

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عوض

السنة الثالثة عشرة • العدد 677 • الإثنين 17 أغسطس 2020

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

صقل الموهبة
بالدراسة.. روشات
أهل الحرفة لهواة
الفن

التمثيل و(الحقيقة) في الأداء المسرحي

وزيرة الثقافة تنعى أوراق شجرة رواد الإبداع

«شويكار.. سمير الإسكندراني.. سناء شافع»



التي مثلت احدي النجمات الذهبيات في ساحة الإبداع المصرى وشكلت جزء من ملامح تاريخ السينما والمسرح في مصر ، وازافت ان اعمالها ستبقى كنوزا خالدة في تاريخ الفن وتقدمت بالعزاء لاسرتها ومجيبها داعية الله ان يتغمد الفقيدة برحمته .

أحمد زيدان



التي ستبقى خالدة في تاريخ الإبداع ، ودعت الله ان يتغمد الفيد برحمته وتوجهت بالعزاء لاسرته ومجيبه .

كما وصفت الفنانة الكبيرة شويكار التي رحلت عن عالمنا اليوم الجمعة 14 اغسطس عن عمر يناهز 82 عام بعد صراع مع المرض وابدت حزنها لتساقط اوراق شجرة المبدعين من جيل الرواد وقالت ان الموت غيب سيدتي الجميلة



ونعت الدكتورة ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة وجميع الهيئات والقطاعات الفنان الكبير سمير الاسكندراني الذي غيبه الموت مساء اليوم الخميس 13 اغسطس عن عمر ناهز 82 عام بعد صراع مع المرض وقالت ان مصر فقدت احد ابطلها الذين تفخر بهم وتبقى انجازاتهم علامات مضيئة في السجلات الوطنية مشيرة الى بصمته المتفردة والمميزة في عالم الغناء واعماله

عبر ثلاثة أيام من الثاني عشر من أغسطس وحتى الرابع عشر من اغسطس رحلت عن دنيانا ثلاثة قامات فنية كبيرة أحدثت هزة في الوسط الفني ووجعا كبيرا وخسارة فادحة للقوة الناعمة للدولة المصرية .

نعت الدكتورة ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة وجميع الهيئات والقطاعات بالوزارة رواد الإبداع الذين رحلوا خلال الايام الماضية الفنان سناء شافع والفنان سمير الإسكندراني والفنانة شويكار ووصفت عبد الدايم الفنان القدير سناء شافع - الذي غيبه الموت اليوم الاربعاء 12 اغسطس عن عمر ناهز 77 عام 0 بأنه شكل علامة درامية في ساحة الاداء التمثيلي المصرى ونجح في صنع نجومية من نوع خاص حيث برز في اداء الشخصيات المركبة واخرج مجموعة من الاعمال الخالدة كما ساهم في اعداد اجيال من المسرحيين المتخصصين ودعت الله ان يتغمد الفقيد برحمته وتوجهت بالعزاء لاسرته وتلاميذه ومجيبه .

عرض «أتلانتس» يتحدى كورونا

وينطلق على خشبة مسرح تياترو آفاق



الإحترازية للحفاظ على صحة الجميع فنحن ملتزمون بالعدد المحدد من قبل الوزارة 25% فقط من سعة المسرح و أيضاً التباعد الإجتماعي و عدم دخول المسرح إلا بعد التعقيم و إرتداء غطاء الوجه.

رنا رأفت

القضايا الهامة جداً التي قد يعتبرها البعض من المحظورات و لكن كعادة فريقنا نحن نؤمن أن للفن رسالة سامية و من أهدافه إلقاء الضوء علي مثل هذه القضايا لنعي وجودها و نحاول تداركها. و اضاف مايكل حضور الجمهور ليس سهلاً كما في السابق و لكننا نتبع جميع الإجراءات

وفي تصريحات خاصة لجريدة مسرحنا قال المخرج مايكل تادرس بالطبع عروض المسرح في الوقت الحالي تمثل تحدياً بسبب ظروف الكورونا و الإنقطاع عن المسرح أيضاً كل هذه المدة زاد من حماسنا لنعود من جديد بعرض قوي يحث على أعمال العقل و يُلقى الضوء على إحدى

يستعد فريق شمعة وملاحه للفنون والدراما لتقديم عرض « أتلانتس » على خشبة مسرح تياترو آفاق برميسيس إبتداء من يوم 19 وحتى 24 الشهر الجاري ، إتلانتس تجربة مسرحية ثرية تجمع بفننازيا عبثية بين المسرح و المالتى ميديا و الكوميديا و الدراما و فنون الحكى و الغناء الصوفي في مزيج فريد بين إبتهالات الشيخ النقشبندى و أشعار قداسة البابا شنودة ، لتصيغ جدلية فلسفية و رحلة من الشك لليقين مسرحية «أتلانتس» تأليف بيشوى سمير إخراج مايكل تادرس بطولة وتمثيل فيولا عادل ، ياسمينا طلعت ، مارى جرجس ،مصطفى كريم ،محمد مشالى ، أيمن سمير ، مينا مرعى ، احمد عبد الصبور ، مايكل تادرس ، حاتم السكرى ، أمير سلامة ، ساهر ،ماركو مسعود ، مادة فيلمية ومونتاج مفيد منير ومايكل تادرس ، ملابس فيولا عادل ،غناء مايكل رضا ،توزيع موسيقى ساهر ، موسيقى تصويرية إعداد مايكل تادرس ، تنفيذ قبلو طارق ،سينوغرافيا رينا ماهر ، مساعدين إخراج ماريأ أشرف وإسراء رزق ،إدارة وعلاقات عامة شروق قمر .

فى لقاء مباشر على صفحة مسرح الدمى نيوز محمد فوزي: استهدفت من إقامة مهرجان للعرائس «أون لاين» البحث عن صديق جديد يمتلك إمكانيات مختلفة



استضافت صفحة «مسرح الدمى نيوز» الأسبوع الماضي جلسة إلكترونية تفاعلية مع فنان العرائس محمد فوزي مؤسس فكرة مهرجانات المسرح أون لاين

حيث قال فوزي مؤسس فرقة «كيان ماريونت» أنه شارك في العديد من المؤتمرات الدولية وأنه يرى ضرورة لإتاحة الفرص للفنانين ليتعرفوا على ما يحدث لفن العرائس في العالم وما توصل إليه، وكانت هذه نقطة البداية لتدشين أول مهرجان إلكتروني «اون لاين» لمساعدة المسرح عن طريق الاعتماد على شريك جديد في عالم التكنولوجيا، على الرغم من بعض السلبيات التي تحيط بهذه الخاصية، وأضاف: على مدار 10 سنوات أي منذ عام 2010 استطعت إقامة العديد من الورش الفنية في تقنيات فن العرائس على مستوى محافظات مصر ومن خلالها استطعت مساعدة المتدربين في كيفية الاستفادة من هذه الخاصية، بالإضافة إلى تعليمهم مدراس مختلفة في فن العرائس، تابع: على الرغم من الاجتهادات المثمرة لتونس وأنها تمتلك معهدا لتعليم فن العرائس وكذا دول أخرى ومنها مصر وسوريا والعراق وغيرها فقد كان شاغلي الشاغل هو البحث في إتاحة فرصة حقيقية لفناني العرائس ليسافروا ويتعرفوا على ما وصل إليه العالم في هذا الفن وما توصل إليه فنانون أوروبا وعلى رأسهم الفنان العالمي «فيليب جانيه».

وأشار فوزي إلى أن اهتمامه بهذا المهرجان كان بسبب هاجس يتكرر دائما بداخله وهو أن مصر دولة رائدة في الشرق الأوسط ولها الريادة في هذا الفن و بها عدد كبير من الرواد ومؤسسي هذا الفن ومنهم على سبيل المثال الفنان صلاح السقا والدكتور ناجي شاكور وعدد كبير من وراد فن العرائس كان لديهم حلم بتأسيس وإقامة مهرجان للعرائس. وأوضح أن مع بداية تأسيسه لمهرجان «أون لاين» تعرض لهجوم شديد لأن البعض كان يرى أن إقامة مثل هذا المهرجان ستقضى على فكرة المسرح وكان ذلك يثير استنكاره، خاصة أن هدفه من إقامة مهرجان أون لاين كان البحث عن صديق جديد يمتلك إمكانيات مختلفة وأكثر تطورا لدعم المسرح الذي أصبح -من وجه نظره- عاجزا

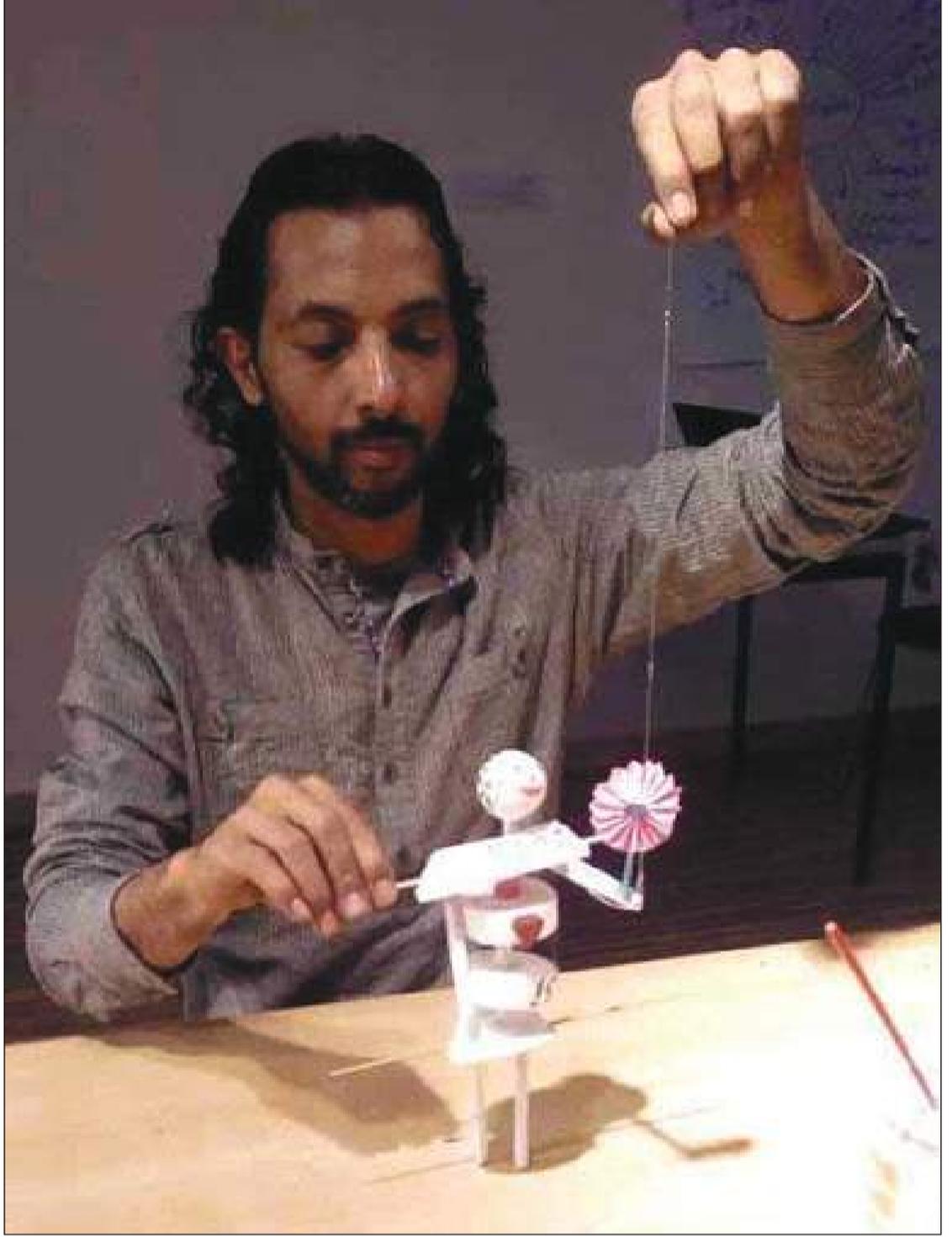
قال محمد فوزي أن تأسيسه لأول مهرجان أون لاين دولي للعرائس كان عقب مشاركته في مونديال عرائس عام 2012

العقبة بوضع برتوكول مفاده أن يظل العرض قائماً لمدة 24 ساعة على الصفحة، ما يعطى مساحة كاملة لجميع الدول لمشاهدة العرض في نفس التوقيت، وقد كانت هذه هي المرة الأولى التي يقام بها مهرجان لمدة 30 يوماً، يقدم خلالها عرض أو عرضين في اليوم . وأشار أيضاً إلى تعاون نخبة كبيرة ومتميزة من فناني العرائس معه ، ومنهم على سبيل المثال الفنانة هناده من سوريا والفنان مداح من الجزائر والفنان ناصر عبد التواب والفنانة هبة بسيوني والفنانة مي مهاب من مصر حيث بدأوا في التحضير لبرنامج آخر بجانب العروض وهو برنامج خاص بالورش الفنية وجروب متخصص يحمل اسم «الشبكة العالمية للورش العرائسية على مستوى العالم» مشيراً إلى أن هذه الصفحة استطاعت أن تضم أكبر تجمع لفناني العرائس ، وقال إن أحد أهم القرارات الحاسمة للمهرجان كان هو أن يقدم العرض حياً، وهو ما دفع المسارح في الخارج لوضع كاميرات والتجهيز لهذا الأمر.

تابع فوزي : وفي سابقة تعد الأولى من نوعها ابتكرت إدارة المهرجان طريقة جديدة لتقديم وملئ استمارة التعارف وكانت تمثل احدي الصعوبات أمام المهرجان، وكانت الطريقة المبتكرة هي التقاط صورة «سيلفي» للمشاركة والمكان الذي يتواجد به، على أن يقوم بالتعريف بنفسه وبفرقته وهي طريقة مختلفة، وخطة لتشجيع السياحة بمصر، وقد شارك بها عدد كبير من نجوم الفن عن طريق تصوير فيديو من بعض الأماكن لدعم هذا المهرجان العالمي، وكان دكتور أشرف ذكي رئيس أكاديمية الفنون ورئيس نقابة المهن التمثيلية هو راعي للمهرجان، كما كانت هناك بعض الجهات التي دعمت المهرجان ومنها مؤسسة التحرير لاونج جوته التي ساهمت ببعض الأجهزة الالكترونية وشبكة إنترنت عالية السرعة.

وخلال اللقاء تحدث فوزي عن فكرة التجهيز والتحضير لمهرجان حقيقي على أرض الواقع يناسب دولة بحجم مصر وتاريخها العريق، وأنه بدأ في دراسة الأمر وتشكلت لجنة متخصصة لمشاهدة العروض، كان على رأسها د. ناجي شاعر والكاتبة رشا عبد المنعم والفنان محمد مبروك والفنان محمود يحيى والفنان خالد الخريبي، وكان الاختيار يتم وفقاً لعدة معايير منها الفكرة التي يطرحها العرض وجودة الصورة، وأن يكون العرض حي «لايف» على أن يتم استضافة عدد من نقاد مصر ومنهم الناقدة هند سلامة والناقد باسم صادق والفنان والشاعر أحمد زيدان والدكتورة مي سليم لمناقشة التجربة.

رنا رأفت



مجموعة من الورش التعريفية بفن العرائس، وكانت هناك صعوبة في التنقل ومتابعة الفنانين، لذا كان «الأون لاين» هو الوسيلة المتاحة للتواصل الحي، وأشار إلى أنه عندما طرح الفكرة وأقام ورشة عمل للتحضير للمهرجان وجد دعماً كبيراً من فناني العرائس في العالم، خاصة أنه حصل على جائزة هامة في مونديال العرائس بالصين، وكان ذلك محفزاً كبيراً لكثير من فناني العرائس للتعاون معه ودعمه والترحيب بفكرته ومشروعه الذي شمل أيضاً إقامة عدد من المهرجانات «أون لاين» على أن يتم تدشين فكرة إقامة المهرجان من مصر ثم ينتقل إلى العالم الخارجي وقد دعم فناني العرائس هذه الفكرة.

وعن أبرز الصعوبات التي واجهته عند إقامة أول مهرجان دولي للعرائس ذكر أن أولى العراقيل كانت هي اختلاف الزمن ما بين دولة واخرى، وأكد أنه استطاع اجتياز تلك

بالصين، و كان يضم أكثر من 10 ألف فنان وما يقرب من 30 فرقة وكان لديه تساؤل هام وهو: في حالة إقامة مثل هذا المونديال بمصر كم ستبلغ ميزانية إقامته؟ وعندما وضع ميزانية تقديرية مع بعض الزملاء ومجموعة العمل في المهرجان العالمي لشبكة العرائس وجد أن الأمر ليس هيناً، فالميزانية كبيرة ومن الصعب توفيرها، وكان هذا دافعا له للتفكير خارج الصندوق - حسب قوله - وكسر العزلة الفنية بين الفنانين في الدول المختلفة، فضلا عن رغبته في تطوير هذا الفن، وكانت المقدمة هي فكرة مهرجان دولي للعرائس عام 2011 عندما تقدم إلى الإمارات ضمن خطة الإستراتيجية العربية، بورقة عمل عن إقامة ملتقى للعرائس على مستوى الوطن العربي، تلك الخطوة التي كانت بمثابة تمهيد للخطوات التي عمل عليها. أضاف: كانت هناك محاولات لعمل عدد من الكيانات بالإضافة إلى إقامة

فنان الأراجوز ناصر عبد التواب

يكشف تاريخ مسرح العرائس في مصر



شارك الفنان ناصر عبد التواب، في جلسات مسرح الدمى الذي يقدم عبر موقع التواصل الاجتماعي "فيسبوك"، وعقب الفنان المصري على مشاركته قائلاً: "مؤسسة الصفحة (مسرح الدمى نيوز) دكتورة زينب عبد الأمير فنانة عرائسية من العراق صديقة، أقامت عددا من الجلسات مع متخصصين في فن الدمى والعرائس أوين لادين في ظل أزمة كورونا، وذلك للتعرف بين المتخصصين والمهتمين وتبادل الخبرات بينهم وأيضاً لإلقاء الضوء على تجربتهم العرائسية وتقديمها لشباب المهتمين".

ناصر عبد التواب، فنان مصري مهتم وممارس للعبة الأراجوز المصري، قال خلال اللقاء إن الأراجوز من أهم العرائس الموجودة في مصر، لافتاً إلى أن فن العرائس موجود منذ الحضارة الفرعونية القديمة، مشيراً إلى أنه كانت هناك أسطورة تقول بأنه كان يتم رمي عروسة في النيل تقريباً له، و لم يثبت علمياً بأنه كان يتم رمي عروسة حقيقية، وإنما كان يتم رمي عروسة أو تمثال.

وأوضح الفنان ناصر عبد التواب، أن الحقول أيضاً مع الزراع والمزارعين كانت هناك عروسة تسمى بـ خيال المائة أو خيال الحقل، وكانت تصنع من ثمرة القلقاس، أو من القش، وهناك أيضاً في العمارة القبطية القديمة كنار نسميه عروسة، وفي العمارة الإسلامية على الكنار من الخارج نجد شكل عروسة، بالإضافة إلى أن آلة التعذيب في المعتقل تسمى عروسة، وأيضاً عروسة الحسد التي يتم تخريبها بالأبرة، مشيراً إلى أن أنواع العرائس كثيرة جداً، لدرجة أننا كنا من أهم الدول التي تزرع القطن وتستخدمه في حشو العرائس.

وأشار إلى أنه وفقاً لفكرة العرائس التي تستخدم للتعبير عن الذات، أتى شمس الدين بن دانيال عندما هرب من التتار، ومعه خيال الظل وكان ذلك في القرن الثالث عشر، حيث كان يعمل طبيب عيون نهاراً، وفي المساء يقوم بعمل عرائس خيال الظل، منها "غريب وعجيب، وطيف الخيال"، وفي ذلك قال مختار السويسي، أحد الباحثين في فن العرائس : سليم الأول عندما احتل مصر في القرن الخامس عشر لم يكن يعرف خيال الظل، وكان أول رواية لخيال الظل يراها هي شفق طومان باي على باب زويلة، وقد أعجبهت جداً وأعطى للمخايل 80 قطعة ذهبية ووعده بأنه سوف يأخذه معه الإستانة لتقديم عروض خيال الظل هناك.

وأكد عبد التواب أن الأراجوز حاول من خلال مجموعة العروض التي يقدمها وتسمى "ثمرة"، تعديل وإصلاح ما أفسده الإنسان، وأن كل ما هو فاسد في المجتمع فإن الأراجوز في "ثمرة" يصلحها بعصايتها، ومن خلال سخريته، ونوه إلى أن هناك جملة اشتهر بها الأراجوز وهي "أطلع بره"، وتعني أخرج بره الصورة الجيدة للمجتمع، وهي تقال للشخصيات الكسولة أو التي تأكل حق الآخرين وغيرها من أمهات الشخصيات الفاسدة، فهو يحاول أن يقصدها إلى خارج المشهد بعد تقديمها للجمهور، وقد استطاع

تجميعها من حوالي 5 أشخاص من صانعي الأراجوز، أبرزهم الراحل صابر المصري، أحد الكنوز البشرية في الوطن العربي. وأضاف: تعلمت منه كثيراً ولا أنكر أن له الكثير من الأفضال عليّ وعلى غيري من فناني الأراجوز، منها أنه لم يبخل على أحد بمعلومة عن فن الأراجوز، وكذلك عم صابر شيكو، وصلاح المصري، وعم جمعة، وسيد السويسي، وعمرو الجيزاوي، وهؤلاء فناني شعبيين، شكلوا جسراً بيننا وبين هذا الفن الشعبي، واستفدنا منهم كثيراً.

ختم عبد التواب بالقول : إن هناك مجموعة من الممثلين الجيدين في هذا الفن منهم عادل ماضي، ومحمد عبد الفتاح، ومحمد كمال، ورمضان الشراوي، وقد تعلمنا سوياً . وأضاف : "إحنا بنكمل بعض، ومهم قوي نبقي عارفين إن ربنا لما خلق الكون خلقه على الاختلاف عشان نكمل بعض، والفن جمال وحق ووجهات نظر وماحدث يملك ناصيته، وبذلك يجعلنا نتبادل مع بعضنا المعرفة والحوار".

ياسمين عباس

الأراجوز أن يكون لسان حال الناس، وتعتمد "ثمرة" على كل ما هي عادات فاسدة داخل الشكل الاجتماعي، وهذا هو الجميل في فن الأراجوز، كما أن أي عروسة نضع على رأسها طرطورا وترتدي جلباباً أحمر تصيح أراجوزاً مهما كان شكلها.

ولفت فنان الأراجوز إلى أن هناك شيء مهم في الفرق بين العروسة المصرية وغيرها وهي أنها بدون قدمين، أما العروسة الأوروبية فلها قدمين، مشيراً إلى أن الخيال لدينا أوسع أكثر، حيث تسير العروسة من خلال قفاز، والمشاهد لا يتوقع من أين تأتي العروسة، من اليمين أم من الشمال، بذلك يكون هناك اعتماد على المفاجأة والحيلة بين المتفرج وصانع الأراجوز. وأشار عبد التواب إلى أنه تم توثيق 19 ثمرة عن الأراجوز، في حين أن "ثمرة" الحقيقية كانت أكثر من 24 ثمرة، وأن أول من كتب عن الأراجوز هو الدكتور عصام الدين أبو العلا في مجلة المسرح، حيث قدم دراسة مهمة عن خصائص دراما الأراجوز وبنية الحكاية عند الأراجوز.

وأشار أيضاً إلى أن الدكتور نبيل بهجت قدم كتاباً مهماً عن الأراجوز المصري، تحدث خلاله عن 19 ثمرة للأراجوز تم

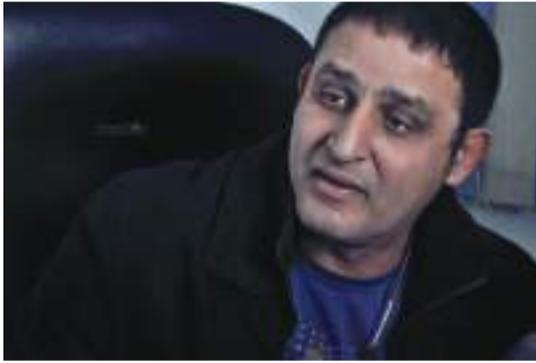
في تقديمه عرض «الدب» ضمن مبادرة «اضحك.. فكر.. اعرف» مدحت الكاشف: «تشيكوف» يقدم عوالم إنسانية ويخرج خبايا النفس الإنسانية



وشعرت بالاستمتاع بالمثل القدير أشرف طلبة والواعد إبراهيم طلبة والواعد ندى فقيه، وهم يعدوا من تلاميذي بالمعهد، و أراهم اليوم في مرحلة عالية جداً من النضج وهم يقدمون لنا لحظات التحول في شخصيات «تشيكوف»، ولحظات التناقض التي عبر بها المخرج من خلال الشكل الذي اختاره لهما، مؤكداً أن الاختيار كان موفقاً جداً خاصة في كيفية تحول الوحش الكاسر إلى شخص ناعم ولطيف ومتدفق المشاعر، وأيضاً بالنسبة للأرملة التي كانت تخلص لزوجها إلى أقصى مدى وهي تتحول من حالة الشراسة إلى حالة من اللطافة والرقّة. وختم بقوله أن المؤلف والمخرج عبروا عن ذلك بتأكيد المصارعة المستمرة بين الشخصيتين، وأن «تشيكوف» كان ينتصر بالمشاعر الإنسانية الدفينة، والتي يميل البعض منا لإخفائها.

وأكد الكاشف أن شخصيات «تشيكوف» تتسم بأنها شخصيات غير قادرة على الفعل، وأنها تبدأ بفعل ثم تنتهي بفعل آخر يثير دهشة القارئ أو المتفرج، وأكد أن عرض «الدب» استطاع أن يحقق المعادلة الصعبة وأن يثير دهشة المتفرج من خلال إثارة التناقضات التي يعاني منها الإنسان في كل زمان ومكان.

ياسمين عباس



البعض، كما أنه يغوص داخل المشاعر الإنسانية في أعلى درجات اشتعالها.

وأشار إلى أن العرض يتسم بالبساطة ، لافتاً كذلك إلى بساطة التناول الإخراجي بما يتناسب مع نصوص «تشيكوف» التي تعتبر قطعاً خالدة في تاريخ المسرح بالعالم كله، كما أشار إلى أن النص تم تقديمه عشرات المرات في المسرح المصري، مضيفاً: أتذكر أن أول دفعة تخرجت من المعهد العالي للفنون المسرحية الذي أسسه زكي طليمات عام 1943 كان مشروع تخرج الفنان الراحل فريد شوقي، والفنانة الراحلة نعيمة وصفي هو مسرحية «الجلف».

وتابع: وتوارث الأجيال هذا النص إلى أن شاهدته اليوم

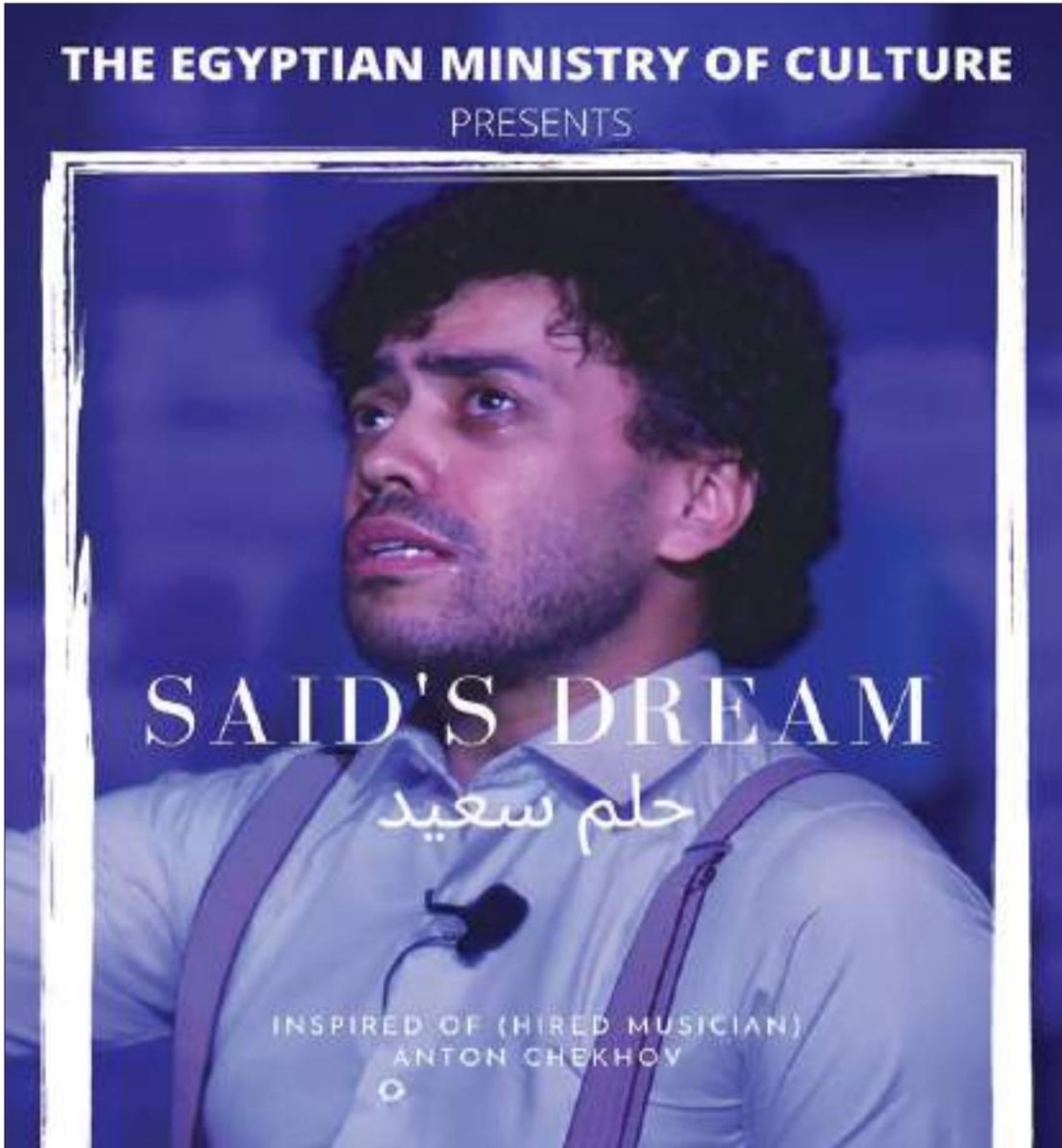
ضمن المبادرة التي أطلقتها وزارة الثقافة، برئاسة الدكتورة إيناس عبد الدايم، وزيرة الثقافة، تحت عنوان «اضحك.. فكر.. اعرف»، تحت إشراف الفنان إيهاب فهمي، مدير فرقة المسرح القومي، والفنان سامح بسيوني، مدير فرقة مسرح المواجهة.

تم تقديم العرض المسرحي «الدب» أعده إبراهيم عبد الفتاح، وأخرجه أشرف طلبة، عن قصة «الجلف» للكاتب الروسي أنطون تشيكوف. بطولة أشرف طلبة، إبراهيم طلبة، ندى فقيه، ديكور الدكتور محمود سامي، مخرج منفذ هاني عبد الهادي.

أعرب الدكتور مدحت الكاشف، عن سعادته بالتعقيب على عرض من عروض تجربة مسرح المواجهة «اضحك.. فكر..» مشيراً إلى أن وراء هذه التجربة فلسفة في اختيار العروض.

وقال الدكتور مدحت الكاشف إن نص «الجلف» للكاتب الروسي أنطون تشيكوف يعد واحداً من العروض التي تحقق فلسفة التجربة التي يقدمها مسرح المواجهة، خاصة في ظل وباء كورونا، لافتاً إلى أن اختيار «تشيكوف» كان على اعتبار أنه يقدم عوالم إنسانية يكشف خلالها عن خبايا النفس الإنسانية، وتحولاتها، وتناقضات البشر في علاقتهم ببعضهم

في تقديمه عرض «حلم سعيد» ضمن مبادرة «اضحك.. فكر.. اعرف» باسم صادق: تشيكوف ينحاز للفئات الاجتماعية المهمشة والعرض تعامل معه بوعي



ضمن المبادرة التي أطلقتها وزارة الثقافة، برئاسة الدكتورة إيناس عبدالدايم، وزيرة الثقافة، تحت عنوان «اضحك.. فكر.. اعرف» و إشراف الفنان إيهاب فهمي، مدير فرقة المسرح القومي، والفنان سامح بسيوني، مدير فرقة مسرح المواجهة تم تقديم العرض المسرحي «حلم سعيد» أعده وأخرجه تامر كرم، عن قصة «العازف الأجير»، للكاتب الروسي أنطون تشيكوف، بطولة محمد فهميم، محمد ناصر، باسم الجندي، محمود يحيى، أحمد الجوهري، أحمد مصطفى، أحمد مانو، محمد النمر، موسيقي المبدع أحمد نبيل، ديكور الفنان الدكتور محمد سعد، مخرج منفذ محمد وادي ومدحت موسى، مساعدين إخراج حسين عشاوي ومصطفى الفخراني.

قال الناقد باسم صادق: «حلم سعيد» يقول إن متعة الحياة، هي في الجهاد والحفر في الصخر من أجل الوصول للحلم، وأن المتعة في الرحلة وليست في الوصول، مشيراً أيضاً إلى المتعة الموازية في قراءة قصص الكاتب الروسي انطون تشيكوف، الذي يعد من أشهر وأهم المؤلفين الروسين الذين لهم أعمال ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين.

وأوضح أن «تشيكوف» يعد حد أهم المؤلفين الذين لهم منجز مهم جداً من الأعمال المسرحية، و القصص القصيرة التي قامت عليها مبادرة «اضحك.. فكر.. اعرف» مضيفاً: «نقدر نقول إننا قدم مجموعة من أهم العروض المسرحية التي تقوم عليها فكرة المسرح أونلاين، والتي تقودها وزارة الثقافة بقيادة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، وإحنا من خلال المرحلة الأولى من عروض المبادرة نرى مجموعة من أشطر المخرجين الذين يقدمون رؤى مختلفة لعروض تشيكوف».

وأشار الناقد المسرحي إلى أن الكاتب انطون تشيكوف ينحاز دائماً لشخصياته، كما ينحاز للشخصيات الضعيفة والمستضعفة، والفئات الدنيا من المجتمع، ربما لأنه عاش حياة معذبة فيها الكثير من القهر في طفولته، حيث كان والده يجبره على الوقوف في المحل الخاص به، كما كان يجبره على الغناء رغماً عنه، و سبب آخر لانحيازه لشخصياته هو أنه درس الطب وهو ما جعله يشعر بالكثير من الرحمة تجاه الفئات الدنيا من المجتمع، لذلك نرى أن شخصياته في القصص التي قدمها يقف تجاهها وقفة محايدة، وهو ما جعل الكثير من المخرجين يتعاملون مع هذه القصص بالكثير من الحرية.

ولفت الناقد إلى أن مسرحية «حلم سعيد» تتناول قصة عازف بسيط

وأكد أن المخرج تامر كرم واحد من أكثر مخرجي جيله امتلاكاً للرؤى والاجتهاد والتميز ما يجعله يقف وسط النجوم وهو مرفوع القامة و يقف على أرض صلبة منذ أن بدء، وأنه استطاع الحصول على العديد من الجوائز المسرحية، حيث حصل على جائزة أفضل مخرج لعرض «هنا انتيجون»، وحصل بطل وبطلة العرض على جوائز أفضل ممثلين، كما حصل على العرض على جائزة الدولة التشجيعية.

واختتم صادق حديثه قائلاً: المخرج تامر كرم من المخرجين القادرين على اختيار فريق العمل الخاص به بعناية شديدة، والاستفادة من مهاراتهم في نجاح العروض التي يقوم بتقديمها، وهو ما ظهر احتيازه الفنان محمد فهميم والفنان محمد ناصر لتقديم العرض المسرحي «حلم سعيد»

. ياسمين عباس

جميع أمنيته في الحياة، أن يتعايش بأجره في الحفلات، وخلال إحدى الحفلات يتعرف على بنت ولكنها تبعد عنه بسبب كونه مجرد عازف بسيط، وليس من نفس الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، لتترك له المزيد من الألم، وقال أن المخرج تامر كرم تناول القصة القصيرة و بنى عليها عرضاً مبهجاً وممتعاً ومكثفاً وبه الكثير من المتعة، يحمل رسالة تؤكد أن الإنسان يستطيع إذا كان مغموراً أن يحقق حلمه بالكثير من الجهد والتعب.

وأشار الناقد المسرحي إلى أن جائحة فيروس كورونا قادتنا إلى فكرة أن نقدم عروضاً مسرحية بتكلفة بسيطة جداً، وهو تحد كبير جداً، وأن التجربة أثبتت أننا نستطيع تقديم عروض مسرحية عددها كبير بتكلفة أقل، وأكد أن التجربة لها أكثر من ميزة، وستكون جاذبة أكثر ونقوم بعرضها على شاشات التلفزيون خلال المراحل التالية للمبادرة.

اتفقوا على ضرورة صقل الموهبة بالدراسة روشتات مجربة من أهل الحرفة لهواة الفن



من المسرحيين المتخصصين والأكاديميين.
أحمد محمد الشريف
في البداية يحدثنا المخرج والناقد د. عمرو دوارنة موضحاً دلالة بعض المصطلحات قائلاً: بداية أود أن أوضح أن كلمة «الموهبة» وبرغم من وضوح دلالاتها إلا أنه يصعب تحديدها أو تقديرها حيث لا يوجد لها معيار أو مقياس ثابت، وذلك ببساطة لأنها نتيجة تضافر عدة عناصر أو عوامل يصعب فصلها عن بعضها البعض، فهي نتيجة عدة مزايا أو هبات من الله تؤثر وتتأثر بالأبعاد الثلاث لكل إنسان (المادي والاجتماعي والنفسي)، ومن عناصرها المتداخلة: القدرة على الفهم والاستيعاب، عشق القراءة والمتابعة للفعاليات الفنية والأدبية، القدرة على التحليل والاستفادة

من الالتحاق بالدراسة العلمية؟ وهل تكفي الموهبة وحدها لصنع فنان متميز؟ وإذا كانت لها أهمية كبرى فلماذا برز نجوم كبار لم يتحقوا أو لم ينمووا دراستهم بالمعاهد والأقسام المتخصصة؟ ولأن الأعداد التي يتم قبولها بالمعاهد قليلة جداً، فما هي فرص صقل الموهبة وتنميتها وتطوير القدرات بالنسبة لمن فاتهم قطار الالتحاق بالعهد لظروف تخطي السن أو ارتفاع أسعار التعليم الموازي بها؟ عدة تساؤلات مهمة في هذا التوقيت نبحث لها عن إجابات بين نخبه

في مثل هذا التوقيت من كل عام تبدأ استعدادات أكاديمية الفنون بكل معاهدها، وكذلك الأقسام المتخصصة في المسرح بالكلية والجامعات المختلفة لاستقبال الوافدين الجدد، الحالمين بالالتحاق بها وتنمية مهاراتهم وصقل مواهبهم كبداية لطريق الاندماج في سوق العمل الفني، في مجالاته المختلفة من تمثيل وإخراج وديكور ونقد وغيرها من التخصصات. ومع هذا يبرز التساؤل المحير والمثير للجدل دائماً: ما مدى الاستفادة التي يحققها الطلاب



علاء قوفة



عمرو دوار

مدحت الكاشف : الدراسة تلزمها الموهبة أولا

.. الموهبة وحدها لا تكفي

ويبين د. مصطفى سليم رئيس قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية، أهمية تجذر الموهبة وتأصلها أولا قائلا: لا شك أن مسألة الدراسة تصقل الموهبة ولكن هذا الصقل له شروط وعلى رأسها أن تكون الموهبة متأصلة في المتقدم للدراسة من زمن وليست شيئا طارئا عليه أو اكتشاف مفاجئ لم ينتبه إليه، فعلى سبيل المثال أتذكر في تجربتي الشخصية أنني بدأت كتابة الشعر والتمثيل على خشبة المسرح وأنا في السنة الخامسة من المرحلة الابتدائية. وحين جاء الممثل القدير/ محمد جبريل لعمل عرض مسرحي بالمدرسة قدم له الأستاذة الطلاب الذين يرون فيهم القدرة على التمثيل وقالوا له هذا الصبي يقول الشعر. ثم اختارني لدور البطولة في هذه المسرحية فكتشفت أن لدي القدرة على التشخيص أيضا، و في المرحلة الإعدادية والثانوية حصلت على جوائز كثيرة في الشعر ومثلت مع الأستاذ مصطفى عبد المجيد «رحمه الله» المسئول عن النشاط المسرحي بالمدرسة السعيدية وهو شخصية مرموقة وله مكانته. إذن هناك تسلسل في وضوح الموهبة وتأكيدها عبر سنوات الدراسة وبالتالي حين التحقت بالمعهد لم يكن المعهد بالنسبة لي مكانا للدراسة وإنما مكان لإبراز مواهبى. ذهبت إليه قاصدا متعمدا ولم أقم بتحضير نفسي كما جرت العادة بل جلست مع زملاء أعضاء وجيران مثل الأستاذ مازن من الرقابة وكان جاري في الجيزة والأستاذ محمد زعيمة وكان جاري في العمرانية ومع الأستاذ نبيل الحلوجي ، ثم دخلت الامتحان ونجحت بتفوق. إذن الموهبة يجب أن يكون لها جذور، ولا تطفح فجأة. وهي ربما تحقق النجاح الجماهيري مصادفة، هذا أمر آخر لأنه قدرى، أما من يكتشفون أنهم موهوبون فنسب نجاحهم تزيد بعد ذلك بالدراسة .

أضاف: تقدم الدراسة للموهوب عالما ثقافيا متعددًا ومتنوعًا و تساعده على تكوين رؤية للعالم، كما تدرجه فيكتسب مع الموهبة المهارة فيصبح محترفًا. و تقدمه للوسط الثقافي أو الإبداعي الذي يتخصص فيه وتفتح له المجال و تجعله يصنع شبكة صغيرة من العلاقات تمكنه من إيجاد فرص في المستقبل. و تميزه عن باقي

فيوضح أهمية تنمية القدرات الذاتية من خلال التعلم بقوله: نحن نعيش اليوم في عصر العلم والتقدم العلمي في كل المجالات ، فمن باب أولى بهذا العلم المجالات الإبداعية التي هي أصلا تعتمد على موهبة موجودة ومتأصلة في شخص ما. هذه الموهبة تتطلب نوعا من أنواع الصقل وهو دائما يكون بالدراسة. والدراسة دائما تكون معتمدة على العلم، والعلم يكون في البداية تجارب قبل الوصول إلى نتائج، ثم الوصول إلى نظرية. وأعتقد أن فن التمثيل منذ اليونان وحتى اليوم استطاع أن يبلور مجموعة من النظريات بقدر الإمكان فيها نوع من التوثيق العلمي لممارسة المبدع، وخصوصا في مجال التمثيل. وهذا يظهر الممثل الموهوب فقط من الموهوب الدارس. فممثل دارس فقط يمكن أن يمتلك الحرفية أو التقنية ولكنه لا يمتلك الأصالة، أو الموهبة أو الاستعداد للتمثيل. الدراسة شرطها الموهبة والموهبة وحدها لا تكفي للتطور. قد يؤدي ممثل دورا ببراعة في بادئ الأمر لكن بالتدرج يبدأ في التراجع لأنه ليس لديه الخلفية المعرفية المتعلقة بممارسته لمهنة التمثيل.

أضاف: عندما أحدثت عن التعلم فلا اقصد بالضرورة الحصول على شهادة علمية. ولكن التعلم بأي شكل من الأشكال، التعلم الذاتي ومراقبة الذات واكتشافها، التعرف على القدرات الشخصية ، ويمكن للموهوب الالتحاق باستوديو أو بورشة أو مدرسة غير رسمية فيحصل على قدر من التعلم. وكل من فاتهم قطار التعلم بشكل رسمي لابد ان يختاروا الطريق المناسب لهم، وعلي أن أبحث عن توفر فيه القدرة على التدريس والتعلم لأن هذا الموضوع شائك جدا، لأن معلم التمثيل يعلم بشرا قد يؤثر فيهم بالسلب كما يؤثر فيهم بالإيجاب. فكرة التعلم أساسية و لابد منها، وأكبر مثال لدينا هو الفنانة سعاد حسني الموهوبة حتى النخاع فهي لم تحصل على تعليم لكنها حصلت على تدريبات قاسية جدا مع أساطين الفن في فترة كبيرة جدا، فمن علمها الإلقاء ومن علمها الرقص ومن علمها الغناء، ومن علمها الأداء والتمثيل وكل شيء بحيث أصبحت مستعدة دائما، غير هذا لا يوجد امتداد لعمل الممثل إن لم يتعلم.

يصنع أكاديميته الخاصة

من التجارب السابقة، والتعامل مع المواقف المختلفة، والقدرة على الحفظ سواء للنصوص أو للصور التي تمر أمام العين أو الأصوات التي تلتقطها الأذن، وكذلك الثقة في النفس وامتلاك طاقة الصبر والإصرار، وأيضا القدرة على كسب العلاقات العامة والاجتماعية، وذلك بخلاف بعض العوامل المادية الأساسية كاللياقة الجسدية والقبول المريح والوجه المعبر المحبب للكاميرا، وطبقات الصوت المناسبة ومخارج الألفاظ السليمة. ونظرا لكثرة العوامل المؤثرة في الموهبة وتداخلها يصعب بالطبع قياسها أو قياس كل عنصر ومدى تأثيره في العناصر الأخرى، لذلك يكون من المنطقي أن يختلف كثير من الأساتذة فيما بينهم حول تقييم كل موهبة من المواهب.

وهنا نصل إلى نقطة أخرى مهمة وهي كيفية صقل الموهبة؟ وهي تتطلب التعامل مع كل عنصر من العناصر على حدة ومعرفة كيفية صقله وتنمية المهارات الخاصة به، ولكن بصفة عامة أقرر بأن الدراسة برغم أهميتها بوصفها تنظيرا مفيدا ونتيجة لرصد وتحليل جميع الخبرات السابقة في كل مجال من المجالات، وبالتالي فهي اختصار رائع لفترة اكتساب الخبرات إلا أنها لا تستطيع وحدها أن تغرس الموهبة - بعواملها المتداخلة - فيمن يفتقد تلك العوامل أساسا، ربما توجهه إلى ضرورة الالتزام واحترام آداب المهنة، ولكنها لن تغرس فيه الالتزام كسلوك عام، أو تحبب إليه عادة الاطلاع والقراءة، وربما يفسر هذا تطور بعض الفنانين من خلال الدراسة وفؤ مهاراتهم بشكل ملحوظ واكتسابهم لخبرات جديدة دون باقي زملائهم، وذلك سواء كانت الدراسة بالمعاهد الرسمية أو ببعض الورش الجادة وليست تلك الورش الوهمية التي تستغل أحلام البسطاء وطموحات الشباب لتحقيق المكاسب التجارية فقط.

أضاف: بصفة عام أوضح أن جيل الرواد كنجيب الريحاني، علي الكسار، حسين رياض، سليمان نجيب، يوسف وهبي، زينب صدقي، فاطمة رشدي، عبد الوارث عسر، أمينة رزق، زوزو نبيل، الذين ساهموا كثيرا في نشأة وتطور الفنون العربية بمختلف القنوات (المسرح، السينما، الإذاعة، الدراما التلفزيونية) لم يحققوا مكانتهم التي أبهرتنا بأعمالهم السينمائية إلا بعد اكتساب خبرة عشرات السنوات التي لا تقل عن ربع قرن، في حين أن كبار النجوم في النصف الثاني من القرن العشرين كسناء جميل، سميرة أيوب، عبد المنعم إبراهيم، عبد الله غيث، نور الشريف، أحمد زكي لم يحتاج كل منهم سوى أربع سنوات دراسة نظرية وعملية ثم أربع سنوات مثلهم لاكتساب الخبرات الفعلية لتحقيق مكانته وتمييزه وتألقه.

وأخيرا أود أن أوجه بكل صراحة إلى أن «الجمعية المصرية لهواة المسرح» إذا كانت تعزز دائما بدورها المؤثر والفعال خلال مسيرتها الفنية - التي قاربت الأربعين عاما - في اكتشاف عدد كبير من نجوم الصف الأول حاليا والمساهمة في صقل موهبة كل منهم ، ومن بينهم على سبيل المثال لا الحصر: كامل، خالد الصاوي، محمد هنيدي، محمد رياض، عمرو عبد الجليل، ماجد الكدواني، حنان شوقي، ياسر ماهر، منير مكرم، والراجلين: ممدوح عبد العليم، خالد صالح. فإن عدد الموهوبين الذين لم تسنح لهم فرصة إثبات مواهبهم واستكمال مسيرتهم أكثر بكثير جدا، مما دفعهم إلى التخلي عن أحلامهم وطموحاتهم. و تظل المشاكل والمعوقات قائمة ومن أهمها ارتفاع تكلفة الدراسة الموازية والالتحاق بالورش الخاصة، وكذلك صعوبة الحصول على عضوية نقابة المهن التمثيلية أو حتى الحصول على تصاريح العمل، وذلك بخلاف ندرة الفرص التي تمنح لأصحاب النفوذ والعلاقات وعدد كبير من أبناء الفنانين.

لا مفر من التعلم

أما د. مدحت الكاشف عميد المعهد العالي للفنون المسرحية

أنفسهم. فلو نظرنا إلى أفلام الخمسينيات في أمريكا مثلا ولاحظنا مثلا قصة شعر الممثلين بها فسندج مثلها في الأفلام المصرية، يأخذون الشكل الذي هو من الأدوات الخارجية للممثل وهو ما يصنع الشخصية، دون أن يعرفوا شيئا عن الدراسات التي تقدمها الآن عن استانسلافسكي، وكان هناك مخرجون كبار يتحدثون معهم ويوضحون لهم أبعاد الشخصية وتكوينها وكيفية أدائها. مثلا الفنانة الكبيرة شادية ليست خريجة معهد ولكنها اكتسبت خبرات كبيرة بالممارسة. والآن مع عصر القنوات المفتوحة أصبح السوق في حاجة إلى مجموعة كبيرة من الممثلين.

أضاف: أما صقل الموهبة بالدراسة فنجد مثلا الفنانين محمود يس ويحيى الفخراي ليسوا من خريجي المعهد، ومحمود حميدة لم يستمر بالمعهد ومع ذلك درسوا التمثيل وتدريبوا بمعرفتهم وتفرقوا، وهناك في المقابل أيضا من اصقلوا موهبتهم بالدراسة الأكاديمية مثل محمد صبحي ونور الشريف وأحمد زكي وهادي الجيار ويونس شلبي.

لذلك فعلى من تخطى السن أو لا يستطيع الالتحاق بالمعهد فهناك طرق كثيرة للتعلم، في العام الماضي مثلا نقابة الممثلين أقامت ورشة استعانت فيها بأساتذة من المعهد إضافة إلى الأستاذ محمد عبد الهادي وهو خريج المعهد قسم دراما ومدرسين آخرين ممن تدربوا على يد مدرسين من أوروبا في فن الممثل. فالورش المسرحية الحقيقية تقدم تدريباً لأدوات الممثل على مذاهب علمية. وفي هوليوود فإن كبار نجوم السينما العالمية مثل آل باتشينو مثلا وكذلك شباب النجوم مثل جوني بيب يذهبون إلى ورشة أو استوديو قبل كل فيلم، وأنا حضرت حوالي أربعة ورش خاصة بمايكل تشيكوف واستيلا أدلر، وثالثة خاصة بشيء جديد على التمثيل وهي رسالة دكتوراه أعدها أحد الباحثين المتميزين موضوعها كيف تبني شخصيتك من خلال الحلم؟ إن أي ممثل تفوته فرصة التعلم الأكاديمي ويريد أن يدرب نفسه عليه أن يسأل نفسه عندما يتصدى لأي شخصية أربعة أسئلة مهمة هي: من أنا؟ أين أنا؟ لماذا أنا هنا؟ إلى متى أنا موجود هنا؟ تلك الأسئلة ستصل بنا إلى كيف أؤدي الشخصية؟ كذلك عليه أن يواظب على قراءة الكتب وتثقيف نفسه، وأن يقرأ كتب إعداد الممثل، فهناك مناهج كثيرة عبارة عن تطوير لمنهج ستانسلافسكي، وهو نفسه قال في أواخر حياته: على كل ممثل أن يصنع منهجه.

تنظيم الموهبة

كذلك يرى د. كمال عطية المدرس المساعد بقسم التمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية، أن الموهبة لا بد من تنظيمها وضبط استخدامها لدى الممثل قائلا: الموهبة هي التي تظهر أولا فهي أساس الفن أيا كان نوع الفن سواء تمثيل أو غيره، ويظهر بعد الموهبة التنظير وكيفية تنظيم الموهبة، وهذا بالنسبة لكل الفنون. وبالنسبة للتمثيل بشكل خاص فلا بد أن يكون الممارس موهوبا أولا، ولكن يمكن أن يكون هذا الموهوب لا يدرك كيفية استغلال الموهبة أو توظيفها، لذا تأتي الدراسة العلمية أو الأكاديمية للفن. فهي تعلمه كيف يستخرج كل ما بداخله وكيف ينظمه وكيف يستخدمه؟ ومتى؟ وما المقدار المحدد للاستخدام؟ فهي مسألة نسبة وتناسب، فقد يكون الشخص لديه الموهبة لكنه يسيء استخدامها فيظهر أداؤه مبالغ فيه أو يبدو أداؤه خارج نطاق الشخصية.

وبالدراسة يدرك كيف ينسق ويضبط المعايير والمقايير وكيف يتعامل مع الفوارق بين أداء التراجيديا أو الكوميديا؟ وما



ملاحش الكاشف

لديهم أدني موهبة حاضرهم بقوة في سوق العمل. هناك مثلا من تسنح له فرصة في مسلسل وهو لم يمارس أي شيء يتعلق بالمهنة من قبل، وليس له علاقة أصلا بأي خبرات سابقة، سواء بالوقوف على خشبة مسرح أو مواجهة جمهور أو نقد أو تلقي تعليقات على أداء أو مارس أي احتكاك، فهو يعمل مباشرة لأنه كان بالصدفة أحد أقرباء العاملين في المسلسل. فلو وضع المدرسين والموهوبين فعلا في سوق العمل فستكون الأعمال الدرامية لها شأن مختلف تماما. وسيكون لهم مساحات مختلفة من الحضور، وكثير من خريجي المعهد للأسف لا يجدون مكانا في سوق العمل.

تابع: على من لم يلتحق بالمعهد من الموهوبين تنمية قدراتهم بالقراءة والالتحاق بورش متخصصة.

كل ممثل يصنع منهجه

ويوضح د. عاصم نجاتي الأستاذ بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ضرورة صقل الموهبة من خلال الاطلاع على أحدث الطرق والمناهج العالمية بقوله: لدينا أسماء عديدة لفنانين ونجوم كبار وشباب قداماء ومعاصرين لم يكتفوا بالموهبة بل أصروا على صقلها بالدراسة حتى بعد أن انتهوا من الدراسة بكليات جامعية أو دراسات أخرى، منهم: فريد شوقي، حمدي غيث، شكري سرحان، عمر الحريري، نعيمة وصفي، سناء جميل، جلال الشراوي، سعد أردش، كرم مطاوع، سمير العصفوري، سناء شافع، وغيرهم كثيرون.. الموهبة وحدها لا تكفي فهي هبة من الله سبحانه وتعالى يضعها في إنسان وبالتالي يحتاج أن يصلق أدواته، وأدوات الممثل تنقسم كما يعلم الجميع إلى أدوات داخلية وأدوات خارجية، فأدوات الممثل بدون استعداد وتنظيم لها لا تكفيه لان يستمر، وهناك جيل أقدم مثل محسن سرحان وحسين صديقي، هؤلاء كانت خبراتهم كبيرة متراكمة من فيلم لآخر، وكانت مشاهداتهم للسينما الإيطالية والفرنسية ثم الإنجليزية بعد الحرب العالمية الأولى مصدر معرفي كبير، كانوا يستفيدون من تقنية أداء الممثل بمراقبتهم للممثلين العالميين ثم يدربون

الممارسين للمهنة لأنه يمتلك ثقافة المهنة ومصطلحها النقدي السليم ويستطيع أن يتحدث عنها بما يجعلنا نثق في موهبته. لذلك عندما كنا نستمتع مثلا إلى الفنان الكبير نور الشريف عندما يتحدث عن فن المسرح أو التمثيل نكتشف أننا أمام ممثل من طراز مثقف. لأنه كان متفوقا في دراسته فاكسب الثقافة وهذا لم يؤخره أبدا عن أن يكون نجما بل بالعكس جعله نجما من نوع خاص. وسأذكر حادثة أخرى خاصة بالاحتكاك بالنجم نور الشريف تؤكد أهمية الدراسة للموهوب، ففي مسرحية «كاليجولا» عملت مساعد مخرج منفذ للإخراج وكان الفنان نور الشريف يأتي قبل مساعدي الإخراج والمخرج وجميع أفراد العمل بساعتين، يحمل مراجع باللغة الفرنسية والانجليزية والعربية عن شخصية «كاليجولا»، يقرأ ويدرس ويتعمق في الشخصية، يضع خطوطا أسفل السطور الهامة ويبدأ في معالجة ما قرأه كل ليلة في البروفات من خلال تجسيده للشخصية، إلى أن يصل إلى الشكل النهائي. وبعد أن يشعر بالرضا يأتي في موعد البروفة، هكذا يكون الفنان الذي يعرف قيمة المعرفة بالنسبة للموهبة. المعرفة تصقل الموهبة وتعمقها وتجعلها تنتقل من مرحلة الهواية إلى آفاق العبقرية.

تابع: أما من فاته التقدم للدراسة الرسمية المتخصصة فيستطيع أن يصنع أكاديميته الخاصة ببحثه عن المعرفة في كل مجال، يستطيع من خلال مكتبته، من خلال السؤال والبحث، من خلال قراءة الرسائل العلمية، من خلال حضور ندوات والاشتراك في ورش، والاحتكاك بالأكاديميين، يستطيع ان يصنع أكاديميته من خلال متابعة المحاضرات التي أصبحت تتاح على وسائل التواصل الاجتماعي، محاضراتنا أصبحت موجودة، يسجلها الأبناء ويرفعونها على الشبكة العنكبوتية وتتاح للجميع. إذن هو يستطيع أن يصنع هذا بنفسه لنفسه كما فعل عباس محمود العقاد. فقد صنع أكاديميته أو جامعته بنفسه.

سوق العمل

ويشرح د. علاء قوقة الأستاذ بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد ضرورة الدراسة والتدريب للممثل بقوله: إن جهد الممثل كي يطور من أدواته يضع له سمات خاصة تميزه. ويوجد خريجين درسوا الجانب التعليمي بشكل جيد وبعد التخرج عملوا على مواصلة التدريب من أجل صقل وزيادة مواهبهم وقدراتهم. أذكر ممن كانوا يدرسون معي مادة حرفة الممثل أيتن عامر ومحمود حجازي وولاء الشريف وندى موسى وريم أحمد وطه خليفة ومحمد علام وتامر كرم، عدد كبير منهم استفادوا من التدريبات وطوروا من أنفسهم، وهم كأشخاص لهم يد في تطوير أنفسهم، والجانب الآخر المتعلق بتدريبات الحرفة التي دربتهم عليها ولها علاقة بتنمية تركيز المخ لدى الممثل فقد غيرت أشياء، المسألة كما قلت ترجع إلى قابلية الشخص ورغبته في تطوير نفسه، وقد خرج من عباءتنا أعداد كبيرة جدا، من ذكرتهم الآن عدد ضئيل جدا منهم.

أضاف: أما بخصوص سوق العمل فليس له علاقة بإمكانيات الممثل الحقيقية، وإنما له دخل بأشياء أخرى، وقد تكون إمكانية الممثل ومهارته آخر هذه الأشياء التي تضع الممثل في مكانة معينة في سوق العمل، فكم من ممثلين رائعين لا يعملون وكم ممن ليس

علاء قوقة : تجذر الموهبة هو الأساس

والدراسة لازمة لتحقيق الخصوصية



مصطفى سليم



عاصم فجاتي



كمال عطية

من خلال المعهد فقط، توجد أماكن أخرى مثل ورشة مركز الإبداع التي يقيمها المخرج خالد جلال، أو من خلال العمل مع مخرجين كثيرين، يتعلم الموهوب من كل منهم بقدر ما. إضافة إلى أن هؤلاء المخرجين أساتذة في المعهد، وما نطبقه في المعهد هو ما يتم تطبيقه في المسرح الاحترافي خارجه، ومعظم المحترفين هم أصلاً من خريجي المعهد، فالمعهد موصول بالأجيال التي يقوم بتخريجها، مثلاً الأستاذ خالد جلال خبراته الأكاديمية التي اكتسبها من المعهد هي التي يعطيها لطلبتة في الورشة، إضافة لتعلمه من الخارج واحتكاكه بالمجال وقرائه وثقافته الخاصة. فالموهوب الذي يعمل تحت يده ولم يدخل المعهد فسوف يأخذ خبراته وكذلك الفنان أحمد مختار أو أي مخرج آخر، فهو يمر بمجموعة خبرات واحتكاكات والدراسات بشكل موازي مع المعهد.

أضاف : من لا يصقل موهبته يكون مثل غير ملتزم وكسول و لا تتطور موهبته ولا تنمى ولا تعيش. لكن لدينا مثال آخر لفنان موهبته متوسطة لكنه ذكي جداً ولديه إلهام يبذل أقصى جهده ويقاوم ويقراً ويدرس مع نفسه، والأماكن كثيرة ومتوفرة وطرق الصقل والتنمية كثيرة بعيداً عن الدراسة داخل المعهد. الفنان شريف دسوقي مثلاً حصل على عضوية النقابة وحصل على جائزة في التمثيل وهو ليس خريج المعهد، وهو يعمل منذ فترة طويلة .

وعلى من لم يستطع دخول المعهد لأي ظروف توجد ورشة وزارة الثقافة مثل ورشة الأستاذ خالد جلال وورشة «أبدأ حلمك» لمسرح الشباب، وتوجد ورشة تكلفتها قليلة ومعتمدة مثل ورشة الفنان «أحمد مختار»، ويوسف كمال رزق ومحمد نبيل منيب. ويمكن للموهوب أن يتعلم من خلال العمل بالمسرح كثيراً حتى لو بدون مقابل. وكذلك المشاهدة مهمة فعليه أن يشاهد عروضاً كثيرة ويحضر بروفات ليتعلم. الفنان لابد أن يكون مثقفاً ولا تقتصر قراءته على تخصصه، فأنا مثلاً أقوم الآن بإخراج مسرحية عن الهجرة غير الشرعية. وأعكف على دراسة كل أنواع الهجرة غير الشرعية منذ عام 2010 وحتى عام 2020 وأجمع كل المعلومات الخاصة بهذا الموضوع، فما علاقتي أنا بالهجرة غير الشرعية؟ فلا بد أن أقرأ في جميع المجالات، الفنان لابد أن يكون مثقفاً في جميع مناحي الحياة، وكذلك الاحتكاك بالفلسفة وعلم النفس لدراسة نفسيات الأشخاص الذين يتعامل معهم. فلو أنه سيتمثل شخصية صياد لابد أن

كمال عطية : لا موهبة دون تنظيم وضبط والتعلم متاح للجميع

الفنون أو الأقسام المتخصصة بالكليات، فهناك ورش مسرحية مجانية تقيمها الدولة وفي مسرح الشباب ورشة «أبدأ حلمك» مثلاً وفي الثقافة الجماهيرية أيضاً توجد ورش فنية متعددة. ويمكنه الاشتراك في تلك الورش، وهي فرصة إذا كان يسعى لذلك. ولو لم تسمح ظروفه فعليه بالفرجة أولاً، عليه أن يشاهد جيداً أشياء جيدة الصنع وليست مجرد مشاهدة عادية. على الموهوب مشاهدة ممثلين جيدين، خصوصاً أن كل المشاهدات متاحة، عما كنا عليه قديماً. عليه أن يراقب أهم الممثلين في العالم، نصيحتي هي البحث والاطلاع، والآن كل شيء موجود في مكانك ومن أراد أن يتعلم فسوف يتعلم..

تنوع الخبرات

وحدثنا المخرج محمود فؤاد صدقي المعيد بالمعهد العالي للفنون المسرحية، عن تنوع الخبرات الحياتية التي يتعلم منها الفنان ويصقل بها موهبته، قائلاً: إن مسألة صقل الموهبة ليست متاحة



أحمد مختار

أساسيات التعامل مع هذه الأنواع؟ وما هي أساسيات الانفعال نفسه؟ والمجال الفني تطور الآن ولم يعد مقتصرًا على المسرح فقط بل معه التلفزيون والسينما والإذاعة وكل هذه المجالات لها تقنيات أخرى مختلفة عن تقنيات المسرح نفسه. فعندما يلتحق الموهوب بالأكاديمية، فإنه يدرك كل هذا ويدرك كيف يتعامل مع الكاميرا وأشكالها وأحجامها المختلفة؟ كيف يتعامل مع المايك؟ وما الفرق بين التمثيل التلفزيوني والتمثيل السينمائي؟ إضافة إلى أنه في المعاهد الفنية والأقسام المتخصصة بالكليات فإنه يدرس بجانب التمثيل مواد أخرى تساعده وتطور من موهبته وتنميها مثل الرقص والديكور والدراما والموسيقى وغيرها، إضافة إلى أنها تزيد من ثقافته لأن الفنان المثقف الواعي يكون أفضل في التعبير، كلما زاد هذا الإدراك والوعي، كلما كان تعبيره أعلى وأفضل عما يجسده، لأن الفنان يعبر عما يفهمه من الحوار، والفنان كلما كان يفهمه أعلى كلما كان تعبيره أقوى والعكس صحيح، فمهما كان موهوباً لو كان يفهمه ضعيفاً فسيكون تعبيره ضعيفاً عن الشخصية التي يؤديها. والموهوب الأقل في الموهبة قد يمكنه إذا تدرّب جيداً ودرس جيداً وقرأ وعيّه ونضج يمكن أن يعبر أفضل من آخر أعلى منه في الموهبة لأن الأخير لا يعرف كيف يستخدم إمكانياته.

إضافة إلى كل ذلك توجد أدوات للممثل يتم تطويرها مثل جسمه وحركته وشكله وصوته، كل هذا يتطور من خلال الدراسة، وكل هذا ليس له علاقة بمسألة أنه عندما يدرس هل سيكون أفضل من غير الدارس أم لا؟ يوجد فنانون لم يدرسوا الفن لكنهم أفضل من آخرين درسوا الفن. وهذا موجود في العالم كله وعلى مستوى المشاهير أيضاً، وهذا ليس له علاقة بسوق العمل أو النجومية، يمكن أن يكون الفنان خريج معهد لكنه لا يعمل جيداً لأن هذا موضوع آخر له محددات ومعايير أخرى بغض النظر عن الدراسة أو الموهبة.

أضاف: أما من لم تتح له الظروف للدراسة العلمية بأكاديمية



من خلال الواقع الفعلي، وبالتالي يدفع ثمن أخطائه. فإذا قلنا إن الهاوي يكتسب خبرة عملية بالممارسة الفعلية فهذه الخبرة بالطبع مهمة جدا ولكنها تخضع للصدفة، وخبرته غير منهجية وخاضعة للظروف، والهاوي أيضا قابل للتطوير لكن بشكل أقل من الأكاديمي أو المحترف، وأيضا تبعا لظروفه ونوعية فرص العمل المتاحة له.

وأخيرا يتحدث الفنان أحمد مختار موضحا أهمية التدريب المستمر للموهبة بقوله: إن الممثل لابد أن يواظب على التدريب طوال حياته، فلا يجوز أن يكون ممثلا موهوبا فقط، يوجد ألف ممثل موهوب، لكن خمسة فقط هم من يتدربون وهم من يستمرون ويبرعون وهم الأفضل. المطلوب من الممثل أن يحول الشخصية الخيالية في ذهن المؤلف ورؤية المخرج إلى واقع ملموس. إلى شخصية حقيقية معاشة لها لحم ودم. فهذه هي وظيفته، وهي تكون بالتدريب، كل منا له أدوات مثل الخيال والتركيز واستحضار المشاعر والتعبيرات بالوجه والجسم والصوت، لكن ما يميز صوت الممثل المدرب عن صوت الممثل غير المدرب أنه صوت متنوع وجذاب لكن الغير مدرب قد تكون موهبته أعلى لكن بعد قليل سيمثل منه المتفرج، نفس الفكرة جسم الممثل المدرب هو جسم لطيف على المسرح يدرك جيدا ماذا يفعل وكيف يتحرك، لكن الغير مدرب وإن كان موهوبا جدا بعد قليل سيمثل منه المتفرج لأنه يكرر نفس حركاته، والمشاعر أيضا لابد أن تتغير من شخصية لأخرى وهذا صعب لأنك نفس الشخص لديك نفس المشاعر تحب بنفس الطريقة وتكره بنفس الطريقة، فكيف يمكنك أن تغير طريقتك في الحب والكراهة والحزن والبكاء من شخصية لأخرى؟ هذا يحتاج إلى التدريب. وأنا عندما تدربت على يد الأستاذ الكبير د نبيل منيب سعيت لأعرف أكثر، فتدربت تقريبا على أيدي معظم الذين حضروا إلى مصر، منهم فرقة مومن تشونس للبانثومايم النمساوية، وخايمي ليما من بيرو و لديه فكرة الانضباط الرهيب للممثل، وفيكتوريا جوتليز المكسيكية التي انبهرت بالصوفية المصرية وغيرت شكل الحركة وهي من اكتشفت وأبرزت التنورة، بالإضافة لأصدقائنا الفنان أحمد كمال وسيد رجب الذين كنا نتبادل معا التدريب. فمن الورش تخرج نجوم كثيرون مثل عبلة كامل وسلوى محمد على وأحمد مكي وغيرهم كثيرون.

دائما قابل للتطوير لأنه اكتسب خبرته من ألف باء التعلم بشكل متدرج، مثلا عندما تبني عمارة تضع لها الأساس يحتمل خمسة أدوار يمكنك أن تبني دورين فقط، لكن بعد ذلك يمكنك أن تستكمل بناء الأدوار الخمسة لأنك وضعت أساسا سليما من البداية، فالدراسة الأكاديمية هي تراكم للخبرة والمعرفة لذا فإكتساب المهارة يحدث بشكل متدرج من خلال المعمل الأكاديمي، حيث يتوفر للأكاديمي معمل يكتسب فيه المهارة من خلال التجربة والخطأ. لكن الهاوي يكتسب المهارة

يدرس حياة الصيادين كاملة.

كما يوضح د. محمد عبد الهادي أهمية الدراسة الأكاديمية وصقل الموهبة بالتدريب والدراسة سواء من خلال الأكاديمية أو من خلال الورش التدريبية قائلا: إن الدراسة الأكاديمية تعطي الدارس عمقا في شخصيته وتمكنه من التعامل مع حرفته، فهو عندما يدرس مثلا مسرحا يونانيا يحصل على العمق مما يجعل لديه القدرة على تحليل أبعاد وأعماق الشخصية التي يؤديها، لأنه استوعب تاريخ حرفته وفنه. والممثل الأكاديمي

محمد عبد الهادي : الدراسة تمنح الدارس

عمقا وتمكنه من التعامل مع حرفته



محمد عبد الهادي



محمود فؤاد صدقي

محمود فؤاد صدقي : لابد أن يكون الفنان

ثقيفا لا تقتصر قراءته على تخصصه

المخرج مراد منير: هدفى مخاطبة الوجدان الشعبي والتماس مع الجمهور

يتميز المخرج القدير/ مراد منير بأسلوب خاص ومذاق مختلف لأعماله المسرحية حيث يمتزج فيها عبق التراث بواقع المتلقي مما يقترب به كثيرا من مشاعره ووجدانه بل وأعماق شخصيته، مما أكسب مسرحيات «مراد منير» جمهورا يعرفه. بينه وبين الجمهور عشق خفي حيث يذهب إليه الجمهور المحب للمسرح في أي مكان منذ أن بدأ بعرض مسرحية «منين أجيب ناس» بمسرح السلام وبعدها بمسرحية «الملك هو الملك» والتي شكلت مفترقا كبيرا في شهرته ومعرفة الجمهور به مما لاقى من نجاح عشقه وأحبه الجمهور من خلاله. والمخرج/ مراد منير خريج كلية الحقوق بجامعة الإسكندرية. أخرج عددا كبيرا من المسرحيات لمسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص وللثقافة الجماهيرية وللجامعات أيضا. من أهم أعماله: «منين أجيب ناس»، «زيارة سعيدة جدا»، «الدخان»، «الملك هو الملك»، «الأيام المخمورة»، «لولي»، «سي علي وتابعه» - قفة اثنين في قفة»، «ملك الشحاتين»، «زيارة سعيدة جدا»، وغيرها عشرات الأعمال. يشارك المخرج الكبير مراد منير في مبادرة وزارة الثقافة (اضك- فكر - اعرف) بمسرحية «فرحة» عن قصة قصيرة لتشيكوف. وبهذه المناسبة كان لقائنا به له أهمية حيوية للتعرف على عالمه الفني الخاص والاقتراب من مساره الإبداعي الذي بدأه في ثمانينيات القرن العشرين. وقد أتاح لنا فرصة الغوص في أفكاره وحياته وإبداعاته التي عشقها جمهور المسرح المصري والمسرح العربي.

حوار : أحمد محمد الشريف



لماذا اخترت قصة «فرحة» بالتحديد من قصص «تشيكوف» لتقديمها على المسرح؟

يطرح تشيكوف في هذا النص فكرة إن البشر يعانون من ضيق الأفق، سواء أكان صديق أو قريب أو جار أو مدير في العمل وهكذا، وهذه سمة موجودة في كل المجتمعات وقد أعجبتني تلك الحالة لهذا الشخص ضيق الأفق، فهو شاب بسيط تحدث له حادثة مروعة حيث يصطدم به حصان، ويحملة الناس إلى المستشفى. ولكنه بعد الكشف عليه يتضح أنه لم يصب بأذى. وهذا الشاب لم يهتم بكل ذلك لكن سعادته انصبت على أن صورته نشرت بالصفحة الأولى بالجريدة وأنه بهذا قد أصبح شخصا مشهورا. وقد ابتكرت له نهاية مفاجأة تختلف عن القصة الأصلية.

إذا عدنا للبيانات، كيف انجذبت للمسرح؟

حدث هذا الانجذاب منذ أن كان عمري ثماني سنوات. حيث كنا أطفالا مجتمعين في نادي بأحد الجمعيات. والتقينا بالمخرج/ سمير العصفوري. وسألنا عن من منا يحب التمثيل؟ فتحمست جدا واشتركت معه. وبدأ في تدريبنا على منهج ستانيسلافسكي. ثم تطور الموضوع والتحق بفرقة الطليعة التي أسسها الفنان/ محمود ياسين في بورسعيد. وفي المرحلة الثانوية كنت رئيسا لفرقة التمثيل. وأخرج لنا المخرج/ عباس أحمد. وبعد هجرة محمود ياسين للقاهرة تم حل فرقة الطليعة. وانضمنا لفرقة قصور الثقافة. وارتبطنا بالفرقة القومية لبورسعيد وقدمنا فيها عروضاً كثيرة مهمة مثل «الزوبعة» لمحمود دياب و«القضية» للطفي الخوي ونصوص بريخت ونعمان عاشور، وأخيرا «الحصاد» لأبير كامي واشتركنا بها في مهرجان الإسكندرية، وفزنا بالمركز الثاني على كل فرق الثقافة على مستوى الجمهورية. وكان في ذلك الحين مخرجو الثقافة من كبار المخرجين مثل الأستاذة/ عبد الرحيم الزرقاني وسعد أردش وعبد الغفار عودة وغيرهم من العمالقة وكانوا يخرجون أيضا في الجامعة.

ثم تقدمت للالتحاق بالمعهد وكان يدريني الفنان/ محمود ياسين ولم يقبلوني رغم أنني كنت ممثلا ماهرا جدا. وذهبت بعدها إلى محمود ياسين في «المسرح القومي» وكان يجلس معه الفنانون/ سميحة أيوب وتوفيق الدقن. وتعجب أمامهم من رسوبي في الاختبارات ونصحوني كلهم بإعادة التقديم، لكنني كنت قد عزمت الأمر ولم أعد الكرة.

في فترة الجامعة مديونة «الإسكندرية» كنت أذهب إلى المركز الثقافي السوفييتي وكان به غرفة للموسيقى يمكنك الجلوس فيها والاستماع إلى أي موسيقى تفضلها: بيتوفن أو تشايكوفسكي أو موزارت أو غيره من الموسيقى الكلاسيكية، فكنت أجلس بالساعات للاستماع، وشاهدني مدير المركز وتعرف علي وأبدى رغبته في إنشاء فرقة مسرحية بالمركز فقامت بذلك، وبعد شهرين اكتشفت إمكانياتي في الإخراج.

من الذي تأثرت به من المخرجين والأستاذة الكبار؟

جريدة كل المسرحيين

عرض في الحديقة لصعوبة تحقيق ذلك. وكنت أدرهم على مسرحيات قصيرة مثل الخطوبة لتشيكوف ومسرحية الراجل اللي أكل الوزة وأشعار المقاومة الفلسطينية وكيف أحول جسم الإنسان إلى قصيدة وكيفية التعامل مع الأجسام الجماعية العامة. فأنا منذ كان عمري تسعة عشر عاما أشعر بالتقدمية في تفكيري وميولي للإخراج فلم أعد أهتم بالتمثيل. وبدأت أكتشف نفسي كمخرج وأستزيد من قراءاتي واطلاعي على كل جديد في العالم عن المسرح مثل بيتر بروك وغيره. وكنت قبل إشهار إسلامي أخرج عروضاً بالمسرح الكنسي وكان جمهوره كبير لأنه يرتبط بالوجدان الجمعي الديني.

ماذا عن تجربتك المسرحية بالإسكندرية؟

قدمت مسرحا للجامعة في الإسكندرية عندما كنت طالبا بكلية الحقوق. ثم أنشأت «جماعة المسرح التجريبي» وظلت مستمرة فترة طويلة، وكنت أقدم عروضاً مسرحية وعالمية وتنقلت بها في عدة

أوضح أولا أنني ليس لي أستاذة فقد علمت نفسي بنفسي. لكن يمكنني القول إنني قد تأثرت مبدئيا بسمير العصفوري لأنه هو الذي رباني فنيا وكرم مطاوع لأنه يملك عقلية إبداعية مبتكرة لا تقف عند حدود السير بجوار النص وكانت له تفسيرات خاصة به تسحرني.

فأنا قد درست المسرح بنفسني وثققت نفسي بنفسني من خلال دراسة كل ما أستطيع من كتب المسرح. وقد كونت فرقة وأخذت أنقل معرفتي لأعضاء فرقتي من خلال محاضرات وأدرس لهم ما درسته مثل إعداد الممثل وأدب المسرح وتاريخ المسرح. فحينما كنت في بورسعيد كان المخرج/ عباس أحمد يقوم معنا بنفس المهمة. وكنت في الإسكندرية أذهب بالممثلين أعضاء الفرقة إلى حديقة أنطونينادس لإجراء البروفات هناك. حيث كانت لدي مشكلة وهي أنني مشاغب ولم يكن أي مكان يتحمل مشاغبتني فاضطرت لإجراء بروفات بالحديقة. وفي الحديقة أصبح لدي جمهور شبه يومي يشاهد البروفات. لكنني لم أقدم أي

فالموضوع مدروس تماما. وقد استخدمت هنا الطقوس الشعبية من خلال السبوع وطقس إعادة الميلاد في المسيحية فمزجت بين الطقس الديني والطقس الشعبي لذا كان المشهد رائعا وتميز بألحان/ حمدي رؤوف الرائعة. وكانت المسألة مفاجأة للجمهور وأحدثت تماسا معه. وفي الألبان أدرك حمدي رؤوف أني أريد موفيات شعبية يتم إعادة صياغتها. وحصل بها حمدي رؤوف على جائزة أفضل موسيقى.

عرض من عروضك ترى أنه كان رائعا لكنه لم يأخذ حقه أو ظلم.

عرض مسرحية «ملك الشحاتين» في القطاع الخاص دمره نجاح الموجي، وعند التصوير أجهز عليه سعيد صالح. أما العمل الذي ظلم فهو آخر عمل لي عرض «زيارة سعيدة جدا» مسرح الهناجر، فلم يلق أي دعاية نهائيا أو مجرد خبر في جريدة للإعلان عن العرض. وقد تم عرضه عشرة أيام فقط ثم توقف أسبوعين من أجل المهرجان السينمائي ثم عاد لمدة خمسة أيام سرا. وكان من بطولة محمد محمود وانتصار وعزة بليغ وغيرهم من فنانيين مبدعين.

هل لدينا تطور حقيقي في الحركة المسرحية، أم إنها تتخبط دون طريق واضح؟

مشكلة مسرح الدولة أنه يدار بشكل مركزي. بمعنى أن أي مخرج يرغب في العمل في مسرح الدولة إذا لم يوافق رأس المكان عليه فلن يعمل شيئا. إذن الإدارة مركزية وهذا هو العيب. فجوهر مسرح الدولة يكمن في إدارته. لو توجد إدارة جيدة مثل الفنان الراحل/ عبد الغفار عودة سترى نتائج مذهشة ومبهرة. أو قيادة واعية وحاسمة مثل محمود ياسين في «المسرح القومي» سترى عروضاً مرعبة وهذا حدث من قبل. فإذا لم تكن الإدارة صالحة يفسد المسرح. لأن المسرح اختيار نصوص ومخرجين مما يُنتج حركة مسرحية تفرز مواهب جديدة وشباب جدد مع الاستفادة بالخبرات القديمة. فالمجاملات تسود ونتيجة هذا هي هبوط المستوى. كما أن مسرح الدولة يزدهر حين وجود نوع من الأهداف الوطنية في البلد كلها وهذا ينتج عنه انتعاش ثقافي ينتعش بالتعبئة معه المسرح. وتلك نقطة في منتهى الحساسية. فمراحل العزة الوطنية ارتبطت بنهضة المسرح في الستينيات، كم أفرزت من المؤلفين مثل نعمان عاشور ونجيب سرور وغيرهما وكذلك المخرجين وكلهم سافروا وعادوا وأنتجوا نهضة مسرحية وهذا التفكير لم يعد واردا في الأذهان.

هل مقارنة النهضة المسرحية قديما بالوضع الحالي ظالمة للأجيال الحالية؟

طبعاً هي ظلم فادح للممثلين والمخرجين والممثلين بالذات الغير نجوم. لأنهم لا يأخذون فرص نهائياً. كانت قديماً المعطيات كلها والمقومات المحيطة تساعد على النجاح وكان هناك حس وطني قوي. أتمنى أن ينصلح الحال وتعود النهضة مرة أخرى. والآن لا توجد عروض متميزة تصنع نهضة لأن من يقف في المكان المناسب هو الذي يستطيع السياحة. لكن الشباب الآن لا يستفيدون من الكبار لأن الكبار لا يعملون. سواء «جلال الشراوي» منذ سنتين لم يخرج عرضه بالقومي للنور. «العصفوري» يجلس في المنزل. وكل الكبار كذلك حتى عصام السيد وجبله لا يعملون. فماذا قدم الشباب في السنوات الأخيرة؟ فعرض واحد جيد لا يصنع نهضة ولا اثنين أو ثلاثة. قديماً كنت تجد في العام الواحد عدة عروض ممتازة تتنافس في وقت واحد وبالتالي الحركة النقدية تتابع وتنهض بجوار الحركة المسرحية، ولكن الحركة النقدية خدمت تماماً الآن.

هل حققنا سمات خاصة مميزة للمسرح المصري؟

توجد محاولات جيدة جدا سواء على مستوى الكتابة أو على مستوى الإبداع الإخراجي. إن المسرح المصري تراثه قوي جدا. وهذا هو ما يحقق لنا الثبات حتى الآن بغض النظر عن المهازل التي تحدث، وهذا البناء لا يُهدم أبداً وهو من أيام عزيز عيد حتى الآن. ومن أيام صنوع وما بعده مثل فرق الكسار والريحاني وفرقة رمسيس فقد كُونوا بناء قويا وتوجد محاولات لدفعه للانهايار لكنها لا تنجح. فالمسرح المصري هو الذي عرّف العالم العربي ماذا يعني المسرح. معهد التمثيل بالكويت كان يُدرّس به المصريون مثل كرم مطاوع وسعد أردش وغيرهما ولما مات المسرح المصري، أو أنه في مراحل طريقه للموت مات المسرح في العالم العربي. هل تسمع الآن عن مسرحيات في أي بلد عربي. فمصر قائمة وإذا انهار فيها المسرح تحدث عدوى عامة في الوطن العربي كله.



الملك «ك تجربة فريدة نجحت فنيا وجماهيريا .

الملك هو الملك قدمتها ثلاث مرات في ثلاثة أماكن. المرة الأولى في «قصر ثقافة الريحاني». ثم كان لي صديق هو رمزي العدل شقيق سامي ومدحت ومحمد العدل، طلب مني أن أخرج عرضا بكلية العلوم وقد حدث وقدمت «الملك هو الملك» في الجامعة حيث تعرفت على الدكتور/ توفيق عبد اللطيف الذي كان عضواً في لجنة التحكيم وأعجب بالعرض وصف لي كثيراً وأصبحنا أصدقاء طيلة العمر بعدها وقد حصلت على درج الجامعات بها. المرة الثالثة أرسل لي المخرج/ فهمي الخولي وكنت قد حققت نجاحاً مسرحية «منين أجب ناس»، وطلب مني إخراج عرض للمسرح الحديث فنقدمت مسرحية «الملك هو الملك» التي كان يرفضها فهمي في البداية حتى اقتنع بالضغط عليه بمعاونة الملحن/ حمدي رؤوف، وأحضرننا محمد منير وفايزة كمال وصلاح السعدني ولطفي لبيب وحسين الشربيني. ولأن هذا العرض تعد هذه المرة له في مجال احتراف فكان لا بد أن يشهد تطوراً عما سبق. وذهبت لسعد الله ونوس إلى قبرص مع أحمد فؤاد نجم ثم تابعناه إلى دمشق حيث كتب نجم الأغاني في خلال أربعين يوم في دمشق. وبعد عودتنا جاءني حمدي رؤوف حيث أنجز الألبان كلها في منزلي. وحققنا المسرحية نجاحاً كبيراً.

كيف حققت «الملك هو الملك» كل هذا الاقتراب من الجمهور والانفعال مع الأبطال؟ وما سر مشهد السبوع؟

لقد استخدمت في رؤيتي فكرة الجوقة والتي كانت موجودة لدى اليونانيين القدماء وهي التي تقوم بالتعليق على الحدث وتعمقه وقد تسخر منه وأحياناً توقفه لتعطي المتفرج نوعاً من اليقظة وهذا موجود عند بريخت . وفي الأصل إن المبدع/ سعد الله ونوس تعمد في كتابته ملامسة بريخت. وقد استبدلت بعض حكاياته بالأغاني. فمثلاً كان يقول في النص الأصلي: إنهم سيأكلون الملك ثم يتقيؤوه فتصح جسمهم .. إلخ. ولعدم ملاءمة هذا للذوق العام - في مصر - استبدلته بأغنية: «ياما مويل هوا ياما مواليا طعم الخناجر ولا حكم الخسيس فيا، شرط المحبة الجسارة شرع القلوب الوفية».

أما بخصوص مشهد السبوع، فسر سحر مشهد السبوع يتلخص في جملة: كيف تفكر بشكل إبداعي في المسرح؟ فسعد الله ونوس في النص الأصلي يقول (خلق جديد يعاد ميلاده من جديد). فكيف يتم الاحتفال بالمولود الجديد؟ فلا بد أن يحتفل به الحاشية والحراس. فصممت هذا عن طريق السبوع. ثم جعلت أداء صلاح السعدني يتطور أثناء المشهد نفسه من (هل أنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور) إلى في نهاية المشهد (بيدو أي مخلق أو وُلدت). فأخذت كلمة وُلدت وصنعت طقس الميلاد وهو مأخوذ من كلمة الكاتب (ولدت). وهذا الطقس مثلاً موجود في المسيحية، حيث التقطت جزء من المسيحية في طقس التعميد فيقال (أنت تولد غير مسيحي، حينما تعمد بالماء المقدس تصبح مسيحياً). في هذا المشهد كانوا يركعون ثم يلقي هو عليهم الماء ويشهقون، وهكذا.

أماكن فبدأت في المركز الثقافي السوفييتي. ثم أنشأت ثلاثة فرق بقصر ثقافة الحرية في هذا التوقيت كانت توجد عدة فرق منها «مجموعة الاجتياز» للسيد حافظ. وفي ذلك الوقت كنت متأثراً بالمسرح العالمي فكان معظم المسرحيات التي أخرجتها هناك من المسرح العالمي. كما أخرجت مسرحيات للكنايس بالإسكندرية. أردت أن أقدم مسرحاً مختلفاً فكانت أقدم رؤية جمالية مختلفة عن المسرح السائد لمقاومة الكوميديا السائدة، حتى اعتقلت في الإسكندرية في ذلك الوقت في أوائل السبعينات بسبب سؤال عن الحرب في مجلة حائط!

ما العرض الذي أخرجته وتعتبره علامة فارقة في حياتك؟

بلا جدال هو عرض مسرحية «منين أجب ناس» على مسرح السلام عام 1984 بطولة الفنانين/ محسنة توفيق وعلي الحجار. فكان أول عرض لي على مستوى الاحتراف وأحدث دويماً ضخماً. في يوم الافتتاح حاصر الأمن المركزي المسرح لشدة الزحام. حيث حضر حوالي خمسة آلاف شخص في حين أن الصالة لا تسع سوى سبعمائة متفرج فقط. لدرجة أنه كان هناك تخوف من سقوط البلكون بالمتفرجين. وذلك لأن الجمهور يحب نجيب سرور ومحسنة توفيق وعلي الحجار في حين أني لم أكن معروفاً بعد واستمر العرض لفترة طويلة.

لماذا اخترت العمل على الحكايات التراثية بالذات؟ وهل ترى تقديم التراث غاية أم وسيلة؟

إن قضية التراث قضية خاصة. وأنا لم أعمل بالتراث وإنما عملي هو أعمق من التراث. فمثلاً موضوع «الملك هو الملك» مستمد من ألف ليلة وليلة. فإذا تساءلنا عن اليونانيين لماذا كانوا يتأثرون بالمسرح حتى يحدث لهم ما يسمى بعملية التطهير؟ الإجابة لأن الموضوعات المطروحة تمس حسهم الديني. فهو يروس وما كتبه في الإلبادة والأوديسا كان كامناً في وجدان الناس. لهذا كانت التراجيديات الإغريقية تجعل الناس تتطهر. مثل حالة «أوديب» من زواجه من أمه وتبعات ذلك. فوجدت أني كي أصل إلى قلب الناس وأقدم عروضاً تسمى عروضاً حية فعلي أن أُلجأ لما هو كامن في الوجدان الشعبي وعميق في هذا الوجدان. فعندما تخاطبه فإنك تمسه مباشرة. فالمسرح العادي لا يوجد صلة بينه وبين جمهوره. فأني عرض عادي موجود على خشبة المسرح فإنك كمشاهد تشاهد حالة دون أي اشتراك لا بروح ولا ذهنك ولا قلبك. فأنت مجرد مشاهد تضع نفسك أحياناً مكان البطل وتتفاعل معه لكنك بمجرد خروجك من باب المسرح انتهى كل شيء. فماذا لو اشتغلنا على الوجدان الشعبي؟ وقد نهني إلى ذلك ثلاثة أساتذة كبار هم: د. علي الراعي في كتبه الثلاث عن الكوميديا المرتجلة والميلودراما. ثم د. يوسف إدريس في مقالاته الهامة جدا التي كتبها في أواخر الستينيات عن علاقة المسرح بالوجدان الشعبي وكيف أن المسرح عندما بدأ من يعقوب صنوع كيف كان ذو قالب غربي وكيف يمكن أن نجد قالباً مصرياً. وتحدث عن السامر الشعبي وعن الأراجوز وعن الأشكال الشعبية التي يمكن تطويرها. والثالث هو توفيق الحكيم في كتاب قالبنا المسرحي. هؤلاء الثلاثة أثروا في بشكل كبير فصرنا أميل كثيراً إلى أن أعمل في هذه المناطق حتى أصنع تماساً مع الجمهور. والقضية هي كيف يصبح العرض حياً والجمهور نفسه حياً يشارك بشكل أو بآخر وأن يشارك بشكل وجداني عنيف؟ فمثلاً في «الملك هو الملك» كان محمد منير عندما يغني يلهب الحماس. وذلك بأغنيات شعبية من كلمات/ أحمد فؤاد نجم وألحان حمدي رؤوف. ومثلاً طلبت من نجم كتابة أغنية «علي علوية» وهي أغنية شعبية في الشوارع. فكل شيء مرتب ومدروس بحيث يُحدث تماساً مع الجمهور. إنما التراث يمكن أن يذهب بي بعيداً في منطقة أخرى. فأنا أعمل من خلال التراث الشعبي وليس من مجمل التراث. حتى في مسرحية «لولي» عملت مع أحمد فؤاد نجم على نفس المنطقة.

كيف تبحث النص؟ هل تشغلك القضية فتبحث لها عن نص أم أن النص الجيد هو الذي يناديك؟

بصراحة شديدة أنا باتخطف، بتندهني النداهة، فأنا أقرأ كثيراً من المسرحيات. وقد عرض علي الكثير من المسرحيات من مؤلفين كبار ورفضتها. فإذا لم يناديني النص فلا أقترّب منه. فمثلاً عن اختيار نص مسرحية «الملك هو الملك» كنت أسير بالشارع فقابلت صديقاً ما توقف بجانبه بسيارته في مصر الجديدة، وسألني هل قرأت مسرحية سعد الله ونوس الجديدة فأجبت بالنفي فدعاني لقرائها معه. وعنده في منزله قرأتها بسرعة وبمجرد قراءتها شاهدتها أمام عيني كأنها تعرض على المسرح فأخذت النص وقدمت العرض.

حدثني عن تجربتك مع مسرحية «الملك هو

التوظيف الدرامي للبطل الشعبي في مسرح يسري الجندي

في رسالة ماجستير



موروثاتها الخاصة .
وبالبحث عن التراث الشعبي وأبرز مؤلفيه لاحظت الباحثة أن الكاتب (يسري الجندي) يعد من أولئك الذين تأثروا وأثروا في التراث الشعبي ، وهذا ما بدا واضحاً في العديد من مؤلفاته ذات الطابع الشعبي ؛ كما لاحظت الباحثة أن ظاهرة البطل الشعبي هي ظاهرة واضحة في كثير من الأعمال المسرحية للكاتب: (عنتر، علي الزبيق ، الهلالية ، الإسكافي ملكاً ، الدكتور زعت ، سلطان زمانه) ، لذا ارتأت الباحثة أن تدرس هذه الظاهرة الواضحة في أعماله .
وفي ضوء ما سبق تتمحور مشكلة الدراسة حول كيفية التوظيف الدرامي للبطل الشعبي في مسرحيات الكاتب يسري الجندي ، وكيفية البناء الدرامي لهذه المسرحيات عينة الدراسة .

تساؤلات الدراسة:

- ما الأشكال التراثية الشعبية المستخدمة في مسرحيات الكاتب يسري الجندي عينة الدراسة؟
- ما أشكال استلهم البطل في مسرحيات هذا الكاتب ؟

الطابع المسرحي،الكاتب المسرحي (يسري الجندي).
حيث استلهم السير الشعبية في كتاباته المسرحية مثل: علي الزبيق، وعنتر، الهلالية ، الإسكافي ملكاً .
ويرجع السبب الرئيس في اختيار موضوع الدراسة عن هذا الأديب إلى أنه لم ينل الحظ الوافر من الدراسة ، كواحد من الكتاب الذين استلهموا التراث الشعبي في مؤلفاتهم المسرحية ، لقد أحيا التراث الشعبي في عدد من أعماله ، وذلك من أجل طرح قضايا عصرية على أسنة هؤلاء الأبطال الشعبيين ؛ حيث اعتمد على توظيف البطل الشعبي في بعض أعماله المسرحية ، والتي من بينها: (عنتر، الهلالية، علي الزبيق ، الإسكافي ملكاً ، الدكتور زعت ، سلطان زمانه) ، ولكن كيف تم توظيف البطل الشعبي في مؤلفاته؟

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها :

يشكل التراث الشعبي جانباً جوهرياً من جوانب خصوصية الشخصية العربية ، لذلك فقد اتجهت معظم جهود المسرحيين العرب إلى استلهم وتوظيف البطل الشعبي توظيفاً درامياً يستهدف التواصل مع الجماهير عبر



محمود سعيد

تم مناقشة رساله ماجستير بعنوان "التوظيف الدرامي للبطل الشعبي في مسرح يسري الجندي". للباحثة : أماني رمضان عبدالكريم الدهشان. بكلية تربيه نوعية جامعة المنوفيه وتكونت لجنه الحكم والمناقشة د عصام عبدالعزيز - د نبيله حسن - د عمر فرج - د/ مني مصلحي
وتتحدث الرساله عن التراث الشعبي العربي شكلاً من الأشكال المسرحية التي اتجه إليها كثير من الكتاب والمؤلفين ؛ للتعبير عما يدور في خواتمهم ؛ لأن التراث الشعبي مادة مليئة بالأحداث والقصص،وقد تكون هذه القصص والحكايات والأحداث حقيقية أو خيالية ، ومن بين أولئك الذين تأثروا بالتراث الشعبي في مؤلفاتهم وكتاباتهم ذات

الشعبي بالتفاف المجموع حوله وليس الفرد ؛ لذلك تناول الكاتب البطل الشعبي برؤى مختلفة في أكثر من عمل مسرحي ، وفي كل عمل نراه يعرض لنا وجهة نظر مختلفة وقضايا مختلفة ، قوامها الأساس والرئيس: البطل الشعبي .

- قدم «يسري الجندي شخصية أبي زيد كشخصية مثالية لصورة البطل ، التي تطمح الجماعة في وجوده بجانبها ، فها هو « أبو زيد » نراه يسعى لخلاص قومه من الفقر والجذب والحرمان الذي أحاط بهم ، ولا يكل من التفكير في وجود حل للخروج مما يشعر به قومه .

- نجح « يسري الجندي » في أن يواجه تحديات واقعه وعالمه المعاش ، وفي التعبير عما يعاني منه مجتمعه من ظلم واقع على عاتق أبنائه من خلال تقديم: « عنتره » ؛ ليثبت لنا جميعاً أن العصر الذي نعيشه ليس عصر البطولات الفردية ، التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يصل إلى ما يريد تحقيقه، سواء أكان أحلاماً أم طموحات يرنو إليها .

- يعد نص «علي الزبيق» خير دليل على تغير مفهوم البطولة التي تربينا عليها منذ القدم ؛ فالبطل منذ القدم هو الذي يتمتع بالقيم والمثل العليا ، وينأى عن أي صفات سلبية تنافي صفة البطولة ، ولكن وجدنا في نص «علي الزبيق» تغييراً في مفهوم البطولة .

- عرض يسري الجندي البطل الشعبي علي الزبيق بأسلوب مختلف عن مفهوم البطولة ، فقد وجدنا البطل يقوم بمجموعة من الحيل والألعاب ؛ حتى يستطيع مواجهة الحاكم الظالم

- قدم يسري الجندي شخصيات غير مألوفة في مسرحيته: « الإسكافي ملكاً »؛ حيث وجدنا شخصيات من أهل الجان ، والتي تمثل القوى الشريرة داخل النص ، وقد استطاع يسري الجندي أن يثبت لنا أن الشر كامن داخل الإنس والجن معاً.

- قدم الكاتب الكبير يسري الجندي شخصيات متباينة ومختلفة الأبعاد والمقومات ؛ حيث قام بتقديم شخصيات من واقع خياله ، فالشخصيات « الأبطال » في مسرحية: « الدكتور زعتر » لم تكن من التراث الشعبي كما كانت في: « الهلالية - علي الزبيق- عنتره - الإسكافي ملكاً » ولكن قدم الكاتب مسرحية الدكتور زعتر ، راسماً أبطال مسرحيته من واقع أفكاره وتجاربه الحياتية ومن وحي خياله ، وإن دل ذلك فإنه يدل على قدرة الخيال في خلق أبطال قادرين على التعبير عما يريد الكاتب، كما يدل على إبداع الكاتب نفسه .

- تناقش مسرحية: «سلطان زمانه» مجموعة من الصراعات المختلفة ، التي يتعرض لها الإنسان ، وليس أي إنسان قادراً على مواجهة مثل هذه الصراعات بشجاعة وإصرار منه ؛ حيث ناقش يسري الجندي- من خلال مسرحيته- صراعات مختلفة عاشتها مصر في ظل فترة الحكم العثماني ، لهذا نجد تقديمه لمسرحية « سلطان زمانه » خير دليل على إبراز القضايا وأساليب القمع التي عاشها المصريون في تلك الفترة التي كانت تتسم بالقمع.



الشعبي في هذه المسرحيات وكيف تم توظيفها توظيفاً درامياً من قبل الكاتب

نتائج الدراسة :

- يسري الجندي هو مستلهم التراث الشعبي ، ولكن برؤيا مختلفة عما وجدنا عليه التراث الشعبي من قبل ، وخاصة في استلهامه للسيرة الشعبية ، التي اعتمد عليها اعتماداً كبيراً ، فقد كان يهدف من خلال استلهامه هذا عرض قضايا عصرية برؤية تراثية ؛ حيث ناقش قضايا مختلفة في أعماله ذات التراث الشعبي .

- صاغ يسري الجندي السير الشعبية في قالب درامي مسرحي شعبي ؛ معتمداً على البطل الشعبي ، الذي كان يرى أنه المنقذ لجماعته من الظلم الواقع عليها ، كما قدمها بما يواكب مقتضيات العصر الذي نعيش فيه الآن.

- يعد البطل الشعبي العامل المشترك في أعماله المسرحية المستلهمة من التراث الشعبي ، وقد جعل نجاة البطل



- كيف وظف الكاتب البطل الشعبي توظيفاً درامياً في مسرحياته ؟

والأعمال التي تم اختيارها كالتالي- وهي مرتبة ترتيباً زمنياً:- (علي الزبيق 1973- عنتره 1977 - الهلالية 1978_ الدكتور زعتر 1989_ سلطان زمانه 1992_ الإسكافي ملكاً 2002).

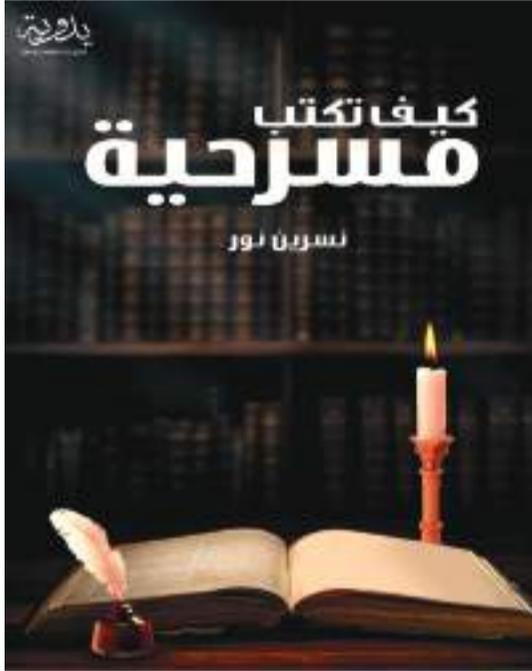
شتمت الدراسة على أربع فصول، الفصل الأول تحدثت فيه الباحثة عن الإطار المنهجي للدراسة، حيث استخدمت الباحثة المنهج الوصفي الذي يعتمد على وصف الظاهرة وتحليلها، فقد قمت بتحليل سته أعمال مسرحية للكاتب يسري الجندي التي اعتمد فيها على البطل الشعبي، كما تناولت الدراسات السابقة التي تناولت التراث الشعبي والشخصية التراثية، اما الفصل الثاني تحدثت فيه عن اشكال التراث الشعبي من السيرة والحكاية والأسطورة الشعبية، كما تناولت عناصر الفرجة الشعبية مثل السامر والاراجوز وخيال الظل، وتناول في الفصل الثالث المفاهيم المختلفة للبطل الشعبي والسماوات الواجب توفرها في البطل الشعبي، الأسباب التي غيرت مفهوم البطولة واختفاء البطل التراجيدي وظهور البطل بمفهومه الحديث، والمنطق الشعبي في اختيار البطل، ومفهوم بطل النبوة وميلاد البطل، والتحديات والقضايا التي تواجه البطل الشعبي، وتناول في الفصل الرابع الذي اشتمل على 6 مباحث للمسرحيات عينة الدراسة وهم الهلالية، عنتره، علي الزبيق، الإسكافي ملكاً، دكتور زعتر، سلطانه زمانه، وكان السبب الرئيس في اختيار هذه النصوص التي اعتمد فيها الكاتب على البطل الشعبي من التراث وهم 4 من النصوص وهم الهلالية، عنتره، علي الزبيق، الإسكافي ملكاً، وقام الكاتب بكتابة مسرحيات مثل دكتور زعتر، سلطان زمانه من وحي خياله، ليثبت لنا اننا الكاتب يسري الجندي ان البطل الشعبي موجود في كل زمان وليس فقط في التراث الشعبي

كما تناولت دراسته تحليل هذه النصوص من حيث عناصر البناء الدرامي لهذه النصوص، والتوظيف الدرامي للبطل

كيف تكتب مسرحية؟ (١)



نسرین نور



”سجين زندا“ لـ”انطوني هوب“ من درس الأدب الإنجليزي يعرفها جيدا
_السحر
ومن كل تيمة سابقة تتفرع عدة تيمات فرعية
_القتل (مريض متسلسل ، بدافع الانتقام ، الحرب ، السلطة ، خطأ....)
_الخيانة (الزوجية ، الوطن ، الصداقة ، النفس.....)
_الحب (من طرف واحد ، من طرفان لكن هناك ثالث يحول بينهما ،
مثلث حب.....)
وحديثا تم استحداث تيمات أكثر رحابة وشاعرية :
_الكذب _ المرأة _ الحرب _ الفقد
ومما ييسر عملك كثيرا هو معرفة التيمة التي سيدور حولها العمل.

الشخصية

هناك تعريفات كثيرة للشخصية الدرامية وأنواع البطل متوفرة في الكتب
وعلى الانترنت ومن الممكن أن تلم بها من باب الثقافة ولكنها عن
تجربة لا تفيد الكاتب بقدر ما تفيد الناقد ما يفيد الكاتب حقا هو
أن يرى الشخصية ويبدأ في رسمها في خياله أو على الورق ثم يأتي دور
الناقد ليحدد أن تلك سمات البطل التراجيدي وهو شخصية نبيلة تسقط
في خطيئة وتتعثر وتنال عقاب مروعا . ذلك أن بها صفة تعد خطيئة كبرى
كالغرور مثلا أو الشره .
أو أن تلك السمات تنطبق على مايسمى البطل المهزوم ، أو البطل
بالصدفة ألخ

ومما يساعد الكاتب على عمله هو:

الأسئلة :

فمثلا: رواية ”المريض الإنجليزي“ بدأت مع كاتبها ”مايكل أونداتجي“
مجموعة من الأسئلة
من؟؟ أين؟؟ كيف؟؟ متى؟؟ ولماذا؟؟

٣_ الحداث

أي قصة تتكون من مجموعة من الأحداث وما يربطها هو السياق . ولا
قصة دون حدث ولا دراما بلا فعل .
الدراما لغة اختزال بمعنى لا تعطي شئ مجاني أي لاتضع سكيننا في يد
البطل إن لم يكن سيستخدمه وسيؤثر ذلك على الحدث ويثري الصراع .
ومعرفتك بحكاية مسرحيتك في خيالك أو على الورق (على مستوى قصة
تحتوي معلومات وأخبار وأحداث) سيجعل من اكتشافك للحدث الرئيس
مهمه أقرب للتحقق .

والخبر في القصة يجيب عن أسئلة ثلاث ، كيف وقع؟؟ وأين؟؟ ومتى؟؟
والسؤال الرابع والأهم هو لم وقع؟؟ ولكي نعرف لما لايد أن تظهر الدوافع
التي من أجلها وقع الخبر بتلك الكيفية لايد أن نتعرف على الشخصية أو
الشخصيات التي فعلت ذلك أو تأثرت بوقوعه .

أركان الحداث :

فعل، فاعل، معنى. تشكل جميعها وحدة لا يمكن تجزأتها يساند كل منها
الأخر ويقوم على خدمته كأعضاء الجسم الحي كل منها يقوم على خدمة
الأخر. فليس للفعل والفاعل قيمة إذا لم يكشف عن معنى. لا وجود لحدث
لا غرض له .

كاتب القصة غير كاتب التاريخ حيث يكتبني الأخير بتسجيل الحدث لكن
الأول ينفعل به. ذلك أن الحدث يعني بالنسبة إليه شيئا معينا .

أخطر شئ في هذه المرحلة

التحور

الكتابة مغامرة دائما . وأنت لا تعرف أبدا ما ستؤول إليه الأمور . وأسوأ ما
يحدث إذا ارتكبت خطأ هو أن تقضي أياما قليلة تعيد كتابة شئ لم يعد
ينفع .
الأحداث الفرعية ..

تكمن أهمية الأحداث الفرعية في أنها تثير الحدث الرئيس وتدفع
باتجاه الذروة كما وأنها تبين بعض السمات في الشخصية الرئيسية وبعض
المحيطين بها مما له علاقة بفكرتك (مقولتك الرئيسية) .
الأحداث الفرعية ستكشف عن نفسها تباعا إذا مشيت في خط سليم ،أما
إذا عرجت واهتممت بالتافه من الأمور فالعمل سيبعث سدى .

#نصائح_على_ما_قسم

_لا شئ يصنع كاتباً إلا ممارسة فعل الكتابة نفسه

_اقترب من المسرح وصنعه والعاملين فيه فو معرض هائل لنماذج من
البشر

_إن أضعف حبر يكتب به شئ على الورق لهو أقوى من أقوى ذاكرة

يتبع

اعتادت معظم الكتابات السابقة في “ فن كتابة المسرحية ” أن تبدأ من
الفكرة وتسهب في سرد المقصود منها ، ثم تمر بمراحل محدده . وأنا أقل
لك بقلب مطمئن أن ليس دائما الفكرة هي الأساس الذي تبدأ منه عملك
المسرحي . فمن الجائز جدا أن تبدأ من شخصية _ دون وجود فكرة
واضحة لديك_أو من مشهد يتكرر في خيالك ، إذن اكتبه، ثم مشهد آخر
وليس ثمة علاقة بينهما ، اكتبه ، ثم غيره وهكذا .. المهم هو أن تكتب
وتكتب لأن ذلك فقط هو ما يساعدك على الخلق وأن تتعرف على نفسك
ككاتب وتلمس عاداتك وترى أسلوبك وتعرف عيوبه ومن الجائز جدا أن
تسفر كتابتك تلك عن عمل ينمو ويتطور .

في كتابها Becoming a writer تقترح الكاتبة ”دوروثيا براند“ أن الطريقة
المثلى لأن تبدأ كتابك ليس الانطلاق من فكرة أو شكل ، بل أن تطلق كل
ما في ذهنك من أفكار على لوحة المفاتيح وتقتح عليك أن تصحو كل يوم
وتتوجه مباشرة إلى مكتبك وتبدأ في العمل . اكتب كل ما يرد إلى ذهنك ،
حتى قبل أن تستيقظ تمام اليقظة ، قبل أن تقرأ أي شئ أو تتحدث إلى أي
شخص ، أي قبل أن تسلم زمام عقلك لعالم المنطق والواقع والقوانين وال
قواعد.

إذن أن تبدأ من الفكرة ليست قاعدة .. وأنا أفضل عليها أن تبدأ من سؤال
، ماذا أريد أن أقول من خلال هذا العمل؟؟؟

مما القصة التي تعبر عن مقولتي تلك دون الوقوع في فخ المباشرة ؟

ثم تأتي الفكرة بعد ذلك على شكل logline في سطرين أو اثنين

أخطر شئ في تلك المرحلة

في هذه المرحلة يلح عليك (شيطان ، ناقد ، نزناز) في رأسك يحاول إثباط
عزيمتك يحكم على عملك بالفشل قبل أن يبدأ أو تتضح معالمه ، أو يسفه
من عملك كله ويحاول أن يثنيك عن عزمك بأقوال مثل لماذا تكتب ولما كل
هذا التعب والجهد وهل لما تفعل قيمه حقه ، ولكي تنتصر على هذا العدو
عليك أولا بتجاهله والاستمرار في الكتابة أي ما كان مستوى ما تكتب
فالحكم عليه وتثنيحه لم يأتي أوانه بعد . عليك أيضا أن تتعرف كتبت أم لم
تكتب ذلك لن يضيف أو ينقص من العالم شئ. لكن من المؤكد أن ذلك
سيكون فارقا معك أنت لذا فلتفعلها لأجل نفسك أولا .

٢_ البناء الدرامي

البناء الدرامي للعمل المسرحي يتكون من مجموعة من العناصر:

الحدث، الصراع، الحكمة، الشخصيات (الترتيب غير مهم فكلها مهمه)

من الممكن أن تبدأ من أي منها كما أسلفنا وما يحدد ذلك هو إجابتك عن
سؤال رئيس هو:

ماذا أريد أن أقول؟؟ وما أفضل قصة تعبر عنه؟؟ ومن هي شخصياتي؟؟

تجتمع تلك العناصر حول ما يسمى التيمه وهي كلمة مستعربة عن
اللاتينية ومن المعروف أن هناك ثلاثة وثلاثين تيمه رئيسية تدور حولها
الدراما منذ زمن الأغريق إلى يومنا هذا وهي على سبيل المثال :

_القتل _الخيانة _الانتقام _الحب

_التشابهه (تبادل الأدوار بين المليونير والشحاذ مثلا) وأقدم مثال لها هو

يقول الكاتب الأمريكي ”تيودور روثك“ المعلم هو الإنسان الذي يكمل
تعليمه أمام الناس
وأنا لا أزعجني أنني صرت معلما ولكني أحاول نقل خبرتي في هذا المجال لعل
وعسى _ أن يستفيد منها إنسان .

اقبني أن أوفق في هذا العرض لكتابي ”كيف تكتب مسرحية“ وهو لايزال
تحت الطبع

كذلك أنا مدينة بالشكر والعرفان لكل الورش الفنية التي انتظمت فيها
سواء كمدرّب أو متدرّب والتي تمّنت أن تضيف إلى خبراتي نذرا ولو يسيرا
فأفدت منها جميعا أكثر مما توقعت، وأذكر المدرّبين والمتدرّبين وتجمعي
بهم صلات إنسانية حتى الآن ..
ولنبدا

يتضمن الكتاب اثنتي عشر فصلا عدا المقدمة، وفي كل فصل تفصيل
لعناصر البناء الدرامي .. تعريفها ، أهميتها ، كيف نستخدمها .

ثم:إضافة من عالم السيناريو لعالم المسرح _حيث لم يوجد من قبل في كتب
تعليم الكتابةالمسرحية أجزاء خاصة بكتابة المعالجة_ واستعارة من عالم
الرواية في الجزء الخاص بالتحريير الأدبي ماهو وما أهميته، وأخيرا الشحن
والتفريغ.

وفي نهاية كل فصل #نصائح_على_ما_قسم وهي نقاط مختصرة جدا لخبرات
طويلة جدا لكاتب سابقين . كذلك بعض الروابط المفيدة للكاتب المسرحي
سواء مبتدأ أو مخضرم وبعض التمارين .

اعتمد الكتاب بشكل عام منهج تبسيط العلوم وظهر ذلك جليا في
التعريفات التي تبدو معقدة في المراجع الأصلية .
وفيها يلي اختصار لبعض فصول الكتاب .

١_ لنكتب مسرحية سيئة

أولا: عليك أن تعرف ليس هناك روشته أو وصفة سحرية ستبعتها لتصبح
كاتباً هذا وهم لا يراد به إلا الخداع ، فعمل الكاتب بشكل عام عمل شاق
ومضن يحتاج لمن يملك الشغف ويشعرمتمعة التأليف والخلق . لأن التأليف
ليس موهبة فحسب إنما استعداد وحرفه أيضا .
والمقصود بالاستعداد هنا هو (حب اللعبة) أن يكن لديك استعداد للتضحية
بالوقت والجهد وبالمال أحيانا .

أما فيما يخص الحرفة فهذا ما يتبادل فيه الناس الخبرات منذ عصور وقد
قامت التجربة الأوروبية -وهي السبابة في هذا الفن _ بإنتاج كتب مهتمه
بتعليم الكتاب المبتدئين ومن يرغب في احتراف تلك المهنة ومن ثم تعتمد
على نقل الخبرات من الكتاب المعروفين أو الأكبر سنا ، ولما تتميز به طبيعة
اغلبهم من صدق فإن التجارب تنقل بشكل حرفي تقريبا ثم يأتي من ينقلها
بالبحث والترتيب .

على مدار رحلتنا سوبا على هذه الصفحات سنسأل كثير من الأسئلة وأمل
في نهاية هذه المحاولة التي أقدمها لي ولك معا أن تؤمن مثلي بأن المجد
للأسئلة ..

ماهي الدراما ؟؟

ببساطة :

الدراما : شخص يريد شئ ما ”بشده وإصرار“ وهناك ما يمنعه من الحصول
عليه بنفس الإصرار .

ومتطلبات الدراما ثلاث :

_ لابد أن تكون لدينا شخصية تتصرف من اجل تحقيق شئ ما

_ يجب أن تواجه الشخصية الرئيسة صراعا

_ حينما ينتهي كل شئ يجب أن يكن للقصة معنى

وفي المسرح نسرّد القصة من خلال مشاهد تحتوي على حوار وأحداث
والتحدي هو الطريقة التي تنتقل بها تلك الأفكار بحيث تجعل المشاهد
يتابع ويستمر .

ليس عليك أن تكون عميق النظرة كي تتوصل إلى موضوع. لكن عليك أن
تكون صادقا فيما تقول . العاطفة وتحتها مائة خط العاطفة هي العامل
العظيم الذي يوحدانا كبشر.

التمثيل (والحقيقة)

في الأداء المسرحي



تأليف: جون اريكسون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح



في أعقاب ما يعد البنيوية والتفكيك، ظهرت فكرة الحقيقة وتمثيلها في أوقات عصيبة داخل المؤسسة الأكاديمية. ونظرا لأن تصور (نيتشه Nietzsche) الذي اختزل الحقيقة في النظام الاستعاري التعسفي الذي فرضه البشر علي فوضى الحقيقة، وأيضا قراءة (سوسير Saussure) التي يدعي فيها أن العلاقة بين العلامة والمرجع تعسفية، فلم تصبح الحقيقة المرجعية سوى الكفاءة المحددة لأنساق القوة المنطقية. وهذه الطريقة في التفكير لا تعترف بتناقضها الأدائي: نظرا لاستنتاجها أن الحقيقة تعسفية، لا يمكنها أن تدعى لنفسها وصفا حقيقيا لما هو أكثر مما تأمل في استبداله .

وتطوي كل من التقاليد التحليلية والأوروبية للفلسفة علي ارتباطات مع الكيفية التي تمثل بها اللغة الواقع. والفرق الرئيس هو أن جزءا كبيرا من التقاليد الأوروبية قد اتخذ قراره الي حد ما لصالح الأطروحة التي وصفها للتو، وجعلها (دريدا) غير مؤكدة وأكثر سيولة دلاليا وفرضها علي أعمال (فوكوه)؛ إذ كان يمكن لأي أحد يعمل داخل الأطر النظرية أن يتناولها كبديهة نظرية . والفلسفة التحليلية، بداية من (فريج Frege) و(راسل Russell) وصولا الي (فيتجنشتاين Wittgenstein) و(ألفريد تارسكي Alfred Tarsky) و(دونالد ديفيدسون Donald Davidson) في هذه الثقة البديهية، وتستمر في التفكير في كيفية عمل الحقيقية، وكيف توظف الإشارة المرجعية، وكيف نفهم بعضها بعضا ونشارك في المعنى (2) .

من الواضح أن هناك علاقة وثيقة بين أسئلة الحقيقة وأسئلة التمثيل، علي الأقل بالمعنى العادي لمعرفة ما يجب تصديق عندما نسمع شيئا أو نراه أو نقرأه، ولاسيما المعلومات التي نحتاج الي أن نعمل وفقا لها . ولكن يصبح السؤال أكثر تعقيدا عندما نتعامل مع القصص الأدبية أو العروض المسرحية، عند هذه النقطة تكون الحقيقة التي نسعى إليها أو نراها ليست مجرد مسألة مرجعية مباشرة . ولأن ما نقرأه أو نراه هو شكل من أشكال الاعتقاد، ندخل إليه بإرادتنا إذا فهمنا أنه مسرح، وندخل إليه دون وعي إذا كان لعبة ثقة، فانه يثير مستوى من القلق فيما يتعلق بالثقة أو عدم الثقة مما نتوقع أن نتقبله باعتباره حقيقة عموما .

وفي نظريات المسرح، كان التمثيل أو التقليد مسألة محيرة، لأن أعداء المسرح في الماضي كانوا يخلطون بين استخدام الإيهام

ذاته الذي يزج سقراط (علي الرغم من أنه يشير إلى مكانته المتدنية بالقياس إلى المثالي) ولكن الاستخدامات الخاصة به، وهي استخدامات لا يجب أن تزجنا بنفس الطريقة، ولاسيما بعد مراجعات أرسطو . فسقراط يتأرجح بين الرغبة في الإدانة الصريحة للتمثيل باعتبار أنه قابل لإساءة الاستخدام، في نفس الوقت يعتبره حتمية ضرورية لتعليم ولاة الأمر. في النهاية ليس التمثيل في ذاته هو الذي يقلقه، ولكن الاستخدامات غير الملائمة فيما يتعلق بأهدافه البيوتوبية (وبشكل حاسم الأهداف العقائدية والرواقية).

تتخط المحاولات المعاصرة لتقويض التمثيل باعتبار أنه شيء جوهري وضار في حد ذاته في تنظيرها للمصطلح ؛ فهذه المحاولات المعقدة في الواقع ليست ضرورية لأهدافها النقدية المحددة. ففي القراءات التفكيكية لاستخدام أفلاطون لكلمة " تمثيل Mimesis" بوجه خاص، يحدث الارتباك عندما يفترض أن يفهم التمثيل، منذ عصر أفلاطون، إما أن يكون حقيقي في طبيعته أو مثالي في طبيعته أو ديني، وبناء عليه يجب توضيحه باعتبار أنه ميتافيزيقي وشكل من أشكال الوعي الزائف . وهذا يجافي الصواب في الاستخدام الصادق أو الزائف المحتملين (وهو محايد بحد ذاته) بالنسبة للتمثيل باعتباره صادقا أو زائفا فيحد ذاته . فمن الواضح أن تمثيل الحقيقة يعتمد علي عملية المحاكاة، ولكن يجب ألا تكون عملية التمثيل صادقة ؛ فهو يمكن أن يقدم الزيف والخداع كذلك، كما فهم سقراط .

ولكي نبدأ في توضيح مشكلة مواجهة فكرة التمثيل فانه تتم قراءتها باعتبارها فكرة أفلاطونية لا لبس فيها، لتوضيح كيف

التمثيلي mimetic illusion أو التظاهر make believe وبين الكذب (من ثم كانت استجابة "سيدني Sidney" أن الشاعر لا يؤكد وبالتالي لا يكذب أبدا). ولكن في عالم المسرحية، أوضح فانو المسرح أنفسهم مدي سهولة استخدام البعض منهم للوسائل المسرحية لتقديم صورة زائفة لماهية الحالة - فيما يتعلق بكلمات شكسبير بأن الفن والتظاهر علامتان مشبوهتان دائما للتأمر الخبيث - ولكن يمكن استخدام نفس الوسيلة أيضا كحيلة لكشف الزيف (كما في مسرحيتي "هاملت" و"مكيال مكيال"). وفي العصور الأكثر حداثة استخدمها بريخت في مسرحه الشارح كسلاح مضاد للإيهام المسرحي في المذهب الطبيعي، بقصد توضيح أعمال الفكر غير المؤكدة . وفي ضوء أكثر جمالية يستكشف (مارتن بوشنر) في كتابه "رهبة المسرح Stage Fright" أن الدراما والمسرح الحداثيين هما مسرح أفلاطوني وأعني بذل أنهما ليس مسرحا للأفكار المجردة بل مسرحا مليئا بأنواع المسرحانية المضادة التي تطورت لأول مرة في مسرحيات أفلاطون القرائية Plato's closet dramas. وتعطينا إشارة (بوشنر) إلى مسرحيات أفلاطون القرائية فكرة عن القضية الحقيقية: يفهم الكثيرون أن أفلاطون معاد للتمثيل، ولكن المفارقة هي أن مسرحياته القرائية هي نفسها منتجات تمثيلية وسقراط هو الشخصية الرئيسية فيها .

وفي هذه المقالة أجادل بأن مفهوم التمثيل ليس من الضروري أن يتم تخصيصه تلقائيا للمثالية الأفلاطونية أو نظرية الأشكال، وأن أفلاطون - أو سقراط، في كتاب "الجمهورية" بالأحرى ليس معاديا للتمثيل . انه ليس مجرد التمثيل في حد

إن الفشل في إنصاف هذه الجدلية (المقاربات الأفلاطونية في مقابل الأرسطية) هو نقطة الضعف الرئيسية في تناول (جاك دريدا) لتاريخ التمثيل، وهو التناول الذي يفسر ذلك التاريخ باعتباره محكوماً بالالتزام الضروري بقيمة الحقيقة والذي يصمت دائماً عن أهمية فهم أرسطو غير الأفلاطوني ككل، ولكن نظريات التمثيل ليست مرتبطة بشيء موحد، ولا تحتاج إلى ذلك، ناهيك عن الميتافيزيقا الأفلاطونية.

ويستمر قائلاً :

علاوة على ذلك فإن نقد (دريدا) للتمثيل عرضة لاعتراض طرحته بشكل عام (هيلاري بولمان) ضد تفكيره عموماً، وتحديدًا نموذج التمثيل الأفلاطوني، والذي يبدو أنه يتطلب غير دائماً للحقيقة الفلسفية، مع تمثيل قصير، وبحسب صعوبات السابق (التمثيل) كسبب للطعن في أي مفهوم للحقيقة.

تصبح محاولة نفي مسألة الحقيقة في التمثيل لأنها مرتبطة بالأفلاطونية مشكلة خاصة لأي نظرية، مثل نظرية (دياموند) التي تهدف إلى إقناعنا أو إدانتنا سياسياً، فيما يتعلق بآثار واحتمالات الأفعال والأحداث التاريخية. ولكن نظرية التقليد أو المحاكاة في حد ذاتها يجب أن تكون تقليدية - أي لا تستسلم للآثار المفزعة والمزعزعة للاستقرار التي تسعى إلى وصفها - دون الوقوع في التراجع أو الانحدار بلا حدود. فلا يمكن اختزال كل الفلسفة المعنية بالتوظيف الملائم للتمثيل - الملائم لاحتياجاتنا وفهمنا، أو بمعنى آخر، يهتم بقيمة الحقيقة - في المذهب الأفلاطوني. فالتمثيل ليس هو الفكرة الغربية المتجانسة، والبشر الذين يشعرون بالقهر من تمثيلات الهيمنة التي لا تنحصر في مجرد الاختيار بين المثالية الأفلاطونية والتقليد الذي يهدمها. ومع ذلك عند الكتابة عن المسرح، هناك قدر كبير من الحقيقة في فكرة أن نموذج المحاكاة لا يسعه إلا أن يشارك في التخيل المثالي الذي يبدو أنه أفلاطوني، هذا نتيجة حتمية لفن الشعر، الفن الذي يربطه أرسطو بالمسرح، حتى لو كان تفكير أرسطو محبطاً بمخاوف بشأن التطابق الملائم مع الأشكال المثالية. ومن المفهوم عموماً أن المسرح قد يستحضر جوانب من العالم الحقيقي، ولكنه ليس ذلك العالم، ولا هو التمثيل المطابق لهذا العالم. فلا يمكن أن يساعد شكل المسرح ذاته - الواعي بنفسه بشكل لا مفر منه باعتبار أنه إيهام - بالرغم من تعليق عدم التصديق من أجل المشاركة العاطفية - لا يمكنه ألا أن يقدم سوى صورة مثالية. وهذا هو الفرق الذي يبدو أفلاطوني مع أنه ليس كذلك.

ولا أعني بكلمة "مثالي" نموذج تام بمعنى ديني أو أبدي، بل بالأحرى باعتباره شكلاً ليس له مرجع مادي دقيق. المسرح، بغض النظر عن كيفية تجسده، يبدو مثالياً في شكله ويبدو أنه يجعل كل شيء يمثله مثالياً، ولو فقط بمعنى أنه مستبعد من الحقيقة. وهذا ينطبق على معظم الدراما التسجيلية المدروسة جيداً أيضاً. لأن (بريخت) يقول، بدون أن يحل المشكلة، "إن المسرح مسرح كل شيء". ومن الناحية الأخرى، فإن

ميزة أساسية في عملية التمثيل نفسها. وعند نقطة معينة تزعم (دياموند) أن التمثيل مزدوج بشكل مستحيل، لكي تحدد أنه ذكوري بمعنى أن الذكوري هو الموحد والمتماسك والعام، والمؤنث باعتباره المتغير والمتعدد والمدمر للأشكال، إذ ترى كل الأشكال محاكاة ملامحة، وأن هذا الأخير هو التمثيل الذي يهدد تماسكه وقوته. ورغم ذلك، فإن ما يفعله هو ببساطة إعادة تأكيد، على مستوى أكثر تجريدية، لقابلية تطبيق الاختلافات الجوهرية بين الخصائص الذكورية والأنثوية المرتبطة بنوع الجنس، من خلال إسناد النوع الأخير - الأنثوي كمحاكاة للمرأة - يختزل كفاءته إلى أشكال النفي مهما كانت هزلية وممتعة شخصياً. فن الممكن أن أدعي أن المحاكاة والتقليد يمارسان بطرق مختلفة من جانب الرجال والنساء على حد سواء وأن كلاهما شكلان محايدان للتمثيل، وأن الازدواجية التي تراها (دياموند) فيهما هو الخلط بين المحاكاة نفسها واستخداماتها الأيديولوجية. ونظريتها غير ضرورية ومفرطة في تجريد المؤثرات التي من المرجح أن تعمل كما هو مقصود تماماً أو حتى يفهما المتخصصون، كما لن يفهما حتى أولئك المشاركين في النظرية. فالنظرية تريد أن تحافظ على نقاء القصد حتى لو لم تستطع تفسير التأثير.

فكرة (دياموند) هي اختزال المحاكاة في عملية التشابه: المحاكاة تنمط الاختلاف داخل التشابه. فهي تأخذها إلى أبعد من ذلك: دعونا نلقي نظرة على تعريفها الحديث الملعون: "تطرح المحاكاة علاقة حقيقية بين العالم والكلمة، والنسخة والنموذج، والطبيعة والصورة، والمدلول والعلامة، التي تندرج تحتها الفروق المحتملة بواسطة التشابه. وهذا بالكاد هو موقف أفلاطون، لأن مخاوفه الرئيسية هي ما يتعلق باستخدام هوميروس للزيف (الجمهورية، الكتاب الثاني). وتحاول علي مدار كتابها أن تهدم أو تدمر هذا المفهوم المثالي للتشابه من خلال استخدام باستخدام "المحاكاة" عند (أريجاراي). فهي تربط تقنية (أريجاراي) باغتراب (بريخت)، بزعم أن المحاكاة تعمل بشكل نموذجي مثلما أن التشابه هو نفس الشيء الذي تسميه الواقعية، وأن المحاكاة والاغتراب يقوضان الواقع بالمثل. وبهذه الطريقة فإن نزعتها البريختية المعترف بها تجعلها تخلط بين الواقعية والطبيعية، دون ملاحظة أن (بريخت) اعتبر نفسه واقعي في مقابل المذهب الطبيعي. إذ تعتمد واقعيته على نقاط المرجح فيما يتعلق بطبيعة القهر الفعلي في العالم، وإلا لن يكون لأعماله الدرامية أي معنى. مثل هذا الاستخدام للواقعية الذي يشبه الحصان المطارد هو ميل شائع مغامر للمدافعين عن طليعة سياسية أكثر نقاءاً.

تختزل (دياموند) كل مقاربات المحاكاة إلى صيغة نموذجها الأفلاطوني. بينما تحرض في لحظات متعددة أن تلاحظ التمييز بين أرسطو وأفلاطون لأهداف عامة، فهي تتجاهل الفرق المهم وتسمي الأمر كله "النموذج الكلاسيكي للمحاكاة"، وبالتالي تساوي نفسها مع فكرة الفكرة المتجانسة كما قدمتها (أريجاراي) و(دريدا). وكما لاحظ (ستيفن هاليويل) في كتابه المهم "جماليات التمثيل Aesthetics of Mimesis":

يفترض أن تقدم أسوأ ملامح الممارسات الاجتماعية والسياسية الاقصائية في الغرب، وبعد ذلك، نوضح أنه تم هدم تصنيف الحقيقة أيضاً بواسطة التخريب الواضح في فكرة التمثيل الأفلاطونية هذه، وسوف أدرس نظرية التمثيل في كتاب (الين دياموند Elin Diamond) "هدم التمثيل Unmaking Mimesis". ومودجها في الهدم هو مصطلح "المحاكاة Mimeticism" عند (لوسي أريجاراي Luce Irigaray)، وهي منظرية نسوية كان معلمها والمؤثر فيها (جاك دريدا Jacques Derrida). ففي كتاب (دياموند)، وفقاً لمقصدها، تتميز المحاكاة الأفلاطونية بأنها اما قضيبية وذكورية أو أنثوية جوهرية، تُفهم باعتبار أنها ذات طبيعة مائعة متغيرة الشكل، كما أنه تهديد أصيل لمثاليات وحدة الذات عند أفلاطون. في تخلط بين نقد أفلاطون للسلوك الأنثوي ومعاناة الأبطال التراجيديين الذكور، وحظر أرسطو للبطلات التراجيديات من الإناث، كدليل على الطريقة الأساسية التي تجعل بها المحاكاة من تمثيل النساء أمراً مستحيلاً. وإذا كان هذا صحيحاً، فلم يكن أفلاطون ليصدر هذا النقد، ولم يحظر أرسطو الأبطال النساء، كما قالت. فكما جاء في ترجمة "هاليويل Halliwell) لكتاب "فن الشعر" في الفصل الخامس عشر: "لأنه من الممكن أن تكون لدينا امرأة ذات شخصية رجولية، ولكن ليس من المناسب أن تكون المرأة رجولية وبارعة". وبالرغم من كلام أرسطو، فإن مسرحية سوفوكليس (أنتيجون) ومسرحية يوربيديس (ميديا) تتحدثان ضد هذا الحظر. ومع ذلك، صحيح أن (أريجاراي) تطالب للمرأة أن يكون لها صوت في في المجتمع الذكوري "فان التحدي الأنثوي المباشر لهذا الشرط يعني المطالبة بالتحديث كذات ذكورية، أي أن هذا يعني أن نفترض وجود علاقة مع المفهوم الذي من شأنه المحافظة على اللامبالاة الجنسية. وهذا هو بريق الشخصية الرجولية عند أرسطو، والطريقة التي يتم بها وصف كل من (ميديا) و (أنتيجون) من قبل نظرائهم الذكور القلقين بمجرد دخولهم في مساحة جدلية المدينة. فالمحاكاة أو التشابه، بالنسبة لـ(أريجاراي)، تتميز بمحاولة النساء محاكاة الأنثى كما يفهما الوعي الذكوري ليس من أجل التلاعب بالصورة، بل لإظهار أنفسهم باعتبار أنهم يلعبون بها لتحديد وساطتها في مكان آخر، غير المحددة بنزعة أبوية. واهتمامها هو أن تبقى النزعة الأنثوية، مع كل ما يصاحبها من خلال محاكاة الأنثى، بينما تتهرب أيضاً من المحذور الذي يرمز بالضرورة إلى كل خطاب باعتباره خطاباً ذكورياً. ولكن هذا يفترض أن التمثيل يجب إدراجه باعتبار أنه ذكوري، بدلا من رؤيته كعملية محايدة ترى من خلالها بعض الممارسات الثقافية المهيمنة أنه من الضروري تنظيم مصطلحاتها المحددة. وإذا تحدثت النساء فإنهن يُنتقدن باعتبارهن "ذكور"، وإذا أظهر الأبطال التراجيديون الذكور حزناً عاطفياً فإنهم يوصمون بصفة أنثوية (بواسطة أفلاطون علي أي حال). ولحسن الحظ هناك العديد من أمثلة التمثيل المسرحي عبر القرون تجاهلت هذا الحظر المميز. بينما تعكس هاتان الخاصيتان النزعة الجنسية لمجتمع بعينه (وهناك عدد غير قليل)، كما أن التسمية لا تعد

انعكاسية بريخت المسرحانية المفرطة تميل إلى مسرحية كل شيء . والميل الأخير ليس إجابة كافية بالضرورة أو حلا للأول .

وإذا تأملنا الفرق بين أشكال أفلاطون المثالية والنماذج المثالية عند (ماكس وير)، فيمكننا أن نتناول المحاكاة في المسرح بشكل مختلف قليلا . بمعنى أنه، في الفصل الأول من كتاب ” الاقتصاد والمجتمع Economy and Society“، يوضح (وير) النقطة المهمة بأنه من الصعب، ان لم يكن من المستحيل، تعريف الأشياء في فئات - وبالتالي يتم استخدام هذه الفئات وفقا لقرارنا - بدون تعيين هوية محددة ومتسقة عبر مجموعة معينة من السياقات . ونفعل ذلك بينما نعرف أنهم لن يتطابقوا بدقة مع توقعاتنا لهم، وتغيير هذه الظروف أيضا (18) . ولكن، كما هو الحال في أي علم، فان مقياس قيمة حقيقة شيء ما هو مقياس لإمكانية التنبؤ به لأنه يساعدنا في تعريفه كنوع مثالي . هذا المفهوم العملي في استخدام الأنواع أقرب بكثير إلى تفكير أرسطو التجريبي، الذي أشار إلى أنواع من الشخصيات والأفعال، عنه من تفكير أفلاطون المثالي . وبالتالي، مثلا، في كتاب ” فن الشعر“ يعارض أرسطو نفي أفلاطون للمحاكاة، باعتبار أنها تشوه الحقيقة المثالية لهوية شيء أو شخص، مع فكرة المعقولية التي بنوع الخبرة الاجتماعية المشتركة : نماذج وأنواع الشخصية والسلوك الإنساني التي ندرکها بالفعل ضمن وجودنا الاجتماعي . فالمعايير الجمالية والأخلاقية التي وضعها أرسطو لكل من استجابة المتفرج والفعل في كتاب ” فن الشعر“، هي بشكل أساسي أنواع مثالية بالمعنى المنسوب الي (وير) لتقديم ما يعتبر أنه الدراما الأكثر تأثيرا . هناك يتلاقى ”التمثيل“ و”العرض“ في منتصف الطريق - وهو ما يشير إلى أنه لا يوجد في الدراما أي محاكاة بدون فن الشعر، وهو عمل إبداعي، وصنعة (19) . يحاول تمييز أرسطو بين التاريخ والشعر أن يوضح مشكلة المحاكاة بقدر ما يفترض أن يوضح التاريخ ماهيته، وما يمكن أن يكون عليه الشعر (علي الرغم من أنه يتضح لنا اليوم أن التاريخ ينطوي علي صنعة بلاغية أيضا) . علاوة علي ذلك، حقيقة أن المحاكاة الدرامية مصنوعة من فن الشعر - تشارك في صنعه - تشير بالفعل في مكان آخر عند أرسطو أن الفن لا يعكس الطبيعة بل يكملها . فالشاعر ببساطة لا ينسخ بل يخلق من خلال استخدام تشابهات ما هو مألوف ومفهوم . ولكن هذا الإبداع هو في نفس الوقت تفسير، كما يقول (جادامر Gadamer) في كتابه ”الحقيقة والمنهج Truth and Method“ .

ولا يزال الأداء في المسرح، بغض النظر عن كيفية تجسيده، متجاوزا، حتى لو كان ذلك خلال الانزلاق والإمكانات المتنوعة للدلالة والمعنى والطبيعة المتغيرة للاهتمام والتركيز . في هذا الأمر يبدو وكأنني أؤكد نوعا من الميتافيزيقا التفكيكية، ولكنني أفهم أن المسرحي، في تقديمه لعالم محتمل آخر، هو من أجل ما ينتهي به الأمر الي تقديم نفسه كمثالية لغوية (أو سيميوطيقية) . وهذا هو الذي يمنح المسرح المادي حقا من أن يكون ممكنا في أي وقت مضى . فحتى مساح التفكيك التي لا ترحم مثل ” فرقة ووتر جروب Wooster Group“ تطور





النار من قطار متحرك علي هدف في فطر آخر . ولذلك مع كل هذا الاحتمال حول اسم آخر للصدفة أو الظرف - مهما كانت الحقيقة غير محددة الي حد كبير - فمن الممكن أن يكون المطلب الواحد جيدا مثل الآخر . وإذا كان الأمر كذلك، فيصبح مفهوم الحقيقة نفسه مشكوك فيه . والأكثر من ذلك أننا نستطيع أن نتساءل الي أي مدى يمكن أن يوظف المسرح باعتباره ناقلا للمعرفة التاريخية، والتي هي مطلب للكيفية التي يعمل بها التاريخ في المقام الأول . في الواقع هناك بعض الحقيقة في هذا الأمر، باعتبار أنها مشكلة دائمة للمسرح، وربما بشكل أكبر بالنسبة للسرد المكتوب . فهل فكرة (بريخت) أن المتفرج سوف يشاهد نفسه تاريخيا بمشاهدة الأحداث وهي تعمل تاريخيا علي خشبة المسرح فعلا ؟ أم أنها ببساطة تتملق موقفنا التاريخي (أو موقفه) الأكثر إقناعا بينما نفترض أن إدراكنا النقدي لزييف الاعتقاد الاجتماعي الزائف سوف يقودنا تلقائيا الي فهم زيفنا ؟ (22) . ولكن مرة أخرى، تبدو مشكلة تأكيد الحقيقة التاريخية والزييف قليلة الأهمية بالنسبة ل (دياموند)، فبالنسبة لها، من المفترض أن ينجح التأريخ عدم اليقين وعدم المعقولية في قلب النموذج التمثيلي البطريكي (الأبوي) للحقيقة دون إعلان حقيقتها (وربما رغبتها في أفضل الأحوال) . ف (دياموند) تميز الموقف بهذه الطريقة : " يفترض التأريخ البريختي كل من التاريخ غير الرسمي والمؤرخين غير الرسميين ويعززهما وهي حركة لا تقدم الحقيقة، بل تقدم المتعة والإتقان (23) .. فهل أنا وحدي الذي يبحث عن هذه المتعة والإتقان "، المثير للقلق سياسيا ؟ .

هناك نماذج للحقيقة الضمنية موجودة في تفسير المسرح أو تلقيه . وهذا صحيح حتى في النظريات المتأثرة بما بعد البنيوية التي هي تمثيلية مضادة أو تزعم أن الحقيقة هي مجرد أثر في بنيات القوة، المصنوعة وليس المكتشفة، ألا وهي الرؤية الأدائية في مقابل الرؤية المسرحية . وفي هذه الحلة يتم العثور علي افتراض الحقيقة فيما وراء مجرد صنعها موجود في الادعاء بأن الحقيقة هي مجرد شيء مصنوع . وهذا النموذج هو

أن يكشف عن فراغ وعقم السخرية أو أي وسيلة استطرادية أخرى تقاوم حالة الشخص أو تصنعها . وهذه هي الحالة، سواء وجدناها في أكثر الأشكال بساطة في مقاومة الأداء أو في الكتابة المسرحية . فكلما وجدنا علامات الخوف في المقالة، علي سبيل المثال، قل احتمال وجود حجة فعلية ملائمة لأهدافها النقدية المزعومة . فالمقالة ربما تكون موعظة للجوقة، علي عكس محاولة اقناع الآخرين غير المستعدين في دائرة الكاتب .

فكرتي هي أن العنصر الخيالي في هذا الانتقال من المحاكاة المشتركة الي سخرية مفروضة يمكن أن يجلب معه فهما للوسائل البلاغية التي توضح قصدا بعينه لم يكن مفهوما قبل هذه الفكرة. فهل هذا يعني أن البلاغي يتضمن الخيال (بمعنى آخر، لا يؤاخذني علي كلامي)؟ وهنا يجب أن نستعد، لأننا عندئذ يمكن أن نفكر أن أي وسيلة تتواصل بها مع الحقيقة هي في ذاتها ليست حقيقية وبالتالي من المرجح أن تلغي الحقيقة التي من المفترض أنها تنقلها . ويجادل (هايدن وايت Hyden White) بأن الخيال والتاريخ هما شيء واحد بهذا المعنى، فالوسائل البلاغية للتعبير عن كل منهما واحدة . وهناك الكثير لنسي دبه في هذا الوضع . ولكن اذا كان المعنى استخدام طبقا ل (فيتجنشتاين) (فهم الفرق بين المحاكاة والسخرية هو هذا بالضبط)، فيجب عندئذ أن ينشأ الفرق بين الوسيلة والمعنى . لأن الاستخدام ليس وسيلة فقط، بل هو القصد وإطارة، الذي يحفز وسيلة بعينها في اتجاه معين، والذي نجادل بأنه حقيقة الموقف .

وعندما تزعم (دياموند) في النهاية أن هناك حقيقة يجب نقلها في الأداء، فان ذلك أساسا هو الاحتمال في موقفنا التاريخي(21) . فحقيقتنا التاريخية تفسر دائما من موقفنا التاريخي غير المستقر والذي يتطلب تأكيدا من إنتاجنا الذاتي للهوية كأساس . وهذا يثير المفارقة التاريخية التي تتوقف فيها حقيقة لحظة تاريخية أخرى علي تفسيرنا الناتج عن لحظة تاريخية خاصة بنا، والتي هي محتملة أيضا، ويتحدى تدفق الزمن تلك الحقيقة باستمرار . انه مثل محاولة إطلاق

هالة حول طبيعة استخدامها للتفكيك . وتصبح وجهة النظر الحقيقية التي تقوض عملياتها الخاصة محورا لكل الاهتمام بطبيعة الاهتمام . ولا شيء مما قلته هنا تنفيه التجربة المادية والحركية للمسرح باعتبار أنه وسيط مادي موجود . وهذا في الواقع هو الأساس الذي يُبنى عليه المسرح، ولكنه لن كون كذلك ببساطة . اذ تتم مواجهة تسامي المسرح داخل تجربة أنه يبعدها عن عقليتنا المعتادة وينقلنا عاطفيا خلال المعاني التي تستدعيها لغة حوار وإيماءاته وصور وأشكاله .

منذ سنوات مضت، اكتشفت أثناء اللعب مع طفلي الرضيعة، أعني، أنني عندما كنت أغير شكل وجهي أثناء اللعب معها كانت تعيد صنع نفس الشكل، أو عندما كنت أصدر صوتا كانت تعيده الي، وقد واجهت مشكلة في تفسير ذلك أحيانا. بمعنى أنني اعتقدت أنني كنت أشارك في محاكاة بسيطة، بتقليد أصواتها، حتى أشجعها علي فعل المزيد، فقد بدا لي أننا نشارك بالفعل في نوع من المحادثة . ولكنني لاحظت أيضا أنني شعرت عند نقاط معينة وكأنها تمارس محاكاتي كنوع من السخرية، ولم يكن واضحا دائما متى بدا لها أي تجاوزت الحد . وقد كنت واضحا جدا عندما كانت تصدر أصواتا غاضبة أو مزعجة - فتقليد هذه الأصوات سيحفظها أكثر (مما يجعلها تبدو كسخرية) . ولكن حتى عندما كانت تصدر أصواتا مبهجة، فرميا يعتبر الإصرار الذي أصدرت به هذه الأصوات مرة أخرى، ولاسيما إذا بدا أنها تكتسح جهودها الخاصة، أمرا عدائيا . فأين ومتى وكيف نضع خطا فاصلا بين المحاكاة البسيطة والسخرية؟ وما الذي يؤدي الي حدوث هذا في سياق التلقي؟ إذا كانت هذه هي القضية، فلا يمكن أن تكون هناك سيطرة كاملة مقصودة علي هذا التفسير .

يبدو أن الانتقال من المحاكاة إلى السخرية، كما واجهت مع ابنتي، يتميز بانفصال مفاجئ وتحويل من فعل واضح الي فعل واضح تجاهها، ووعي باستخدام قوي بدلا من تجربة التعبير الفوري في حد ذاتها . من الواضح أن الطفل في هذه السن لن يفهم هذا التمييز بين المحتوى و الاستخدام علي مستوى متطور مثل الطفل الأكبر سنا . ومع ذلك، فان إدراك نوع القوة الكامنة وراء التعبير تصبح معروفة وهي مسألة انتباه واهتمام من جانبها . وقد حدث هذا برغم أي قصد من جانبي لاستخدام المحاكاة كقوة منفردة .

فهل هذا ينذر أيضا بانتقال إلى السمة الخيالية Fictive والمسرحانية الشارحة metatheatrical؟. إننا نفهم، علي أية حال، أن السخرية هي شكل من أشكال المحاكاة الذاتية الاشارة، حيث نرى علامات الاقتباس حول تعبيراتها . إنها علامات الخوف في الواقع : التي لا تميز، من خلال تقديم الخاص المبالغ فيه الذي يصبح فجأة تجريدا منفصلا، الاستخدام العدواني الذي يستنكر أو يرفض في الوقت نفسه قيمة حقيقتها المحتملة. (في سن أكبر يشارك الأطفال غالبا لعبة مزعجة تتمثل في تكرار كل ما يقولونه لأطفال آخرين لمجرد أن يشاهدوهم وهم يتفاعلون مع الإحباط) . وتحويل هذه الاستراتيجية التعبير الصادق للآخرين إلي قناع فارغ وعقيم . ولكن من الغريب أن استخدام مثل هذه السخرية، أو ربما الإفراط في استخدامها، هو ما يمكن

الشيء الغريب في ردود الفعل علي أفلاطون هو الطريقة التي يبدو فيها أن الناقد التفكيكي، الذي يزعم أنه مضاد للأفلاطونية، يؤمن بما يقوله، بينما يبدو مناقضا لموقفه حول قيمتها . فقد اعتقد (والتركوفمان Walter Kaufmann) مثلا أن بريخت كان أفلاطونيا (26) . ويبدو أن هذا غير مرجح لأنه من المفترض أن يكون بريخت ماديا وكان أفلاطون مثاليا . ولكن من المرجح أكثر أن عدو عدوي صديقي . بمعنى أنه لأن أرسطو عدو بريخت وقد أعاد أرسطو النظر في رؤى أفلاطون حول التمثيل، والعواطف في المسرح، فإن أفلاطون الآن هو صديق بريخت . ورؤية أرسطو هي رؤية حميدة . ويبدو أن أفكاره عن التطهير تجيب علي قلق أفلاطون فيما يتعلق بإثارة العواطف غير العقلانية في جمهورية عقلانية والهدم التمثيلي لنماذج الخير عن طريق تقديم نماذج الشر . فبريخت، برغبته في رؤية المسرح كقوة ثورية، يجب أن يجد طريقة للتغلب علي نظرية أرسطو المتمثلة اليأس القمعي ؛ باستعارة لتعبير (ماركيز Marcuse)، وإيجاد حليف له في نظريته الهدامة لمسرح أفلاطون . فقد أضافت طبيعة بريخت التدميرية الي ما كان يخشاه أفلاطون، ولكنه يؤكد الحقيقة المفترضة في وجهة نظر أفلاطون . ففي كثير من الأحيان نجد علماء المسرح يبحثون بفعالية عن المسرحانية المضادة عند الآخرين كوسيلة لإثبات مدى فعالية المسرح والقلق الناتج عنه، بينما من غير المرجح أن مسرح اليوم، في الواقع، لديه إمكانيات كبيرة لمثل هذا . والتأكيدات المستمرة بأن (جون أوستن J.L. Austin) مضاد للمسرح بسبب ما قاله عن عدم وجود الظروف الاجتماعية والقانونية للسعادة في أفعال كلام معينة مثل وعود الزواج علي خشبة المسرح هو حالة من المغالاة والإفراط في هذه النقطة . وبنفس الطريقة، فان (دياموند)، المتأثرة بالتفكيك، تعارض أفلاطون بسبب افتراض أن مفهومها عن التمثيل يتوافق مع نموذج مثالي أو الهي للحقيقة، والذي يشجع في نظرها مفهوم ثبات الطبيعة الأبدية . وبالنظر الي السياق البطريكي، فان هذا يعني أن النساء لن يكونوا قادرين علي التعبير عن حالتهم طالما تم إصلاح نموذج التمثيل . ولذلك يجب تخريبه . ولكن هل هي والفنانيين الذين تمثلهم يقومون بهدم نموذج التمثيل (التمثيل نفسه)، أم هل يعتقدون أنهم أمثلة محددة تهدم تطبيقا بعينه لنموذج التمثيل؟. يبدو أن (دياموند) تتناول كلام أفلاطون حول علاقة التمثيل بأشكال مثالية، بدلا من أن تقول ببساطة : ان مفهومه عن التمثيل خاطئ، وأن الأمر كذلك علي الإطلاق . وإذا ظنت أن فكرة التمثيل لم تنجح، فلن تكون هناك فائدة من محاولة هدمه . وبالتالي يبدو أنها تؤمن بمفهومه حول كيفية عمل التمثيل، حتى لو لم يعجبها الكيفية التي يعمل بها التمثيل . ولكن أرسطو يفسد كل ذلك. ففكرته عن التمثيل يتم التعبير عنها من خلال صيغة إبداع فردي سماها فن الشعر - وهذا ليس مجرد تكرار للمثل الموجودة مسبقا ولكنه شيء يصنعه الفرد برؤية الفرد، ويوضح بالفعل الفرق الذي لا مفر منه والذي يقيم دائما في التمثيل . فلا يوجد تشابه . فرمما أن المحاكاة هي صيغة أخرى واستخدام للمحاكاة الأرسطية بالإضافة إلى فن الشعر بدون معرفته .

مزيف، وفي نفس الوقت مستوحى من اللاوعي بالقدر الكافي في سياق نوابه لمحاكاة السلوك . فما يمكن أن يدعيه هو أن قوة المحاكاة التي تناشد العواطف تميل إلى تجاوز قوة العقل العليا في الروح . ويعلق سقراط علي المهارة التي يظهرها هوميروس بهذه السهولة لتحقيق المتعة، وهذا بالتحديد بسبب هذه المهارة - التي رغم أنه يعجب بها - فإنها في غاية الخطورة . ولكن مرة أخرى، انه استخدام خاص للمحاكاة - مهما كانت الجدوى الفعلية لمزاعم أرسطو حول الاستخدام - وليس المحاكاة نفسها .

يصبح التمثيل كانعكاس للمثالي في الفكر بعد البنيوي انعكاسا للاهتمام الطبقي والمعاني المهيمنة . ولكن تظل عملياته في مختلف الإعدادات الأيديولوجية هي نفسها وظيفيا، حتى لو كان هدفها مختلف . ويفترض استخدام (دياموند) لكلمة Mimetisme باعتبار أنها محاكاة مع الفارق، فانه يمكن أن توجد محاكاة بدون اختلاف، وكذلك الحاجة إلى المحاكاتية . ولكن، في الواقع، اذا كنا ننكر التوظيف المتقن للتمثيل كمفهوم، ألا يتعين علينا أن نقول ان كل محاولات التمثيل تؤدي الي المحاكاة ؟ ليس باعتبارها تشويه متعمد (أو ينبغي أن أقول إعادة تشكيل تفسيري ؟) لأهداف شخصية، ولكن كقصور مستمر بسبب حتمية عجزنا عن تحقيق أهدافنا . وتصبح المحاكاة عرضا للإشارة الي عدم القدرة الحتمي أن تكون تمثيلية باعتبارها شيئا مقصودا، أو كما تقول (جوديث باتلر Judith Butler) "تعمل بذكاء علي ضعف الفشل الحتمي للاستقرار المتكرر فيما يتم التعبير عنه" . ويمكن أن يكون العكس صحيحا أيضا، إذ يعترف "بوزو"، في مسرحية "انتظار جودو"، بعد خطبته أنه تعثر في النهاية، بينما اعتقد "جوجو" أنه متعمد . وربما يوجد نفس الأمر فيما يتعلق بقصدية ما يسمى "الجوهرية الاستراتيجية Strategic Essentialism" .

نموذج للتمييز - الأفلاطوني الجديد بحد ذاته - سواء نُسب الي البشر او نسب الي مؤسساتهم . فهناك فكرة سائدة بأن المسرح يعمل بدون نماذج، وأنه يخلق نماذجه . ولكن هذا شيء مغلوط : إن المسرح لا يعمل من أشكال مثالية بل يعمل من أنواع حياتية، كما فهم أرسطو . وان لم يفعل ذلك، فلن يستطيع ممثل أن يؤدي شخصيات غير مفهومة، ولا يملك أي متفرج إمكانية فهمها، ناهيك عن التطابق معها . ولا ينبغي أن تقودنا درجات التجريد من النماذج الممكنة، مهما كانت مؤتلفة، إلى افتراض أنها نتاج مرحلة فريدة أو سابقة .

تكمُن المشكلة في النقد ما بعد البنيوي للمحاكاة في الإسقاط التفسيري النموذجي لتعريف كل شيء أو لا شيء حول ما يدعي أن نقد، حتى عندما لا يزعم مثل هذا أبدا المؤلفون الذين هم هدف النقد . إذ يقال إن المحاكاة تختزل كل الاختلاف الي التشابه والى الهوية الكاملة . ولم يدع أحد هذا، ولا حتى أفلاطون . ففي الكتاب العاشر من "الجمهورية"، نتذكر مقولة ملاحظة سقراط عن أن تسليم الرسام للسرير المصنوع، يرقى إلى حقيقة السرير المثالي، وأقل بكثير من السرير المصنوع، وسوف يظل كذلك دائما . وهذا بالنسبة لأفلاطون هو أحد مشاكل التمثيل، لأنه ليس مخلصا للأصل المثالي ولن يكون كذلك أبدا - لا يجعله واقعا تماما لدرجة أننا نشعر بالارتباك . فمثلا، قد نواجه هذا بالقول بان المشكلة الأخرى بالنسبة لأفلاطون هي مشكلة المشاهد الذي أصبح يحاكي ما أصبح نموذجاً للسلوك وينظر إليه علي خشبة المسرح من خلال خلطه بالواقع . ولكن افتراض العادات السيئة من خلال تمثيل الشخصيات السيئة ليس تمثيلا مربكا للواقع . وهذا مؤهل للكبار عندما يلاحظ سقراط أن الأطفال غير قادرين علي فهم ما يرونه ويسمعونه " مجازيا "، ولكن لا يجب الخلط بين الواقعي Literal والفعلي Actual . يمكن لنا أن ندرك أن فعل القسوة الجسدية من جانب الممثل





وهذا هو تأثير الصدق علي المتفرج حتى عندما تتم الإشارة إلى آليات إبداعات الأداء، وهو ما يفسر المكون الدرامي الأساسي بشكل لا غنى عنه .

بعبارة أخرى، يريد البناء الاجتماعي الراديكالي أن يكون لحظة التفوق الوحيدة، وهو نوع من الإحساس، بكل ما في الكلمة من معنى، الذي يعتقد أنه يمكن خلقه بدون أي عمي جوهري . ولكن هذا مستحيل، كما يتضح من التناقض الذي نراه في مقال نيتشه عن "الحقيقة والكذب بمعنى غير أخلاقي Truth and Lying in an Extramoral sense"، حيث يريد أن يدعي بأن الحقيقة هي دائما تأثير يتم ابداعه بواسطة الاستعارة الميتة، ولكن هذا يعني أن حقيقته عن صنع الحقيقة تستدعي سؤال الطبيعة الفعلية لادعائه : إما تراجع لا نهائي أو تناقض . وقد حاول (فوكوه Foucault) أن يجعل هذه الفكرة أقوى من خلال التنشئة الاجتماعية للمسألة باعتبارها " أنظمة الحقيقة " ولكنه لم يكن أكثر نجاحا من نيتشه في تفادي التناقض .

ويمكن إنتاج الكثير من الشيء نفسه من خلال الاختلاف حول موضوع إنتاج الحقيقة : مثاليات الأدائي الجديد . ولكن الأدائي - رغم أن دريدا وباتلر قد قرأ أوستن - كشكل للبناء يعتمد علي الإيمان الأساسي الذي تم الحصول عليه من منح بنية أساسية تدعمها وتمكنها في المقام الأول . ان الادعاء بأن كل عنصر ثابت دائما يكون مؤسسا اجتماعيا وليس له قيمة أكثر وضوحا من أي أداء تابع آخر هو الانخراط في نوع من التراجع اللانهائي وفقا لتأسيس نيتشه للحقيقة في إنشاء الاستعارات .

بينما من السهل أن نتخيل أن الدراما التي نراها تتكشف في تصديق خيالي مبدع تعتمد فحسب علي الأساس المسرحي أو الاجتماعي، فرمما من الأسهل أن نلاحظ أن صورة المسرحانية الواعية بذاتها نفسها تعتمد علي أساس لا جدال فيه في الاعتقاد في قوة المسرحانية لخلق هذا الخيال الدرامي . بمعنى أن هذا يدفع إطار خشبة المسرح النفسية ولكن خطوة الي الخلف (لاحظ ما قيل سابقا عن فرقة ووستر جروب). وهذا مماثل، مرة أخرى، لمشكلة، أنه لكي نصدق مفهوم نيتشه في إنتاج الحقيقة، فلا بد لنا أن نعلق تقديمه للحقيقة ونقبلها علي أنها حقيقة تتجاوز مجرد تقديمها من جانبه. فتعليق عدم التصديق فيما يتعلق بالتناقض الادائي عند نيتشه الذي يعفي زعم حقيقته من مجرد التقديم المجازي - ادعائه فيما يتعلق بهذا التقديم صحيح - يعكس بشكل غريب الشرط الأنطولوجي للمسرح نفسه، حيث من الصعب إن لم يكن من المستحيل أن نفصل الظاهراتي عن الأنطولوجي . فهو طبيعة جوهري لبناء كل من المقبول والمنسي علي حد سواء .

جون اريكسون يعمل استاذاً للأدب الانجليزي في جامعة ولاية أوهايو، وله العديد من المؤلفات في مجال المسرح والأداء منها علي سبيل المثال ، "مصير الشيء : من الشيء الحدائي الي العلامة بعد الحدائية في الأداء المسرحي "

نشرت هذه المقالة في مجلة the Journal of dramatic theory and Art criticism .



سؤال ما إذا كنا نستطيع أن نلمس كلى الحقيقتين - المسرحية والدرامية - في ذهننا في نفس الوقت، أو إذا لم يكن مؤثرا علي التبدل كما هو الحال للغز الأساسي (الأرنب/ البطة، صورتين / مزهرية واحدة) . فنحن نقع أسرى في خيال الدراما وننسى المسرح لحظيا، حتى عندما نعود الي المستوى المسرحي في الإعجاب بمهارة الممثل .

كل هذا يبدو مقصور علي المسرح . ولكن هل هو كذلك؟ عندما نقرأ نظريات البناء الاجتماعي، فإننا نواجه باستمرار تكوين نصف الثنائي الذي يرغب في التغلب علي الآخر التعويضي مع عدم الفرار منه مطلقا. وأنا أفكر في البناء الاجتماعي اللانهائي / الخصومة الأساسية. فالمصطلحات التي نواجهها في النظريات المسرحية التفكيكية يمكن أن تتساوى ضمنا : المسرحانية = البنائية ، والدراما = الجوهرية. بمعنى أننا نقرأها في مصطلحات المدافعين علي الطليعية الواقعية المضادة الذين يرون الواقعية الدرامية باعتبار أنها غموض ايدولوجي أو نزعة أساسية. ومع ذلك، ما المحاولة في امكان وجود شكل مسرحي مكون من الأداء بالكامل؟ أي أكثر من مجرد نظرة بنائية اجتماعية للواقع بالكامل لا تنزلق لحظة إلى التفكير الأساسي . ولعكس الأمور، كيف نعرف أن الاغتراب المسرحي سيكون له أي سلطة أكثر من الموقف الدرامي الذي يضعه في إطار؟ فهل يمكن أن نقرأه بشكل معكوس؟ فالموقف الدرامي يضع التعبير الحركي في إطار، وهذه هي الطريقة الوحيدة التي يفهم بها الناس دال الاغتراب . يبدو أن محاولة استبعاد التمثيل والأدوار هي الطريقة الأولى لاستبعاد الواقعية تماما من المشهد وإنشاء نزعة مسرحية متشككة . ومع ذلك هل يمكن أن تكون لدينا مسرحانية بدون أدوار؟ تعود مثل هذه الأشياء دائما الي غموض المؤدي نفسه باعتباره ماهرا - بلاغيا وجسديا وجدليا وما الي ذلك . وبالتالي فان الراحل (سبالدينج جراي Spalding Gray) حقق الغامض في فعل الكشف الذاتي نفسه . فلا ينبغي أن يفهم صدق أدائه مع التأكيد علي الفترة الأولى، ولكن علاقته الغامضة والمتصارعة في فترته الثانية هو أمر مهم .

وأكثر من ذلك، علي الرغم من أن (دياموند) تشير في وقت ما إلى (هومي بهابها)، الذي يقوض أيضا فرضية التشابه التي تحفز الخطاب الكولونيالي العنصري بقدر ما يعمل الخطاب الجنسي. فبالنسبة له، فان التمثيل المفروض علي الهند المستعمرة من قبل البريطانيين ليست مسألة تشابه، بل تحويل المستعمرين إلى نسخ من الانجليز (وليس العكس : قراءتهم علي أنهم الآخرين الهمج). بل جعلهم نفس الشيء ولكن ليس بالكامل لتبرير الاستعمار المستمر علي أنه مهمة حضارية . (ولكن حتى هنا فان مشكلة افتراض هذا الاختلاف هي ببساطة مسألة قصد وليست نتيجة حتمية). ومن وجهة نظر معاكسة، أولئك الذين يخشون من عوامة الثقافة الأمريكية بأنها عملية تجانس - أو تحويل الجميع إلى حيوانات أمريكية مستنسخة - لا يمكنهم رؤية الفرق الذي يأتي حتما من التأثيرات الخلقية في النماذج الغربية، والتي تنتعش مرة أخرى في النموذج الغربي وتغيره أيضا . ويمكننا أن نذهب الي أبعد من هذا ونسأل ما الذي يبقى غربيا في هذه العملية من الأساس . إذ لا توجد طريقة بسيطة للمفاضلة في فهم العمليات التمثيلية .

وعندما ن فكر في طبيعة المسرح، والتقدير الذي يجلب إليه الإعجاب بتأثيرات الممثلين علي وعينا وعواطفنا، فذلك لأننا نقبل، ان جاز التعبير، حقيقتين في وقت واحد (أو تقريبا علي الفور) - ونوعية التفاعل لاستحضار الحقائق التي نجدها متجمعة أن لم تكن ضرورية . بمعنى أن أحد الحقائق هي الممثل ومهارته ؛ والثانية هي الدراما نفسها، التي يعيدها الممثل من خلال مهارته الي الحياة ؛ وتنشأ من التفاعلات الأكثر مهارة و تحصنا الوقائع التي تنشأ منها الحقيقة المعنى عن حالتنا ونحن نفهمها كوجود أو احتمال . فليس من الضروري، كما يُعتقد غالبا، أن تختفي حقيقة الممثل تماما في حقيقة الدراما لأن الأداء له تأثير علينا . فقد يتوقف إعجابنا بالممثل، وربما يتشوه أي فهم لأي حقيقة يمكن أن نتلقاها منه جزئيا . فإعجابنا بمهارة الممثل في إعادة الحقيقة الخيالية إلى الحياة لن يبدد بالضرورة أي حقيقة (نفسية ، وسياسية) يتم نقلها من خلال الأداء . ومع ذلك يظل



محمد حسين هيكل

القائلاً عن المعهد: ” .. لكننا حتى اليوم سمعنا أن شاباً تخرجوا

فيه .. لكنهم لم يعملوا شيئاً .. ولست أدري أيقع الذنب على من لم تهيب لهم الفرصة للظهور بعد تخرجهم، أم على الفرقة القومية لاكتفائها بممثلها؟ ومعنى هذا أنهم أخرجوا شاباً، وعرضوهم للعطلة! وفي هذا ضرر كبير لمستقبلهم وحياتهم الفنية“. كما اعترض يوسف وهبي أيضاً على ما ذكره مطران بخصوص البعثات الفنية، قائلاً: ”حتى اليوم لم نر فائدة من هذه البعثات! بل أستطيع أن أقول إن أخواني الذين سافروا في بعثات قد يعودون فلا يجدون لهم مكاناً في الفرقة القومية، بل يضعونهم على الرف .. والخلاصة أننا لم نر الفائدة من هذه البعثات حتى الآن“.

أساة ثلاثة طلاب

وسط كل هذه المشاحنات والاختلافات، ظهرت قضية لم يلتفت إليها أحد، وهي موقف طلاب المعهد ممن لم يسافروا إلى إنجلترا في البعثة الثانية، أمثال: حسن سالم، وحسن حلمي، وعباس يونس!! بدأت هذه القضية في سبتمبر 1938، عندما نشرت جريدة «أبو الهول» خبراً تحت عنوان «مفاجأة لطلبة معهد التمثيل»، قالت فيه: ” قبل أن يسافر الأستاذ خليل مطران إلى لبنان لقضاء أجازته الصيفية قال لطلبة المعهد - الذين لم يسافروا إلى إنجلترا - يجب أن يعتبروا أنفسهم في أجازة إلى أن يعود للقاهرة .. وفهم طلبة المعهد من هذا أن المرتبات ستصرف لهم كالمعتاد. وفي أول الشهر ذهبوا إلى إدارة الفرقة لتسلم مرتباتهم كالمعتاد فأملوهم أياماً .. ثم قالوا لهم: «مفيش مرتبات الشهر ده!» وكانت هذه مفاجأة لم تكن

يوجد بينهن إلا قليلات ممن يصلحن لتمثيل أدوار الشبابات. وهذا يصل بنا إلى نتيجة لا بد من تقريرها، وهي أن الفرقة تحتاج إلى دم فني جديد، يجب إدخاله عليها حتى تكمل هذا النقص، الذي تشعر به. وليس أمامها لسد هذا النقص سوى سبيل واحد، وهو ضم بعض الطالبات والطلبة ممن تتوفر فيهم الشروط السالفة الذكر. على أن تجعل منهم ممثلين صالحين لتمثيل الأدوار التي أشرنا إليها. ولا يمكن سد هذا النقص إلا باختيار الطلبة المناسبين لمعهد التمثيل. ونظن أن حسن الاختيار والتوفيق فيه لا بد أن يوصلا إلى هذا الغرض ولا نظن أن الفرقة ستعجز عن تحقيقه.

ما ذكرته جريدة «البلاغ»، سيكون له أثره فيما بعد، لأن خليل مطران مدير الفرقة القومية، ومدير المعهد أيضاً، سار في خطته المرسومة، وبدأ يقبل الطلاب الجدد للسنة الثالثة أو للدفعة الثالثة، وأخبرتنا بذلك جريدة «البلاغ» أيضاً، قائلة تحت عنوان «معهد التمثيل قبول طلبة جدد»: يهتم الأستاذ الكبير خليل مطران مدير الفرقة القومية الآن بأمر معهد التمثيل واستئناف الدراسة فيه، وقد علمنا أن شئون هذا المعهد ستعرض على اللجنة العليا لترقية التمثيل في اجتماعها القادم، الذي سيقدر في خلال الأسبوعين القادمين. والمفهوم أنه سيقبل من الطلبة في هذا المعهد خمسة أشخاص بين طلبة وطالبات، ويشترط فيهم أن يكونوا حاصلين على شهادة البكالوريا. وستكون مدة الدراسة للطلبة الجدد عامين أو ثلاثة بحسب ما يثبت لهم من مؤهلات. وبعد انتهاء دراستهم يرسلون في بعثة إلى الخارج كأعضاء البعثة الذين أرسلوا منذ ثلاثة أشهر، وإذا عادوا أمكن إلحاقهم بالأعمال التي سيتخصصون لها.

عام دراسي غريب

وبالفعل بدأ العام الدراسي الثالث رسمياً في فبراير 1939، ولا أعرف كيف بدأ في هذا التاريخ؛ لأن المعروف أن الامتحانات ستكون في مايو!! فهل سيدرس الطلاب ثلاثة أشهر فقط؟! هذا التعجب زال، عندما علمت من مجلة «الصباح» أن الطلاب الجدد ثلاثة، هم: سعد الدين زاهر، وعبد الوهاب يوسف، ومحمد كمال حسين فايد! أكيد أنت الآن عزيزي القارئ في دهشة كبيرة، لأنك لم تسمع بهذه الأسماء في تاريخ المسرح المصري، أو ضمن أعضاء الفرقة القومية، أو ضمن بعثات المعهد .. إلخ! وهذا لسببين: الأول أن هؤلاء الطلبة هم في الأصل من طلاب كلية الآداب! فالأول والثاني طالبان في السنة الثالثة بقسم اللغة الإنجليزية! والثالث طالب أيضاً في السنة الثالثة بقسم اللغة الفرنسية - ولعله المترجم الكبير محمد كمال فايد! - أما السبب الآخر، فيتمثل في أن هذا العام الدراسي الثالث، لم يتم بالصورة الطبيعية!! فلم أجد له - فيما بين يدي من معلومات - أية أخبار عن محاضراته، أو أساتذته، أو امتحاناته، أو نتائجه .. إلخ؛ لأن هذا العام - ربما - كان آخر أعوام معهد فن التمثيل التابع للفرقة القومية تحت إشراف وزارة المعارف!! والدليل على ذلك اعتراض «يوسف وهبي» على ما ذكره خليل مطران في تقريره المقدم إلى البرلمان، بخصوص ميزانية الفرقة القومية! فقد تحدث مطران في تقريره عن معهد التمثيل وفائدته، فقام يوسف وهبي بالرد عليه في مجلة «الصباح»،

بعض صحفنا الأسبوعية، التي اختصت بالكتابة عن المسرح. ثم شرعت أكتب في «الوفد المصري» وكان صديقي الناقد المسرحي المعروف الأستاذ «خليل عبد القادر» يقدم لي خير معونة حينذاك. ثم حدث بيني وبين المسرح «سوء تفاهم» سببه التقدير المادي الذي لا يتناسب مع مركزي، فاستقلت بكل هدوء والتحقت بعمل لا يمت إلى المسرح بأية صلة، لا من بعيد ولا من قريب، أندري ما هو؟ مركز حسن في شركة «سوكوني فاكوم الأمريكية»، مكثت فيه عاماً كاملاً وبعده عدت إلى المسرح الذي لم أستطع الانفصال عنه، ثم تطورت الأمور، وكوّنت الفرقة المصرية فنظرت إلى اللجنة نظرة فيها معاني الإنصاف، وأعادتنني إلى استئناف دراستي الجامعية. هذا هو ملخص لحياتي الفنية في عبارات سريعة. أما المستقبل فيسكون مؤثراً قوياً في النهضة المسرحية.

أما بالنسبة للطالب حسن حلمي، ففي نوفمبر 1939، قالت مجلة «الصباح»، تحت عنوان «تقرير أحد خريجي معهد التمثيل إلى لجنة ترقية المسرح»: قدم حسن أفندي حلمي الممثل بالفرقة القومية - والذي كان ضمن بعثة معهد التمثيل الحكومي إلى لندن - تقريراً إلى لجنة ترقية المسرح المصري، يلتبس منها فيه إتاحة فرصة له يظلم فيها بدور ذي أهمية في إحدى الروايات الجديدة، التي ستقدمها الفرقة القومية في الموسم الجديد، حتى يستطيع أن يظهر في هذا الدور مواهبه واستعداده. وقد جاء في هذا التقرير أن وزارة المعارف انفقت عليه منذ التحاقه بالمعهد حتى الآن أكثر من ثلاثمائة وعشرين جنيهًا، وهي لم تصرف عليه مثل هذا المبلغ الجسيم إلا لمثل أدواراً لها قيمتها، لا أدواراً صغيرة من التي يقوم بها جماعة «الكومبارس»، الذين يتقاضون خمسة قروش عن كل يوم. ثم ختم التقرير بقوله: «وإنه إذا لم تهيئ له اللجنة هذه الفرصة، فسيفضل الاستقالة، لأنه في هذه الحالة يرى نفسه غير جدير بالراتب الذي يُمنح إليه».

أما «عباس يونس»، فتحدث عن قضيته في مارس 1943 - أي بعد أربع سنوات من حدوثها - في مجلة «الثريا»، قائلاً: قبل أن أبعث إلى إنجلترا لدراسة فن التمثيل، كنت على جانب من الثقافة الموسيقية والمسرحية يعرفه الجمهور، إذ وصلت كمغني على التخت إلى درجة يكتفي ببلوغها غيري. أما أنا ففي الحق ظل استعدادي يدفعني إلى العمل على تحقيق ما كمن في من حب وهواية الغناء المسرحي. وأمنت حينئذ إنني صاحب رسالة، يجب تأديتها وهي خلق الأوبرا في مصر. وما كدت أجنبي طلع ما زرعت، حتى أعلن على البعثة فتقدمت إلى الامتحان وكنت أول من جازه، وأكملت دراستي التمهيديّة بكلية الآداب، وأرسلت إلى إنجلترا في البعثة. وهناك أقبلت على الدرس والتحصّل أنهل من مناهله بقدر ظمئي، ولم أكن محصلاً فحسب، بل كنت منتجاً أيضاً في الناحيتين: التمثيل والموسيقى. وعدت إلى وطني وكل ثقة وأمل، مسلحاً أكثر مما كنت قبل البعثة، متأهباً لتسديد ما عليّ لمصر العزيزة من دين، ولكنني واجهت حروباً متتابعة قاومني بها رجعيون يكرهون التجديد الصحيح الذي قد يبعدهم عن مراكز الصدارة التي يحتلونها ويظربون بذلك!

الفرقة القومية وحنان الأم»: «كانت والدة الشاب الأديب حسن سالم أحد طلبة كلية الحقوق، قد عارضته قبل التحاقه بمعهد فن التمثيل، بقولها: إن التمثيل لا يضمن له مستقبلاً، يساوي مستقبله بعد تخرجه من الحقوق؛ لكنه لم يستمع إلى رأيها، ثم حدث أن حُرِم من السفر أخيراً مع زملائه طلبة معهد التمثيل، الذين سافروا إلى إنجلترا. كما حرّمته الفرقة القومية من الراتب الضئيل الذي كان يتقاضاه. وبعد أحد عشر شهراً قبلت الفرقة أخيراً إلحاقه بالفرقة براتب قدره خمسة جنيهات، وبينما كان هو يحس بألم هذه الحياة فوجئ بتلغراف من أسرته بالإسكندرية بأن والدته في حالة مرض خطير فسافر في الحال. وهناك ذكرته والدته، وهي على فراش المرض برأيها الأول، ونتيجة عدم استماعه لنصائحها! فندم على عدم تنفيذ نصيحها!! وبعد أربع سنوات، وتحديداً في أبريل 1943، وجدنا «حسن سالم» ينشر كلمه عن نفسه في جريدة «البلاغ»، قال فيها: «ما كان أسعدني يوم تركت كلية الحقوق، لالتحق بمعهد التمثيل الذي كان مقره حينذاك كلية الآداب. وما كان أسعدني يوم أتممت دراستي الفنية النظرية، وسافرت إلى إنجلترا لاستكمال الناحية العملية في فن التمثيل الجميل. وما كان أسعدني يوم عدت إلى وطني الحبيب متشعباً بروح العمل في سبيل نهضة المسرح، ممتلئاً ثقة وإيماناً بالنصر القريب العاجل. وفي الأسبوع الأول الذي رجعت فيه إلى مصر، قدمت إلى حضرة مدير الفرقة القومية برنامجاً مفصلاً شاملاً عن إنشاء معهد للتمثيل على غرار معهد لندن. وشرعت أكتب بعد ذلك في الصحف فأفسحت لي «الأهرام» خير مكان في صفحاتها الأدبية الفنية، التي كانت تقدمها لقرائها مرة كل أسبوع، كما عاونتني «الصباح» ونشرت لي سلسلة من البحوث الفنية المختلفة تحت عنوان «في سبيل النهضة المسرحية» كما كنت أعذي



توفيق الحكيم

في الحسبان. ويفهم من هذا الرد، وعدم صرف المرتبات، أن الطلبة الموجودين بالقاهرة الآن، والذين لم يسافروا إلى إنجلترا، لم تفكر الفرقة القومية في مصيرهم بعد! وهذا مما يؤسف له كل الأسف، إذ كان الواجب على إدارة الفرقة أن تضع لهم خطة معينة، لا سيما أن من بين هؤلاء الطلبة من ضحى بدراسته، ومنهم من اتجه إلى دراسة التمثيل بعد أن كان متجهاً إلى نواح عملية أخرى».

تبنت جريدة «البلاغ» هذه القضية، ونشرت في يناير 1939، خبراً قالت فيه: «اهتمت إدارة الفرقة القومية بتنظيم معهد التمثيل التابع لها، وقد أتمت اختيار الطلبة الذين سينضمون إليه. وقد جاءنا بيان من خريجه عباس يونس أفندي، وحسن سالم أفندي. جاء فيه أنهما يرجوان أن تنظر في أمرهما اللجنة العليا لترقية التمثيل في اجتماعها، وأن تظمنهما إلى مستقبلها». وبعد اجتماع اللجنة، قالت جريدة «البلاغ»، تحت عنوان «لجنة ترقية التمثيل.. ماذا تم في اجتماعها الأخير؟»: عقدت لجنة ترقية التمثيل برئاسة الدكتور أحمد ماهر، والدكتور محمد حسين هيكل باشا وزير المعارف، وحضرات حافظ عفيفي باشا، والشيخ مصطفى عبد الرازق بك، ومحمد العشماوي بك، والدكتور طه حسين بك، وخليل ثابت، والأستاذ خليل مطران. وقد نظرت اللجنة في أمر عباس يونس أفندي، وحسن سالم أفندي خريجي معهد التمثيل فقررت إلحاقهما كمبرنين بالفرقة، على أن يُمنح كل منهما مرتبه الذي كان يُمنح له كمكافأة، عندما كان طالباً في المعهد.

ما حدث بعد ذلك لهذين الطالبين - بالإضافة إلى الطالب الثالث حسن حلمي - يُفضل متابعة ما تم نشره بخصوصهم في الصحف المصرية، وسأبدأ بالطالب «حسن سالم» الذي قالت عنه جريدة «أبو الهول» في إبريل 1939، تحت عنوان «بين



خليل مطراوي

إبراهيم الشرقاوي.. سناء شافع

ثنائية الحضور والغياب

ثنائية الحضور والغياب .. الحياة والموت قدر محتوم لا نملك أمامه كمؤمنين إلا الإيمان بقدر الله تعالى والقول: "البقاء لله وحده وإنا لله وإنا إليه راجعون". ولكن مع إيماننا بأن لكل أجل كتاب وموعد محتوم لا يمكننا السيطرة والتحكم في مشاعر الحزن والأسى التي تتفجر بعنف مع رحيل كل صديق من الأصدقاء والأحباب والزملاء الذين ربطتنا بهم الذكريات، وخاصة هؤلاء الذين حرصوا طول عمرهم وطوال مسيرتهم الفنية على إسعادنا وتقديم الفكر الجاد والبهجة لنا. بالأمس القريب وعلى مدى شهور قليلة خلال هذا العام رحل عن عالمنا الأصدقاء والزملاء والنجوم: ماجدة، نادية رفيق، سمير البنا، نادية لطفي، لينين الرملي، جورج سيدهم، إبراهيم نصر، حسن حسني، محمود الطوخي، عفاف شاك، علي عبد الرحيم، نبيل خلف، محمود مسعود، محمود جمعة، رجا الجداوي، محمود رضا، د.حسن عطية، سامية أمين، وأخيرا الأصدقاء والنجوم الأربعة: إبراهيم الشرقاوي، د.سناء شافع، سمير الإسكندراني، شويكار، ولا يسعنا إلا الدعوة لهم بالرحمة والمغفرة وجنة الرحمن جزاء ما أخلص كل منهم في عمله.



عمرو دوار

ثانيا - أفلامه السينمائية:

بدأت مشاركاته السينمائية عام 1980 من خلال مشاركته بفيلم " كم أنت حزين أيها الحب " من إخراج عبد المنعم شكري، وبطولة الفنانين شكري سرحان، ميرفت أمين، يوسف فخر الدين. وذلك في حين كانت آخر مشاركاته السينمائية بفيلم "أمواج الغضب" عام 1999 من إخراج إسماعيل جمال، وبطولة الفنانين وفاء عامر، نهلة سلامة، الشحات مبروك، فؤاد خليل. هذا وتضم قائمة أعماله السينمائية مجموعة الأفلام التالية: كم أنت حزين أيها الحب، الدرب الأحمر، الثعالب الصغيرة (1980)، خلف أسوار الجامعة (1981)، العوامة 70 (1982)، أسوار المدابغ (1983)، الهلפות، الأرملة والشيطان، الخزنجية (1984)، الجوهرة (1985)، الحرافيش، البريء والمشنقة، امرأة تحت الاختبار (1986)، الشرايبة، الوحل، النمر والأثني، سكة الندامة، الخرتيت (1987)، مخالب امرأة، الجوهرة، امبراطورية الجيابة (1988)، المغتصبون، فضيحة العمر، قاتل مغاوري (1989)، امرأة تحت الإختبار، أيام الماء والملح، فتاة المافيا (1990)، إحدروا هذه المرأة، الحلم القاتل (1991)، أولاد درغام (1993)، مصيدة الذئاب (1994)، بلطية بنت بحري (1995)، أمواج الغضب (1999).

ويمكن من خلال قائمة الأفلام السابقة رصد تعاونه مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: هنري بركات، عاطف سالم، حسام الدين مصطفى، سعيد مرزوق، خيري بشارة، سمير سيف، علي عبد الخالق، عبد المنعم شكري، سيد طنطاوي، عبد الفتاح مذبولي، ناجي أنجلو، عادل الأعصر، عادل صادق، أحمد السباعي، مدحت السباعي، محمد أباطة، نجدي حافظ، جمال عمار، رضا النجار، صلاح سري، شريف يحيى، محمد مرزوق، إسماعيل جمال، يوسف إبراهيم.

ثالثا - أعماله التلفزيونية:

نجحت الدراما التلفزيونية - بخلاف السينما والمسرح - في توظيف الإمكانيات والخبرات الفنية للفنان إبراهيم الشرقاوي بصورة جيدة، وإتاحة الفرصة كاملة له لتجسيد عدة شخصيات درامية ثرية ومتنوعة مما دفعه لتركيز عمله بها ومنحها مزيد من الوقت والجهد للمشاركة في أعمالها، وتضم قائمة أعماله بالدراما التلفزيونية مجموعة المسلسلات التالية: سر الأرض، لص الثلاثاء، الغربية (1977)، بستان الشوك (1978)، دعاة الحق، العملاق (1979)، أنف وثلاث عيون، حساب السنين، الخيايا (1980)، الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين، محمد رسول الله - ج 2 (1981)، أديب، الشاهد والمتهم (1982)، الحوت، عيون لا تعرف الدموع، عالم عم أمين (1983)، هند والدكتور نعمان، أبرياء في قصص



فقط واحد من الشخصيات أو بعض الأدوار المحددة. والجدير بالذكر أنه الأخ الأكبر لكل من فنان السينوغرافيا مصطفى الشرقاوي والممثل والمخرج المسرحي أحمد خليل. هذا ويمكن تصنيف مجموعة مشاركاته الفنية طبقا لاختلاف القنوات الفنية (المسرح، السينما، الدراما التلفزيونية، الإذاعة) مع مراعاة التتابع التاريخي كما يلي:

أولا - مشاركاته المسرحية:

يمثل المسرح بالنسبة للفنان إبراهيم الشرقاوي مجال تفجر واكتشاف موهبته وأيضا مجال دراسته وتألقه وعمله الأساسي (بفرقة المسرح القومي) وذلك بالرغم من ندرة أعماله التي يمكن تصنيفها كما يلي:

- 1 - بفرقة المسرح القومي: الفارس والأسيرة (1979)، مجنون ليلى (1986)، الملك لير (2002).
- 2 - بفرقة أخرى: سوق الشطار (مسرح الغد - 2000)، أبو الفوارس عنتر (مسرح التلفزيون - 2004).

ويذكر أنه قد تعاون من خلال تلك المسرحيات مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: أحمد عبد الحليم، د.عادل هاشم، د.عوض محمد عوض، د.عمرو دوار، هشام جمعة.

وداعا الصديق إبراهيم الشرقاوي

الفنان القدير إبراهيم الشرقاوي رحل عن عالمنا يوم الأثنين الموافق التاسع من أغسطس عام 2020 في صمت يليق بالنبلاء الصابرين ولكنه لا يليق أبدا بحجم موهبته وخبراته وتميزه، فلم تفرد الصحف والمجلات الصفحات لرحيله وكذلك لم تنوه عنه وسائل الإعلام ببرامجها المختلفة، وبالتالي لم يشارك في رثائه سوى مجموعة من الأصدقاء المقربين والزملاء عبر وسائل التواصل الاجتماعي (الفيس بوك). وربما يعود السبب الأول في ذلك إلى كثرة الوفيات المتتالية، وذلك بالإضافة إلى اضطراره للإعتزال والابتعاد عن الوسط الفني لظروف مرضه القاسي لمدة تزيد عن عشرين عاما.

الفنان القدير إبراهيم محمد إبراهيم الشرقاوي من مواليد 28 يوليو عام 1948، وقد تخرج في معهد الفنون المسرحية دفعة عام 1975، وذلك ضمن دفعة متميزة من أبرز أعضائها الذين حققوا نجومية كبيرة: فاروق الفيشاوي، عماد رشاد، محمود مسعود، سامي العدل، إبراهيم يسري، فاطمة مظهر، وجدي العربي، إسماعيل محمود، راوية سعيد، عبد الله إسماعيل، نادية شكري، يوسف رجائي.

وفور تخرجه وإنهاء فترة تجنيده التحق الفنان إبراهيم الشرقاوي بفرقة "المسرح القومي"، وشارك في بطولة بعض المسرحيات الجادة من أبرزها "الفارس والأسيرة" التي قام ببطولتها نور الشريف وفردوس عبد الحميد، كما شارك في مسرحية "مجنون ليلى"، وكان من الطبيعي أن تجذب هذه الأدوار المسرحية انتباه مخرجي السينما والدراما التلفزيونية إلى موهبته، حيث رشحه المخرج الراحل حمادة عبد الوهاب ليشترك في بطولة المسلسل التلفزيوني "الغربة"، ثم توالى أعماله التلفزيونية الناجحة مثل "أبرياء في قفص الاتهام" مع كمال الشناوي، والذي شاركه أيضا في مسلسل "هند والدكتور نعمان". ولم يقتصر نشاط الفنان إبراهيم الشرقاوي على مجالي المسرح والتلفزيون فقط، بل تألق أيضا مجال العمل السينمائي، حيث كانت بداية لفت الأنظار إليه وتألقه في فيلم "خلف أسوار الجامعة" عام 1981، ومن أبرز الأدوار السينمائية الأخرى التي قام بأدائها على الشاشة الكبيرة دور "خضر الناجي" في فيلم "الحرافيش" الذي قام ببطولته مع محمود ياسين وليلى علوي وممدوح عبد العليم وأخرجه حسام الدين مصطفى عام 1986، وكذلك دور "قلب الأسد" في فيلم "الوحل" مع نور الشريف ونبيلة عبيد عام 1987، ورغم أن الدور كان قصيرا إلا أنه قد نجح في ترك انطباعا جديدا لدى الجمهور والنقاد. ومن خلال هذه الأدوار استطاع أن يثبت أنه موهبته تستحق الاهتمام خاصة وأنه لم يقصر موهبته وخبراته على أداء

فقط ظل يفكر في اعتزال العمل الفني أكثر من مرة منذ أوائل تسعينيات القرن الماضي، وبالفعل ظل يعتذر عن المشاركة بجميع الأعمال المسرحية التي تعرض عليه، خاصة وأن العمل المسرحي يتطلب منه ضرورة التعاون المباشر والمستمر مع عدد كبير من الزملاء طوال فترات البروفات والعروض، مما قد يعرضه للاصطدام مع بعض النجوم غير الملتزمين بأداب وتقاليده المهنة. لذا فقد ظل مبتعدا لسنوات طويلة عن العمل المسرحي وبالتحديد خمسة عشر عاما، وذلك بخلاف مشاركاته القليلة بباقي القنوات لفنية الأخرى. ونظرا للصدقة بيننا ولاقتناع كل منا بموهبة الآخر وإمكاناته حرصت على اقناعه بضرورة المشاركة ببطولة مسرحية "سوق الشطار" الذي شرفت بإخراجه. والمسرحية من إنتاج فرقة "مسرح الغد" عام 2000، والنص من تأليف مختار العزبي، وقامت بتصميم الديكورات والملابس الفنانة مهيبة دراز، وكتابة الأغاني الشاعر عوض بدوي، وبوضع الألحان الموسيقار محمود طلعت، وتصميم الاستعراضات كريم التونسي، وشارك في بطولته كل من الفنانين: منال سلامة (شهرزاد وفيه)، حسن فؤاد (شهريار لبيب)، إبراهيم الشراوي (العجري شيخ المنسر)، عهدي صادق (الهباش، المهلباتي، بتاع كله)، ممدوح درويش (الصيد).

والمسرحية تتناول وبصورة غير مباشرة مشاكل وطموحات الشباب المعاصرة، وذلك من خلال إطار من الفانتازيا الغنائية الاستعراضية وتوظيف أجواء حكايات "ألف ليلة وليلة"، حيث تقوم الملكة شهرزاد - في أثناء محاولتها لاسترضاء الملك شهريار والهروب من تهديده بالقتل بسيف "مسرور" السيف - تسليته بالحكايات الشيقة، ولكنها بذكايتها تختار بعض الحكايات التي يمكنها أن تكشف له بصورة غير مباشرة عن مساوئ وسلبيات حكمه، ومدى المعاناة التي يتحملها أفراد شعبه من فقر وجوع وفساد بخلاف تعرضهم لكافة أشكال القهر والنصب.

والحقيقة أن صديق العمر "إبراهيم" لم يتردد لحظة في القبول خاصة بعدما قرأ الدور وأعجب بالخطاب الدرامي الرئيسي للنص وأيضا بملامح تلك الشخصية الجديدة بالنسبة له والتي تتطلب منه مشاركة مجموعة الراقصين في رقصاتهم التي تعبر عن جماعة العجور، الذين يجسد هو شخصية زعيمهم الكبير.

والحديث عن التزام أحد أعضاء أسرة "المسرح القومي" وتقديم شهادة بالتزامه لا لزما لها، لأنه أمر منطقي ولكن ما يستدعي تسجيل الشهادة فعلا هو قدرته على تحمل كافة المعوقات التي واجهها مع أسرة العرض منذ بدء إجراءات انتدابه لفرقة "مسرح الغد"، ففي حين أنهت فرقة "المسرح القومي" إجراءات انتدابه بمنتهى السهولة وسلاسة وسرعة تعمد مدير فرقة "الغد" عرقلة وتأخير الإجراءات، كما تعمد بعد ذلك عدم توفير مكان بالمسرح لإجراء البروفات (ولا حتى بسطح المبنى الذي أتاحه لمجموعة عرض لفرقة أخرى!!) ليتحمل الفنان الحقيقي إبراهيم مع باقي الأصدقاء مهمة إجراء البروفات بمنزل الفنانة منال سلامة (بالمنازل القديم بشارع فيصل)، ثم بعد نضطر أيضا إلى تقديم العرض بقاعة "يوسف إدريس" مسرح السلام!! وحتى بعد نجاح العرض وتحقيقه لأعلى الإيرادات لم يشفع ذلك لدى المدير ليرضى عن العرض ويوافق على مد فترة تقديمه!!، ليفاجئ بقرار ثنائي من الفنان القدير محمود الحديني رئيس البيت الفني للمسرح والفنان المخرج محمود الألفي مدير فرقة "المسرح الحديث" آنذاك بمد فترة العرض شهر آخر. حقا لقد تحمل صديقي إبراهيم الشراوي في هدوء وصمت معنا كل تلك المشاكل والمعوقات وهو الذي لم يبتعد أبدا قبل ذلك عن خشبة "المسرح القومي" بأصالته وعراقتة، ولكن ما أشفى غليلي أنه كان دائما ما يذكر أن نجاح مشاركته بهذا العرض قد شجعتته على العودة للمسرح ومشاركة النجم يحيى الفخراني مسرحية "الملك لير" عام 2002، ثم التعاون مع مسارح التلفزيون - خارج المسرح القومي مرة أخرى - عام 2004. حقا أنه نموذج محترم للفنان ومثال رائع للممثل الموهوب الدارس الذي ظل يدرك قيمة استحقاقه لعضوية فرقة "المسرح القومي".



فنان قدير تميز بحضوره المحب وأدائه الرصين

ومهاراته الفنية

المنطقي أن يقوم بتركيز جهوده في الأعمال الإذاعية، وأن يساهم في إثراء الإذاعة المصرية ببطولة وأداء بعض الأدوار الرئيسية في عدد كبير من برامج المنوعات والأعمال الدرامية على مدار ما يزيد عن خمسة وعشرين عاما تقريبا، شارك خلالها ببطولة عدد كبير من المسلسلات الاجتماعية والدينية،

ولكن للأسف يصعب حصر جميع المشاركات الإذاعية (في غياب القوائم والفهارس الاستراتيجية) نظرا لأننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية!! وتضم قائمة المسلسلات والتمثيلات الإذاعية التي شارك في بطولتها - على سبيل المثال فقط - مسلسلي: ابتسم الغضب، الحب الأخرس، بالإضافة إلى مشاركته ببطولة عدد كبير من المسرحيات العالمية المترجمة من إنتاج "البرنامج الثقافي" (البرنامج الثاني).

- وراء الكواليس:

نظرا لحساسيته الشديدة ورهافة مشاعره والتزامه الكبير بتقاليد المهنة بالإضافة إلى حرصه وإصراره على تقديم الأدوار المتميزة

الإتهام (1984)، دوامة الحياة (1985)، الخديعة، اسم العائلة (1986)، هاربات من الماضي، حساب السنين (1989)، الطاووس، الخطر، البريمو (1991)، مغامرات زكية هانم (1992)، الودع الحق، المحاكمة، عروس البحر، حواديت فكري أباطة (1993)، آرابيسك، سر الأرض (1994)، الصبار (1995)، هارون الرشيد، الدوائر المغلقة (1997)، الوزير العاشق، القضاء في الإسلام - ج8، اللص والكلاب (1998)، ملاعب شيحة (2004)، وذلك بخلاف بعض السهرات التلفزيونية ومن بينها: عيد زواج، الزحام، محاكمة في الزمن الضائع، بصمات على الطريق، الشنطة في مكان أمين، زمن الحب والكراهية، ابنتي والأيام، لا تحرقوا الخبز.

رابعا - أعماله الإذاعية:

يتميز الفنان إبراهيم الشراوي بصوته الهادئ الرصين ومخارج ألفاظه السليمة وإجادته التامة لفن الإلقاء مع التزام الكامل بجميع قواعد النحو، كما يحسب له إجادته للتمثيل باللغة العربية الفصحى بنفس كفاءة تمثيله باللهجة العامية، لذا كان من



مشاركاته المسرحية الرغم من ندرتها تظل

علامات مهمة بمسيرته الفنية

والقدرة على تحقيق التواصل مع الأجيال الشابة تقديم وتوصيل المعلومات النظرية إليهم والنجاح في صقل مواهبهم وإكسابهم الخبرات العملية اللازمة.

جدير بالذكر أن الفنان سناء شافع بما يتمتع به من حساسية مفرطة وبحته الدائم عن السعادة وإصراره على الصدق والوضوح بكل شفافية منها أضر للزواج تسعة مرات من جنسيات مختلفة (مصرية وألمانية وكويتية)!!، كان زواجه الأول وهو في الواحد والعشرين من عمره، وذلك عندما تزوج بعد قصة حب عريقة من ليلى كامل المذيقة بشركة مصر للطيران (كان عمرها آنذاك تسعة عشر عاما، وكان والدها جواهرجيا)، أما زواجه الثاني فقد تم عندما توجه إلى ألمانيا للدراسة وقضى فيها ما يقرب من عشرة أعوام، فتزوج خلالها من الطبيبة كرسينا التي أنجب منها ابنه عبد الله النديم، كما تزوج لفترة من الفنانة القديرة ناهد جبر، وأيضا من تلميذته الفنانة ندى بسيوني وأنجب منها ابنته مايا، ثم بعد انفصاله عنها وأثناء عمله في المعهد العالي للفنون المسرحية في "الكويت" تزوج مرتين على التوالي من خارج الوسط الفني، وحاليا هو متزوج من الأستاذة ماجدة حافظ.

هذا ويمكن تصنيف مجموعة الأعمال الفنية للفنان شافع طبقا لإختلاف القنوات الفنية (المسرح السينمائي التلفزيون الإذاعة) وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:

أولا - أعماله المسرحية:

ظل المسرح لسنوات طويلة هو المجال المحبب للفنان د.سناء شافع ومجال إبداعه الأساسي، وهو الذي قضى في العمل به كممثل محترف ما يقرب من ثلاثين عاما، وكمخرج ما يقرب من نصف قرن شارك خلالها بإخراج عدد من المسرحيات المتميزة بعدة فرق مسرحية مهمة (ومن بينها: المسرح القومي، المسرح الطليعة، المسرح الكوميدي)، هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعماله المسرحية - وجميعها بفرق مسارح الدولة - طبقا لاختلاف الفرق المسرحية وطبيعة الإنتاج وطبقا للتسلسل الزمني كما يلي:

1 - في مجال التمثيل:

شارك الفنان سناء شافع في بطولة عدد من المسرحيات العالمية المهمة وتعاون خلالها مع نخبة من كبار المخرجين والنجوم، وتضم قائمة إسهاماته بالتمثيل المسرحيات التالية:

- المتحذلقات: المسرح العالمي (1964)، إخراج محمد مرجان.



عام 1972، كما أخرج عدة مسرحيات أخرى بمسارح الدولة من أهمها مسرحية "دون كيشوت" عام 1975، كذلك عمل بالإذاعة والتلفزيون والسينما، ومن أهم أعماله السينمائية: دور "رؤوف" في فيلم "حتى لا يطير الدخان" وأيضا دور "إبراهيم" المحوري الذي دارت حوله معظم الأحداث الدرامية بالفيلم التلفزيوني الشهير "فوزية البرجوازية"، أما بالنسبة للدراما التلفزيونية فقد شارك في عدة مسلسلات من أهمها: "الزيني بركات"، "حضرة المتهم أبي"، "حنان وحنين"، "باب الخلق"، "الصفحة" "الأب الروحي"، "الجماعة" و"بعد البداية".

عين عام 1972 بالمسرح القومي، ثم مديرا لمسرح الطليعة خلال الفترة 1974-1975، كما أسند إليه تدريس مادتي التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وعين مدرسا عام 1977، ثم تدرج ببعض الوظائف القيادية حتى تحمل مسؤولية منصب عميد المعهد خلال الفترة 1987-1990. والحقيقة أن دوره الأكاديمي - وإن استنفذ كثيرا من وقته وجهده - دور مهم فعلا، فقد استطاع من خلاله وهما يملكه من موهبة حسن القيادة

الفنان القدير سناء شافع

الفنان القدير د.سناء شافع هو الأستاذ الأكاديمي والمعلم الحقيقي والأب الحنون والأخ الأكبر والصديق المخلص، لذلك تنافس جميع الأصدقاء والزلاء والأبناء في مظاهرة حب شاركوا فيها جميعا بمجرد سماع خبر مروره بأزمة صحية، ثم وصلت إلى ذروتها للمشاركة في تأبيه وراثته بمجرد رحيله يوم الأربعاء الماضي (الموافق 12 من أغسطس 2020). وذلك لإيمانهم وقناعتهم بأنه قامة فنية سامية وقيمة إنسانية راقية، فهو الإنسان مرهف الحس والفنان الموهوب الملتزم والمثقف الجاد المهموم بقضايا وطنه، وقد ظل بالفعل رمزا للسلوكيات المثالية وللفن الجاد الهادف، وذلك بخلاف أنه ممثل قدير يمتلك جميع أدواته الفنية بكفاءة وجدارة، ونجح خلال مسيرته الفنية في إثراء حياتنا الفنية بتقديم عدد كبير من الأعمال الفنية المهمة ومن بينها: إخراج تسعة مسرحيات، ومشاركته بالتمثيل في بطولة اثني عشر فيلما وخمس مسرحيات وعشرات المسلسلات الإذاعية، وما يزيد عن مائة مسلسلا تلفزيونيا وذلك بخلاف عمله بالتدريس الأكاديمي.

والفنان الكبير د.سناء شافع من مواليد 25 يناير عام 1943 بقرية "موشا" بمحافظة أسيوط بصعيد مصر، وقد مكث بالقرية قرابة ثمان سنوات قبل أن ينتقل إلى القاهرة مع والده الشيخ محمود شافع الذي كان أحد علماء الأزهر الشريف، حيث قرر والده الإقامة بصفة دائمة بالقرب من مشيخة الأزهر الشريف، ولذلك فقد نشأ الفنان سناء شافع بحي الجمالية والحسين، ودرس المرحلة الابتدائية بمدرسة الجمالية الابتدائية. وذلك قبل أن ينتقل إلى حي حدائق القبة بعد ذلك. وقد جذبه الفن مبكرا فالتحق بفرق هواة المسرح بشارع "عماد الدين"، إلى أن قرر أن يسقل موهبته بالدراسة الأكاديمية فالتحق "بالمعهد العالي للفنون المسرحية"، الذي تخرج فيه عام 1964 ضمن دفعة ضمت عددا من المبدعين الذين حققوا نجوميتهم بعد ذلك ومن بينهم الأستاذة: إنعام سالوسة، سعيد طرابيك، محيي إسماعيل، محمد عناني، كمال الشامي، وذلك بخلاف مجموعة متميزة من المخرجين ضمت كل من الأستاذة: سمير العصفوري، عبد الغفار عودة، توفيق عبد اللطيف، أنور رستم، محمد صديق.

وقد بدأ الفنان سناء شافع حياته العملية بالإنضمام إلى فرق "مسارح التلفزيون" عام 1961، ثم انضم بالتحديد إلى فرقة "المسرح العالمي" عام 1962، حيث شارك بالتمثيل في مسرحيات: المتحذلقات، الحيوانات الزجاجية، أنتيجونا.

والطريف أنه قد رشح عام 1959 لبطولة فيلم "حسن ونعيمة" أمام النجمة سعاد حسني في أولى تجاربها السينمائية، وقد قام بالفعل بتوقيع العقد مع المؤلف عبد الرحمن الخميسي نظير مبلغ خمسين جنيها، لكن تأجيل تصوير الفيلم ثم إضراره للسفر إلى ألمانيا لإستكمال دراسته العليا أضره للإعتذار عن دور البطولة "حسن المغنوني"، ليصبح الدور بعد ذلك - وفي آخر لحظة - من نصيب المطرب الجديد آنذاك محرم فؤاد.

سافر في منحة دراسية إلى ألمانيا الشرقية عام 1959، والتحق بالمعهد العالي للمسرح "هانز بول"، وأنهى دراسته عام 1970 ببحث عن مسرحية "كوريولانوس" بين "ماكيبوس بلاوتوس" و"وليم شكسبير" و"برتولد بريخت"، وتأثير "برتولد بريخت" في المسرح المصري، كما حصل بعد ذلك على منحة من وزارة الثقافة الألمانية للحصول على دبلوم في الإخراج المسرحي والدراماتورج بدراسة عن "المسرح الألماني" و"مسرح بريخت" بفرقة "برلين إنسامبل"، وكذلك في الدراما الموسيقية بدراسة عن "أوبرا برلين" عام 1972.

وهو رجل مسرح حقيقي وموهبة متفردة، فبخلاف أنه أستاذ أكاديمي بالمعهد العالي للفنون المسرحية مخرج مسرحي متميز وممثل نجح في تحقيق تميزه ووضع بصمة خاصة به بجميع القنوات الفنية. كانت أول المسرحيات التي أخرجها بعد عودته من البعثة "إلي رقصوا على السلم" لفرقة المسرح الكوميدي

شارك في بطولة أكثر من مائة مسلسل تلفزيوني وعشرات

المسلسلات الإذاعية واثني عشر فيلما وخمسة مسرحيات

دموع صاحبة الجلالة، غاضبون وغاضبات، صباح الخير يا جاري، ساكن قصادي (ج2)، أنا وزوجتي والنصاب، ليالي الحلمية (ج5،6)، عريس من باريس، دوائر الحب والوهم، أولاد الأصول، الزيني بركات، حلم الجنوبي، جمهورية زفتي، أوقات خادعة، همام يبحث عن همام، دقائق الساعة، القرار، حضرة المتهم أبي، حنان وحنين، عزيز على القلب، الهاربة، دموع في نهر الحب، فستان الفرحة، مش ألف ليلة وليلة، بالشمع الأحمر، على باب مصر، موعد مع الوحوش، حارة خمس نجوم، الشوارع الخلفية، الخفافيش، باب الخلق، الصفعة، فرح العمدة، حكاية حياة، فيفا أطاط، العملية مسي، السيدة الأولى، الصياد، مكان في القصر، بعد البداية، أريد رجلا (ج1،2)، ألف ليلة وليلة، أوراق التوت، ولاد السيدة، ابن موت، فض إشتاك، الميزان، أهل الهوى، رأس الغول، شهادة ميلاد، الخروج، القيصر، الأب الروحي، الحصان الأسود، إختيار إجباري، الأستاذ بلبل وحرمة، قصر العشاق، وضع أمني، الجماعة (ج2)، الوتر، الشارع إلي وانا، أهل التكية، أبو عمر المصري، رمضان كريم، خبير، سقوط الخلافة، الفرسان، الإمام الغزالي، هارون الرشيد، عمر بن عبد العزيز، خليل الله إبراهيم عليه السلام، الإسلام حضارة، ساعة ولد الهدى، محمد رسول الإنسانية، محمد رسول الله. وذلك بخلاف عدد من السهرات والتمثيلات التلفزيونية ومن بينها: الحلقة المفقودة، الأب، العطاء.

رابعا - أعماله الإذاعية:

للأسف الشديد أننا نفتقد لجميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإذاعية، وبالتالي يصعب حصر جميع المشاركات الإذاعية (في غياب القوائم والفهارس الاسترجاعية) لهذا الفنان القدير الذي ساهم في إثراء الإذاعة المصرية ببعض برامج المنوعات والأعمال الدرامية على مدار ما يزيد عن نصف قرن تقريبا، شارك خلالها بطولة عدد كبير من المسلسلات الاجتماعية والدينية، خاصة وأنه يجيد التمثيل باللغة العربية الفصحى بنفس كفاءة تمثيله باللهجة العامية، وذلك بخلاف تميزه بصوته الهادئ الرصين ومخارج ألفاظه السليمة وإجادته لفن الإلقاء مع الالتزام بجميع قواعد النحو. وتضم قائمة المسلسلات والتمثيلات الإذاعية التي شارك في بطولتها الأعمال التالية: هذا الوجه الآخر، رحلة الليل، رد قلبي، الحادثة، بالحب نحيا سعداء، العودة، قصة حبي، حب لا يموت، فرقة سيكا، أوراق رسمية، أغرب القضايا (أكثر من قضية)، وذلك بالإضافة إلى مشاركته في بطولة عدد كبير من المسرحيات العالمية التي يقدمها "البرنامج الثقافي" (البرنامج الثاني) ومن بينها: القصة المزدوجة للدكتور بالملي.

كان من المنطقي أن يتم تتويج تلك المسيرة العطرة والمشوار الفني الثري لهذا الفنان القدير بحصوله على بعض الجوائز والأوسمة وشهادات التقدير عن بعض أدواره ومشاركاته المتميزة، وكذلك علي بعض مظاهر التكريم ولعل من أهمها: حصوله على درع مهرجان "زكي طليمات" بالمعهد العالي للفنون المسرحية عام 2004، وأيضا تكريمه من خلال مهرجان "المسرح العربي" (الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح) في دورته الثانية عشر عام 2014، وذلك بخلاف حصوله على الميدالية الذهبية بأيام "الشارقة المسرحية" عام 2014، وإن كان أعظم تكريم يحظى به ويسعده دائما - كما صرح أكثر من مرة - هو تألق أبنائه وتلاميذه فنيا وحصول بعضهم على أعلى الشهادات الأكاديمية، كما تظل جائزته الكبرى التي يعتز بها هي إعجاب وتقدير الجمهور لأعماله الفنية. وأخيرا لا يسعني إلا أن أتوجه إلى الله بالدعاء أن يرحمه ويغفر له ويدخله فسيح جناته جزاء ما أخلص في عمله وسعى إلى أسعادنا، فقد حرص طوال مسيرته أن يحافظ على صورة الأستاذ المعطاء والقدوة المثالية للأجيال التالية بدمائه خلقه ونصائحه، فكان بالفعل نعم القدوة الحسنة والأب الحنون لجميع الفنانين، وخير مثال مشرف للفنان العربي المثقف الذي يعي أهمية دوره في التنوير ونشر الوعي.



نموذج مشرف للفنان القدير الذي نجح في توظيف موهبته لإثراء حياتنا الفنية

البطولة الثانية في عدد يعد قليلا جدا من الأفلام السينمائية (أثنى عشر فيلما فقط)، وهذا العدد لا يتناسب أبدا بالطبع مع حجم موهبته وخبراته ومهاراته الأدائية في تجسيد مختلف الشخصيات الدرامية، ومما يؤكد ذلك أن جميع الأفلام التي شارك ببطولته تعد أفلاما مهمة وتمييزة، وقد نجح من خلالها في تجسيد شخصيات درامية متنوعة وتمييزة. هذا وتضم قائمة أعماله الأفلام التالية: حتى لا يطير الدخان (1984)، الموظفون في الأرض، فوزية البرجوازية، عندما يأتي المساء (1985)، الخط الساخن (1986)، مسجل خطر (1991)، السجينة 67، سمارة الأمير (1992)، حادثة النيل هليتون - فيلم ألماني، خير وبركة (2017). وذلك بخلاف بعض الأفلام الأخرى ومثال لها: امرأة في الكف، عندما تشرق الأحران. ويمكن من خلال قائمة الأفلام السابقة رصد تعاونه مع نخبة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: كمال عيد، إبراهيم الشقنقيري، سمير سيف، أحمد يحيى، هاني لاشين، سامح عبد العزيز.

ثالثا - أعماله التلفزيونية:

يمكن من خلال رصد الإسهامات الثرية للفنان الكبير سناء شافع في مجال التمثيل مختلف القنوات الفنية تسجيل حقيقية مهمة وهي أن الدراما التلفزيونية - بخلاف السينما والمسرح - هي التي استطاعت توظيف إمكانياته وخبراته الفنية بصورة جيدة، مما دفعه لمنحها مزيد من الوقت والجهد والتركيز في أعمالها، وربما يفسر ذلك مشاركته بأداء بعض الأدوار الرئيسية في عدد يزيد عن مائة مسلسل تلفزيوني على مدى ما يقرب من أربعين عاما ومن بينها المسلسلات التالية: ابن عمار، أنا وبعدي الطوفان، فارس الأحلام، الفارس العاشق، العطاء، مبارك، لا تطفئ الشمس، نادية، المجانين، قشتمر، اسم العائلة، حارة الشرفاء، أولاد آدم، برج الأكابر، سجن أملكه، مكان في القلب، مولود في الوقت الضائع، أنا وأنت وبابا في المشمش، مغامرات زكية هانم، هنادي، المحاكمة،

- الحيوانات الزجاجية: المسرح العالمي (1965)، إخراج نور الدمرداش.
- أنتيجونا: المسرح العالمي (1965)، إخراج سعد أردش.
- قاتل الزوجة: مسرح الطليعة (1975)، إخراج شاكور عبد اللطيف.
- السيرك الدولي: مسرح الغد (1993)، إخراج محمد صديق.
- صباح الخير يا وطن: المسرح الحديث (1994)، إخراج أحمد زكي.
2 - في مجال الإخراج:
- "المسرح الكوميدي": إلي رقصوا على السلم (1972).
- "المسرح القومي": سقوط بارليف (1974)، أنتيجون (1978)، روميو وجوليت (2008).
- "مسرح الطليعة": دون كيشوت (1975)، السهرة - "مين يخاف فريجنيا ولف" (2012).
كما أخرج عدة عروض موسيقية ومن بينها: "الشخص" (1989) إنتاج وزارة الثقافة وأكاديمية الفنون، و"بترفلاي" (1978)، "توسكا" (1979) لفرقة أوبرا القاهرة والتي قدمت العرضين على مسرح "أبو الهول".

وجدير بالذكر أنه قد تعاون من خلال المسرحيات السابقة التي قام بإخراجها مع نخبة من كبار النجوم والمسرحيين الذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: حمدي غيث، جلال الشراوي، عبد السلام محمد، فاروق الفيشاوي، فردوس عبد الحميد، أحمد مرعي، حمدي أحمد، عزيزة راشد، ناهد جبر، أحمد راتب، صبري عبد المنعم، خالد زكي، فانت أنور، محمد أحمد المصري، محمود القلعاوي، أحمد فؤاد سليم، منال سلامة، نيفين رفعت، يحيى أحمد.

ثانيا - أعماله السينمائية:

شارك الفنان القدير سناء شافع خلال مسيرته الفنية التي تزيد عن نصف قرن بأداء بعض الأدوار الرئيسية المؤثرة وبعض أدوار

يبقى دوره الأكاديمي الذي يمثل الإسهام الأكبر في مسيرته الفنية الثرية

فوزي فهمي.. ووردة البدايات

ذلك بسنوات، وأخذتني الحياة في مسارات أخرى . لكن هذه الوقائع لم تسقط من ذاكرتي أبداً. ولكن ما المناسبة لكي تحدثنا عن نفسك وعن كتبك؟! قد يتساءل سائل!!

وأقول: إنه كما ينثر بعض الناس الأشواك في طريقنا في هذي الحياة، ويضعون العوائق والعقبات، هناك أيضاً على الضفة الأخرى من يهدينا وروداً ويساندنا ويدعمنا حتى عندما نفقد نحن- وسط مكابدات ومكابدات الحياة ومعاناتها، - ثقتنا بأنفسنا. فكل الشكر لمن علمنا حرفاً، وآمن بنا، وأهدانا وردة في بداية مسار حياتنا الصعب.

وأقول: إن فوزي فهمي وهو أكبر من أي ألقاب، ليس كاتباً مسرحياً ولا باحثاً و أستاذاً جامعياً مرموقاً فحسب بل هو من القيادات الثقافية النادرة، وانجازاته في إعادة صياغة وتطوير أكاديمية الفنون، و انشاءه لمركز فريد من نوعه في العالم العربي وهو مركز اللغات والترجمة التابع للأكاديمية، وانجازاته الهائلة في تسيير وإدارة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي على مدى سنوات طوال لا ينكرها إلا جاحد أو جاهل. وهو مثال رائع على المسؤول الثقافي، وهو ينتمي الى جيل تتلمذ على أيدي الرعيل الأول من النقاد الأكاديميين في مصر وأهمهم محمد مندور. هذي باقة ورد لأستاذي الدكتور فوزي فهمي أحمد، الذي أعطاني الفرصة ومنحني الثقة وأنا أخطو خطواتي الأولى كمتجرب وباحث، وفي يوم ميلاده أقول له شكراً لك على كل شيء.



ونظرية التداخل الثقافي، أعتز بها، وأعجب أحيانا من أين أوتيت هذا الدأب والصبر على إتمامها. هذ الرحلة لم أكسب خلالها مالا يذكر، لكني كسبت من ورائها الكثير من العلم والخبرة، وكانت ترجمتها مزيجاً من البحث العلمي والترجمة في فلسفة هذه العلوم ونظرياتها ومصطلحاتها، ودخلت في تكويني العلمي والثقافي، ويسعدني كثيراً أنها أفادت الكثير من الباحثين في أطروحاتهم للماجستير والدكتوراه، ويسرني أن يتذكرها بالخير، بعد مضي كل تلك السنين، بعض الزملاء ممن أقدروهم وأحترمهم. غادرت مصر وتركت حياتها الثقافية والصحفية بعد

أن يفعل، أو ينجز، لو انه استمر في عمله الذي اعترف بفشله فيه كعلم، ولولا إيمان احسان عبد القدوس بموهبته كشاعر وكاتب صحفي؟! هذه القصة ذكرتني بحكاية أخرى ليست بأهمية الحكاية الأولى قطعاً، جرت لي شخصياً بعد ذلك بعشرات السنين وتحديداً في صيف 1992، كنت لأزال أتلسم طريقي بين استكمال دراستي العليا، والعمل برقابة قطاع الإنتاج بالتليفزيون، والصحافة الثقافية، والترجمة. وفي ذات يوم أهداني صديقي الدكتور عماد الدين عبد الرازق، الذي كان مبتعثاً إلى بريطانيا لدراسة المسرح، كتاباً صغيراً للمخرج والمنظر البريطاني مارتن إسلن يحمل عنواناً مثيراً وجديداً هو مجال الدراما: كيف تصنع العلامات المعنى في المسرح والسينما. واقترح علي عبد الرازق ترجمته، وبالفعل ترجمت فصلاً منه، ونشرته بمجلة المسرح على ما أذكر. ثم اقترحت ترجمته بعد ذلك على أستاذي الدكتور فوزي فهمي رئيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في ذلك الوقت، وعلى الفور طلب مني ترجمة الكتاب تمهيداً لنشره ضمن إصدارات المهرجان نظراً لجدة موضوعه وأهمية الكتاب ومؤلفه. ثم كان أن تحمس الراحل الدكتور أحمد سخسوخ للحصول على حق ترجمة ونشر الكتاب من صديقه مارتن إسلن، وبالفعل راسله وتمت الموافقة. وهكذا بدأ المترجم الشاب (في ذلك الوقت) رحلة الترجمة والبحث أسفرت عن ثلاثة كتب في موضوعات جديدة تتناول سيميوطيقا المسرح

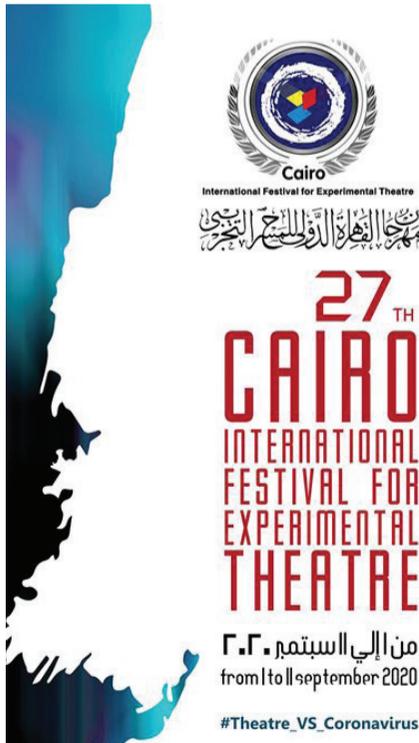
سباعي السيد



حدثنا شاعرنا الراحل صلاح عبد الصبور، في أحد البرامج الإذاعية، كيف ضاق ذرعاً في بداية حياته المهنية - بعمله الذي فشل فيه كعلم في المدارس، واصفاً التدريس بأنه عمل شاق ومرهق. وكان صلاح في ذلك الوقت من منتصف الخمسينيات قد ولمع نجمه وتخرج في كلية الآداب، وواصل نشر أشعاره ومقالاته الصحفية في مجلتي الآداب البيروتية و روز اليوسف، فطلب الى احسان عبد القدوس رئيس تحرير مجلة روز اليوسف أن يرشحه لدى يوسف السباعي، الذي كان بصدد انشاء المجلس الأعلى لرعاية للفنون والآداب، لكي يعينه بوظيفة في ذلك المجلس الذي كان عبد الناصر قد أصدر قرار انشائه، فما كان من عبد القدوس الذي آمن بعبد الصبور وموهبته الواضحة، إلا أن اقترح عليه تعيينه بمؤسسة روز اليوسف بمرتب يوازي ما يحصل عليه من وزارة المعارف وروزاً معاً. فكانت هذه الجلسة نقطة تحول في مسار عبد الصبور المهني والابداعي. هل لك أن تتخيل ماذا كان بوسع عبد الصبور

٣٠٠ عرض في مسابقات التجريبي ٢٠٢٠

ولجان المشاهدة تبدأ عملها



الحية، وهي المسابقة التي استحدثتها إدارة المهرجان عقب تخفيف القيود الاحترازية، فقد تقدم لها 87 عرضاً من جهات إنتاجية متعددة، من المقرر أن تقام منافسات الدورة الحالية للمهرجان في الفترة من 1 إلى 11 سبتمبر المقبل، متنوعة بين ما هو حي ضمن شروط الإجراءات الاحترازية، وبين ما هو " أون لاين" استجابة لواقع العالم عقب جائحة كورونا، في تجربة هي الأولى من نوعها مصرياً خلال العام الجاري ، وإن سبقتها تجارب عالمية قررت مواجهة تحدي العزل ، والإجراءات الاحترازية عبر الاستفادة من المنجز التقني، واستغلال الشاشات والتطبيقات التكنولوجية المختلفة بوصفها "فضاءاً بديلاً" في اللحظة الراهنة .

أحمد زيدان

تواصل لجان المشاهدة والاختيار الخاصة بالدورة الحالية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عملها عقب إغلاق باب التقدم وتلقي طلبات الفرق الراغبة في التنافس على جوائز مسابقاته الثلاث، وقال د. علاء عبد العزيز سليمان رئيس المهرجان ، أنه من المقرر إعلان نتائج لجان المشاهدة والاختيار خلال أيام . وأضاف أن عدد المتقدمين للمشاركة في المهرجان عند إغلاق باب تلقي الطلبات 313 عرضاً لفرق مصرية وعربية وعالمية توزعت على مسابقات المهرجان الثلاثة كالتالي ...

في مسابقة "مسرح الحظر" بلغ عدد المتقدمين 54 عرضاً مسرحياً بينها 19 عرضاً مسرحياً، بينما تقدم للمنافسة على جوائز مسابقة "العروض المصورة" 172 عرضاً مسرحياً بينها 96 عرضاً مسرحياً، وبالنسبة لمسابقة العروض المصرية