الممثل؟ أين كانت هذه الممثلة؟

وهنا دعني أقولها لك وبكل انحياز، كل ممثل أو كل ممثلة قد أبهرك أو أبهرتك في عمل ما من أعمال رمضان هم من أبناء المسرح، تعلموا على خشبته وربما بين فصول معهده، كيف ينطقون وكيف يشيرون بوجوههم وكيف ينظرون بعيونهم.

فممثل المسرح يا صديقي وعلى عكس الوهم المنتشر ليس مبالغا في انفعالاته، ولا صائحا بصوت رنان أجوف، ولا ذلك الذي يظنونه يضرب الهواء بيديه كأعمى تتخبطه الظلمة. ممثل المسرح يا صديقي يعرف أن لكل شخصية قوامها الخاص، تفاصيلها الخاصة.. تاريخها الذي عليه أن يبحث عنه حتى وإن لم يكن مكتوبا على الورق الذي بين يديه.

ممثل المسرح هو من تعلم كيف يمنح للشخصية تضاريسا داخلية وخارجية، ويعرف أن الصمت من عناصر الإجادة حين يأتي في موضعه تماما.

لذلك كله وغيره الكثير لفت نظرك ممثلون لم تكن تعرفهم، وآخرون سبق وأن شاهدتهم في مسلسلات سابقة ولم تكن تعرف أنهم جاءوا من عوالم أبي الفنون.

يبقى أن نلفت النظر الى الخطأ الذي يقع فيه بعض أبنائنا الشباب إذ يعتقدون أن الموهبة وحدها تكفي ليكون الشخص ممثلا جيدا. والحقيقة، إن الموهبة هي فقط الأساس الذي سيحدد إذا ما كان الشخص يمكن أن يستمر في طريق التمثيل أم يكف ليبحث عن عمل آخر أو لعبة أخرى.

لكن الموهبة وحدها لا تكفي، فالتمثيل كأي فن له أدوات، إذا لم يعرفها الشخص ويتدرب عليها وينميها ستموت موهبته كأي نبتة جميلة أهملها صاحبها وكف عن رعايتها بالري وتخليصها من أعشابها الضارة.

الممثل كما العازف، إذا لم يتدرب ويتدرب ويتدرب لن يستطيع العزف ببراعة على آلته حتى وإن كان يمتلك موهبة طاغية. آلة الممثل هي نفسه (جسدا وعقلا ومشاعر).. وإذ لم يعِ الممثل أن لكل من هذه العناصر تدريبات يومية- ونكرر يوميةَ - فهو ممثل غير مكتمل، بل وستموت الموهبة ولو بعد حين.

وإلى جانب هذه التدريبات (اليومية) هناك ما يمكن تسميته بتسجيل المشاهدات اليومية. فعلى الممثل أن يغذي عينيه وروحه وعقله بتسجيل ما يشاهده في حياته اليومية، أشخاصا أو مواقف أو علاقات بين البشر بعضهم مع بعض أو بينهم والأشياء. تسجيل هذه المشاهدات ودراستها هي ما سيعين الممثل على إكساب دوره حياة حين يستدعي أيا منها أو يستفيد من تفاصيلها. والحقيقة العلمية تقول إن الممثل الموهوب من دون تدريب ودراسة مستمرة هو ممثل ناقص. وفي المقابل، فإن الممثل نصف الموهوب المجتهد الذي لا يكف عن تنمية أدواته هو بعد حين ممثل صاحب بصمة، والأمثلة (المحلية والعالمية) أكثر من أن تحصى عبر التاريخ.

أن تكون ممثلا يعني أن تكون مهموما بموهبتك، ترعاها كما ترعى نبتة تريدها يانعة دوما. وإلا ستصحو يوما لن تجدها، فقد غافلتك وماتت.

مسرحنا الأخيرة
العدد 665 25مايو 2020

وزير الثقافة تنعى المخرج والكاتب الكبير محمود الطوخى

عبد الدايم: الراحل تميز بحرفية شديدة فى معالجة الكثير من قضايا المجتمع

نعت الدكتورة ايناس عبد الدايم وزير الثقافة وجميع الهيئات والقطاعات المخرج والكاتب المسرحي الكبير محمود الطوخى الذى غيبه الموت مساء الثلاثاء 12 مايو عن عمر يناهز 75 عاما إثر أزمة صحية مفاجئة وقالت ان الراحل احد أبرز كتاب المسرح والدراما التليفزيونية وتميز بحرفية شديدة فى معالجة الكثير من قضايا المجتمع .

جدير بالذكر ان الكاتب محمود الطوخي ولد في 13 مارس 1945 ، حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الانجليزية من جامعة عين شمس عام 1965، عمل بالسد العالي بأسوان عام 1964 وهناك شارك في تأسيس فرقة أسوان المسرحية ، التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية عام 1968 قسم التمثيل والإخراج وسافر إلى سوريا عام 1969 وانضم إلى ورشة مسرح الشوك السورية وشارك بالكتابة في أول عروضها ، وفى عام 1970 حضر للاسكندرية مدعوا من فرقة المسرح الجامعي وقدم من تأليفه وإخراجه عرض (سبرتو على جروشح بلدنا) ، سافر إلى لندن عام 1972 حيث امضى هناك 14 عام درس خلالها إدارة الفرق المسرحية والإنتاج الفني بإكاديمية ويبردوجلاس ثم التحق بورشة السيناريست العالمي بادي تشايفسكي لمدة عامين ، بعدها عمل معدا ومقدما إذاعيا بالقسم العربي بالبي بي سي كما عمل صحفيا بمجلة الحوادث اللبنانية بعد هجرتها للندن ليصل إلى موقع مساعد رئيس التحرير ، عاد الى القاهرة عام 1986 والتحق بالمسرح القومي وبدأ يمارس الكتابة بالمسرح والسينما والتليفزيون كمحترف ومن مؤلفاته مسرحيات «غيبوبة»، «دستور ياأسيادنا»، أنا والبنت حبيبتى ، حظ نواعم، بكرة ومن مؤلفاته فى الدراما التليفزيونية حكايات زوج معاصر، بنات X بنات ، رجل طموح وأيام الحب والشقاوة .