

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

السنة الخامسة عشرة • العدد 847 • الإثنين 20 نوفمبر 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

**مسرح مؤمن عبده..
نموذج الفنان
الشامل**

**المسرح الطقسي
من أرتو إلى جاك ليكوك
ومسرح الشمس بفرنسا**

**مهرجان مستقل لمسرح الطفل
ضرورة لا ترف**

في الأجندة الأسبوعية لهيئة قصور الثقافة..

ختم «أبدأ حلمك» وانطلاق ملتقى «أهل مصر» لشباب المحافظات الحدودية



تقدم الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني، هذا الأسبوع مجموعة متنوعة من الفعاليات الثقافية والفنية، بدءاً من اليوم الجمعة ١٧ نوفمبر وحتى الخميس المقبل ٢٣ نوفمبر، ضمن البرنامج المعد برعاية وزارة الثقافة.

من أبرز تلك الفعاليات إقامة حفل تخرج مشروع «أبدأ حلمك» لشباب الخارجة والداخلة بمحافظة الوادي الجديد يومي الاثنين والثلاثاء المقبلين، ٢٠ و ٢١ نوفمبر ضمن الاحتفاء بالمحافظة عاصمة للثقافة المصرية لعام ٢٠٢٣، ويعد المشروع أحد أهم المشروعات الفنية لوزارة الثقافة، ويهدف اكتشاف وإعداد الممثل الشامل من خلال التدريب على كافة الفنون المسرحية.

واستمراراً للاحتفاء بعاصمة الثقافة تشهد المحافظة يوم الأربعاء المقبل ٢٢ نوفمبر انطلاق ملتقى «أهل مصر» لشباب المحافظات الحدودية ضمن برامج العدالة الثقافية، ويشارك به شباب ستة محافظات حدودية وتقدم لهم برامج ثقافية وفنية تعمل على إلقاء الضوء على التنوع والثراء الثقافي بهذه المحافظات، والمقرر أن يستمر

والورش الفنية منها ورش تعليم أساسيات البورتريه، التلوين بالأكواريل، والأكريليك، فن الماندالا، والرسم بتقنية السلويت، هذا إلى جانب ورش المشغولات اليدوية منها تعليم الخياطة، ومبادئ الديكور. كما تضم الأجندة عدداً من اللقاءات التي تتناول موضوعات ونقاشات حول عدة قضايا منها التصدي للإرهاب، حروب الجيل الرابع، التنمر الإلكتروني، التوعية بأهمية المشاركة في العملية الانتخابية، التغيرات المناخية، والصحة النفسية.

ويستمر عرضه حتى ٢٥ نوفمبر. هذا بالإضافة إلى تنظيم عدة فعاليات ثقافية وفنية لأطفال مناطق الإسكان بديل العشوائيات، والمدارس، ومستشفى علاج سرطان الأطفال ٥٧٣٥٧ بالقاهرة، وأيضاً طلاب مدارس التربية الفكرية التي تعني بتعليم الطلاب ذوي الإعاقة الذهنية، وذلك وفقاً لبروتوكول التعاون مع وزارة التربية والتعليم. ويحفل هذا الأسبوع بمجموعة متميزة من الفعاليات الأدبية، والأمسيات الشعرية،

حتى ٣٠ نوفمبر الحالي. ويشمل هذا الأسبوع عرض مجموعة من الأفلام العربية وأفلام السينما العالمية مجاناً للجمهور، ضمن نشاط قصر السينما بجاردن سيتي، يعقبها ندوات بحضور نخبة من النقاد والمتخصصين. وتواصل هيئة قصور الثقافة هذا الأسبوع تقديم الأنشطة المعدة للأطفال بمناسبة عيد الطفولة من أبرزها إعادة تقديم العرض المسرحي «بابا أنا أسف» للمخرج محمد الدسوقي، على مسرح قصر ثقافة بورسعيد،

رسالة حب لكل أب..

العرض المسرحي «بابا أنا أسف» على مسرح قصر ثقافة بورسعيد

الصفطي، چنى مدحت، ريتال رفاعي، مهند وائل، ساجد عماد، ريبكا أسامة، فرح هاني، غنا هاني، لانا حافظ، تالا رفعت، معاذ تامر، كادي محمد، مليكة محمود، خديجة الصفطي، ليان حافظ، مالك غريب، هوي أسامة.

العرض من إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د. حنان موسى، ويأتي ضمن عروض مسرح الطفل بإقليم القناة وسيناء الثقافي برئاسة أمل عبد الله، وفرع ثقافة بورسعيد برئاسة د. جيهان الملكي، ويعاد تقديمه بعد النجاح الكبير الذي حققه العرض في يوليو الماضي.



ديكور شادي قطامش، غناء بسمة مجاهد، وأشرف شرف، مخرج منفذ أسامة مسلم، سارة فؤاد، يحيى الدسوقي، هيئة الإخراج أسامة خليل، إنجي البواب، بطولة: حسني عكري، خالد جمعة، سارة هاني، محمد مجاهد، همس، فرح رفاعي، سليم

الحياة بأنه ليس بالضرورة أن يحصل الإنسان على كل ما يريد، وعليه أن يرتب احتياجاته وفقاً لقاعدة الأهم فالمهم. «بابا أنا أسف» تأليف سامح الرازقي، وإخراج محمد الدسوقي، ألحان أحمد العجمي، استعراضات كريم مصطفى،

انطلقت الخميس أولى ليالي العرض المسرحي «بابا أنا أسف»، على مسرح قصر ثقافة بورسعيد، ضمن أجندة فعاليات الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني، احتفالاً بعيد الطفولة، وذلك لمدة عشرة أيام متتالية.

تدور فكرة العرض في قالب غنائي استعراضي للطفل، حول كيفية مواجهة صعوبات الحياة، لإعداد جيل يقدر ويحترم مشاعر الآخر، كما يوجه العرض رسالة حب وتقدير لكل أب، يبذل قصارى جهده من أجل تربية الأبناء تربية سوية قائمة على أسس ومبادئ، من خلال تلقينهم درسا من



متحف «الفن المصري لرموزه ورواده»

يستقبل زواره يوميا من التاسعة صباحا



يؤكد الفنان القدير إيهاب فهمي- رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية؛ أن متحف «الفن المصري لرموزه ورواده» ما يحتويه من مقتنيات العظماء من الفنانين المصريين باختلاف أجيالهم؛ يعكس المدارس الفنية المتعددة للإرث الفني للدولة المصرية، وهو ما يجعل زوار المتحف تطلع على المراحل الزمنية للفن المصري، من خلال مشاهدتهم بعض المقتنيات والملابس التي ظهرت في بعض الأعمال الإبداعية لكبار الفنانين في صورة تليق بقيمة الرواد المصريين بمجالات المسرح والموسيقى والفنون الشعبية. حيث يحتوي متحف «الفن المصري لرموزه ورواده» التابع للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية؛ على مقتنيات لكبار الفنانين المصريين (نجيب الريحاني، زكي طليمات، سيد درويش، يوسف وهبي، توفيق الحكيم، صلاح جاهين، داود حسني، نبيل الألفي، علوية جميل، أمينة رزق، عبد الحليم حافظ، محمد الكحلوي، توفيق الدقن، محمود عزمي، السيد راضي، محمد رضا، إبراهيم سحمان، عبد المنعم إبراهيم، عدلي كاسب، شكري سرحان، حسن عابدين، زوزو نبيل، سميحة أيوب، سمير العصفوري، فهمي الخولي، عقيلة راتب، عمر الحريري، سميرة عبد العزيز، مديحة حمدي، أمال رمزي، مشيرة إسماعيل، محمود الجندي، محمد شوقي،

لمسرح سيد درويش، والكثير من الصور الأصلية والنوت الموسيقية والنصوص المسرحية التراثية النادرة، والمقتنيات الشخصية لعظماء الفن المصري في مجالات المسرح والموسيقى والفنون الشعبية. جدير بالذكر أن المتحف يستقبل يوميا الزائرين بكافة فئاتهم (مصريين، أجانب، طلبة) من الساعة التاسعة صباحا وحتى الساعة الخامسة مساء، عدا يومي الجمعة والسبت

أحمد راتب، سناء شافع، سيد زيان، مجدي وهبة، ومحمد متولي، محمود مسعود، المنتصر بالله، سهر الباروني، جمال إسماعيل، صلاح رشوان، طلعت زكريا، فاروق يوسف، محمد عناني، حسن الديب، وآخرين من رواد الفن المصري)، بالإضافة إلى مخطوطات بخط اليد لبديع خيري ومارون النقاش ومحمد التابعي وأبو السعود الإياري. وماكيت دار الأوبرا المصرية القديمة، وآخر للمسرح القومي، وماكيت

«عين حور» و«حلم القيود»..

ثقافة قنا تقدم خمسة عروض ضمن مشاهدات نوادي المسرح



قدم فرع ثقافة قنا خمسة عروض مسرحية خلال اليومين الماضيين ضمن مشاهدات نوادي المسرح للموسم الجديد، بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني.

وشاهدت لجنة المناقشة أجزاء من العروض بمسرح قصر ثقافة قنا، بدأت في اليوم الأول بعرض «عين حور» لفرقة بيت ثقافة فرشوط، تأليف شيرين صلاح الدين وإخراج كريم ممدوح، وتدور أحداثه في إطار يجمع بين أسطورة إيزيس وأوزوريس مروراً بالتماثيل المختلفة في المجتمع من خلال شخصية الأم.

وقدم العرض الثاني «حلم القيود» لفرقة قصر ثقافة فرشوط، تأليف صفاء السنوسي، وإخراج علي صابر، تدور أحداثه حول شخص مريض نفسي يتقدم لفرقة مسرحية ويأمل في أخذ دور البطل، وبالفعل يأخذ الدور وتتشابه شخصية المريض النفسي مع شخصية البطل ويقابل صراعات داخلية شبيهة بصراعات الواقع.

وفي اليوم الثاني شاهدت اللجنة عرض «لعبة الموت» لقصر ثقافة نجع حمادي، تأليف توفيق الحكيم، وإخراج أيمن الحداد، العرض يناقش فلسفة الموت والحياة من خلال المؤرخ الذي يعرف موعد موته بسبب مرضه.

وأعقبه عرض «سالب واحد» لقصر ثقافة قنا تأليف محمد عادل، إخراج بدرى أحمد، وهو عرض يناقش الصراعات التي

يفتحها، تأكيداً لأهمية تجارب نوادي المسرح، في دعم المواهب الشبابية وتحفيزهم على تقديم عروض قليلة التكاليف. تكونت اللجنة من الناقد والمؤلف مجدي الحمزاوي، المخرج أسامة عبد الرؤوف، مهندسة الديكور نهاد السيد، وبحضور محمود عبد الوهاب مدير عام إقليم جنوب الصعيد، أنور جمال مدير عام فرع ثقافة قنا. وقد أعقب مشاهدة كل عرض مناقشة مع مخرجي العروض حول اختيار عناصر العرض من ديكور وموسيقى وغيرها وكيفية توظيفها لخدمة العرض.

يعاني منها الأطفال ذوي الإعاقة من أهلهم والمجتمع وطريقة التعامل معهم ونظرة الآخرين بطريقة فانتازيا واقعية. وفي ختام المناقشات قدم عرض «الواغش» لقصر ثقافة قنا تأليف أحمد عبد المنتصر، إخراج رأفت الدويري، ويدور العرض حول الواغش الذي أصبح في كل مكان ويسيطر على كل شخص.

جاءت العروض استعداداً لبدء الموسم الجديد لنوادي المسرح بإشراف الإدارة العامة للمسرح برئاسة سمر الوزير، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان تامر عبد المنعم، وضمن خطة إقليم جنوب الصعيد الثقافي برئاسة عماد

تحت شعار «المقاومة الثقافية»

مهرجان أيام فلسطين الثقافية في المسرح الوطني اللبناني

الى المسرح الوطني اللبناني كأول مسرح وسينما مجانية في لبنان، وسينما أمبير في طرابلس التي تحولت الى المسرح الوطني اللبناني في طرابلس، وإقامة الورش والتدريب الفني للأطفال والشباب وذوي الاحتياجات الخاصة وعروض أفلام للمكفوفين والصم من أجل أن يكون الفن حق للجميع، وتعمل على إعادة فتح وتأهيل المساحات الثقافية وتنظيم المهرجانات والأنشطة والمعارض الفنية، وتقوم بالشراكة مع مؤسسة دروسوس السويسرية على برمجة العروض السينمائية الفنية والتعليمية للأطفال والشباب، وعلى نسج شبكات تبادلية مع مهرجانات دولية وفتح فرصة للمخرجين الشباب لعرض أفلامهم وتعريف الجمهور بتاريخ السينما والعروض المحلية والعالمية، ومن المهرجانات التي أسستها: مهرجان لبنان المسرحي الدولي، مهرجان شوف لبنان بالسينما الجوال، مهرجان طرابلس المسرحي الدولي، مهرجان صور الموسيقي الدولي، مهرجان لبنان المسرحي الدولي للحكاوي، مهرجان صور الدولي للفنون التشكيلية، مهرجان أيام صور الثقافية، مهرجان لبنان المسرحي لمونودراما المرأة، ومهرجان لبنان المسرحي للرقص المعاصر، مهرجان تير الدولي، مهرجان صور المسرحي الدولي، مهرجان طرابلس المسرحي الدولي، مهرجان لبنان السينمائي الدولي للأفلام القصيرة في طرابلس.



المتطوعون إلى إنشاء مساحات ثقافية حرة ومستقلة في لبنان من خلال إعادة تأهيل سينما الحمرا وسينما ستارز في النبطية وسينما ريفولي في مدينة صور والتي تحولت

أعلنت «جمعية تيرو للفنون» و«مسرح إسطنبولي» عن إقامة الدورة السادسة من «مهرجان أيام فلسطين الثقافية» في «المسرح الوطني اللبناني» في مدينة صور، في 25 نوفمبر الجاري، تحت شعار «المقاومة الثقافية» ويتخلل المهرجان عروضاً مسرحية وسينمائية وموسيقية ومعارض للفنون التشكيلية والأشغال اليدوية من أجل الحفاظ على التراث والهوية والحضور مجاني للجمهور.

كما وتم اختيار جمعية تيرو للفنون كأحد المرشحين النهائيين لجوائز الشباب العالمية عن فئة قيادة الإبداع في لندن لهذا العام، وتعتبر جوائز الشباب العالمية حدث سنوي يهدف إلى الاحتفال بالشباب في جميع أنحاء العالم الذين يعملون في مشاريع من أجل التغيير أو إظهار القيادة أو الابتكار في إطار الأهداف المتمثلة في التمكين والتعليم والبيئة والإبداع والترشحات لهذا العام من 70 دولة مختلفة والتي سيتم توزيع الجوائز في الحفل الذي سيقام في تروكسي في لندن في 18 تشرين الثاني/نوفمبر من الساعة 6 إلى 10 مساءً بتوقيت غرينتش. وأكد الممثل والمخرج قاسم إسطنبولي، مؤسس المسرح الوطني اللبناني على «أهمية ترشيح لبنان لهذه الجائزة والوصول إلى الحفل الختامي، ورغم كل الظروف الصعبة التي يعانها أهلنا في فلسطين ولبنان إلا أننا علينا أن نقاوم من خلال الفنون والثقافة من أجل أن نساهم بالتغيير ونشر الحقيقة إلى العالم».

هذا وتهدف جمعية تيرو للفنون التي يقودها الشباب

«وثيقة الدخول والخروج»..

في مشاهدات الموسم الجديد لنوادي المسرح بالأقصر



شهد قصر ثقافة الأقصر، تقديم ثلاثة عروض مسرحية، ضمن مشاهدات نوادي المسرح للموسم الجديد بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني.

وناقش عرض «خيوط أحمر طويل» لنادي مسرح قصر ثقافة حسن فتحي، قضايا المرأة والمعاناة التي تعيشها الأنثى اجتماعياً وأسرياً ونفسياً، والعرض تأليف علي عثمان، إخراج زينب العزب.

وفي العرض الثاني «وثيقة الدخول والخروج» تأليف خالد توفيق، إخراج عبد الرحمن عبده، دارت الأحداث حول قضايا معاصرة مرتكزة على الأسطورة حيث الإنسان المشتت في عصر التكنولوجيا التي سيطرت عليه وأصبح مجرد آلة يدور في فلكها.

وأعقبه عرض «فكرة ما» تأليف مروان رأفت، إخراج أحمد عبد الجواد، ويعرض فكرة الغيرة والحقد الذي يولد مع الإنسان، فمنذ بدء الخلق والإخوة يقتلون بعضهم البعض بسبب الغيرة والتي تولد الكره والضغينة فيما بين البشر

من الناقد والمؤلف مجدي الحمزاوي، المخرج أسامة عبد الرؤوف، مهندسة الديكور نهاد السيد، وبحضور عدد من مخرجي ثقافة الأقصر، وتأتي استعداداً للموسم الجديد بإشراف الإدارة العامة للمسرح.

بعضهم البعض. جاءت العروض ضمن خطة النشاط المسرحي بإقليم جنوب الصعيد الثقافي برئاسة عماد فتحي، وقدمها فرع ثقافة الأقصر برئاسة حسين النوي. وشهد العروض اللجنة المكونة



مسرح الطفل والتقنيات الحديثة

على مائدة دار أم الدنيا



هل ما نقدمه اليوم سواء بمسرح الثقافة الجماهيرية أو في هيئة المسرح يليق بطفل هذا اليوم؟

متعددة لإنتاج مسرح الطفل تبدأ بنوادي المسرح وصولاً لمسرح البالون ومتربول «القومي للأطفال» وهو المسرح الذي يتبع المؤسسات الرسمية، ومنوط به تقديم مسرح للطفل، موضحاً أن خيال المؤلف يلعب دوراً مهماً وبارزاً، فمن الممكن أن يكون الخيال عالياً ومن السهل أن يقدم بإمكانيات بسيطة، وذلك من خلال اللعب على الشخصيات بشكل سحري، ولكن لا يحتاج لتكلفة، كذلك أن يكون هناك عنصر للتشويق في القصة المقدمة وأن تكون بها مساحة كوميدية حتى تستطيع أن تقدم حالة من حالات الجذب في التفاعل مع المشاهد، على سبيل المثال الراوي أو الأراجوز وأشكال متعددة للظواهر المسرحية، والتي من الممكن أن تقدم حالة من حالات الجذب، ولكنها في النهاية تقنيات بسيطة ومنها «خيال الظل»، «عرائس الباتو»، و«عرائس الماريوننت» ثم تطرق زيدان لنقطة مهمة وهي تقنيات المسارح فأغلب القاعات المسرحية الموجودة لم تكن قاعات مصممة للعروض المسرحية، فلا تزال بعض المسارح تستخدم «اللد» وهي ليست أداة إضاءة أما عن تقنيات الكتابة ففي بعض الأحيان يخشى المؤلف وضع بعض الأشياء التي تحتاج لتقنية وتكون أساسية، ولكن من الصعب تنفيذها على خشبة المسرح للافتقار إلى الإمكانيات، على سبيل المثال «ممثل يهبط من السوفيتا» وهو أمر من الصعب أن يحدث في عروض هيئة قصور الثقافة والبيت الفني للمسرح،

هذا متاح بمصر؟ وأجاب على التساؤل فور طرحه له فكانت الإجابة بـ«لا»؛ فهناك صعوبات وليس متاحاً لأننا مشروطون بإمكانيات، والتقنيات الحديثة بالنسبة لمسرح الطفل هي تقنيات مكلفة، وذلك لأن أغلب المسارح التي تختص بمسرح الطفل في مصر تتبع المؤسسات الحكومية التي تعاني من قلة الميزانية الخاصة بها.

وتابع قائلاً: لا يخفي عليكم قيمة الإنتاج أو سلفة الإنتاج داخل مؤسسة مثل الهيئة العامة لقصور الثقافة هو مبلغ ضئيل لا يتعدى سوى أن يلبي بعض الأشياء القليلة، وحتى تقدم هذه التقنيات ونستفيد من التطور المتلاحق فيها يجب أن يكون هناك انفتاح من قبل المخططين لمسرح الطفل وأرى أن مسرح الطفل أكثر احتياجاً لهذه التقنيات لأن بها إبهاراً، ومعروف أن جزءاً كبيراً من مسرح الطفل معتمد على الإبهار والصورة، ثم طرح زحام بعض الأمثلة الخاصة بتطور التقنيات الخاصة بمسرح الطفل، ومنها أحد العروض التي شاهدها والتي يطبق بها أحدث تقنيات التطور التكنولوجي فكانت السينوغرافيا تعتمد على التشكيل من خلال الإضاءة المسرحية وكذلك هناك تجارب اعتمدت على المسرح التفاعلي وكذلك تقنيات تطبق على الجمهور نفسه فيصبح الجمهور مشاركاً في أحداث العرض.

فيما أوضح الشاعر والناقد أحمد زيدان أن هناك أشكالاً

أقام كرسي الألكسو في خدمة الطفولة بالتعاون مع دار أم الدنيا للدراسات والنشر والتوزيع ندوته الأولى بالقاهرة بعنوان «مسرح الطفل والتقنيات الحديثة» أدارها الكاتب عبده الزراع وتحدث بها الكاتب أحمد زحام، والمخرج محمد فؤاد، والكاتبة صفاء البيبي والشاعر والكاتب أحمد زيدان، والكاتب المسرحي د. علاء الجابر بحضور مهندسة الديكور نهاد السيد والناقد والمخرج والفنان جمال الفيشاوي.

طرح الكاتب عبده الزراع في بداية الندوة تساؤلاً هاماً فقال: هل ما زال مسرح الطفل بشكله التراثي أو الحديث - إذا جاز أن نسميه - استفاد من التقنيات الحديثة خاصة أن طفل اليوم أكثر انفتاحاً على الميديا مقارنة بالأجيال السابقة؟ وهل ما نقدمه اليوم سواء بمسرح الثقافة الجماهيرية أو في هيئة المسرح يليق بطفل هذا اليوم؟ أم ما زال ما يقدم في مسرح الطفل يدور في الفلك القديم والمستهلك؟ وذكر قائلاً: في ظني كل متحدث من المتحدثين له تجربة وسيشرح كيف استفاد من هذه التقنيات بشكل أو آخر أو وظفها داخل عمله، وسيكون هناك عصاف ذهني.

هل استفدنا من التقنية الحديثة بمسرح الطفل؟

كذلك طرح الكاتب أحمد زحام تساؤلاً آخر وهو هل استفدنا من التقنية الحديثة بمسرح الطفل؟ وهل

وعقب الكاتب عبده الرزاع على نقطة هامة أثارها الكاتبة صفاء البيلي وهي عدم وجود كتاب جيديين للطفل موضحاً أن هناك مجموعة ليست كبيرة من الكتاب المتميزين لمسرح الطفل ولكن يجب اكتشافهم كذلك عقب الكاتب أحمد زحام موضحاً أن هناك ضرورة لاختيار لجان القراءة التي تقوم باختيار النصوص الخاصة بالطفل.

قال المخرج محمد فؤاد في كلمته إن التقنيات المسرحية تكون في عناصر العرض المسرحي كاملاً المكان، والنص، والجمهور، والممثل، والمخرج، والديكور وهو ضمن مكملات العرض المسرحي فمن الممكن عدم استخدام الديكور في بعض العروض، وهناك عناصر أساسية التي حقق العرض المسرحي جزءاً منها الجمهور والمكان، موضحاً أن هناك زخماً كبيراً في مسرح الطفل والجهات التي تنتجها في مصر، وهناك ردة في مسرح الطفل بكل تقنياته وعناصره المختلفة، فجميعنا مقصرون ولا استثناء لأحد، مشيراً إلى أن التقنيات هي عملية إدارية مالية بحتة، وكذلك لا توجد دار عرض جيدة، معقبات على فكرة المسرح الأسود الذي يراه البعض تقنية حديثة، ولكنه في حقيقة الأمر لا يقدم بشكله الحقيقي المتكامل، فمن المفترض تقديمه بفكرة "الستائر الضوئية" وليست "الألترافوليت"، فهي تقنية عفا عليها الزمن منذ الثمانينيات، كذلك سيطرة البيروقراطية على المسارح التي تنتج مسرحاً للطفل، ففكرة تقديم الإبهار بمبلغ بسيط هو أمر به صعوبة بالغة الفترة الحالية، خاصة في ظل ارتفاع أسعار الخامات، فمن الممكن تقديم إبهار بتضافر الجهود المختلفة من عناصر العمل المسرحي، مخرج ومؤلف ومصمم ديكور، خاصة أن الإبداع على الإبداع يضيف.

ثم اختتمت الندوة ببعض المداخلات، منها مداخلة مهندسة الديكور نهاد السيد التي عقبته على فكرة "الإرشادات"، وأوضحت أن الإرشادات تتم الاستعانة بها لتعطي علامات الزمان والمكان، وتساعد في إعطاء مهندس الديكور الصورة وحالة النص، وهناك الكثير من المخرجين تجبرهم الإرشادات على تقديمها كما هي، ولكن الأمر يختلف عند مهندس الديكور الذي يقدمها بشكل مغاير لتناسب العرض المسرحي، موضحاً أن مخرجاً ليست هناك تقنيات تساعد على تقديم نصوص الخيال العلمي كما يجب أن تكون؛ فالخيال العلمي الذي يقدم في التلفزيون يختلف عند نقله إلى خشبة المسرح، فيما أوضح الناقد والمخرج جمال الفيشاوي أن هناك فرقاً بين التقييم النقدي لمشاهدة العروض المسرحية، والذي يختلف عن التقييم الأكاديمي، على سبيل المثال استعان أحد الدراسين بمقالتين له عن مسرح العرائس وتقنياته، وهي مقالات تكتب ليستفيد منها الباحثون.

رنا رأفت

عرض "الليلة الكبيرة" الذي حقق نجاحاً كبيراً فكانت هناك العديد من الأعمال التي تستخدم تقنيات عادية ولكنها كانت متميزة، والسؤال كيف يكون العمل مبهراً بغض النظر عن التقنية؟ وطرح الكاتب د. علا الجابر ثلاثة نماذج لهذه الفرضية.

وفي مداخلتها نعت الكاتبة صفاء البيلي شهداء غزة، ثم تحدثت عن الكتابة المسرحية التي تعد أهم عنصر من عناصر العمل المسرحي، موضحاً أن مسرح الصورة أصبح الآن يحتل الصدارة، ويغلب مسرح الكلمة، فمن الممكن أن نقدم مسرح صورة جيدة ومبهرة، ولكن في نفس الوقت لا يتنافى مع المضمون المقدم بالعرض، وأشارت إلى وجود أزمة في الكتابة للطفل خاصة أنها شاركت في التحكيم لمسابقات الكتابة المسرحية للطفل، وكانت الأعمال المقدمة آنذاك ضعيفة، فهناك بعض الكتاب الذين يستهلون الكتابة للطفل، ثم ذكرت مثالا لجائزة هامة وهي جائزة الشيخ القاسمي في فروع الكتابة، حيث لفتت أنظار القائمين على هذه الجائزة صعوبة الكتابة للطفل، وأنها لا تختلف عن الكتابة للكبار؛ مما دعا القائمين على الجائزة للمساواة بين الجائزين في القيمة المادية، وعندما حصلت على الجائزة في العام التالي لم تتمكن من تنفيذ النص في مصر خاصة أنها تفردت بنص عن الخيال العلمي، فرغم إعجاب المخرجين بالنص، إلا أنه يصعب تنفيذه على خشبة المسرح، ثم تحدثت عن مشروعها في التراث وإعادة كتابته وكيف يستطيع الكاتب إعادة صياغته؛ بحيث يقول ما يريد وقتما يريد بدون تعقيد للطفل، فيجب على الكاتب تنقية التراث الذي يقدم للطفل. ثم أشارت في حديثها إلى أهمية إدارك الكتاب للفئة العمرية التي يتوجهون إليها في الكتابة، فكل فئة عمرية لديها قاموسها اللغوي مشددة على أهمية أن تكون هناك ثقافة للصورة المسرحية، وكيفية تقديم صورة مسرحية للطفل تجذبه وتعطي له المعلومة.

فهذه التقنية لم نجدها سوى في مسرح الأوبرا. وعقب الكاتب عبده الرزاع على نقطة هامة في مداخلة الكاتب والشاعر أحمد زيدان مؤكداً على ضرورة توظيف الكاتب للتقنيات الحديثة في النص، موضحاً أن هناك نص المخرج الذي يضع فيه رؤيته الجديدة؛ فالنص المسرحي قابل للتعديل من وجهة نظر المخرج، موضحاً أن نوادي مسرح الطفل لا تزيد ميزانيتها عن ٧ آلاف جنيه ولكنها عروض متميزة للغاية وأفضل من عروض تكلفتها أكبر بكثير من هذه الميزانية.

بينما أشار الكاتب والمخرج د. علا الجابر في مداخلتها إلى عدة نقاط مهمة، ومنها جولته عام ١٩٨٩م لمراكز الطفل في مجموعة من الدول منها ألمانيا الشرقية والسويد والدنمارك وملاحظته للميزانيات المفتوحة للطفل في المسرح الملكي بالسويد، وقصر ثقافة الطفل بألمانيا بالإضافة إلى أقسام الطفل في ألمانيا الشرقية والذين يقومون بدعم وتشجيع الأطفال ورعاية مواهبهم بشكل مبكر مع أسرهم معقبات على بعض الأشياء الخاصة بالأعمال التي تقدم للطفل، فما زالت أبرز الأعمال التي تقدم في أوروبا وأمريكا أعمالاً تراثية قديمة، ولا تزال تلك الأعمال تشهد إقبالا، موضحاً كيف تقدم تلك الأعمال وهل الأمر يرجع للكاتب أم المخرج؟ فالمخرج بيده الأمر واللعبة المسرحية، فمن الممكن أن يكون هناك كاتب لديه خيال ثري ولكن المخرج الذي يقدم نصه محدود الوعي فلا يظهر إبهار بالعمل، والعكس صحيح، كذلك هناك عدة اعتبارات خاصة بالوقت الراهن لما يقدم للطفل وهي المدة الزمنية والوقت الذي يقدم به العمل وضرب مثلاً هاماً لكتاب دكتورة نسرين بغدادي واستطلاع الرأي الذي أجري عام ١٩٧٧ وهو تساؤلات حول أهم ما يقدم للطفل، فكانت الإجابات تخلو من فكرة استخدام التقنيات الحديثة رغم أن الأعمال المقدمة في هذه الفترة للطفل كانت من أنجح الأعمال التي تقدم للطفل، على سبيل المثال



إقامة مهرجان مستقل لمسرح الطفل ..

هل هو ضرورة ملحة؟



مسرحيون: لا يقل أهمية ومن الضروري أن يقام مهرجان قومي للطفل

مسرح الطفل يلعب دوراً كبيراً وبارزاً في خلق وعي وهوية الطفل، ورغم الإنتاج الوفير لمسرح الطفل من المسارح التابعة للدولة والعروض التي تنتجها هيئة قصور الثقافة ومؤسسات المجتمع المدني و الفرق الحرة والمستقلة؛ فلا يوجد مهرجان لمسرح الطفل، على الرغم من أن هناك العديد من الدول العربية تقيم مهرجانات سنوية لمسرح ووفنون الطفل، كما أن مشاركة عروض الطفل في المهرجان القومي تكون مشاركات هامشية .. خلال هذه المساحة نستطلع آراء المسرحيين حول ضرورة إقامة مهرجان لمسرح الطفل، وكذلك نعرض مقترحاتهم في كيفية إقامته .. خصصنا تلك المساحة لبعض المسرحيين المتخصصين في مسرح الطفل.

رنا رأفت

الخاصة والمستقلة؟

مسرح درجه ثانية؟!

المخرج المسرحي محمد فؤاد الذي قدم العديد من التجارب لمسرح الطفل وذوي الاحتياجات وحصل على جوائز مختلفة عن عرض «سندريلا المصرية» بالمهرجان القومي للمسرح في دورته الثانية عشر ذكر قائلاً : عندنا مسرح العرائس والمسرح القومي للطفل التابعان للبيت الفني للمسرح وكذلك فرقه تحت ١٨ التابعة للبيت الفني للفنون الشعبية والإدارة العامة لثقافة الطفل التابعة للهيئة العامة للقصور الثقافية وهي تنتج أكثر من ٢٥ عرضاً مسرحياً خصيصاً للطفل سنوياً فضلاً على ٢٥ عرضاً آخر من إنتاج نوادي مسرح الطفل بالإضافة إلى العروض التي ينتجها مراكز الشباب التابعة لوزارة الشباب والرياضة وكم أكبر من مسرح خاص بالتربية والتعليم من خلال توجيهات التربية المسرحية التابعة للإدارات التعليمية بوزارة التربية والتعليم..مُلك زخماً كبيراً جداً من المسرحيات المقدمة للطفل او المقدمة من الطفل يجب أن نضع عيننا عليها ونرصدها، وهذا لن نتمكن منه الا من خلال مهرجان يسلط الضوء على عناصر هذا المسرح وعروضه المسرحية كما أنه سيكون فرصة حتى يرى كل منا الآخر، مخرجين وممثلين ومهندسي ديكور ومصممي استعراضات وملحنين، من اجل الارتقاء بهذا المسرح، لكننا للأسف نتعامل مع مسرح الطفل على انه مسرح دون المستوى، درجه ثانيه ليس له مهرجان، اللهم الا على فترات متباعدة جداً وعلى استحياء، فقد كان هناك مهرجان اقامته الجمعية المصرية لهواة المسرح من عشرات السنين الماضية مهرجان لدورة واحدة، ثم كان هناك مهرجان تأسيسي أو نواه مهرجان عام ٢٠٠٧ كان سيقم قصر ثقافة الطفل، لكنهم قاموا بأوده يوم افتتاحه حتى الإدارة العامة لثقافة الطفل التي ارى انه يجب عليها ان تقوم كل عام بعمل مهرجان للعروض التي أنتجتها، فهي من فترة تقرب الى ١٠ سنوات او ١٥ عاماً لم تقم بهذا المهرجان، وهناك تساؤل كبير حول سياسة المهرجان القومي للمسرح المصري: كيف يستبعد ان يكون ضمن عروضه او ضمن مسابقاته مسابقه خاصه لمسرح الطفل؟ في خلال الدورات السابقة للمهرجان القومي للمسرح المصري لم يقم بذلك الا لدوره واحده .. دوره واحده فقط اقام مسابقه خاصه بمسرح الطفل، وارى انها كانت ناجحة، لكن بعدها لم تكرر إدارات المهرجان المتعاقبة المسابقة، والتساؤل هنا: هل مسرح الطفل يعامل على انه مسرح درجه ثانيه؟



وخبزا اعطك شعبا عظيما“ كما أرى أن الاستثمار الحقيقي هو استثمار في الطفولة، فلماذا نصم آذاننا، ونغلق عيوننا ونحن مدركون أهمية أن يكون هناك مهرجانا لمسرح الطفل، أرجوكم حققوا حلم كتاب ومخرجي مسرح الطفل، في أن يكون لهم مهرجانهم السنوي، وكفي ما يشعرون به من غبن في ضعف الأجور والتعاقدات.. امنحوهم دفعة للإمام كي يستمروا ويكملوا الرسالة السامية لخدمة أولادنا فلذات أكبادنا يرحمكم الله.

لماذا لا نؤسس مهرجان قومي لمسرح الطفل؟

وأوضح الكاتب المسرحي أحمد سمير وجهة نظره قائلاً « تعاقب الإدارات المنظمة للمهرجانات الكبرى لا يكون دائماً في صالح المهرجان، وذلك بسبب تغيير سياسات التسابق والمشاركة وأظن انه من الواجب على المهرجانات الكبرى توحيد سياساتها وآليات تسابقها مهما تعاقبت الدورات... وعلى سبيل المثال سياسة مشاركة مسرح الطفل في مسابقات المهرجان القومي.. البعض ينادي بكوتة الطفل كواحد من التيارات المسرحية و آخر يرى ان آلية التسابق غير منصفة وغير حيادية حال المنافسة، وربما أوافق الآراء التي تنادي بوجود مسار منفصل لمسابقات مسرح الطفل عن باقي مسارات التسابق أو أن يكون على هامش المسابقة عروض للطفل... والأمر يطرح تساؤلاً آخر: ان كنا بصدد التعامل الحقيقي مع نهضة مسرح الطفل وليس مجرد حالة مؤقتة: لماذا لا نؤسس مهرجاناً قومياً لمسرح الطفل إن كنا بالفعل نملك أرضاً صلبة نقف عليها مستعنين بتجارب جادة تمتلكها مسرح الطفل.. يكون له سياسته



حلم كتاب ومخرجين مسرح الطفل

قال الكاتب عبده الزراع « كان يجب أن يكون في مصر مهرجاناً مستقلاً لمسرح الطفل منذ سنوات، وقد تأخرنا كثيراً عن تحقيق هذه الأمنية وكأنها حلم صعب المنال، على الرغم من وجود حراك مسرحي طفولي مشهود، ولدينا عروضاً تنتج بشكل دوري من خلال مسارح قصور الثقافة إذ تنتج الأقاليم الثقافية الستة أكثر من عرضين في العام، والعروض الكثيرة لنوادي المسرح، وهي عروض (تجارب) فقيرة من ناحية الإنتاج إلا أن بعضها ماهر على مستوى الإخراج والتمثيل، وهذا ينم عن أن أقاليم مصر تضحج بمواهب حقيقية تبحث عن فرصة حقيقية، هذا ما شاهدته بحكم أنني عضو لجنة تحكيم في عدة دورات وفي أكثر من إقليم ثقافي، واستكمل حديثه قائلاً ” شاهدت عروضاً تتفوق على عروض الشرائح المرتفعة التكاليف، بالإضافة إلى عروض المسرح القومي للأطفال، ومسرح العرائس، ومسرح الشمس، الذي يقدم عروضاً يشارك فيها أطفال ذوي الإعاقة، وهي مسارح تابعة للبيت الفني للمسرح، وفرقة تحت ١٨ التابعة للبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية التي تقدم أيضاً عروضاً للأطفال، بجانب بعض العروض التي ينتجها المعهد العالي لفنون الطفل، والتجارب البسيطة التي يقدمها طلاب كليات الطفولة المبكرة على مستوى الجمهورية، وعروض الفرق الخاصة، كل هذا الزخم ألا يستحق مهرجاناً خاصاً بمسرح الطفل المصري، لدينا طاقات مبدعة وخلاقة تستحق منا أن نلتفت لها ونحتفي بها، خاصة وأن مسرح الطفل لا يقل أهمية عن مسرح الكبار، بل ضرورة وليس ترفيهاً لما يحدثه العرض المسرحي من تأثير إيجابي في عقل ووجدان الطفل، وكما قال شكسبير ”اعطني مسرحاً



ورأت الكاتبة المسرحية صفاء البيبي ضرورة إقامة مهرجان مسرح الطفل فقالت: لا أتخيل بلد عظيم ومسرح عظيم مثل المسرح المصري، وأساتذة علموا العالم العربي كله المسرح، ولا يوجد مهرجان مسرح الطفل فمن الضروري أن ينشأ الطفل على المسرح في ظل التطور التكنولوجي المتلاحق مثل بيئة طاردة للمسرح، ومن المحزن أن لا يوجد مهرجان محلي أو عربي.

وتابعت قائلة: أقترح إقامة مهرجان مسرح الطفل مستقل بذاته وبجوائزه ولجان تحكيمه يكون ملحقاً بالمهرجان القومي للمسرح على أن تقام ليلتي عرض: واحدة للجنة التحكيم والأخرى للجمهور، وتشارك فيه كل العروض التي أنتجت للطفل.. وهو ما سيجعل المعنيين بمسرح الطفل يجتهدون؛ ليقدموا أفضل ما لديهم. وأضافت: معظم الأعمال المقدمة للطفل تأليف خالص فيما عدا جزء بسيط منها لا يتعدى 1% فمن النادر أن نجد إعداد عن أعمال. ووصفت البيبي مسرح الطفل بأنه خط دفاع للمنظومة المسرحية.

يضم كل فنون الطفل بتنوعاتها

الكاتب المسرحي محمد عبد الحافظ ناصف رئيس المركز القومي لثقافة الطفل رأى ضرورة وأهمية إقامة مهرجان مسرح الطفل سواء كان مسابقة ضمن مسابقات المهرجان أو مهرجان مستقل بذاته، أو على أقل تقدير تقديم عروض على هامش المهرجان، خاصة أن آليات تحكيم عروض الطفل تختلف عن عروض الكبار. وأضاف: كما أن عروض الطفل تنقسم إلى مجموعة متنوعة ومنها عروض خيال الظل والماريونيت والمسرح الأسود ومسرح العرائس والمسرح البشري



تنفقه الدولة على تلك العروض لعدم وصولها للجمهور المعني؛ وبالتالي فلا أي نوع من الغرابة من عدم وجود مهرجان يخاطب الطفل رغم أن مصر هي الدولة الرائدة على مستوى الدول العربية في مجال المسرح، ولا يوجد حتى الآن مهرجان يخاطب الطفل. وأضاف قائلاً: الطفل المصري بحاجة لترسيخ وعيه وهويته عن طريق المؤسسات الرسمية في ظل الهجمة الشرسة لمحو الهوية بأدوات هذا العصر؛ ولذلك ناشد وزيرة الثقافة بتشكيل لجنة لبحث هذا الأمر وإيجاد حل رغم أن الدورة تنادي بترشيد النفقات؛ إلا أن هناك أشياء من الممكن استثنائها من هذا الترشيح منها الصحة والتعليم ومسرح الطفل.

مهرجان مستقل بجوائزه ملحق بالمهرجان القومي



أرى أن الدور الاساسي للمهرجانات هو تسليط الاضواء على المنتج الفني والابداعي لهؤلاء المبدعين صغارا كانوا ام محترفين، كما انه يعد فرصه لان يرى كل مبدع الاخر وان لا يظل المبدعون كل منهم في جزيرة منعزله عن ابداع الاخرين.. فيا مبدعى مسرح الطفل هيا نصرخ بأعلى اصواتنا ونطالب بمهرجان يضم إنتاج مسرح الطفل وان بحث الأصوات.

بحاجة لخلق وعي عن طريق المؤسسات الرسمية

الناقد والفنان والمخرج طارق مرسى قال: الوضع الراهن لمسرح الطفل طبيعي ومنطقي لعدم وجود إستراتيجية عامة للمسرح المصري، وعدم وجود مخطط واضح لمستقبله رغم وجود لجنة عليا للمسرح ومؤسسات كبيرة في وزارة الثقافة من شأنها أن تعد هذه الخطط، سواء في مسرح الدولة أو الهيئة العامة لقصور الثقافة أو حتى المسرح المستقل. هذا الوضع أفرز عشوائية في المجتمع المسرحي بشكل عام، ومن الطبيعي أن لا نجد مهرجان مستقل لمسرح الطفل، فالاهتمام بالطفل وخلق وعيه عن طريق المسرح من الأمور الهامة وهناك كم من العروض تخاطب الطفل وتنتشر، ليست على مستوى القاهرة فحسب ولكن على مستوى الجمهورية، رغم وجود فرق عديدة تخاطب الأطفال سواء في البيت الفني للمسرح أو البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية أو الهيئة العامة لقصور الثقافة، إلا أن الاهتمام بها والدعاية لها وتسلط الضوء عليها محدود جداً، خاصة بعد أن تم إلغاء بند الدعاية من ميزانيات العروض المسرحية، وكأن هذه السلعة لا قيمة لها ولا داعي لترويجها، وهذا يعد إهدارا للمال العام الذي



إنتاجها محدود وكذلك القطاع الخاص الذي ينتج بشكل محدود؛ إذن نحن بحاجة لآلية لزيادة عروض مسرح الطفل، الأمر يحتاج لدراسة من الجهات المعنية بكيفية النهوض بمسرح الطفل بمصر، وذلك قبل التفكير في إقامة مهرجان لمسرح الطفل.

وتابع قائلاً: مسرح الطفل يؤثر في أجيال ويجذبهم للمسرح، فطفل اليوم هو شاب المستقبل، المسرح يؤثر في وعيه، فالأمر ليس متعلقاً فقط بالمتعة الفنية أو الرسالة التي يقدمها العرض سواء رسالة تثقيفية أو تعليمية، ولكن يتعلق بجذب الطفل ناحية الفن وأن يكون لديه عادة ارتياد المسرح مع أسرته ولا ينتظر فقط برامج الاطفال في التلفزيون، فالاهتمام بمسرح الطفل سيجني فوائد لا حصر لها.

يساهم في تفريخ عناصر العمل المسرحي

المخرج عادل الكومي مدير فرقة المسرح القومي للأطفال أعرب عن أمنياته في إقامة مهرجان مسرح الطفل على أن يتم استضافته بمسرح متروبول « المسرح القومي للأطفال» بعد موافقة المسؤولين. موضحاً أن الأمر لن يكون مكلفاً، فالعروض سبق وأن أنتجت سواء من البيت الفني للمسرح أو هيئة قصور الثقافة أو عروض الفرق الحرة والمستقلة، وأن يتم مشاهدة العروض بلجنة متخصصة تقوم باختيار العروض المؤهلة للمشاركة، مشيراً إلى أن إقامة مهرجان مسرح الطفل سيساهم في خلق وتفريخ كوادر متنوعة في عناصر العمل المسرحي، مؤكداً أن الاحتكاك يولد تبادل للخبرات المختلفة، ويبرز المبدعين في جميع عناصر العمل المسرحي.



فهي تشكل وعي جيل بأكمله. وسأل: لماذا يتم تصنيف عروضه كعروض من الدرجة الثانية؟ كما طالب بفتح كل مسارح الدولة؛ لعروض لأسرة والطفل، خاصة أن هناك مسرح واحد فقط للطفل.

آلية لزيادة عروض مسرح الطفل

المخرج شادي الدالي قال: هناك ضرورة لإقامة مهرجان مسرح الطفل فأنا مع الفكرة قلباً وقالباً، وخاصة في بلد بقيمة وأهمية مصر والنشاط الفني الكبير بها، ولكن المشكلة الرئيسية هي أنه ليس هناك عدد كبير من عروض الطفل وحتى نقيم مهرجاناً فنحن بحاجة لعدد كبير من العروض لتشارك بالمهرجان، فمن غير المعقول أن يشارك عرضان من فرقتين سواء البيت الفني للمسرح أو البيت الفني للفنون الشعبية والإستعراضية، كما أن شرائح الطفل في الهيئة العامة لقصور الثقافة



فهناك تنوع كبير ومن الهام إقامة مهرجان يضم كل فنون الطفل بتنوعاتها.

موعد ثابت لإقامة المهرجان

الكاتب أحمد زحام أعرب عن آسفه لعدم وجود مهرجان مسرح الطفل فقال: اقيمت مسابقة مسرح الطفل في المهرجان القومي للمسرح عام ٢٠١٩ م، شاركت بها بعرض بعنوان «سندريلا المصرية» لذوي الإحتياجات الخاصة، وحصل العرض على عدة جوائز، كانت هذه الدورة بمثابة نموذج مميز فلماذا لا نستعين بهذه التجارب السابقة حتى يتم الإستفادة منها.. يجب أن يكون هناك فكر واحد يتم الاستمرار عليه.

وطالب زحام بإقامة مهرجان مسرح الطفل تشارك فيه كل المؤسسات التي تنتج مسرحاً للطفل، البيت الفني للمسرح و البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية و الهيئة العامة لقصور الثقافة و الفرق الحرة والمستقلة وغيرها من الفرق المختلفة، على أن يتم تحديد موعد ثابت لهذا المهرجان وليكن ١٥ يوليو من كل عام.

عروض للأسرة والطفل في كل المسارح

المخرج المسرحي محسن رزق أبدى استغرابه من عدم مشاركة عروض مسرح الطفل في المسابقة الرسمية للمهرجان القومي خاصة أنها مثل العروض الكبرى تضم جميع مفردات العمل المسرحي، خاصة أن المهرجان القومي للمسرح يسمح بمشاركة عروض للمونودراما والديودراما وغيرها، مشيراً إلى أن مسرح الطفل في الدول الأوروبية يتم رعايته بشكل كبير، لأنه ليس للطفل فقط، ولكنه للأسرة بأكملها. أضاف: مسرح الطفل يعد من أهم المسارح التي يجب الاهتمام بها ورعايتها،



بعد تقديمه يوم عاصم جدا..

عمرو حسان: العرض أبسط شيء، أقدمه لمحمد بطاوي



عمرو حسان ، ممثل ومخرج مسرحي شاب ، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية ، قدم العديد من التجارب ، التي أثبتت نجاحا ، ونالت إعجاب الجمهور وإشادات النقاد والمتخصصين ، قدم مؤخرا من إنتاج المسرح الكوميدي ، العرض المسرحي يوم عاصم جدا ، على خشبة مسرح السلام ، التقينا به للتعرف أكثر على تفاصيل العرض والحديث عن جوانب أخرى تخص المسرح بشكل عام .

حوار: صوفيا إسماعيل

حدثنا عن العرض، ما أسباب اختيارك للنص؟
بدأنا منذ سنة، عندما تولى الفنان ياسر الطوبجي مسؤولية إدارة المسرح الكوميدي، قابلته واتفقنا على تقديم مشروع ، وقدمت له أكثر من نص، ووقع الاختيار على هذا النص ” يوم عاصم جدا“، وهو فكري، وجلست مع أيمن النمر المؤلف، واشتغلنا على الفكرة، ورسمنا الأساس، واتفقنا على كتابة النص من خلال ورشة عمل مع الممثلين، وبدأنا تسكين الأدوار والعناصر الفنية .

ما الرسالة التي أردت تقديمها من خلال العرض؟
نحن جيل حظنا سيء بشكل كبير، نفتقد للونس، والقعدة الحلوة، في المشهد الأخير قدمت هذه القعدة الحلوة داخل البلكونة مع صوت العصافير، فنحن مفتقدين لهذه المشاعر الطيبة، فما بالك بالأجيال السابقة التي عاشت هذه اللحظات موجودة في هذا الوقت، كيف يشاهدون الوضع الحالي، وما هو وضعهم الآن، ومن هنا جاءت لي فكرة العرض، وهو شعور الأجيال السابقة بما هو موجود حولنا الآن.

كلمتك في بامفليت العرض عن الفنان الراحل محمد بطاوي، فما هي ذكرياتك معه؟
بطاوي أخي وعشرة عمر ، منذ أكثر من ٢٠ عاما ونحن نعمل سويا، هو أستاذ مسرح ومخرج كبير ومدرب تمثيل خرجت

جريدة كل المسرحيين

نحن جيل حظنا سيء، نفتقد إلى الونس

والقعدة الحلوة

الفن يعمل على ترقية الذوق العام

مشروع التجوال الذي يحدث مؤخرًا في البيت الفني للمسرح مهم ومفيد جدًا، تحت قيادة الدكتور خالد جلال رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، والمخرج محمد الشرفاوي مدير فرقة المواجهة والتجوال، وعرض يوم عاصم جدا، أحد العروض المرشحة للعرض في المدن والأقاليم وهذا مهم جدًا لنشر الثقافة في كل مكان.

لماذا لا يوجد عروض قصيرة تعرف الشباب أكثر على قضية فلسطين؟

أعتقد إنه جاري التحضير لمشاريع تطرح القضايا الفلسطينية، والأکید إن المسؤولين بوزارة الثقافة معنيين بشكل كبير بهذه القضية، وأنا أتمنى تقديم عرض يناقش القضية الفلسطينية لأن دوري كفنان هو تقديم رسالة جيدة من خلال المسرح.

هل لدينا أزمة في الكتابة المسرحية بشكل عام؟
لدينا كتاب مهمين وناجحين، وفي الفترة الأخيرة بدأ يظهر مؤلفون شباب جيدون جدًا، حصلوا على جوائز عديدة من المهرجانات المصرية والعربية ويتم إنتاج نصوصهم، ففي البيت الفني للمسرح حاليا يتم تقديم أكثر من عرض لمؤلفين مصريين مثل باب عشق للكاتب إبراهيم الحسيني، واستوكمان لميخائيل وجيه، ويوم عاصم جدا كتبه واشعار ايمن النمر، الفرصة فقط هي التي تنقص الكثير من المؤلفين الشباب.

ما القضايا التي ترى أن عليك تقديمها من خلال المسرح؟

لا أحب أن أحصر نفسي في نطاق معين، كل عرض حالة مختلفة، فعرض يوم عاصم جدا عرض كوميدي اجتماعي، وكونكان «تشويق» ومن سنة عرض «فلاحي ريفي»، وعرض الحادثة بوليسي سايكو، أحب دائمًا تقديم أفكار مختلفة.

ما رأيك في الحركة المسرحية حاليًا؟
الحركة المسرحية حاليًا جيدة جدًا وقدمت عروض مهمة جدًا خلال الفترة الحالية.

ما المدرسة الإخراجية أو المنهج الذي تتبعه في عملك؟

ليس لدي منهج معين، في البداية أحدد النص الذي أريد العمل عليه وبعد ذلك أختار المدرسة الإخراجية التي أقدم من خلالها العرض.

هل لديك خطط مسرحية جديدة؟
لا يوجد أي خطط أو مشاريع، ولكن أريد أن أشكر دكتور خالد جلال والفنان محسن منصور مدير فرقة المسرح الحديث على استضافته العرض على الرغم إن العرض من إنتاج المسرح الكوميدي وأشكر الفنان ياسر الطوبجي، على تحمسه لإنتاج العرض ووقوفه إلى جانبه حتى خرج إلى النور وأشكر جميع العاملين بالبيت الفني للمسرح وفريق العمل بالكامل.

الفن يعمل على ترقية الذوق العام

مسرحية أنا متعمق في موضوع الكوميديا، ولدي «سينس» كوميدي في اختيار موضوع يضحك وقادر على تقديم الافيهاات بشكل مختلف إلى جانب الممثلين الموجودين جميعهم يتمتعون بخفه الدم، فإختياري دائمًا يكون لممثلين يساعدونني في تقديم رؤيتي.

هل لدينا أزمة في الكتابات الكوميديّة؟
للأسف الزمن تغير وأصبحنا نستسهل، المؤلف عندما يريد كتابة نص كوميدي من الممكن أن لا يكون على دراية بكتابة النص بشكل جيد، يتم تجميع الافيهاات المستهلكة في الأفلام الكوميديّة، الموضوع من البداية هو الفكرة وكوميديا الموقف أثبتت نجاحها بشكل كبير، لكن أزمنا الاستسهال إلى جانب عروض «التيك أوي» التي تصدر للجمهور من خلال شاشة التلفزيون، نحن في حاجة إلى نوعية الجمهور بأهمية العروض المقدمة على المسارح.

ما ردود فعل الجمهور على العرض؟
الناس سعيدة جدًا ومبسوطة بالعرض، وهذا ما يقال لنا بعد العرض أو من خلال صفحة المسرح الكوميدي على منصات التواصل الاجتماعي.

إلى أي مدى يؤثر الفن على المجتمعات؟
يؤثر بشكل كبير، فالفن يعمل على تقويم الذوق العام سواء للمتلقي أو للممثل، أنا كمارس للمهنة قام بتقويي سواء في الحياة الشخصية أو المواقف الحياتية العامة، المتفرج أيضا إذا قدمت له أشياء هادفة فهذا يساعد على تغيير الكثير في شخصية الفرد، فحضور المسرح في حد ذاته شيء مهم للترفيه والتغلب على صعوبات الحياة والحالة النفسية السيئة، وهذا يفيد الذوق العام.

كيف نستخدم المسرح في ظل الظروف الراهنة الحالية لنخاطب الآخر؟



من تحت يده أجيال كثيرة، وهم حاليا أعمدة الحركة المسرحية في الفيوم، وكان لي الشرف أن أعمل معه كممثل في أحد عروضه، ودراماتورج لنصوص من إخراجة.. فكان أبسط شيء أقدمه له هو كلمتي في بامفليت العرض، وأهدي العرض لروحه.

ما أليات اختيارك لعناصر العمل؟
الفن والموهبة لأن هذا هو الأساس، ثم الروح والكيمياء بين الممثلين، والكواليس الحلوة، فأنا أحب العمل مع فريق يجمعه حب وتعاون، وقادر على صناعة عرض به طاقة حب تظهر للجمهور، بين كل عناصر العرض المسرحي، فنحن نعمل بهذه الروح، والعمل الجماعي في النهاية دائمًا يحقق النجاح ويستمر نجاحه.

كيف ساعدتك السينوغرافيا على تنفيذ فكرتك؟
مهندس الديكور محمد فتحي، قدمنا أكثر من عرض سويًا، مثل الحادثة ومن ١٥ سنة، وبيقولوا، وعلى المستوى الشخصي، نحن أصدقاء وكل واحد منا فاهم ما يدور بذهن الآخر فالعمل بيننا مريح وهو دائمًا فاهم وجهه نظري، والملابس لها عبد الرحمن وهي مصممة أزياء عظيمة وهذا أول تعاون بيننا ولكنني شاهدت تصميماتها في عروض كثيرة جدًا، هي بروفيشنال ومنظمة وتصميماتها ملابس العرض لا غبار عليها، وكذلك المكياج لأمل حسام، والإضاءة لعز حلمي، نحن عشره في أكثر من ١٥ عرضًا، فهو فاهم وواع لما أريده وأنا مطمئن لأنه يفهم ما يدور برأسي، في السينوغرافيا بشكل عام كنا نحاول دائمًا تقديم حالة الدمج بين الجيلين وبين الزمنين، والديكور كان يمزج بين عراقه زمان وشياكة وديكورات الماضي، وتفصيل البيوت حاليًا، حرصنا على تقديم هذا المزج بين الماضي والحاضر في كل العناصر، والحمد لله أرى اننا وفقنا في هذا الدمج.

ما أسباب تسميه العرض «يوم عاصم جدا»؟
كنت حريصا على اختيار اسم يجذب الجمهور وغير حارق للأحداث وله علاقة بالعرض، هناك مسرحية قديمة اسمها «يوم عاصف جدا»، وهي مسرحية اجتماعية وكوميديّة فاخترت اسم الشخصية الأساسية للمسرحية وهو عاصم وجعلت اسم المسرحية يوم عاصم جدا.

هل تستهدف جمهورًا خاصًا؟
أنا دائمًا حريص في كل عروضي أن يناسب العرض كل الأعمار وكل الأذواق وكل أفراد الأسرة، وهذا ما نراه في عيون الجمهور.. استهدفت كل أفراد الأسرة من ناحية الذوق والفن وحتى إفيهاات العرض لا تخدش الحياء.

ما أسباب تقديمك للعروض الكوميديّة؟
من بدايه عملي بالمسرح اشتغلت مع مخرجين ومؤلفين لديهم الحس الكوميدي إلى جانب إن مشروع تخرجي كان عن الكوميديا ديلارتي في مسرح داري فو، بمعهد فنون

«بعيد عنك»

شخصيات مغتربة تبحث عن السعادة الزوجية



أشرف فؤاد

«نسيت النوم وأحلامه.. نسيت ليلاليه وأيامه»
 «بعيد عنك حياتي عذاب.. ما تبعدنيش بعيد عنك»
 «ما ليش غير الدموع أحباب.. معاها بعيش بعيد عنك»
 «بعيد عنك حياتي عذاب.. ما تبعدنيش بعيد عنك»
 بتلك الكلمات الرائعة لمأمون الشناوي من غناء كوكب الشرق أم كلثوم و من ألحان بليغ حمدي، والتي تعبر عن الوحدة ولوعة الحب والفراق بين الأزواج والأحباب يبدأ العرض المسرحي الذي استطاعت مها عمران من خلاله توظيف موسيقى أغنية «بعيد عنك» على مدار العرض بإتقان محسوب لتثير تفاعل الجمهور المتلقي وعاطفته مع أحداثه، ولتعبّر بعمق عن رسالة المسرحية وهدفها وتصبح عنوانا مناسباً لها كما اختاره المخرج محمد عبد الستار حين كتابتها، والمسرحية من إنتاج مركز الإبداع الفني تحت إشراف المخرج الكبير والراعي الرسمي للمواهب المصرية خالد جلال، الذي جعل من ذلك المركز خلية نحل ومتنفساً لكل صاحب إبداع حقيقي تمثيلاً وإخراجاً، ولم يحتكر المركز للعرض التي من إخراجها فقط بل يعطي الفرص طوال العام لأبنائه المخرجين من خريجي المركز، من أجل عرض مواهبهم الإخراجية من خلال عروض مسرحية منتجة وبالاتعانة بأبناء المركز القدامى والجدد من خريجي قسم التمثيل، مما يتحقق معه عنصر التواصل والاندماج بين أبناء كل الدفعات بعضهم البعض ومن كل الشعب وإتاحة الفرص الدائمة لهم للمشاركة والتواجد المستمر بشكل فعال وعملي.

العرض المسرحي مأخوذ عن مسرحية أجنبية تدعى «ليلة ساهرة من ليالي الربيع» وهي أول أعمال الكاتب الإسباني «إنريكي خارديل بونثيلا» (١٩٠١-١٩٥٢)، والتي تم عرضها على أحد المسارح الكبرى بمدريد عام ١٩٢٩، حيث حققت نجاحاً منقطع النظير جعل من اسم المؤلف المسرحي واحداً من أهم كتاب الدراما الإسبانية الكبار في عصره: بينا فنتي، ولوركا.

المسرحية الأصلية من ثلاثة فصول استطاع عبد الستار بحرفية تحسب له تحويلها إلى مسرحية من فصل واحد فقط مدتها لا تزيد عن الساعة ونصف الساعة و ذلك من



لتنفيذ رغبتها، ومع هجره وابتعاده عنها تشعر الزوجة بمدى حبها وشوقها لزوجها وإعجابها بشخصيته التي جعلته لم يتقبل الإهانة ليتخذ قراره فوراً وبدون أدنى تردد بمغادرته المنزل، من أجل إحضاره للمأذون ليتخذ إجراءات الطلاق بينهما حسبما طلبت منه بينما كانت تتوقع منه ردود فعل بعكس ما شاهدته، وتتوالى الأحداث بعد ذلك بدخول الشخصيات الكوميديا المختلفة عن بعضها البعض إلى منزل الزوجة في غياب الزوج ومن هنا تبدأ المفارقات الكوميديا، بداية من دخول الجار الطيب من الشرفة مدعياً أنه لص تطارده الشرطة قبل أن يعترف لها بأنه جارها، و لكنه يشعر بالوحدة في منزله ودوما يبحث عن النوم في الأماكن التي بها ضوء وصحبة من البشر بعد أن احتل كلبه سريريه ولا يرغب في أن يزعه، كما نجده يتقمص عدة شخصيات مختلفة كلما شاهده أحد من رواد المنزل، فتارة يتقمص دور السباك حين يتورط في الرد على الزوج تليفونيا، وتارة يتقمص دور المحامي وتارة أخرى دور المأذون، ويتعاقب بعد ذلك وصول الشخصيات تباعاً مثل الطيار ابن خالة الزوجة الذي كان يحبها منذ الطفولة ويحاول بعلاقاته العاطفية المزيفة والمتعددة أن ينسى قصة حبه الوحيدة والحقيقية، ومن بعده تدخل شخصية خال الزوج والذي يتعامل معه وكأنه ابن له رغم ضالة الفارق السني بينهما، ودوما يكذب ويدعي أنه الرجل الحكيم الذي لا يستعصي عليه إيجاد الحلول لأية مشكلة، بينما يفشل في حل مشكلة الزوج ليبدأ في البوح لهم بأسراه ويتجاهم بالصلح حيث أن حياته ستكون على وشك الانهيار حال عودته لزوجته وليس معه ما يثبت لها نجاحه في ذلك مثلما طلبت منه حيث أن

والاغتراب والبحث عن السعادة الزوجية من خلال الصراع الدائر بين الأزواج، حيث العناد الناتج عن عدم الإنصات لبعضهم البعض في وجهات النظر مما ينتج عنه الشعور بالاغتراب فيما بينهم، حتى وإن كانوا في منزل واحد بل في غرفة واحدة مما يترتب عليه فتور الحب والمشاعر الرومانسية بينهم، وبالتالي تتزايد الخلافات الزوجية يوماً بعد يوم حتى يصل الأمر في النهاية إلى الطلاق، فالزوج هنا في العرض المسرحي «بعيد عنك» مهندس معماري حياته كلها في مواقع العمل في الخارج من أجل توفير حياة كريمة لزوجته، مما لا يتوفر لديه وقت لمبادلتها مشاعر الحب خاصة إن كانت زوجته لا تعمل، وبالتالي يأتي من عمله مرهقاً يرغب في الخلود إلى الراحة من أجل استعداده للعمل صباح اليوم التالي، بينما الزوجة ربة منزل لديها من وقت الفراغ ما يؤهلها لقراءة الكتب الحاملة والرومانسية التي تتأثر بها وتحمي النفس أن يشاركها زوجها في تفاصيلها ومناقشتها حيث تشعر بتفضيل الزوج لعمله عليها، وبالتالي لا تتركه وشأنه وتزعجه دوماً ببيكاتها المتواصل بلا توقف، بل تتهمه بخيانتها لها مع جارتهما أيضاً، مما يحدث معه النقاش والجدل بينهما حتى يصل الأمر في النهاية إلى مطالبتها له بالطلاق، وتتخلل الخادمة الأحداث بينهما بالدخول بين الحين والآخر وهي شخصية شديدة الطباع والصرامة يخشاها الزوج، كما أنها منحازة دوماً للزوجة وضد الرجال بشكل عام حتى تتبدل عزلتها وحالتها تماماً وتتحوّل إلى الرقة واللفظ حين تقع في حب الجار الذي يتسلل إلى منزلهم للراحة، ومن ثم يترك لها الزوج المنزل في تلك الساعة المتأخرة من الليل بدعوى إحضار المأذون معه

خلال عمل إعداد لها بإضافة شخصيات جديدة وحذف الأخرى، حيث استعان المخرج بأربع شخصيات فقط من النص الأصلي هم بمثابة صلب الرواية؛ ألا وهم شخصية كل من الزوج والزوجة والخادمة والجار، بينما باقي الشخصيات الثلاثة الأخرى هي من خيال المؤلف، وتبرز الحرفية للمخرج هنا في أنه ومع تلك الإضافات لم تتأثر الرواية الأصلية ولم تحد عن مسار الكوميديا الإسبانية غير التقليدية للمسرح الإسباني في ذلك الوقت والتي تعتمد على مزج الخيال مع الواقعية، وكذا رسالة العرض التي تدور حولها الأحداث.

المسرحية في الأصل اتخذ بونثيلا فكرتها من قصة واقعية لحدث عائلي خاص به شخصياً، ومن ثم جلس على المقهى وشرع في كتابتها، فقد ضاقت يده عن الإنفاق على زوجته، وفي ليلة دامعة اتفقا سوياً على الطلاق والافتراق مؤقتاً لمدة عامين، لعله ينطلق بحثاً عن زيادة دخله، ليلتقيا في موعد ومكان محددين وقد كان، ولكن هذا الاتفاق - على طرافته - ليس مذكوراً في المسرحية، إذ حدث تغيير يناسب الكوميديا، فالزوجة تعلن أنها لم تحب زوجها أبداً وأنه مشغول عنها دوماً بعمله ولا يهتم بها أو بمشاعرها الرومانسية المتضادة مع طبيعته، وأنه متردد ليست له الشخصية الحازمة التي تشعر في جوارها بالحماية والأمان معه، والمسرحية كتبت بصيغة محبوكة، و بأساليب الكوميديا الراقية، حتى لقد ظن المخرج حين قرأها أن بونثيلا لا بد قد أخذ الفكرة أو الحكمة عن كاتب إنجليزي متمرس، ولكنه أكد للمخرج أنه لم يقتبس من أحد في أي عمل صنعه من قبل.

المسرحية تدور أحداثها حول فكرة الشعور بالوحدة



صعوبة في إثارة وانتزاع ضحكات الجمهور في أدائه لدور موظف الأمن، نظرا لكونه كوميديان بالفطرة صاحب شكل وكاركتير مميز ولديه من الحضور الكوميدي والخبرات الطويلة بالسينما والمسرح، ما يؤهله لأداء مثل تلك الأدوار من خلال السهل الممتنع.

تصميم الديكور لنفس ذات مخرج العرض محمد عبد الستار عبارة عن غرفة نوم أنيقة وكلاسيكية تدل على ثراء صاحبها مما يضيف المصداقية على طبيعة عمله، وكذا طبيعة الزوجة الحاملة، وما يتناسب أيضا مع رومانسية وزمن أغنية أم كلثوم التمس اختارها المخرج لتعبر عن رسالة العرض المسرحي، وقد عمد المخرج في تصميمه لسينوغرافيا العرض أن يجعلك كمتلقٍ تشعر معه بسعة للمكان وتعدد أماكن التمثيل فيه بالرغم من وحدة الديكور وعدم تغييره طوال العرض، حيث نجد السرير يتوسط الغرفة بينما نجد شرفة المنزل على يمين الجمهور وإحدى الكنب عن يساره، وقد اكتفى المخرج هنا وبرؤية موفقة منه في إعداده للنص الأصلي للمسرحية بجعل سينوغرافيا العرض كاملا تدور بغرفة نوم الزوج مثل أول

أداء دور الجار الخجول طيب القلب، والذي بالرغم من كونه كاركتير كوميدي في التصنيف المتعارف عليه لدينا في مصر، واستطاعته أن يثير ضحك الجمهور المتلقي بأدنى سهولة إلا أنه قد نجح أيضا في جذب تعاطفنا وشفقتنا عليه نتيجة صدقه في الأداء.

أما عن اختيار أحمد الشاذلي في أداء دور الطيار ابن خالة الزوجة فقد كان اختيارا موفقا لما يتسم به الشاذلي من حضور ووسامة مطلوب وجودها نظرا لطبيعة الوظيفة التي يشغلها، وهذا يدل على وعي من المخرج في اختياراته للأدوار بما يتناسب مع الواقع، ومع ذلك استطاع الشاذلي إثارة الضحك في بعض المواقف من خلال طبيعة الموقف الكوميدي الذي يتعرض له مع طبيعة شخصيته كمتعدد للعلاقات العاطفية مع الفتيات.

يعد وليد عبد الغني من قام بدور خال الزوج من أبرز من أثاروا ضحكات الجمهور، نظرا لما يتمتع به من حس كوميدي عالٍ قائم على درايته العميقة بكيفية صناعة الإفيه في مكانه الصحيح بأداء سلس وتلقائي. وأخيرا لم يجد عبد العزيز حسين الشهير باسم زيزو أدنى

زوجته لا تثق به، نهاية بشخصية موظف الأمن في المجمع السكني الذي يقطنه الزوج والذي دوما يخطئ في إحساسه الأمني مما يثير الضحكات، لنجد في نهاية العرض أننا أمام مجموعة من الشخصيات المغتربة التي تشعر بالبعد والوحدة والعزلة كل حسب ثقافته وبيئته لينتهي العرض بالنهاية السعيدة كما نشاهد في الأفلام الرومانسية بعودة الحب والسلام بين الزوج وزوجته، بينما تجد كل شخصية من الشخصيات الأخرى سعادتها أيضا على حسب ثقافتها وأفكارها.

لم يعتمد المخرج عبد الستار في اختياره للممثلين لذلك العرض المسرحي الكوميدي على الكراكترات كما يفعل العديد من المخرجين، بل كان القانون الذي وضعه في اختياراته لهم قائمة على التمثيل الجيد في المقام الأول، إيماننا منه بأن الممثل المحترف يستطيع أداء جميع أنواع الدراما التراجيدي منها والكوميدي ما دام هناك ورق جيد أمامه، فكوميديا الموقف تعتمد على الورق المكتوب بحرفية قبل اعتمادها على الكراكترات أو الإفيئات المبتذلة المصنوعة، لذلك وجدنا العديد من ممثلي العرض يثيرون ضحك الجمهور المتلقي بالرغم من أنهم لا يصنفون كراكترات ولا كوميديات، فقط كان الأساس في الإضحك قائم على الورق الجيد والممثل الجيد، لذا وجدنا هدير الشريف تلك الممثلة من قامت بدور الزوجة بالرغم من ملامحها البريئة والجادة في ذات الوقت وأدائها في السابق للعديد من الأدوار التراجيدية الجادة، إلا أنها استطاعت إثارة ضحك الجمهور المتلقي في العديد من المواقف الكوميديا بالعرض المسرحي دون أن يفقد الجمهور تعاطفه معها أيضا وهذا ذكاء يحسب لها، وإن دل لا يدل إلا على أن الممثل الجيد بدون أدنى تصنيفات يستطيع أداء جميع أنواع الأدوار أيا كانت نوعها أو مسمياتها، وتلك هي قناعاتي أيضا التي أتمنى أن تسود أفكارها لدى جميع المخرجين وعدم الاتجاه إلى حصر الممثلين في تصنيفات محددة في اختياراتهم تضيّق عليهم مساحة الإبداع.

لفت انتباهي أيضا أداء محمد الدمراوي لدور الزوج بتلقائية مفرطة أدت إلى إثارة ضحك الجمهور المتلقي مع الموقف الكوميدي المكتوب بحرفية بالرغم من كونه ممثلا وسيما فارع الطول ليغير مفهوم الضحك لدى العامة.

أحسن المخرج أيضا اختيار ريهام سامي في دور الخادمة نظرا لملاحظتها التي تبدو عليها الجدية بما يتناسب مع طبيعة وشكل الدور المكتوب، وقد استطاعت ريهام بحرفيتها وخبراتها ودراستها الجيدة لطبيعة كوميديا الدور أن تثير الضحك من خلال منتهى الجدية والصرامة في الأداء، دون محاولة لجوئها إلى أية إفيئات مساعدة للضحك وهذا يعد ذكاء يحسب لها ينم عن ثقافتها بنفسها كممثلة جيدة تعي أن الضحك يأتي من الصدق في الأداء للدور الكوميدي المكتوب دون حاجة إلى أية عوامل أخرى مساعدة.

والعكس هنا الصحيح فيما يتعلق باختيار أمجد الحجار في

يهدف إليه مخرج العرض كضرورة أساسية للعلاقات الزوجية، وبالتالي ساهمت كل من الإضاءة والديكور في نجاح وتأكيده رسالة العرض المسرحي.

استطاع المؤلف محمد عبد الستار أن يعيد الكتابة للنص الأصلي إن صح التعبير بما يتناسب مع شكل الأسرة المصرية وعاداتها وتقاليدها وطبيعة العلاقة الزوجية المترابطة فيها والتي تمقت الطلاق وتختلف نظرتها له، حيث يعد لدينا بمثابة كارثة مدمرة للأسرة ويعد مكروها أيضا تطبيقا لحديث رسول الله «إن أبغض الحلال عند الله الطلاق»، بعكس الأسر في الدول الأخرى التي يعد الطلاق فيها شيئا عاديا جدا وتستمر الحياة طبيعية من بعده، لذا كان ذكاء المخرج هنا في إعداد النص المسرحي بأنه جعل الصلح بين الزوجين يحدث بعد قطيعة وابتعاد وليس طلاق بعكس الرواية الأصلية لأنريكي والتي حدث فيها الصلح بعد الطلاق، كما جعل الاغتراب سمة لكل شخصيات العرض المسرحي بلا استثناء، فالاغتراب هو اضطراب ذهني مؤقت أو دائم يجعل المرء غريبا عن ذاته أو عن محيطه حيث لا يقدر على التصرف بصورة عادية، وجميعهم هنا بالفعل لا يتصرفون بشكل طبيعي بسبب شعورهم بالوحدة والغربة عن ذواتهم سواء كانوا أزواجا أو باحثين عن الزواج، وكل ذلك يتم من خلال مواقف كوميدية مكتوبة بحرفية لا ابتذال فيها يخجل منه الجمهور المتلقي ولا ملل في الحوار أو أحداث مقحمة، بل على العكس جاء إيقاع العرض سريعا وكل عناصره متضافرة مع بعضها البعض تكمل كل منها الأخرى.

كما نجح المخرج محمد عبد الستار في اختيار النص الملائم لفكر مجتمعنا المصري والجاذب له، ولم يلجأ إلى نصوص مسرحية بعيدة عن همومنا وأحوالنا ومشاكلنا المجتمعية، فبصلاح الزوجين يأتي صلاح الأبناء ومن ثم يأتي صلاح المجتمع والدولة وقياداتها ككل، وتناوله بأسلوب كوميدى راق يتناسب مع خفة ظل المصريين، كما كانت له رؤية ثاقبة في اختياره للممثلين كل منهم في مكانه المناسب، وكذا أيضا في الحركة المسرحية المعبرة عن الحدث الدرامي الكوميدي القائم على الموقف نفسه والسرعة والطاقة الكامنة لدى جميع الممثلين، ومن كل هذه العوامل السابقة التي حرص المخرج على اتباعها والالتزام بها في رؤيته الإخراجية ومن خلال العمل بروح الفريق جاء نجاح العرض المسرحي نقديا وجماهيريا.

في النهاية نقول إن العرض المسرحي «بعيد عنك» هو عرض مسرحي يبرز لنا المخرج من خلاله واقع ودراما مشاكل الحياة الزوجية بداخل الأسرة المصرية، وأن المودة والرحمة كما أخبرنا بها القرآن الكريم بعيدا عن الفراق أو الهجر أو البعد هي السبيل الوحيد للتعايش بينهم بحب وسلام.

ملابسهم مثل اللون الأسود لملايس الخادمة القاسية على سبيل المثال، وكذلك ألوان ملايس الزوجة التي تدل على رومانيتها.

جاءت الإضاءة الصفراء الخافتة لوليد فوزي كطابع عام للعرض لتبرز جماليات ومعالم غرفة النوم الذهبية وكلاسيكيتها وتعطي إيحاء بالجو الرومانسي الحالم الذي

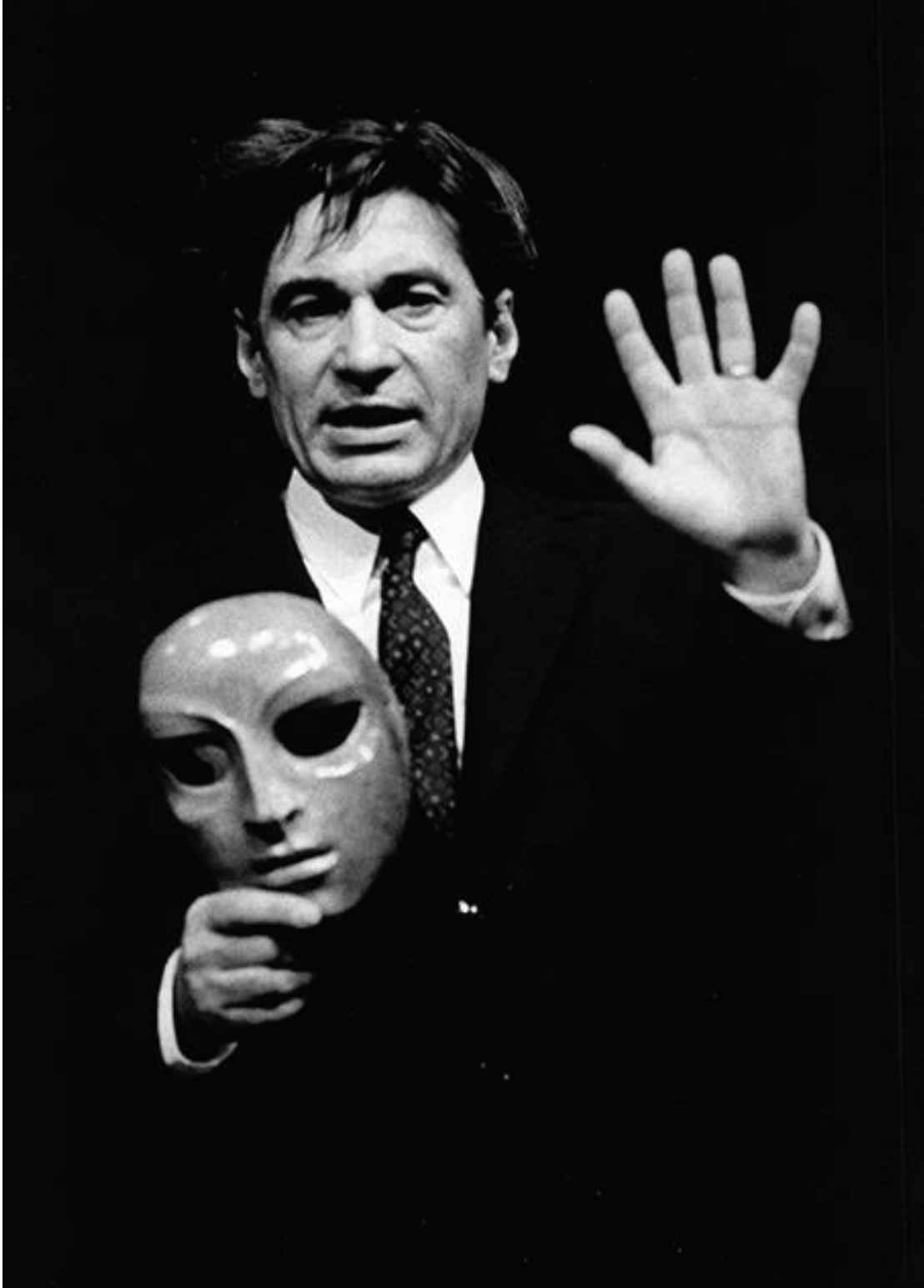
فصلين من رواية «إنريكي»، بعكس الفصل الثالث حيث مكتب الزوج الذي يختلف لديه عن سينوغرافيا كل من الفصلين الأول والثاني، كما جاءت أيضا الأزياء في منتهى الواقعية في التعبير عن الحدث الدرامي وكذا وظائف بعض الشخصيات المسرحية من خلال الزي الرسمي للوظيفة، وأيضا صفات كل شخصية من خلال ألوان





المسرح الطقسي من آرتو إلى جاك ليكوك

ومسرح الشمس بفرنسا



✦ إيمان سمير عبد القادر

مقدمة

يقول جاك ليكوك : «أنا لا أحد، أنا نقطة محايدة تعبر خلالها من أجل التعبير بشكل أفضل عن صوتك المسرحي، فأنا أضع العقبات حتى تجد طريقك الخاص في الالتفاف على العقبات» هذا أبلغ ما يمكن قوله إذا أردنا التعبير عما أحدثه «جاك ليكوك» من تغيير في فن الاخراج و التمثيل المسرحي بل و الأهم تدريس أسلوب جديد اعتمده أغلب مدارس المسرح المعاصر، وتدريباته الحركية والتي أصبحت من الاسس الهامة لتدريس المسرح باتجاهه المعاصر حول العالم للطلاب و المتدربين و أهمهم آريان مونشكين مؤسسة مسرح الشمس و ياسمينا رضا المؤلفة، وتلاميذه ممن عثروا على طريقهم الخاص بهم

فمسرح الشمس الذي أنشأته آريان مونشكين⁽¹⁾ هو من أهم المسارح في فرنسا بل و في العالم، بل و يعتبر هيئة مسرحية و ليس مجرد مسرح مجهز يقدم مسرحيات طقسية معاصرة و أما كتابات ياسمينا رضا المسرحية فهي مزيج بين عدة اتجاهات مسرحية و كأنها نتاج معمل مسرحي خاص بها فما الذي فعله جاك ليكوك ليصل لهذه النتيجة خاصة انه اختار محض أرادته التدريس و فضله على السعي وراء النجومية كممثل بل وفضل خلق جماعة من الطلاب التي ستغير فيما بعد التقنية المسرحية عن طريق الانتشار حول العالم وعمل ورش تدريبية تترك أثرا ممتدا هو التمهيد لانتشار أسلوب مسرحي جديد مضاد تماما للتيار الواقعي السائد في زمانه و الذي ساهم في أفرازه و تطويره المعمل المسرحي لستانسلافسكي و مبادئه التي ظلت حاكمة لقرون، و الجهود التي ساهمت في خروج شكل نهائي مختلف تماما للمسرح و له سماته و خصائصه المعروفة تعود بالمسرح لأصوله البدائية

حيث ان الطريقة المعاصرة التي أتبعها «جاك ليكوك» في التمثيل و الاخراج هي وليدة اواخر القرن العشرين و هي طريقة اقرب للبدائية منها للشكل المنتشر في التيار السائد للمسرح بعيدا عن سيادة الكلمة و البناء الارسطي المسيطر على انجلترا و الاتحاد السوفيتي .. الخ .. ففي هذا المسرح وعودته للبدائية .. العنصر المتسيد فيه هو تطوير تكنيك التمثيل بالاعتماد على الخيال imagination الجامح و

الحالية و هو أهم مسرح لازال يصدر النموذج الطبيعي الحقيقي للعالم كله الآن في قرننا الواحد و العشرين !

من آرتو، إلى جاك ليكوك:

في بدايات القرن العشرين كان الطبيعيين و الواقعيين هم المسيطرين على المسرح الا انهم قد أستنفذا طاقتهم الابداعية وهذا سنة كل مذهب منذ ثارت الرومانتيكية على

شاعرية الجسد le corps poetique وهذا المصطلح وثيق الصلة بمنهج «جاك ليكوك» الذي يصنع في النهاية طقس مسرحي و ليس مسرح بالشكل المتعارف عليه !

هذه الظاهرة المسرحية البدائية المعاصرة يمكننا ان نعتبر «أنتونين آرتو» هو سيدها و أول من خرج عن القواعد ليضع حجر الأساس لها و تناقلها التلاميذ ووصلت لجاك ليكوك معلم آريان مونشكين خالقين مسرح الشمس بصورته

فرضيتي في معرفة الحركة. من خلال التعليم اكتشفت أن الجسد يعرف أشياء لا يعرفها الرأس ..

مدرسة على الطريق

تأسست مدرسة جاك ليكوك في ٥ ديسمبر ١٩٥٦، في رقم ٩٤ شارع أمستردام في باريس، وانتقلت بعد شهر إلى استوديوهات الرقص في ٨٣ شارع دو باك، حيث بقيت هناك لمدة ١١ عامًا. بدأ التدريس بالقناع المحاييد والتعبير الجسدي، وكوميديا الفن، والجوقة والمأساة اليونانية، والتمثيل الإيمائي الأبيض، والتشكيل المحايي، والأفئعة التعبيرية، والموسيقى، وكقاعدة فنية، والألعاب البهلوانية الدرامية. التمثيل الصامت. وبسرعة أضفت العمل على الحديث والارتجال والكتابة. انتقلنا من الصمت إلى الكلمة، من خلال ما كان سيصبح الموضوع العظيم للمدرسة، وفي عام ١٩٦٨، بعد أن اضطرت إلى التوسع، تخلت المدرسة عن ضيق استوديوهات الرقص للانتقال إلى مصنع بالون قديم تم تحويله إلى مهمة بريتون، في شارع دي لا كوينتيني. في هذا الفضاء الجديد مفاهيم جديدة :

أولاً: السينوغرافيا التجريبية ومختبر دراسة الحركة (LEM): تضم المدرسة، منذ عام ١٩٧٦، قسمًا للسينوغرافيا التجريبية، تم إنشاؤه بالتعاون مع المهندس المعماري كريكور بيليكيان. تستمر الدراسة فيه عامًا دراسيًا واحدًا وهي مفتوحة لكل من طلاب المدرسة المهتمين بهذا الموضوع والأشخاص من الخارج: المهندسين المعماريين ومصممي الديكور والرسامين. ويقترح دراسة مجالين يتكاملان ويتداخلان الأول النشاط الحركي للجسد المدرب والثاني نشاط الجسد الإبداعي متفاعلا مع الانشاءات السينوغرافية^(١).

يقول جاك ليكوك " بدأت بحثي حول المساحات المبنية والتكيف من الحركة إلى تدريب المهندسين المعماريين واستمرت هذه التجربة عشرين عامًا وساهمت كثيرًا في أصول التدريس في المسرح، خاصة فيما يتعلق بمساحة الأداء. سيؤدي هذا العمل إلى إنشاء قسم سينوغرافي داخل المدرسة: LEM (مختبر دراسة الحركة).. ومن عام ١٩٧٢ إلى عام ١٩٧٦، ارتدنا من مكان إلى آخر، من مسرح المدينة إلى المركز الأمريكي (مساحة ضخمة غير مدفأة، قمنا فيها بالتدريس داخل بطانيات)، في هذه الظروف الصعبة بشكل خاص، رأيت مناطق درامية جديدة تفتح أمامي فلقد حل التمثيل الإيمائي للصور محل الكلمات. حارب الميلودراما ضد كليشيتها المنمقة وكشفت عن المشاعر الخفية الكبيرة.

ثانياً: من شاعرية الرياضة للماسك الحيادي و شاعرية الجسد أولاً: شاعرية الرياضة يعتبر ليكوك الرياضة ليست مجرد ميكانيكية اليه كما افترضها مايرهولد في مبدأ البايوميكانيك أو مجرد تعبير حركي و كريبوجراف ممعن بأخلاص مثل ما قدمه جروتوفيسكي و لا مسرح طقسى كما هو عند أنطونين ارتو بل أمتدت لتصبح قصيدة شعر، الكلمة يمكن خلقها بالحركة كما سبق و قلنا ان هذا ما كونه في فرقته مع جان سيرى الشاعر و داستى المعلم الذى ارفق الحركة بالتمثيل ولذلك فلقد توصل لخلطة

الدرامية»، وهي مدرسة تقوم على أساليب غير تقليدية، أسسها جان لويس بارول مع روجر بين وأندريه كلافي وماري هيلين داستي وكلود مارتن. في عام ١٩٤٧ ولقد قمت بعدها بتدريس التعبير الجسدي هناك. و حضرت دروس المسرح الأولى في Work and Culture Association. مع كلود مارتن، تلميذ تشارلز دولين، تجاوزنا خوفنا من الارتجال مع جان سيرى، راقص سابق في الأوبرا، رقصنا مرتجلين لأننا كنا رياضيين و كان أحد رفاقي، غابرييل كوزين، الشاعر والمؤلف الدرامي، وهو عداءً جيداً جداً، كنا دائماً نستخدم إشارات الرياضة كلغة أولى: سبحت، لقد ركض. وبهذا فالرياضة والحركة والمسرح، بالنسبة لي، كانت عملية متصلة و مترابطة بالفعل^(٤).

الرحلة الفنية تأثره ثم تأثيره فأعماله :

أولاً: التأثر لقد تأثر ليكوك بشكل مباشر بجان لويس بارولت كمثل مايم فرنسى و اشترك بشكل مباشر في تجارب تتبع مدرسة جاك كوبو ومكث فترة في إيطاليا و مارس الكوميديا ديلارتي و جعله داستى يجرب رقص النو الياباني و نراه يقول : يقول جاك ليكوك :« شاركت جزئياً في معمل او مختبر جاك كوبو، الذي كان داستى طالباً فيه و هناك اكتشفت روح ورغبة في مخاطبة الجمهور الشعبي بمسرح بسيط ومباشر. كان كوبو مرجعاً لي، وكذلك تشارلز دولين، وغادرت غرونوبل في نهاية عام ١٩٤٧»

من فرنسا لألمانيا إلى إيطاليا ثم العودة ..

يقول «جاك ليكوك» ذهبت إلى كوبلنز، في ألمانيا، حيث كنت رساماً درامياً للرسوم المتحركة في إطار مجموعة الشباب الفرنسية الألمانية. لمدة ستة أشهر، كنت أقوم بإلقاء أول محاضرة - معرض في المدارس الابتدائية في راينلاند، باستخدام القناع النبيل لجعل المعلمين والطلاب يكتشفون الحركة والتعبير الدرامي. ^(٥) .. ثم شاركت كمثل في تصوير أول عرض متنوع على التلفزيون الإيطالي وقدمت العديد من عروض التمثيل الإيمائي الهزلي.

وعن العودة إلى باريس يقول جاك ليكوك " عدت إلى باريس عام ١٩٥٦ باكتشافين أساسيين من الفترة التي قضيتها في إيطاليا: من ناحية، أعادت اكتشاف الكوميديا الإيطالية، ومن ناحية أخرى، المأساة اليونانية والجوقة. ولقد أعطاني أمليتيو سارتوري، بمناسبة مغادرتي، جميع الأفئعة الجلدية الخاصة بالكوميديا دي لارتي commedia del arte، والتي سمحت لي بجعلها معروفة في فرنسا ولاحقاً في العالم. فتحت المدرسة بسرعة، مع مجموعة صغيرة من الطلاب، لمواصلة العمل الإبداعي.

و كانت المدرسة تنمو بسرعة وكان علي الاختيار. ثم قررت بعد ذلك أن أكرس نفسي بالكامل لعلم التربية، ليس فقط لإعطاء دورة تدريبية، ولكن لتأسيس مدرسة . في الحقيقة، كنت أرغب دائماً في التدريس وأحبته دائماً، لكن التدريس قبل كل شيء للتعلم. من خلال التعليم يمكنني متابعة

الكلاسيكية و هذا لان العالم أنفتح على مصراعيه، تطورت الطائرات و الخطوط الجوية و الملاحية .. فكيف ستنغلق ثقافة الدول على نفسها؟! .. أمر مستحيل !

الا ان هذه الطبيعية و الواقعية بدت انها بأحتكارها للمسرح تقتله، و بأحتضار المسرح نظرت العقول لفترات شبابه و نموه، حيث المسرح اليوناني الاغريقي القديم و أهم سمه من سماته انه مسرح «طقسى» ! .. فلقد ولد المسرح داخل رحم طقوس عبادة الاله ديونيسيوس «الدينية» ثم تطور و شاخ و أصبح يفصل بينه و بين جمهوره حائط رابع !

الى ان نصل للقرن العشرين و المسرحية صارت مقسمه لخمسة فصول بينها استراحات يلتقى خلالها الجمهور من الرجال و النساء في ملابس سهرة اى ان المسرح اصبح طقسا اجتماعيا بعدما كان طقسا دينيا و وطنيا في بداياته، فرأت العقول الطليعية مثل «آرتو» «مسرح القسوة او جروتوفيسكى» «المسرح الفقير» انه لابد من العودة و الارتداد بالمسرح الى طقسيته الاولى^(٦) .. و لكن الطقسية انتحرت من الغرب منذ زمن تحت حكم عقود من «العقلانية و الديكارتيه و الوجودية و العدمية» .. الا ان الشرق الآسيوى تحديدا كان لا يزال يحتفظ بطقسيته المسرحية البكر غير متأثرين بالبابوية المسيحية و لا الخلافة الاسلامية !

وحدث الاكتشاف عام ١٩٣١ عندما عرضت في فرنسا فرقة مسرح بالي داخل باريس فحازت على أعجاب آرتو ودفعتته للمزيد من حيث ^(٧)اكتشاف المسرح الياباني و السنسكريتي الهندي اوبرا بكين الصينية ثم أنهال المخرجين الطليعيين على مسرح الشرق حتى يومنا هذا خالقين ما يسمى بالمسرح المعاصر !

البداية و الرحلة الشخصية :

جاك ليكوك لم يبدأ بداية معتادة كمثل أو مخرج أو مؤلف بل رياضى يدرس في مدرسة التربية البدنية عام ١٩٤١ تعلم السباحة و العدو و الجمبستيك بسبب اهتمام عائلته بالرياضة البدنية و لكنه التقى في طريقه بفنانين هم أصدقاء شخصيين لآرتو شخصيا و بداخل المدرسة تغير وعيه و أدراكه لشئ آخر تماما كان داخل نفسه و يجهل و جوده و هو " الأداء performing و لم يكن يعلم انه سيكون من اسباب إضافة صفة جديدة للمسرح و هو انه فن من فنون الأداء .. يقول ليكوك عن بداية مشواره في كتابه "شاعرية الجسد" و الذى اعتبر "عقيدة" عمله المسرحى و الذى ينقسم لثلاثة اقسام رئيسية أولهم "الرحلة الشخصية" وهى جزئين: «من الرياضة إلى المسرح» و «الرحلة التعليمية». ثم القسم الثانى ليكوك يكتشف "هندسة الحركة" و الاخير يذكر فيه تطبيقات داخل المعمل المسرحى و يقول ليكوك عن بداياته :

« كنت طالباً في مدرسة باجاتيل للتربية البدنية عام ١٩٤١ عندما قابلت جان ماري كوتتي وهو رقم واحد في فصله في البوليتكنيك بل و لاعب كرة سلة دولي، وكان كوتتي حينها صديقاً شخصياً لأنطونين آرتو و جان لويس بارولت و كنت مهتماً جدا بالعلاقة بين الرياضة والمسرح. وبفضل الرياضة و كان جان ماري كوتتي يأصل "التعليم من خلال المسرحية



الارض جعلنا نحركها لنخلق بها تموجات تشبه البحر و نرتفع بها لتخلق بحر و جبل و نبنى بها بيوت و نحتفى بها من البرد بالخيال و التقطت عدة صور لنا فكانت رائعة، قطعة القماش تشكلت بخيالنا لما هو ابعد بكثير ! ..

و مثال حى تعرضنا له .. هو ان التدريبات كانت تدور في حجرة بيضاء فارغة فكان يحكى لنا قصة تفاعلية فإذ بنا داخل قصته و كل منا يتخيل العالم بتفاصيله و شكله ثم نتحرك كأننا نركب على ظهر حصان او مترجلين من سفينة او ندخل الى منزل داخل الحكاية و نصبح أقزام في خيالنا أو وحوش و لكن كيف سينطبع خيالنا على أجسادنا ..

ثانيا : الحب

لن تتغير و لن تغير بدون الحب .. هذا ما قاله سبستيان بروتيه مايكل الوافد الينا في ورشة عن شاعرية الجسد من مسرح الشمس الفرنسي ليدرب الطلاب في ورشة المهرجان الدولي للمسرح التجريبي عام ٢٠١٩، ولقد استمر لثلاثة ايام يدربنا على الحب مذكرا ايانا انه ليس علينا ان نخترق حدود عاداتنا او تقاليدنا الشرقية وانما طلب منا ان نعبر عن اننا نحب ..

ان ننظر للنقطة و نراها من نحب و فوجئ بالحنين و البكاء و اصبح يصرخ «اقول لكم حبا و لم اقل لكم اصروا و ابكوا » حتى اضطر لوقف التمرين بسبب خروجنا عن مسار التمرين بالحنين و البكاء و بدأ يسألنا عن مشكلتنا مع الحب و انقلبت الورشة لجلسة نفسية و أصبحنا جميعا في النهاية نبتسم للنقطة و نحبها اليوم الثالث فقال لنا انه وقت نسبيا معقول حيث انه اخذ في الصين ٥ ايام ليجعلهم يتسامحون مرة اخرى مع قيمة الحب.

التحديات :

يعتبر جاك ليكوك المسرح الرقمي و طغيان التكنولوجيا هي عدو المسرح الطقسي و يقول : لقد عانينا من فترة من المسرح الرقمي و الجماليات الخارجية للغاية. مع العديد من الأزياء المثيرة. اليوم، يريد بعض المنتجين نشر بعض البرامج مهما كان الثمن، تجعل من المسرح ايفنت حدثا، لتفاجئ الجمهور. يرفض الطلاب الجدد عن حق هذا النوع من المسرح: فهم يلجأون إلى أشكال أبسط ولكن أكثر قوة، متجذرة في جوانب الحياة التي يمكن لأي شخص فهمها. إنهم يبحثون عن الحقيقة في الخيال وليس في الأكاذيب و الافتعال.

من ناحية أخرى، لماذا يأتون إلى المدرسة؟ لماذا يعبر الفنانون الشباب العالم أحيانا لمتابعة فصولي، ألا يمكنهم العثور على شيء في بلدهم يرضيهم؟ في مواجهة هذه الأسئلة، التي غالباً ما أسألها لنفسي، الإجابة بسيطة: إنهم يبحثون عن الحقيقة، والأصالة، والأساس الذي يدوم إلى ما بعد الموضة. لهذا الطموح، علي أن أستجيب بأكبر قدر من الصدق دون أي غوغائية. إنهم بحاجة إلى أن يجدوا أمامهم كلمة حازمة، ومرجع

مفهوم جاك ليكوك لنص الممثل :

«الخروج» The Exodus، وهو أداء مقنع من تأليف ماري هيلين وجان داستي، تمت تغطية جميع الممثلين بما يسمى بالقناع النبيل، والذي نطلق عليه اليوم القناع المحايد. ..

ثم يكمل تحت عنوان المغامرة الإيطالية : « في عام ١٩٤٨، بناءً على طلب جيانفرانكو دي بوسو ولييتا بابافافا، وهما طالبان إيطاليان جاءا إلى باريس للدراسة، وذهبت إلى إيطاليا لمدة ثلاثة أشهر للقاء نظرة ... وانتهى بي الأمر بالبقاء لمدة ثماني سنوات ! كنت محظوظاً للعمل أولاً في المسرح في جامعة بادوفا، مع إمكانية الجمع بين التدريس والإبداع. هناك اكتشفت كوميديا الفن. نظراً لأننا كنا بحاجة إلى أقنعة، قدمني دي بوسو De Boso إلى النحات أمليتيو سارتوري، الذي افتتح لنا ورشته. فصممت بنفسني أول أقنعة من الورق المقوى، باستخدام تقنية داستي Dasté، إلى أن اقترح سارتوري علي صنعها بنفسه. مبادرة سعيدة! كنا أول من استعاد صناعة الأقنعة الجلدية في الكوميديا دي لارتق commedia dell'arte، وهي تقنية كانت قد اختفت تقريباً.»

تدريبات الممثل

تدريبات الممثل هي النقطة المحورية التي أستند عليها جاك ليكوك و لقد تميز عن سابقيه بكونه دارس ل « الاكروبات » و « الباليه » و هذا ما يجعل الاحماء يتضمن تمارين اكروباتيه قاسية و ايضا تمارين الباليه .. و بالتالي فلقد أدخل الرياضة البدنية والألعاب العظمية في عالم المسرح، وأعطى الدور الكبير للصمت والحركة والقناع على حساب اللفظ من أجل تغيير المسرح الأوربي الذي كان مرتبطاً أيما ارتباط بالكلمة الحوارية، و تشبه ثورة جاك ليكوك التجديدية ما قام به كل من جاك كوبوه وأنطونين أرتو حينما رفضا المسرح الغربي ودعيا إلى مسرح حرّي بديل .. و بعد الاحماء البدني يأتي الجزء الثاني و هو تمارينات الخيال ..

ويقول الدكتور شاكر عبد الحميد عن هذه المدرسة: « أنشأ ليكوك مدرسته الخاصة لتدريب الممثلين عام ١٩٥٦م في باريس، وقد كان ليكوك يقول: (إن الممثل يكتب بجسده في الفضاء المسرحي، مثلما يكتب المؤلف المسرحي بقلمه على صفحة بيضاء، وربما لأنه بدأ حياته لاعبا رياضيا، فإنه كان مهتما بالقدرات الخاصة للجسد الإنساني. ومن ثم، فإنه خلال اهتمامه بالمسرح وتطويرة لأساليبه المسرحية كان يشير كثيرا إلى أن أي حركة تقوم بها تحمل معنى ما، سواء كنا نقصد ذلك أو لانقصده، وكذلك أن الدافع الجسمي، دافع الحركة والتعبير الحرّي، هو من الأمور الملازمة على نحو أصيل لتفكيرنا وانفعالاتنا وأداءاتنا بشكل عام) (٨) ويدرّس الطلبة في مدرسة ليكوك سنتين متتابعتين.

أهم المبادئ الخيال و الحب

أولا : الخيال :

بأبسط الامكانيات يمكنك ان تصنع بحارا وجبال شاهقة .. هكذا كان يقول مخرج مسرح الشمس .. فمثلا كانت الحجرة خالية الا من قطعة قماش رمادية طويلة لملقاه على

خاصة أسماها « شاعرية الرياضة » عندما كان طالبا يتعلم الرياضات البدنية المختلفة و لكن بتأثر مباشر كما أوضح بجان لوى بارولت اخذ المصطلح منحني آخر جاء صديقه الفنان التشيكلي «أمليتيو سارتوري» ليضع اللمسة الاخيرة بصناعته للماسك المحايد ليتطور مصطلح «شاعرية الجسد» فكيف بدأ وتطور المصطلح؟

هو يقول عن شاعرية الرياضة :

«من سن السابعة عشرة، في نادٍ للجيمباز، على القضبان المتوازية وتحت العارضة العالية. اكتشفت هندسة الحركة. عند القيام بقفزة أمانية أو قفزة جانبية، فإن حركة الجسم في الفضاء تكون مجردة تماماً. هناك اكتشفت أحاسيس غير عادية طالنتني في حياتي اليومية. في مترو الأنفاق مثلا، فإذا أعدت الحركات التي بداخلي، أصبحت على دراية بكل أيقاعها و الأوقات بالضبط، أكثر بكثير حتى مما كنت عليه في الواقع. تدرّبت في ملعب رولاند جاروس Roland-Garros. كنت أقوم بالقفز العالي، لكنني أجرب القفز وكأنني أقفز مترين. أحببت الجري، لكن قبل كل شيء كنت حساس لشعر الرياضة، عندما تطيل الشمس أو تقصر ظل العدائين على المضمار، عندما يتم تحديد إيقاع السباق. لقد عشت بشاعرية الرياضة هذه بشكل مكثف»^(٧)

نشأة الماسك المحايد

كان مجرد صورة من صور تأثر داستي بأقنعة مسرح الشرق الياباني وتحديدًا النو و هو مسرح طقسي ديني مترفع عن الكابوكي و الذي هو أكثر شعبية و لكن عندما أستخدمه ليكوك أكتشف له معنى جديد له علاقة بالتطهير من كل الانفعالات بغرض التركيز على داخله و التعبير بجسده بعيدا عن اي انفعال زائف أو تباكي أو أصطناع فكيف تطور الماسك الحيادي الى ان اصبح جزء هام من تدريب الممثل حتى يصل لشاعرية الجسد بعد شاعرية الرياضة !

ولقد كانت لي تجربة في ورشة اجريت بالمعهد العالي للفنون المسرحية سنة ٢٠١٩ عندما جربت تمارين الماسك الحيادي مع المدرب التشيكلي كارلوس دياز تعلمنا ان للجسد مركز يطلع به على الاشياء و لا بد ان يكون مركز جسد الانسان يقظ ومتفاعل ومتوجه .. هذا ما كان يقوله لنا ثم توضع ماسكات على وجوهنا فلا نرى شيئا و لكننا نتفاعل بجسدا مع من وما حولنا و يطلب منا ان نذهب الى رحلة الانسان البدائية الاولى عندما طرد من الجنة بشكل متخيل وهذا تمرين تفاجأنا فيه جميعا بما يحمله جسدنا من حركات وانفعالات مختبئة !!

وتساءلت هل يعقل ان يكون ال MASK هو ما يسبب ال UNMASK او التجرد من أقنعة شكلنا بأرادتنا ؟ هل يعقل ان يختبئ النور داخل اجسدنا و نحجبه بظلمة قناع غير مرئي من انفعالات زائفة ؟! .. و كيف أكتشف جاك ليكوك هذه التقنية من الاساس ؟

يقول جاك ليكوك «جعلني جان داستي أكتشف التمثيل بقناع والرقص الياباني، وهما مصدران أثرائني بعمق. في مسرحية



الطريق للعاملين فيه وللجمهور نحو مستقبل أفضل، لذا فإنها، أي منوشكين، تعتمد كل ما يدعو إلى الحرية ويشير إلهامها.

وقد أكدت ذلك في رسالتها التي كتبها في يوم المسرح العالمي لعام ٢٠٠٥ "المسرح يحرنني، وإذا كنت نائمة يوقظني وإذا تهت في الظلام يقودني إلى شمعة، وإذا كسلت يحركني، وإذا كنت خائفة يشجعني، وإذا كنت جاهلة يعلمني، وإذا كنت متوحشة يجعلني إنسانة، وإذا كنت شريرة يعاقبني، وإذا حاولت الهيمنة والقسوة يحاربني، وإذا صرت سوقية يهذبني، وإذا لذت بالصمت يحرك لساني، وإذا توقفت عن الحلم يسميني حمقاء، وإذا ما نسيت شيئا يذكرني به، وإذا شعرت بالشيخوخة يعيدني طفلة، وإذا كنت حزينة يفرحني، وإذا عميت يوقد أمامي كل الأضواء.. هذا هو المسرح الحقيقي".

٢ - كريستوفر اينز - المسرح الطليعي - ترجمة: سامح فكري - ١٩٩٤ - ص (١١١-١٦٣)

٣ - م - ن - ص ٢٧

4 - Jacques lecoq-el cuerpo poetico- una pedagogia de la creacion teatral-alba editorial-1997- P(2022-)

5 - - Jacques lecoq-el cuerpo poetico- una pedagogia de la creacion teatral-alba editorial-1997- P(21) <?>

6- Jacques lecoq-el cuerpo poetico-una pedagogia de la creacion teatral-alba editorial-1997- P(225)

7 - Jacques lecoq-el cuerpo poetico- una pedagogia de la creacion teatral-alba editorial-1997- P(20)

٨ - د. شاعر عبد الحميد- الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي-سلسلة عالم المعرفة- الكويت،-عدد:٣٦٠- فبراير ٢٠٠٩م - ص ٢٩

الشعور بالحاجة إلى استكشاف أساليب مختلفة في التدريب للممثلين. وقد شعر البعض أن أسلوب ستانسلافسكي لن يكون مفيداً بدرجة كبيرة بالنسبة إلى الممثلين الذين يحاولون خلق (إبداع) مادتهم الخاصة، أسلوبهم الخاص، بدلا من البداية من نص مكتوب. هنا، كانت أفكار ليكوك أكثر إلهاماً. هنا، اكتشفوا قدراً كبيراً من الإيماءات والتعبيرات الجسدية التي تمثل تراثاً ثرياً يعود إلى أساليب متنوعة خاصة بالباتومايم (التمثيل الصامت) والكوميديا الارتجالية (كوميديا دي لارتي)، وفن الماييم وفناني الماييم الحديثين في فرنسا خاصة في بداية القرن العشرين، إضافة إلى عالم الأكروبات والمهرجين ومسرح الأفعى القديم والحديث والكوميديا بأنواعها، وغيرها من الأساليب التي تعتمد على الحركة».

هكذا، فإنه بينما كان ستانسلافسكي يؤكد " الواقعية النفسية" للأداء، فإن ليكوك يؤكد الواقعية الجسدية والحركية له، أي قدرة الحركة على التعبير حتى لو كانت صامتة، فاللغة هنا لغة الإيماءة التي تقوم على أساس التحرير للخيال الجسدي للممثل عن طريق العودة للجذور الطبقية و البدائية التي أعتمد فيها الممثل على أدواته الانسانية بعيدا عن بهرجة المنظر المسرحي والتقنيات الرقمية التي لم يعرفها المسرح في بداياته اليونانية القديمة.

الهوامش

١ - أريان منوشكين، الفرنسية الروسية الأصل، التي ارتبطت باسمها فرقة "مسرح الشمس" في فرنسا منذ تأسيسها في باريس عام ١٩٦٤.

عشقت أريان منوشكين فن المسرح وهي طالبة جامعية، وقررت أن تهبه حياتها، وهذا ما دفعها إلى تأسيس فرقة "مسرح الشمس"، مع جماعة من أصدقائها في جامعة السوربون، والتي لا تزال إلى اليوم تقدم عروضاً استثنائية معتمدة على نصوص كتاب كبار من بينهم شكسبير وأسخيلوس ويوربيديس وموليير وهيلين كيسكوز. يشير اسم الفرقة إلى معنى مجازي هو أن المسرح ينير

ويبدو لنا من كل هذا أن طرائق تدريب الممثل كما طورها جاك ليكوك على امتداد ثلاثين سنة أو يزيد عبارة عن أساليب: "غير مألوقة وجديدة في تشجيع الممثل على اكتشاف أسلوبه الخاص، بدلا من فرض أسلوب معين في الأداء عليه. وقد طور ليكوك أسلوبه هذه في ظل أفكار تنامت في فرنسا في بداية سبعينيات القرن العشرين، فحواسها أنه من المهم التركيز على العملية المسرحية أكثر من الاهتمام بالنتائج فقط، أي ضرورة الاهتمام بالعملية التي يتطور من خلالها النص المسرحي وليس المنتج النهائي الذي يؤدي أمام الجمهور. وقد تطلب ذلك أن يعاد تعريف مفهوم النص في المسرح فقيل: إن ذلك التعارض الثنائي القديم الذي يميز بين نص الكاتب وأداء الممثل لم يعد تمييزاً مقبولاً، وإن الممثل نفسه يقوم بتوليد نصه الخاص، وإن هذا النص، خاصة عندما يفهم جيداً، وعندما يندمج مع الكلمات والحركة والإيماءة والرقص والموسيقى والإضاءة وغيرها من المكونات المسرحية سيكون له تأثيره البالغ والمهم في الجمهور. ويقصد بهذا أن أهم نص مسرحي ليس هو نص المؤلف الذي يمكن الاستغناء عنه، بل هو نص الممثل الذي يحوله عن طريق الحركة الحية إلى عرض سينوغرافي ساحر ورائع.

إذا، يقول جاك ليكوك: «مجرد بداية الأداء قد يكتب نص جديد، وإن الارتجال والإيماءات الحرة أو الموجهة، قد تكتب نصاً خاصاً، يؤدي، تكون ولادته الأولى والوحيدة مع بداية الأداء، من دون نص مكتوب سابق، وقد تكون له ولادته الثابتة إذا كان هناك نص مكتوب يمثل نقطة الانطلاق لهذه الولادة الثانية على خشبة المسرح».

ختام :

ان الطريقة التي ابتدعها جاك ليكوك مخالفة لطريقة قسطنطين ستانسلافسكي وأستوديو الممثل لكونها تركز بشكل أساسي على طاقات الممثل الجسمية وشعرية جسده وحركاته الذاتية ومقوماته العضلية والبدنية، فمع تزايد اهتمام المخرجين المؤيدين والجمهور بالإبداع الخاص بالممثل، تزايد

مسرح مؤمن عبده..

نموذج الفنان الشامل



عبد عبد الحليم

كان «مؤمن عبده» - أحد ضحايا محرقة بني سويف- فنانا شاملا، فهو الشاب الطموح في مجال العمل الأكاديمي حيث كان معيدا بقسم المسرح بكلية الآداب في جامعة حلوان، وهو المؤلف المسرحي صاحب النصوص ذات الطابع التجريبي، ومنها «آخر الشارع» و«طعم الغروب» و«مرة واحد بيحلم» و«آخر المطاف» و«ونس الليل» و«الميدالية» وغيرها.

وهو المخرج الذي قام بإخراج مجموعة من العروض المسرحية ضمن نوادي المسرح ومنها «حزن المطر» و«طرح الغياب» و«أثناء الليل» و«توب الفرحة» و«شيك بيكا» وغيرها من العروض التي لاقت نجاحا ملحوظا. وهو كذلك الناقد المتابع لعروض فرق الأقاليم المسرحية، وهو كذلك كاتب النصوص للأطفال ومنها «شارعنا» و«إحنا بنحب الحياة» و«حزن القمر» وغيرها.

ومن آخر عروضه المسرحية التي قدمت بعد وفاته، على مقهى «القللي» بمدينة الفيوم، قدمته فرقة نادي المسرح بقصر ثقافة الفيوم - في سبتمبر عام ٢٠٠٦م، في الذكرى الأولى لمحرقة بني سويف - العرض المسرحي «آخر الشارع» تأليف مؤمن عبده وإخراج عادل حسان وتمثيل مصطفى الدوكي وأشعار أحمد زيدان، وهذا العرض هو عبارة عن مونودراما خفيفة تجسد الصراع الإنساني في ظل التحولات الاجتماعية، خاصة شخصية الفنان الذي يحاول أن يؤكد على القيمة العليا للفن رغم سطوة التسطيح عبر المستويات المختلفة للحياة اجتماعيا وثقافيا وسياسيا.

وينتمي العرض إلى ما يمكن أن أسميه بـ«مسرح المفارقة» الذي يطرح القيمة في إطار تراجمي، ثم يعبر عنه في مشهد آخر في إطار كوميدي، وقد استخدم المخرج في ذلك تكتيك «الأراجوز»، وملابس «البلياتشو» لأبطال العرض مستخدما في الخلفية إطارا موسيقيا تجسد في أغنية «ودارت الأيام» لكوكب الشرق أم كلثوم، وإن كنت أرى هذه الخلفية الموسيقية قد أقحمت على العرض وأخذت من فنياته. بقي أن نشير إلى أن العرض

تأتي وليدة اللحظة ومعبرة عن روح فنية وأدبية وثابة، استمر نشاطها لأكثر من عشر سنوات وشارك في إثراء هذه التجربة عدد كبير من الفنانين أمثال عبد الرحمن عرنوس والفنانين يونس شلبي ومحمد نوح وأحمد الشابوري وسامح الصريطي ويوسف عيد وحسن السبكي وإبراهيم رضوان والشاعر الراحل عصام عبد الله ولطفي لبيب ومحمود الجندي بالإضافة إلى الماكبير «ميشو» الذي كان يجلس على المقهى يومياً ليحكي النوادر الخاصة والذكريات التي عاصرها مع كبار نجوم السينما المصرية والعربية.

لقد قامت فلسفة المسرح لدى «مؤمن عبده» على تنوع فكرة التجريب، وكسر الأطوار التقليدية، وتكثيف النص المسرحي بما يتوازي مع طبيعة العصر، فالمشاهد في الألفية الجديدة يختلف تماماً عن مشاهد المسرح في الستينيات من القرن الماضي.

كان المسرح بالنسبة له محاولة في الرحلة الأبدية للبحث عن معنى الإنسان، فكان لذلك مغرماً بمسرح «فريدرش دورينمات» الذي كان يعتمد على البدايات الهادئة في مسرحياته ثم الانقلاب والتحول المفاجئين وبناء خط درامي غير متوقع يثير الدهشة ويصنع التواصل القائم على الاستفزاز للشعور الإنساني بغرض تهذيبه أو تغييره. كما كان يرى مؤمن عبده أن المسرح هو فن المغامرة والبحث عن صيغ تجريبية دائماً لذا نراه عبر تاريخه الطويل قد تعددت أشكاله من خلال تنوع طرق الأداء في التمثيل والتأليف والإخراج ويكاد يكون هو أكثر الفنون كسراً للنمط، فما أكثر المحاولات الجادة للخروج عن الشكل التقليدي للمسرح من أجل الوصول بذائقة الجماهير إلى حالات من مغايرة الدهشة، وهذا التجريب لا يتأق إلا من خلال مبادرات فنية فردية كانت أو جماعية ترتبط بالواقع السياسي والاجتماعي، فالتجريب - في أحد جوانبه - مرتبط بالعنصر الزماني والمكاني، الذي يهيئ للعملية التجريبية فضاءً مختلفاً بالإيجاب أو السلب.

والمسرح التجريبي هو المسرح الأكثر جذباً للجمهور، لأنه يقوم على عناصر مهمة منها الإدهاش، وكسر حاجز التوقع، والفعل الجماعي، من خلال التفاعلية المتنامية أثناء العرض، فكل عنصر من عناصر العمل المسرحي يحس بذاته وبأهميته وبأن له دوراً فاعلاً في العملية المسرحية.

ولا يرجع السبب في اللجوء إلى الفقر المادي في المسرح إلى اتجاهات جمالية معينة، ففي منتصف الستينيات ظهرت رغبة في البحث عن المتفرج الحقيقي أينما كان خاصة أن هذا المتفرج قد عزف عن دخول الأماكن المخصصة تقليدياً للعروض المسرحية.



وهي «الحركة التي فما هذا المسرح من داخلها والتي ظلت تؤثر فيه دائماً أو كما يقول «هنري ليسك» في كتابه «مسرح الشارع في أمريكا»: «لقد توصلت فرق كثيرة من مسرح الشارع على قناعة فكرية مؤداها أن هناك أسباباً موضوعية وتاريخية واجتماعية لإحساسهم بالاعتزاز وأصبحوا يلتمسون الحاجة إلى مسرح يملك أسباب التغلب على الاعتزاز الاجتماعي من خلال الممارسة الاجتماعية الجماعية والنشاط السياسي، وهذا ما فعله ناجي جورج ورفاقه من محبي المسرح في بداية الستينيات من القرن الماضي في تجربة رائدة في مقهى «المختلط» بالعتبة، وقد استطاع ناجي جورج أن يطوع نصحاً للمكان المقهى كفضاء مسرحي، فالأحداث المكتوبة تدور في المقهى، فالمكان هو حيز النص وبؤرته، وأبطاله هم رواد المقهى، والحوار لا ينفصل عن الحوار العادي بين الزبائن، فمن التفاصيل المحكية يتولد الحوار المسرحي.

وكذلك ما فعله عبد الرحمن عرنوس في مقهى «استرا» في باب اللوق، عالم خاص من الفن والثقافة أضاع لياي مقهى «استرا» في منتصف الستينيات من القرن العشرين، امتزجت فيه روح الشعر بالغناء والموسيقى والمسرح وفن الحكى والواو والزجل وفن القافية والنكت والإنشاد الديني وغيرها من الفنون التلقائية التي كانت

من تأليف الراحل مؤمن عبده وهو من شهداء حريق مسرح بني سويف وهو صاحب تجربة كانت تبشر بالكثير من خلال أعماله «طعم الغروب» و«حزن المطر» و«طرح الغياب» و«توب الفرحة» و«أثناء الليل» و«شيكابيك».

وكنت وأنا في طريقي لحضور العرض قد قرأت له مسرحية من آخر ما كتب تحت عنوان «ميدالية» تنتمي إلى مسرح العبث، ومع ذلك فهي مسكونة أيضاً بروح الحلم فبطلتها بطلة رياضية في رفع الأثقال تمثل مصر في الأولمبياد ووصلت إلى المرحلة النهائية من التصفيات، وانتظرت الجماهير أن تحصل ابنة مصر على الميدالية الذهبية وبدأ الجميع يتوقع ويتساءل والبعض ترك أعماله والبعض الآخر عسكر على المقهى في انتظار المباراة الأخيرة لكن في النهائي خيبت هذه البطلة آمال الجماهير، وهكذا استقى مؤمن عبده من إحدى حوادث الواقع تجربة لنصه «ميدالية»، فضفره طريقة فانتازية، شاعرية أحياناً، صادمة في أحيان كثيرة.

وتعد التجربة امتداداً لفكرة «مسرح المقهى» التي ظهرت في مصر في منتصف الستينيات من القرن الماضي. وفكرة مسرح القهوة قريبة من فكرة مسرح «الشارع» والتي ظهرت في منتصف القرن العشرين في أمريكا وفرنسا على وجه التحديد وكانت مرتبطة بحركة اليسار،



التمثيل وعلم الأعصاب..

التمثيل والتاريخ والعلم (٢)



تأليف: روندا بليير

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ونعمل بحرية وحماس مع الجسم عندما نصل إلى المسائل المرتبطة بالصحة الأساسية للممثل والتدريب الحركي والصوتي. وتتبع كل برامج التدريب مبدأ أننا كلما عرفنا أكثر عن أشياء مثل الآلية الصوتية وعلم الحركة تتصارع الممارسة الحذرة والنظام الغذائي والترطيب والتكيف والراحة على خشبة المسرح، وكلما كنا أفضل حالاً كممثلين كنا أكثر مهارة وأماناً في عملنا. ولكن يتلصق البعض في التعامل مع الجوانب الفكرية وإحساس الممثل بنفس نوع الصرامة التقنية. ورغم ذلك مثلما يحررنا كممثلين. الصوتي الجيد والتقنية البدنية علم حيوي جيد إن أردت كذلك يمكن للتقنية الأكثر دقة بالنسبة لجوانب حرفة الممثل الأخرى. وعلى الرغم من وجود أرضية مادية - للمخ - للذاكرة والشعور والتشبيه وإحساسنا بالصدق، فمن الممكن أن يميل فهنا لهذه الجوانب الأكثر ذاتية أو تفسيرية لفننا للتوقف عند الانطباعات أو النظريات التي يتم تلقيها. وبعضها بلا شك له علاقة بميراثنا الديكارتي والفرويدي. ولكن المقوم الرئيسي الآخر أنه حتى الآن لم نعرف بالقدر الكافي أن نمضي قدماً، فقد وصل علم الأعصاب في العقود الحالية إلى المرحلة التي يمكننا أن نبدأ في النظر إلى هذه الأشياء بطريقة ذات معنى مادياً. وها نحن نبدأ في معرفة ما يكفي عن الكيفية التي يعمل من خلالها الشيء الذي يؤدي الانطباعات والنظريات - وهو المخ نفسه في الجسم.

فمن أكون؟ وأين أكون؟ ليست فقط أسئلة نطرحها على أنفسنا كل يوم بطريقة أو بأخرى كبشر وممثلين، ولكنها أيضاً المخاوف الأساسية المستمرة لأي كائن يسأل نفسه هذه الأسئلة دائماً سواء بوعي أو بدون وعي؛ لأنها تتناول بيئته. وهذه هي الأسئلة التي يحاول الكائن أن يعالج حالة وجوده؛ لكي يحيا بشكل أفضل. ولذلك في محاولة لتحديد إنساناً تاريخياً وثقافياً - لكي يعالج الممثل سؤال "أين أنا؟" في لحظة معينة- وما يلي ذلك استعراض موجز لبعض التطورات الرئيسية في العلم والثقافة في القرن ونصف الماضيين. والهدف هو توفير خلفية لتأمل المسائل التي نعالجها فيما بعد.

التاريخ: السياق المعاصر

إننا نتحرك في سباق متسارع في المائة وخمسين سنة الماضية والتغيرات السريعة المتزايدة في التقنيات والمعرفة هي النظام اليوم فقد مر قرن ونصف منذ أن أصدر شارلز داروين كتابه "أصل الأنواع" عام ١٨٥٩ الذي غير فهمنا للبيولوجيا ومعنى أن نكون بشراً بشكل أساسي (بالطبع ظهر مصطلح بيولوجيا لأول مرة بين عامي ١٨٠١-١٨٠٢ في كتابات لامارك وتريفانوس)، وفي نفس الوقت تقريبا دخلنا مراحل جديدة في مجال علم الأعصاب وعلم النفس. ومن الممكن أن نقول بأن

خلفية علم الأعصاب الحديث وضعت في ١٨٦١ عندما قدم العالم الفيزيائي الفرنسي بيير بول بروكا أول مقالاته الرئيسية التي بدأت تربط جوانب الإدراك بأجزاء معينة في المخ من خلال وصفه لمدى التلف في مناطق معينة كانت مرتبطة بضعف الكلام، وقام العالم الألماني كارل فريشكيل بخطوة أخرى في عام ١٨٧٤ وصف فيها الرابط بين عدم القدرة على فهم الكلام بجزء آخر في المخ. وكانت الخطوة الحاسمة الأخرى في تطور علم النفس باعتباره مجالاً جديداً هو تأسيس فيلهلم فونت لأول مختبر لعلم النفس التجريبي في عام ١٨٧٠، مما يمثل انفصالاً نهائياً لعلم النفس عن الفلسفة، فحتى ذلك الوقت لم تكن الفروع قابلة للانفصال نسبياً رغم أنه لن يفكر أغلبنا اليوم بأن الفلسفة وعلم النفس هما نفس المجال. وفي عام ١٩٠٠ بعد أن ترك فرويد عمله في بحث

علم النفس لكي يتبنى التحليل النفسي، ونشر كتابه "تفسير الأحلام" ففي غضون بضعة عقود أصبحت لغته عن ما دون الوعي subconscious العملة السائدة في الولايات المتحدة الأمريكية بالنسبة لتأمل السلوك الإنساني والحياة العاطفية، ورغم صعوبة تخيلها قبل فرويد فلم يكن ممكناً أن نتأمل ما دون الوعي أو الدوافع بطرق افترض كثيرون أنها طريقة دقيقة لرؤية حياتنا الداخلية. وفي نفس العام صاغ ماكس بلانكر النظرية الكمية، وبعد عدة سنوات نشر أينشتاين نظريته الخاصة عن النسبية. وفرض كلاهما إعادة تأمل الكون بأكثر الطرق نصف الذرية والعامة التي تبدو الآن شائعة: بالطبع نعرف الآن أن الحدث يمكن أن يكون جزئياً أو موجة؛ اعتماداً على كيفية قياسه، والزمن والمكان بالطبع متراپطين، وأن المراقب ليس منفصلاً عن الحدث الذي يراقبه،



يقدم كتابه "الممثل يعمل على نفسه The Actor Works on Himself" والذي نشر في جزأين في الاتحاد السوفيتي، وظهر الجزء الأول منه بالإنجليزية عام ١٩٣٦ بعنوان "إعداد الممثل". وخرج منه تجربة مختبر المسرح الأمريكي المشتركة وجماعة المسرح اللتان تأثرتا بستانسلافسكي في الخمسينيات والستينيات لي ستاسبورج وستيلا أدلر، وانتقل سانفورد ميزنر إلى مركز الولايات المتحدة الأمريكية لتدريب الممثل، وأنشأ منهجه في التمثيل عن طريق مواهبة عناصر ستانسلافسكي ومزج نظرياته في علم النفس الإنساني والسلوك، واعتمد بعضهم على بافلوف وفرويد من بين آخرين. وهيمنت هذه المناهج على تدريب الممثل المرتكز على النص في الولايات المتحدة منذ ذلك الحين. وخارج الولايات المتحدة هناك بالطبع مناهج تقوم بدنياً أو بشكل غير فيسيولوجي على تدريب الممثل، مثل منهج جروتوفسكي وتاداشي سوزوكي، ولكن لم يكن لأي من هذه المناهج التأثير المنتشر الذي يحظى به منهج ستانسلافسكي وأتباعه على رؤية الولايات المتحدة الأمريكية لماهية التمثيل، وما الذي يجب تدريسه. ورغم ذلك بينما مال تدريب الممثل المرتكز على النص في الولايات المتحدة الأمريكية إلى البقاء متصلاً في إصدارت المناهج المستمدة من ستانسلافسكي في منتصف القرن العشرين. استمر العلم الذي انطلقت منه هذه المناهج في التقدم إلى الأمام. على الرغم من أن الجيل الأول للعلوم الإدراكية (من الخمسينيات إلى الثمانينيات) كان ذا قيمة للرؤى التي قدمتها في عمليات الإدراك والاستجابة لدينا إلا أنها لم تغط جميع جوانب موضوعها وقمبل إلى تهميش بعض الجوانب المادية للجسم أو حذفها بما في ذلك الطرق التي يعمل بها المخ بالفعل. وقد تمت دراسة المصدر المادي للإدراك في مجال آخر، فمنذ الثلاثينيات وحتى الستينيات من القرن العشرين قام علماء الأعصاب بغزوات جديدة لفحص بنية المخ ووظيفته. وبالتأكيد على برامج عمل المخ "wetware" (على عكس برامج software التي تتوفر من خلال التجربة والتعلم)

كل هذه التأثيرات من بين تأثيرات أخرى دعمت أفكار ناعوم تشومسكي الذي جادل بعكس نزعة سيكيز السلوكية من أجل بنية لغوية فطرية في المخ. وخلال نفس العقود أصبحت علوم الحاسوب مجالاً بارزاً. وحدثت التطورات الأولية لما يمكن أن يسمى التكنولوجيا الرقمية. وقد تم ابتكار حاسوب قابل للبرمجة عام ١٩٣٦ (وفي نفس السياق بالنسبة للممثل فقد صدر كتاب "إعداد الممثل" في نفس العام) وتم اختراع الترانزستور في عام ١٩٤٨. وظهرت أول لغة متخصصة في الكمبيوتر (الفورتران) في عام ١٩٥٤، وشرائح الكمبيوتر عام ١٩٥٨ (وكان هذا قبل ثلاثة أعوام من ظهور كتاب «خلق الدور Creating a Role» عام ١٩٦١ بعد وفاة ستانسلافسكي)، وقد أدى كل هذا إلى التطورات البارزة والسرعة التي عالج بها الحاسوب بياناته. وقد كانت سرعة معالجة البيانات التي سمح بها استخدام الشرائح وشفرات الكمبيوتر الجديدة من بين التطورات التي جعلت علماء الكمبيوتر أن يفكروا في طبيعة وعمليات آلاتهم في علاقتها مع عمل المخ البشري. وفي النصف الثاني من الخمسينيات ابتكر مجموعة من علماء الفيسيولوجيا وعلماء الكمبيوتر المهتمين بالذكاء الاصطناعي واللغويين -ومن أبرزهم تشومسكي- مجال العلوم الإدراكية لدراسة امتلاك المعرفة ومعالجتها بطرق متعددة الوجوه، ومن بين أهدافهم معارضة المادية الاختزالية في النزعة السلوكية عند سكينر ومبدأ التهيئة الفعالة التي أنكرت بشكل افتراضي وجود المخ. ويمكن أن يوفر هذا التناول الجديد لفهم عمليات التخزين والمعلومات والتلاعب بها طرقاً جديدة لتأمل الكيفية التي نفكر بها واستعارتها. وفي نفس الوقت في المسرح أثناء نفس العقود كانت هناك ثورة في تدريب الممثل في الولايات المتحدة الأمريكية. فبحلول عقد الثلاثينيات كان ستانسلافسكي يعتمد على تجربته في المسرح وعلى علم علماء النفس التجريبيين ثيودور ريبوت، وويليام جيمس، وكال لانج وآخرين؛ لكي

بل هو جزء منه. تتداخل هذه الحقائق في فهمنا وكانت مركزية في أغلب التطورات المبتكرة في المسرح، ولاسيما في العقود الثلاثة الأخيرة في كل من التكنولوجيا وفي الأدب الدرامي. والحدث البارز الآخر في علم النفس حدث عام ١٩٠٦ عندما نشر العالم الروسي إيفان بافلوف استنتاجاته عن ردود الفعل الانعكاسية، وأسس مسار المنهج السلوكي في علم النفس والذي ينافس منهج فرويد في التحليل النفسي. وفي نفس العام بدأ ستانسلافسكي تجاربه لأول مرة من خلال تحليل عمل الممثل ووضع في إطار منهجي. باختصار حدثت ثورة في مطلع القرن الماضي في إحساسنا الأساسي بالجسم والعقل والمشاعر والزمن والمكان. وقد وضعت تطورات القرن العشرين الأساس الذي أدى إلى علم الإدراك في النصف الثاني من الخمسينيات عندما اجتمعت عدة مجالات معا بطريقة جديدة علم النفس واللسانيات وعلوم الحاسوب. وعلى مدار النصف الأول من القرن اشتمل علم النفس على حركات متعددة. وقد تم الطعن في الحقائق الأساسية للطبيعة البشرية؛ إذ تراوحت وجهات النظر بين تركيز فرويد على الوعي ونظرية جيمس لانج التي تقول: إن السلوك يسبق الشعور (وله تأثير كبير على الميكانيكا الحيوية عند مايرهولد) وصولاً إلى السلوكية الصارمة عند سكينر في أوائل خمسينيات القرن الماضي والتي أكدت أن كل ما نحن عليه مشروط سلوكياً، ولا يوجد وعي ولا نفس. وقد رسخت اللسانيات رسمياً مجالاً في العقد الأول من القرن العشرين من خلال فيردناند دوسوسير، أبوالسيمبوتيقا (انظر مثلاً كتابه دراسات في اللسانيات العامة Course in General Linguistics, ١٩١٦). وفي نفس الوقت طور نقاد الأدب الروس عام ١٩١٤ ومن أبرزهم فيكتور شكولوفسكي منهجاً تقنياً لدراسة اللغة الشعرية، وأصبح معروفاً باسم الشكلية Formalism. وقد مهد هؤلاء النقاد الأرض للبنىوية Structuralism، وهو مصطلح صاغه العالم اللغوي الروسي رومان ياكبسون عام ١٩٢٩، والذي اعتمد على كلا المنهجين.



في منزله، وتغلق عندما يغادرها. وبعد ذلك أثناء زيارته لجامعة كولومبيا في نيويورك نقل إشارات العصبية عن طريق الانترنت لكي يحرك يد روبات في بريطانيا. وبهذا الموقف أين هو بالضبط كيفين وارفيك؟

فمن نحن، إن لم نكن أفكارنا ومشاعرنا؟ حتى الأسئلة الثورية عن حدود الذات وطبيعتها تثيرها البحوث حول المريا العصبية. وهذا المجال يعد بأن يغير جذريا إحساسنا بمعنى أن تكون في علاقة مع آخر، ومعنى أن تكون ذا خلايا عصبية تلقائية، وأن يكون لدينا نوع من الحرية في استجاباتنا. وفي عام ١٩٩٦ نشر جياكومو ريسولاتي وزملاؤه في جامعة بارما والذين كانوا يجرون التجارب على القروود استنتاجاتهم بأن مخ القروود يتضمن طبقة خاصة من الخلايا: خلايا عصبية تستجيب لنوع معين من الإيماءات بغض النظر عن يقوم بهذه الإيماءات - سواء كان القرد الذي يسجل هذه الإيماءات أو قرد آخر.

فإذا وصل القرد الذي تم تسجيله للفهم فإن المناطق الموجودة في الفص الجبهي تفرز.

وإذا وصل قرد آخر أو حتى إنسان للفهم، فإن الخلايا العصبية للقرد الذي يراقب الفعل تفرز أيضا.

باختصار يتم توجيه مرآة الخلايا العصبية لكل من الذات وأنشطة الآخرين نحو نفس الهدف.

ومن منظور مرآة الخلايا العصبية والتي تسمى أحيانا «أعصاب رؤية القرد وفعله» فإن مشاهدة شيء مماثل لفعل شيء - ينطلق نفس العصب. ويجادل بعض الباحثين الآن بأن مخ الإنسان به نظم متعددة لمرآة الأعصاب تختص بتنفيذ الفهم وليس فقط أفعال الآخرين ولكن أيضا نواياهم والمعنى الاجتماعي لسلوكهم وعواطفهم. وتقتبس هذه المقالة كلام ريسولاتي «تسمح لنا مرآة الأعصاب أن نفهم عقول الآخرين ليس من خلال المنطق المفاهيمي فقط بل من خلال المحاكاة المباشرة من خلال الإحساس وليس الفكر». وهناك بالتأكيد خلاف حول الوظيفة الدقيقة لمرآة الأعصاب في علاقتها مع الوظائف غير الحركية، ولكن هذا يحفز على

والشوازين (مضاد الذهان) عام ١٩٥٢، وعقاقير تغيير المزاج مثل البروزاك (مضاد الاكتئاب) وهو مثبط لامتنصص السيروتونين الانتقائي واكتشف عام ١٩٨٧، وهو دواء لتنظيم السيروتونين وناقل عصبي أساسي، ويبدو شائعا الآن من الأسبرين. ويتغير مخنا تغير هذه العقاقير أفكارنا ومشاعرنا.

والمجال الآخر الذي له تأثير على كيفية رؤيتنا لأنفسنا وبنائنا هو التكنولوجيا السيبرانية التي غيرت بشكل أساسي إحساسنا بمكاننا في العالم من خلال إعادة تعريف علاقتنا بالزمن والمكان. وتتضمن بعض الأحداث الأساسية في تطور هذا المجال: ابتكار بروتوكول الانترنت Ethernet في عام ١٩٧٣، وظهور كمبيوتر المستهلك في عام ١٩٧٤ (وقد تعرفت على كمبيوتر الأبل Apple في عام ١٩٧٦) واختبار الهواتف المحمولة عام ١٩٧٩ وصاغ مصطلح «الفضاء الإلكتروني» Cyberspace وويليام جيبسون عام ١٩٨٤، وفي عام ١٩٩٠ كتب تيم بارنز لي من معهد ماساشوستس للتكنولوجيا عن النموذج الأولي لشبكة الانترنت باستخدام عناوين المواقع URL، وبروتوكول نقل النص المتشعب HTTP. وحدث تطور مبهر عام ١٩٩١ عندما عملت الحكومة اليابانية خططا لتطوير جيل سادس من الكمبيوتر يقوم على الشبكات العصبية، ويقوم علماء الكمبيوتر الآن على تصميم كمبيوتر على أساس علم الأعصاب على عكس ما يقيم به علماء الإدراك صاغوا نظريات المخ حول كيفية عمل الكمبيوتر.

وتتفاعل التكنولوجيا السيبرانية بشكل متزايد مع الجسم وتمحو الفاصل بين ما هو إنساني وما هو كمبيوتر. وعلى مدار السنوات العشرين الماضية كتبت المنظرية النسوية وفلسوفة الانترنت دونا هارواوي على نطاق واسع وبشكل مثير حول كيفية تغلغل التكنولوجيا الجديدة في وعينا وتغييره (بالنسبة لكم أنتم يا عشاق وجدالت بأننا جميعا الآن كائنات سيبرانية). وفي عام ١٩٩٨ أجرى عالم السيبرنتك (التحكم الذاتي) كيفين وارفيك مجموعة من التمرينات. تضمن إحدهما زرع شريحة في ذراعه لمتابعة حركته مما يسمح للأضواء والأجهزة أن تعمل عند وصوله في غرفة معينة

فقد حددوا من بين أمور أخرى المزيد من المواقع في المخ لوظائف مختارة، وقد اكتشفوها من خلال الطبيعة الكيميائية للانتقال المتشابك، وتعلموا كيف يمكن في بعض الحالات أن يتغير تشريح المخ من خلال الخبرة وحددوا بعض آليات وظيفة الذاكرة (على سبيل المثال يلعب البروتين دورا في تكوين الذاكرة). لقد كان علماء الأعصاب يطورون فهما ماديا للكيفية التي يعمل بها المخ وبالتالي العقل.

تطالبا الاكتشافات والتطورات في علم الأعصاب والتكنولوجيا والأدوية أن نتحرك إلى ما وراء المنظورات التي تحصر نفسها في التحليل النفسي عند فرويد، والسلوكية عند سيكتر، وحتى النماذج المستلهمة من الكمبيوتر لبعض الأشكال القديمة لعلم الإدراك. وبحلول السبعينات ثبت أن التغيرات المتشابكة في المخ يمكن أن تكون مرتبطة بالذاكرة وتخزينها بمعنى أن الذاكرة كانت حدثا ماديا قابلا للقياس ويتميز بالتغير في البنية العصبية. وبنهاية السبعينات أتاح التصوير المقطعي البوزيتروني (PET scans) بالفعل إمكانية البدء في رؤية المخ أثناء عمله بعد حقن النظائر المشعة في مخ الإنسان إذ يوضع الإنسان في ماسح ضوئي ينتج سلسلة من الشرائح لإنشاء صورة لتشريح المخ. وفي عام ١٩٩٠ ومن خلال اختراع صور الرنين المغناطيسي (FMRI) امتدت قدرتنا بتوفير صور للعمليات الدينامية؛ أي استطعنا أن نرى المخ وهو يعمل عن طريق قياس النشاط العصبي المرتبط بمستويات تغير الأوكسجين في الدم ولدينا الآن القدرة على التقاط صور لبعض عمليات الإدراك والانتباه والعاطفة والذاكرة والإحساس من بين عد أشياء أخرى. وتعمل الاكتشافات في علم الوراثة بالاشتراك مع علم الأعصاب لتوفير مزيد من الرؤى في جذور الوعي والسلوك.

وفي نفس العام بينما اكتشفت صور الرنين المغناطيسي وتكنولوجيا إخراج الجينات عززت إمكانيات العلوم الطبية بشكل جذري. بدأت القدرة على إزالة الجينات أو تغيير تسلسلها تسمح لنا أن نربط السمات البدنية والسلوكية بجينات معينة أو مجموعات من الجينات (تحذير: على الرغم أنه من المغري أن نفكر في هذه المصطلحات الاختزالية مثل: وجود علاقة مباشرة بين الجينات والصفة فإن الارتباطات ليست بسيطة للغاية فالعوامل البيئية تؤثر بشكل كبير على تطور الاستعداد الوراثي). وقد حدث التطوير البارز لهذه التكنولوجيا على علم الأعصاب في ١٩٩٣ عندما ساعدت في اكتشاف الجين المسئول مرض هانتنجتون وهو ليس مرضا عضويا فقط ولكنه مرض التدهور الفكري والعاطفي. وقد كانت هذه خطوة مهمة في توضيح الروابط بين التركيب الجيني ووظيفة المخ وأغلب جوانب حياة الفرد الواعية الأساسية. ويمكننا الآن رسم خط من الجين إلى المخ إلى العقل -أي النفس. وغالبا يتحدث الممثلون عن الشعور المرتبط أو المنفصل، والعلم يقدم لنا صورا حيوية للكيفية التي تعمل بها روابطنا.

وقد أثار علم الصيدلة أيضا قضايا مهمة. فالعقاقير قوية بشكل متزايد في قدرتها على تغيير إحساسنا بذاتنا من خلال تغيير توازننا العصبي الكيميائي. وتعمل العديد من المستحضرات الصيدلانية النفسية عن طريق المحاكاة، أو حتى إعادة إنتاج بعض الناقلات العصبية الموجودة بشكل طبيعي (المواد الكيماوية التي تحمل رسائل بين الخلايا العصبية والعضلية المختلفة لتحفيز أو منع الباعث) وقمع ناقلات أخرى، وفي بعض الأحيان لا تغير حالتنا العاطفية فحسب، بل أيضا إحساسنا الأساسي بالوجود. فقد قطعنا شوطا طويلا منذ تقديم الريتالين (منبه الجهاز العصبي) في الخمسينيات

التي نبنى بها المعنى، وتنمو مباشرة من إحساسنا بكياننا الجسدي: "المفهوم المتجسد هو البنية العصبية في الواقع التي هي جزء من الاستفادة من النظام الحسي الحركي في أذهاننا". لذلك فإن كثيراً من الاستدلال المفاهيمي هو استدلال حسي حركي. بمعنى أن المفهوم هو حالة خاصة في الذهن وبالتالي حالة بدنية بحكم الواقع. والتأثير الحاسم لهذا هو أن الاستعارات التي نعيش بها (باستخدام أحد عناوين كتبه) ليست مجردة أو شاعرية فقط، ولكنها من أجسامنا بطريقة أكثر إلحاحاً. وبناء على ما نعلمه عن الإدراك واللغة، فإن حجتها توفر طريقة كلية لفهم أنفسنا، والطريقة التي تنشأ بها اللغة مباشرة من وجودنا البدني: العقل والوعي واللغة هي تجليات مباشرة لأجسامنا الإحساس الذي نشعر به تجاه أنفسنا كأجسام. ولعل أحد التأثيرات الأساسية لهذا هو أن الممثلين لا يحتاجون لصنع أو بناء طريقة لإصلاح الانقسامات في الذات باعتبارها متكاملة بالضرورة.

المرزج المفاهيمي

يحمل عالماً الإدراك واللغة «جيل فوكونه ومارك تيرنر» منظورات مماثلة لمنظورات لوكوف وجونسون، ولاسيما من حيث الأهمية يقدمان للمجاز في نظريتهما. إذ يبدأ نموذجهم شبكة الاندماج المفاهيمي بتفسير الطريقة التي نجمع بها التدايمات من المواقف المتشعبة والتجارب. ففي كتابهما "طريقة تفكيرنا: المرزج المفاهيمي والتعقيدات الخفية للمخ The Way we Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities" بدأ بتأكيدين أساسيين: الأول أن التخيل هو المحرك الأساسي للمعنى، والثاني أن الاستعارة مركزية في الإدراك. وهذان التأكيدان حول أولوية التخيل والاستعارة لهما صلة بالتمثيل.

نظريات العقل الحاسوبية

افترض بعض علماء الإدراك مثل «دانيل دانيت وستيفن بينكر» وهما لغويان أيضاً أن المخ وبالتالي العقل مثل الكمبيوتر.

إذ يؤكد بينكر في كتابه "كيفية عمل العقل How The Brain Works" أن كل الأشياء الذهنية بما في ذلك المعتقدات والرغبات هي معلومات تتحول إلى رموز، وهي بدورها حالات فيزيائية لأجزاء من المادة مثل الرقائق في الكمبيوتر أو الخلايا العصبية في المخ. وبعض هذه النماذج ومن ضمنها نماذج بينكر ودانيت هي مفرطة في المادية، وتفترض أن كل الظواهر ومن ضمنها الوعي هي تجليات لعمل المادة. وفي هذا الصدد فإن لها بغض التشابه مع النماذج السلوكية المادية، ولكن تختلف عنها في أنها ترفض النظريات المرتبطة بالتكيف الفعال. ويمكن أن تكون النماذج الحاسوبية طريقة مفيدة لربط العلم بالتمثيل، نظراً لأنها في مستواها الأساسي توفر نموذجاً تخطيطياً متاحاً يتيح لنا رؤية التوازي بين مصطلحات علم الأعصاب الأساسية والمصطلحات المستخدمة في تدريب الممثل.

علم الأعصاب

لا نعرف حتى الآن الخطوات التي يصبح من خلالها الأمر تخيلاً. ورغم ذلك، الكيفية التي ترتبط من خلالها عناصر الوعي والسلوك بالمخ تصبح واضحة بشكل متزايد، وتقربنا من الوقت الذي يمكن أن نحصل فيه على إجابة كاملة لسؤال

النظريات باعتبار أنها تندرج تحت مظلة مجالين واسعين: النماذج التي تعتمد على علم النفس الإدراكي واللسانيات الإدراكية، والنماذج التي تقوم على علم الأعصاب. وهناك تداخل كبير بين هذه المجالات، ولكن لأغراض المسح الموجز التالي، فإنني أقسم الوصف تقريبا وحتى بشكل اختزاليين النماذج التي تركز على الإدراك واللغة، وذلك الذي يركز على علاقة الإدراك بالطريقة التي يفهم بها المخ.

علم النفس الإدراكي واللسانيات الإدراكية

بين نماذج علم النفس الإدراكي واللسانيات الإدراكية التي يمكن أن تخبر التفكير عن التمثيل هي مسرح الوعي / نظرية فضاء العمل الشاملة عند برنارد بارس وجورج لوكوف، ونظرية الجسم باعتباره مصدراً للاستعارات التي تشكل الوعي عند مارك جونسون، ونظرية المزج المفاهيمي عند جيل فوكونه ومارك تيرنر، ونظريات العقل الحاسوبي كما يصفها ستيفن باركر ودانيل دانيت وآخرين.

نظرية فضاء العمل الشامل

يستخدم عالم النفس برنارد بار علم الأعصاب لكي ينظر بأن الوعي يحدث في فضاء عمل مركزي في المخ المدعوم بعدد ضخم من العمليات اللاواعية الموزعة في المخ. وتغذي نظرية فضاء العمل العديد من علماء الإدراك، ولكني أستخدم بارس كمثال لأنه يصف هذه النظرية تحديداً في سياق مسرح الوعي، وهو موقع اللاوعي المدعوم بنطاق عميق وواسع من أنشطة الوعي تشبه إلى حد كبير الأداء على خشبة المسرح المدعوم بكمية هائلة من العمل خلف الكواليس والعمل الإخراجي. وهذا النموذج المسرحي استعاري؛ لأنه لا يوجد مكان محدد للوعي في المخ، ولكنه يسمح لنا أن نتصور عمليات الوعي. ومثل النظريات الأخرى التي وصفناها هنا فإن هذه النظرية تفترض أن الوعي هو التكيف البيولوجي الحاسم، وله مجموعة كبيرة من الوظائف تؤثر وتتأثر بفعاليات الوعي ووظائفه. ويؤكد بارس بشكل متزايد أن كل نظريات الإدراك الموحدة هي نماذج مسرح بوظائف على خشبة المسرح وخارجها. (وهذا يعكس أيضاً ثقافة إعجابنا العام باستخدام المسرح والأداء كاستعارتين للعديد من التجارب والمواقف).

الجسم كمصدر للاستعارة والمعنى

في كتابه "الفلسفة في الجسد: العقل المتجسد وتحديه للفكر الغربي Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its challenge to Western thought" اعتمد الفيلسوف وعالم اللغة جورج لوكوف والفيلسوف مارك جونسون على ثلاثة استنتاجات رئيسية في علم الإدراك لتطوير الحجة بأن إحساسنا بجسمنا، وحقيقة أن لنا جسم هو مصدر استعاراتنا الرئيسية للفكر والمعنى والقيم، أولاً: العقل متجسد بشكل متأصل، ثانياً: الفكر لاواعي عموماً، ثالثاً: المفاهيم المجردة هي مفاهيم مجازية. ورأيهما أن العقل يتشكل بهذه: "الجسم، اللاوعي الإدراكي الذي لا نصل إليه مباشرة، والفكر المجازي الذي نجله عموماً". إنهم يؤمنون بالاستعارات الأساسية للزمن (مثل الوقت من ذهب، الوقت كالسيف) والمكان (شعرت بأنها بعيدة) والأحداث والعلاقة السببية (يمشي على قشر البيض) والأناية (لقد سمحت لنفسي بالرحيل) والأخلاق (ليس لديه أصل)، والتي تسود تفكيرنا وكلامنا، وهي الأدوات الرئيسية

البحث المستمر والمكثف ليس فقط في مرايا الخلايا العصبية، ولكن أيضاً في أنواع أخرى من الخلايا العصبية المرتبطة بالمحاكاة والتي تجعلنا نتواصل مع الآخرين من حيث الفعل والتعاطف وهذا يمكننا من تقليد بعضنا البعض. وتضمينات هذا البحث عميقة فلن تجد اللغة والثقافة بدون المحاكاة فنحن نتعلم بالنظر والنسخ أي أن الطفل سوف يقلد الذي يخرج لسانه أو يثير الضوضاء أو يصفق بيديه. ويفترض بعض العلماء أن المحاكاة لن توجد بدون مرآة الأعصاب. والآثار المحددة لهذه الاكتشافات بالنسبة للممثلين ضخمة؛ لأن أنواع النسخ المتطابق ومحاكاة الأعصاب ربما كانت في قلب بعض جوانب الإبداع، ولاسيما في إطار المحاكاة وربما التعاطف. وتكتسب طبيعة الحجج بين أفلاطون وأرسطو فيما يتعلق بقوة المحاكاة والمشاهدة قوة جديدة، وتتطلب مناقشة يدرو في القرن الثامن عشر لمفارقة الممثل وتفوقه بدون الشعور إعادة تأمل. علاوة على أن هذه الاستنتاجات في النهاية تنحي جانباً في النهاية ثنائية التمثيل «من الخارج إلى الداخل» و«من الداخل إلى الخارج». ولعل بعض أعمق الأسئلة التي أثارها هذه الاكتشافات لها صلة بالعلاقة بين أنفسنا والآخرين، فما معنى أن ينشط ذهني بشك مماثل لذهنك عندما تحرك يدك؟ وما هي في الواقع الحدود بين مشاعرك ومشاعري، وأفعالك وأفعالي؟

وبالتالي من ذلك الذي يقوم بالتمثيل؟ إننا نقوم بالحضور والأمانة والصدق في التمثيل، وما هو الشيء الموجود أو الأصيل؟ وما هي عاداتنا في التفكير، أو عادات شعورنا عند تقييم هذه الخصائص الأساسية ولكنها غير ملموسة؟ وإذا كنا مثل، ما الذي نشعر به أو نعتقد أننا نشعر به (وأقول إننا «أي نحن الذين نمثل» قدمنا عروضاً نعتقد أنها بائسة أعجبت الجمهور والعكس؟) وإذا كنا من الجمهور يمكننا أن نسأل نفس الأسئلة. ونظراً لأن التطور اليومي في العلم والتكنولوجيا أن نغير علاقاتنا بعالمنا الداخلي والخارجي بطرق جديدة وأحياناً متحديّة وأحياناً أخرى مثيرة. فإن هذه الأسئلة تصبح معقدة وجذابة بشكل متزايد، وتتلاشى الفواصل بين الإنساني والتكنولوجي. إذ يستخدم الزرع في المخ للتأثير على الوظيفة الكهربائية وبين الإنساني والكيميائي عند استخدام العقاقير لتشكيل الكيفية التي نشعر بها حيال أنفسنا ومكاننا في العالم. ونتعلم أكثر وأكثر عن الخلفيات البدنية والكهربائية والكيميائية التي ينشأ منها فكرنا وعواطفنا -وبالتالي نتعلم مسألة الممثل ومادته وعمله.

وعلم الإدراك هو مصطلح عام يشمل علم النفس الإدراكي وعلم الأعصاب واللسانيات العصبية والأنثروبولوجيا الإدراكية من بين تخصصات أخرى. وهناك مجموعة كبيرة من النماذج الإدراكية العصبية يمكن أن نخبرنا عن تقديرات عن معنى ما نفعله عندما نمثل. وما يلي هو ملخص للقليل الذي يمكن أن يوفر بداية لإطار عمل لكيفية التفكير حول تطبيق العلم على التمثيل. وكل النماذج التي ناقشتها تعالج التصنيفات الأساسية لنظريات موحدة للإدراك وتتمسك بمنطلق أن الوعي -الذي يتضمن التفكير العقلاني والشعور- هي إظهار للجسم، وأن أجزاءً من أنفسنا لا تنفصل عن بعضها البعض. والعلماء الذين استشهدت بهم يبدأون ببيانات صعبة وبحثاً واعياً لبناء النظريات بدرجات متفاوتة في التأمل، والتي يتم تحديدها بدرجات متفاوتة داخل مجالاتها. وبالرغم من التأمل والتنافس وربما حتى بسبب هذا بطريقة ما في التفكير؛ لتقديم طريقة أعمق في التفكير فيما يتعلق بالتمثيل الذي ربما يفتح نوعاً من التأمل المثمر. ويمكن رؤية هذه



مختلفين عن اليونانيين القدماء أو الاليزابيثيين في هذا الصدد، فهناك تغيرات ضخمة ومتسارعة في الثقافة والتكنولوجيا. ومن المهم أن نميز بين ما هو ثابت (نسبياً) في التمثيل ورواه التي هي نتاج لحظات تاريخية بعينها. ومن المغربي ولكنه في النهاية يأتي بنتائج عكسية أن نتعلق بنماذجاً حتى مكونات لنماذج تجاوزت فترة استخدامها.

لذلك ما الذي مازال مستمرا في فن التمثيل حتى الآن؟ المصطلحات المستمرة في الظهور هي "الحقيقي، والطبيعي، والتقليدي، والواقعي، والصادق" « الشخصية والفعل والعاطفة» (أو الشعور) على سبيل المثال. وهذه مصطلحات معقدة في ثقافتنا المعاصرة بشكل مثير؛ لأن الأشكال الشعبية والوسائط والتقنيات تغير أرضية ما نفهمه عنها. وبعد الأداء المنفرد للسيرة الذاتية Autobiographical solo performance وتليفزيون الحقيقة والعروض التي تمزج المكونات الحية والرقمية هي من ضمن الأشكال الحالية التي تغير الحاضر وترسم مسار المستقبل. ومن المستحيل أن نتنبأ: ما هي أشكال الفن الأخرى التي سوف تنشأ في العقد التالي؟ ورغم ذلك وسط الأشياء التي تربط الأشكال الحالية بعضها البعض وبالمسرح والأشكال المسرحية في الماضي هي السرد (القصة) سواء من خلال حكي قصة أو ابتكارها. وكل هذه الأشكال أيضا مبنية على التخيل والفعل - السلوك المحفز كاستجابة لمجموعة ظروف معينة. ويوضح علم الأعصاب الأرضية البيولوجية لهذه الأسس الإنسانية ويقدم رؤية داخل أسس عمل الممثل.

- روندا بلير تعمل أستاذة للمسرح في Southern Methodist university وحصلت على جائزة العالم المسرحي المميز من الجمعية الأمريكية للدراسات المسرحية عام ٢٠١٩.
- هذه المقالة هي الفصل الأول من كتابها « Actor, Image , and Action: Acting »

اختيارنا لرد الفعل تجاه المواقف الجديدة. وتقدم فرضية داماسيو هذه طريقة لتصوير الجسم والشعور والفكر ليس باعتبارها منفصلة، بل باعتبارها جوانب لعملية عضوية فردية، ولاسيما فيما يتعلق بالممثل إذ يؤكد داماسيو أن العقل بمعناه الشامل ينشأ من العواطف ويتخللها، وأن العاطفة تتعلم دائما من العقل والإدراك الواعي.

مكان فن التمثيل من كل هذا

في ضوء العلم الحالي، أين مكان التمثيل من كل هذا؟ يبدو أن البحث يفكك البنات المريحة والمألوفة للهوية والشعور والذاتية التي كانت سائدة لعدة عقود. ومع ذلك يجب أن نشرك العلم إذا أردنا أن نحل أوفياء لمهمة فن التمثيل في تجسيد جوانب التجربة الإنسانية، ونعبر عن المكونات المتغيرة والثابتة لحالة الإنسان الأساسية. فقد ارتبط التمثيل دائما بتفاعل البيولوجيا والثقافة.

ونظرا لأن الثقافة تتغير بسرعة، وكذلك تتطور نظريات مناقشة تفاعلات البيولوجيا والثقافة والتكنولوجيا بشكل كبير في مجال دراسات الأداء، فقد حاولنا أن نجد طرقا أفضل وأوضح للكلام عن المشاعر والتجارب التي فملكها أثناء الأداء أو أثناء مشاهدة الأداء. فإن رؤيتنا حتما (أو نموذجنا.. إن شئت) يهدد الأرض للكيفية التي نفهم بها أجسامنا، وبالتالي أنفسنا. فمن المستحيل أن نفصل رؤى عملية التمثيل عن الرؤى العلمية السائدة في أي فترة تاريخية. فكيفية فهمنا للتمثيل مشروطة بكيفية فهمنا للأداء الإنساني الأساسي. وللاستخدام الصريح للعلم في توضيح التمثيل تقاليد طويلة وصفها بالكامل روش في كتابه "شغف الممثل The Player's Passion" الذي ذكرناه آنفا، والذي يتتبع النماذج الفلسفية والعلمية المتغيرة عن النماذج اليونانية حتى القرن العشرين وكيف أنها وفرت أساسا لتغير الرؤى في عمل الممثل. فما أصبح واضحا في دراسة روش هو؛ نظرا لأن نماذج العلم تتغير فإن نماذج التمثيل أيضا تتغير. وفي حين أن التطور البيولوجي متواصل بخطى بطيئة (رغم أنه يتقدم) فلسنا

كيف ينشأ الوعي من المخ. وبعض العلماء الذين يملكون المعلومات عن هذه النقطة هم اليزابيث ويلسون، وجوزيف لودوكس، وإيلمان، وتونوي الذين يركزون على البنية المتفاعلة مع الوعي، ولاسيما فرضية العلامة الجسمية the somatic marker hypothesis عند أنطونيو داماسيو.

النفس المتشابكة

يرى بعض علماء الأعصاب أن «من نحن؟ وكيف نعمل؟» يقوم على امكانيات لبعض الأقطاب العصبية - أو الصلات المتشابكة- في المخ وكيف تتطور. ففي كتابها «الجغرافيا العصبية: النسوية والبنية الصغرى للإدراك تصف اليزابيث ويلسون كيف تفهم النماذج الترابطة: العمليات الإدراكية مثل انتشار التفاعل عبر شبكة مترابطة أشبه بوحدات الأعصاب. إذ أنها الصلات بين هذه الوحدات، فضلا عن الوحدات لذاتها، والتي تقوم بالدور المحوري في عمل الشبكة.

وهذا له مغزى لأنه يعني أن المعرفة كامنة ومختزنة في الصلات فضلا عن الوحدات في المسار من عصب إلى الآخر. فالمعنى ينشأ من الترتيب المكاني للمعمار الترابطي وعلى تغير قواعد التفاعل. أي الكيفية التي تتأثر بها إمكانيات روابط العقل في اللحظة. ويناقش لودوكس في كتابه: "النفس: كيف يصبح مخنا ما نحن عليه؟ والمخ العاطفي Self : How our Brains Become who we are and Emotional Brain" كيف أن طبيعة تركيبنا الجيني وطبيعة تجاربنا هما طريقتان مختلفتان لعمل نفس الشيء - كتابة نقاط الاشتباك العصبي في المخ بحيث تكون الاتصالات في مخنا تفاعلات دينامية معقدة بين هذين الجانبين من ذاتنا، والتي في الواقع تغير المخ باستمرار. وبهذه الرؤية يمكن رؤية الذاكرة باعتبارها نوع من التعلم لأن المخ لديه درجة عالية من المرونة. ولأن الشبكات العصبية يتم تغييرها، وأن الأجزاء الفعلية للمخ يمكن أن تزيد مع المحاكاة.

ويفترض عالم الأعصاب جيرالد ايدلمان والعالم الفيزيائي جوليو تونوي في كتابهما "عالم الوعي: كيف تصبح المادة خيالا؟ A Universe of Consciousness : How Matter Becomes Imagination" أن الوعي ينشأ من عمليات عصبية معينة. وعملا على ثلاثة فرضيات: فرضية الفيزياء التي تقول إن العمليات الفيزيائية وحدها مطلوبة لتفسير الوعي، أي أن العقل ينشأ من المخ، وبالتالي فإن ثنائية الجسم -العقل ضرورية، والفرضية التطورية التي تقر بأن الوعي يتطور أثناء الاختيار الطبيعي ويتولد من خلال التشكل أي أن الوعي نشأ بسبب تطور محدد للجسم الفيزيائي بما في ذلك العقل وأخيراً فرضية النوعية والتي تقر بأن الجوانب الذاتية -أو النوعية أو الشخصية- للوعي لا يمكن الاتصال بها مباشرة أو ترجمتها بواسطة العلم؛ لأن الوعي خاص والتجربة الذاتية والعلم عامان وبين ذاتيين.

وتفسر فرضية العلامات الجسدية Somatic Markers في رأي عالم الأعصاب أنطونيو داماسيو في كتابه "الشعور بما يحدث: دور الجسم والعاطفة في صنع الوعي The Feeling of What Happens : Body and Emotion in the Making of Consciousness" أن المخ يخلق خيوط التدايعات التي تنشأ في الجسم أولاً كعواطف تترجم إلى "مشاعر" (تسجيل لحالة عاطفية) تؤدي بعد ذلك إلى سلوك وهو الاستجابة لكل ما سبق والذي يمكن أن يشارك أو لا يشارك مع العقل أو الفكر المنطقي. وتصبح هذه العلامات ذخيرتنا العاطفية أي حالة الجسم، والاستجابات في قيادة



تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفصيله المجهولة (٢٠)

حوارات متنوعة قبل الافتتاح!!

ظل نجيب الريحاني يجتهد في استعداداته لافتتاح مسرحه وتكوين فرقته الجديدة للموسم الجديد، دون أن نعلم من هيا بطة الفرقة التي ستقوم بدور البطولة أمامه! وهذا الأمر استغله البعض - كما سنرى - فكثرت الشائعات والتخمينات، هل هيا «بديعة مصابني» - في حالة عودة الوفاق بينها وبين الريحاني رغم انفصالهما؟ - أم هيا «روز اليوسف» رغم سفرها إلى فرنسا مع زوجها زكي طليمات - طالب البعثة - أم هيا «عزيزة أمير»؟ والأخيرة كانت المرشحة الأولى وفقاً لما نشره ناقد مجلة «ألف صنف وصنف» الفني عندما قال عنها: «انضمت نهائياً إلى فرقة الأستاذ نجيب الريحاني، وقد حدثني الأستاذ الريحاني نفسه بأنه معتبط كل الغبطة وكبير الأمل بأنها سوف تنجح في الموسم المقبل نجاحاً باهراً، ثم أخذ يطنب في مواهبها الفنية وخفة روحها التي يعجب بها الجمهور كثيراً».



سيد علي السيد

روز اليوسف

بقبول فائق الشكر والاحترام .. مصر في ٢٠ سبتمبر سنة ١٩٢٦.
أما تعليق مجلة «الفنون» على هذه الرسالة، فجاء فيه الآتي: من هذا الخطاب يتبين أن حضرة نجيب أفندي الريحاني يريد أن ينفي إشاعات منها نفيه أن عقد إيجار المسرح باسم السيدة بديعة مصابني رغم أنه لم يقل باسم من حرر العقد! ويعيب حضرته على من تكلم عن الصلح بينه وبين السيدة زوجته على صفحات الجرائد! ونحن نرى لهم الحق لأنهم يتكلمون عن زوج وزوجته - لا مؤاخذه يا سي نجيب! ويطلب حضرته أن يشجعه إخوانه بدلاً من أن يدسوا له، وهو طلب حق ولكنه من المحال أن ينتظر أن يصفق له منافسوه! وجاءنا أيضاً من حضرة «أحمد أفندي علام» الممثل بفرقة مسرح الريحاني الآتي: «حضرة المحترم رئيس تحرير جريدة الفنون..

أدق من أن يُسترسل في الكلام عنه على صفحات الجرائد. ولكن الذي يمكنني أن أصرح به وأؤكد هو أنني ماضٍ في عملي الحاضر مع فرقتي الحالية إلى النهاية، وأني لست الرجل الذي يخلف كلمته، أو يحنث بعهد قطعه على نفسه، أو يخرج مقدار ذرة عن روح العقود التي عقدها مع حضرات الممثلات والممثلين المتعاقدين معه. ومن السهل على حضرات قرائكم أن يدركوا أنني وأمامي الآن من الأعمال المختلفة وعليّ المسؤوليات المتعددة التي خلفها هذا المشروع الضخم الذي أقوم به الآن .. من السهل أن يدركوا أن ليس في وسعي أن أردّ على كل ما يُقال وكل ما يُكتب. وكلمتي الأخيرة هي أنني كنت أرجو من خصومي أن يكونوا عند كلمتهم من الترحيب بكل فرقة جديدة بدلاً من الدس في الظلام. ونرجو نشر هذا على صفحات جريدتكم الغراء. وتفضلوا يا سيدي

واستعداد الريحاني أرقّ مضاجع منافسيه، وأكد لهم نجاح موسمه قبل أن يبدأ، لذلك بدأوا في إطلاق الشائعات مما جعل الريحاني يرد عليهم برسالة نشرتها وعلقت عليها مجلة «الفنون» في سبتمبر ١٩٢٦. وهذا نص رسالة الريحاني: حضرة المحترم رئيس تحرير مجلة الفنون بعد التحية.. كنت صامتاً أنتظر حتى تتحدث عني أعمالي، ولكن ما تردد من شائعات تضطرنني إلى الكلام. وأول أمر أكذبه هو ما يشيعه خصومي الذين يكرهون أن تقوم فرقة تمثيلية جديدة قوية تعمل للفن وترفع مستوى أبناء الفن، من أن عقد إيجار مسرحي هو باسم السيدة بديعة مصابني. أكذب هذه الإشاعة تكديباً باتاً ولمن يشاء من حضرات الكُتّاب والأدباء الاطلاع عليه أن يتفضل ويشرفني بزيارته. وأما ما يشيعونه حول صلحي وما قد يترتب عليه. فالموضوع



انتخاب الروايات التي تغذي بها نفوس الجماهير. س: ما الذي ترونه علاجاً لإنهاض فن التمثيل في بلادنا، وما الذي تعملونه للوصول إلى ذلك؟ ج: أرى أن أهم الوسائل لإنهاض فن التمثيل: المنافسة، وتشجيع التأليف، ونزاهة الممثل وعلو نفسه، ومساعدة الحكومة. وقد أخذت بنصبي من هذه العوامل فأسست هذا المسرح للمنافسة الشريفة التي لا يستفيد منها إلا الفن، والفن فقط إذ سيجتهد كل مسرح في إخراج وإتقان أحسن الروايات التي يسعى للوصول إليها سعياً حثيثاً. كما أخذنا نشجع التأليف والروايات المصرية بشرائها ونقد أصحابها أثماناً مرتفعة. كذلك أحسن معاملة الممثلين والممثلات لأفهمهم خطورة مركزهم وأرشدتهم إلى طريق الخير وألفت إلى ما فيه حفظ مكانتهم واحترامهم عند الجمهور. س: ما رأيكم في فرقة الأستاذ يوسف وهبي وفي تعدد الفرق في مصر؟ ج: للأستاذ وهبي كل الفضل في تهيئة أفكار الجمهور للإقبال على التمثيل الأدبي، ولولا نجاحه لما أقدمت على هذا النوع من التمثيل! وفرقته قوية منظمة تضم كثيرين من خيرة الممثلين، وأتمنى لها النجاح الذي تستحقه وإنني أرى الخير كل الخير في تعدد الفرق وأرى أن تزداد دائماً. انتهت بذلك أستلتي لكني سأنته إن كان يريد إضافة شيء فقال: "خصوصي يتهموني بدسياسة دينية ويحاربوني بتهمة منحة، وهي أنني «سوري» لم أشيد مسرحي إلا لأهدم الأستاذ يوسف وهبي «المصري».. لم يثرني ويغضبني سوى هذا الاتهام الباطل.. كيف وأنا الذي ولدت فوق ثرى مصر وترعرعت تحت سماء مصر وشربت من مياه نيل مصر وتغذيت من طيب ثمار مصر كيف أحارب ابن مصر البار وأعمل على هدمه ليكون المسيطر على فن التمثيل أجنبياً؟!".

كانت مجلة «الصباح» آخر دورية تنشر - في أكتوبر ١٩٢٦- حواراً مع الريحاني قبل افتتاح عرضه الأول، وفيه سأله المحرر: إني مع إعجابي بجرأتكم على تأليف فرقة أدبية رغم ما تعلمونه من المتاعب والمصاعب التي تعترض الفرق الأدبية أرجو أن تصرحوا لي بالأسباب التي جعلتكم تنصرفون عن الاشتغال بالتمثيل الهزلي الذي يرجع له الفضل في شهرتكم وتنشئون فرقة أدبية للتمثيل الأدبي. فأجاب الريحاني: الحقيقة أن الفكرة الأساسية المكونة في نفسي منذ سنة ١٩٢٤ وهي أن أشتغل بالتمثيل الأدبي لكنني عندما رأيت في نفسي ميلاً شديداً للاشتغال بالتمثيل الأدبي ووجدت بجانب ميلي هذا أن الجمهور منصرف عن مسارح التمثيل وغير مهتم بها، فكرت كثيراً في طريقة تلفت أنظار الجمهور إلى التمثيل وتجعله يقبل على المسارح فرأيت أن أشتغل أولاً بتمثيل روايات «الريفيو» الهزلية المعروفة، حتى إذا أقبل الجمهور على شهود هذا النوع من التمثيل أمكننا رويداً رويداً أن نرتقي بالجمهور خطوة خطوة حتى نصل به



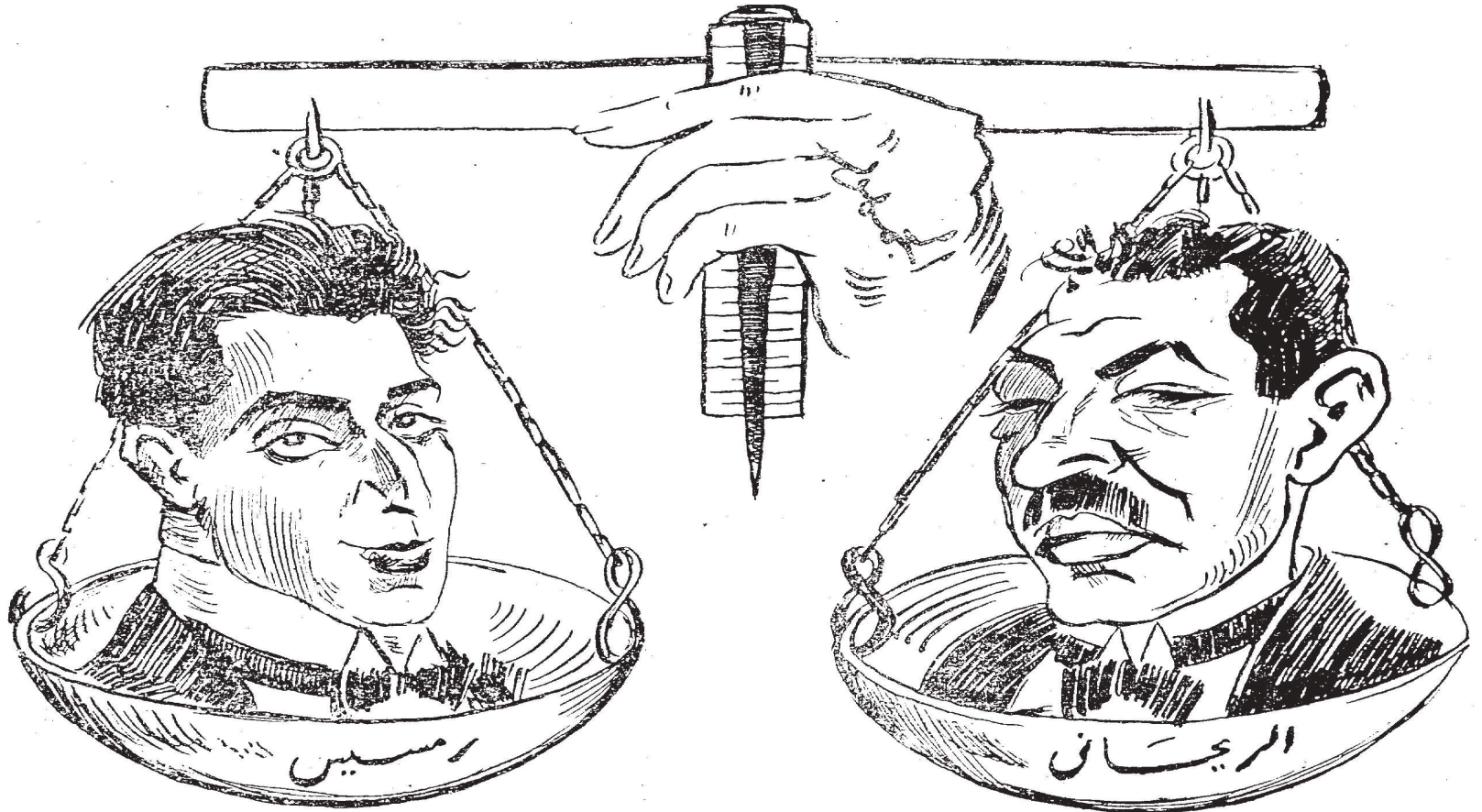
حسين رياض



يوسف وهبي

يشيع عني بعض خصومي وخصوم التياترو الجديد الذي أعمل فيه الآن أنني فكرت في الرجوع ثانية إلى مسرح رمسيس وأني أوفدت من قبلي من يفاوض يوسف بك وهبي بذلك وأني أكذب بتاتاً هذه الإشاعة وأقول إن فكرة كهذه لم تخطر أبداً ببالي وأتحدى أي إنسان أن يذكر لي اسماً واحداً ممن يقولون إنني عهدت إليهم أن يتحدثوا باسمي. وليعلم من يهمه أن يعلم أنني سأعمل في التياترو الجديد بنفس الإخلاص الذي كنت أعمل به سابقاً. وعلق رئيس تحرير مجلة الفنون على ذلك قائلاً: إن تكذيبك للفرقة التي يشيعونها عنك بأنك تسعى للرجوع إلى فرقة رمسيس فضيلة تذكر بأنك قد حافظت على عهدك، فبورك فيك.. ولكن كل القصد يا سي علام أن نراك على الخشبة.

تهافتت أغلب الصحف والمجلات على أخبار الريحاني وفرقته - في هذه الفترة - بسبب الشائعات والصعاب والعراقيل التي تواجهه هو وفرقته، لا سيما ولم يبق إلا القليل على بداية الموسم، لذلك قام «إبراهيم نصحي» الصحفي بجريدة «الاتحاد» بمقابلة الريحاني ونشر حوارها معه في نهاية سبتمبر، قائلاً: ذهبت لمقابلة الأستاذ نجيب الريحاني وسألته: متى تبدأون الموسم القادم، وعلى أي طراز شيدتم مسرحكم، وما هي استعداداتكم لهذا الموسم؟ فأجاب: لا يمكنني أن أعلن عن بدء الموسم في مسرحي إلا بعد أن أعد كل شيء تماماً، لأنني أعدّها وصمة كبرى إذا أنا أعلنت الآن عن اليوم ولم أوفق للبدء في هذا اليوم. ومسرحي صغير إلا أنه على أحدث طراز عصري، وقد استخدمت المسيو «سبيرو» رئيس الأعمال المسرحية الميكانيكية في الأوبرا «ميكانستا» في مسرحي. كما استخدمت المسيو «فرنسيسكو لاكانا» لإعداد الأنوار للمسرح. وكلفنا محلات «شيكوريل» بعمل الموبيليات وقد تكلف الكرسي الواحد في الصالة جنيهين. ويقوم برسم المناظر المسيو «دلمارا» ويأعداد الملابس أكبر المخازن الموجودة في مصر، وسوف يظهر المسرح على صغره في ثوب قشيب ومظهر فخم يوم افتتاحه. س: ما هي أنواع الروايات التي ستمثلونها، وهل هذه الروايات تأليف أم تعريب أم اقتباس. ج: سنخرج هذا الموسم خمس عشرة رواية درام وخمس روايات فودفيل وكوميدي وروايتين تراجيدي. من بين هذه الروايات خمس مصرية مؤلفة، والباقي مُعرب لمشاهير كُتاب الغرب أمثال: «باتاي، تولستوي، كيستميلر، رومان كوليس، بيرداندلو، بيترولف، إسكندر ديماس الصغير» وغيرهم. س: ما هي وجهة نظركم في انتخاب هذه الروايات؟ ج: لقد عهدنا إلى لجنة مكونة من الأدباء الذين يعتد برأيهم في الفن لنتخب الروايات، وقد رأيت وجوب التوفيق بين روح الفن ورغبة الجمهور. إننا سنخرج روايتين شعبيتين وقد راعت اللجنة أيضاً



كاريكاتير نشرته مجلة الممثل لبيان المنافسة بين الريحاني ويوسف وهبي

إلي سأتفق مع مؤلفها على أن يكون له من إيراد كل ليلة تمثل فيها الرواية خمسة جنيهات مصرية. فلو مثلت الرواية عشرين مرة كان منها مائة جنيهه ولو مثلت مائتي مرة كان إيراده منها ألف جنيه.

وظلت الصحف والمجلات تنشر الحوارات والإشاعات والأخبار حول فرقة الريحاني ومنافستها ليوسف وهبي وعروضه، ولم تتوقف هذه الشائعات إلا بالإعلان عن عرض افتتاح فرقة الريحاني الجديدة! فقالت جريدة «كوكب الشرق» في إعلانها تحت عنوان «افتتاح مسرح الريحاني»: «يوم الاثنين ٢٥ أكتوبر رواية «المتهم» لفروندييه بقلم فؤاد سليم .. أربعة فصول من نوع الدراما تقع حوادثها في فرنسا ومراكش، وتتضمن درساً عميقاً عن المدينتين العربية والغربية، وما هناك من تباين في العوائد والتقاليد. نجيب الريحاني في دور فاضل الورجلي، روز اليوسف في دور فاين زوجة فاضل». والإعلان نفسه نشرته جريدة «المقطم» - بعد ذلك - مع تغيير موعد الافتتاح ليكون الأول من نوفمبر ١٩٢٦. وبعد يومين نشرت الإعلان نفسه جريدة «الأهرام» وأضافت إليه أنه في يوم الجمعة والأحد ستكون حفلة نهائية الساعة الخامسة!

افتتاح مسرح الريحاني صاحبه حركة نقدية في أغلب الصحف والمجلات الفنية، مثل جريدة «كوكب الشرق»، ومجلة «الفنون»، وجريدة «الاتحاد»، ومجلة «المسرح»، ومجلة «روز اليوسف»، ومجلة «الممثل»، وهذا سيكون موضوعنا القادم!

العافية. س: ما هي الأسباب التي جعلت بعض ممثلي مسرح رمسيس ينضمون إليكم، ثم ما هي الأسباب التي جعلتهم ينفصلون عنكم ثانياً؟ ج: إنهم ما كادوا يعلمون باستثنائي لمسرحي الجديد حتى جاءوني يعرضون علي أنفسهم في ذلة وخضوع قائلين إن يوسف بك وهبي يعاملهم في رمسيس معاملة قاسية وإني إذا لم أضمهم إلى مسرحي فسينضمون إلى الكسار أو إلى منيرة أو إلى عكاشة لأنهم بأي حال من الأحوال لن يعودوا إلى رمسيس مطلقاً. فلما قبلت لاحظت أن طبيعتهم غلبت عليهم ونفسيتهم الحقيقية رجعت إليهم وابتدأوا يتنافرون ويتشاحنون وكانت النتيجة انفصالهم ثانياً. س: إذن بماذا تحكمون على أخلاق هؤلاء الممثلين والممثلات؟ ج: أخلاق أكثر الممثلين منحطة بدون شك، وسأواصل جهدي في تمرين وتدريب الشبان المتعلمين حتى يتحقق غرضنا في النهوض بالتمثيل. فقد أصبح الجمهور محباً للتمثيل الآن، ونحن من جهتنا بدأنا نشجع المؤلفين على التأليف. فلم يبق إلا أن يكون الممثلون من أصحاب الأخلاق الفاضلة حتى تفلح النهضة التمثيلية ويكون عندنا تمثيل صحيح. وأصرح لك أن أخلاق أولئك الممثلين جعلتني أحبذ المعاملة التي يعاملهم بها صديقي وزميلي يوسف بك وهبي. بل أرى أن الشدة التي يشكون من أنها يعاملهم بها صديقي وزميلي يوسف بك وهبي إنما هي في نظري نعمة ولين بالنسبة للشدة الحقيقية التي يستحقون أن يعاملوا بها. س: ما هي الطريقة التي ستنتفخ بها مع مؤلفي الروايات؟ ج: الرواية التي تتقدم

إلى التمثيل الأدبي الراقي. فأنا إذا كنت قد عزمت على الاشتغال بالتمثيل الأدبي الراقي فلأني رأيت الجو الآن أصبح مناسباً لتحقيق آمالي الحقيقية من احتراف مهنة التمثيل. س: أرجو أن تتفضلوا بذكر أسماء بعض الممثلين والممثلات الذين تعتمدون عليهم في التنافس وتمثيل رواياتكم الأدبية الجديدة. ج: في استطاعتي أن أذكر لك أسماء الممثلين والممثلات الذين أعتد عليهم، ولكن عدم ثقتي فيهم تجعلني لا أعول على أحد منهم مطلقاً. س: إذن على من تعتمد في تمثيل رواياتك .. وكيف ستفتتح مسرحك؟ ج: إني أعتد على شبان راقيين نالوا قسطاً عظيماً من التربية والأخلاق الفاضلة من طلبة المدارس الهواة، وقد كنت أدربهم استعداداً لهذه المفاجأة التي ما كنت أنتظرها من أولئك الممثلين الذين كانوا يظنون أنني غافل عن حركاتهم، حتى لقد بلغ الأمر بحسين رياض أنه كان في نيته أن يظل عندي ولا يتكفي إلا قبل أن أفتتح مسرحي بثلاثة أيام فقط، فلما فاجأته بما عرفته عن عزمه فضل أن يتكفي مبكراً! س: من سيكون بطل روايات الدراما؟ ج: ربما سمعت أو علمت بحكم مركز الصحفي المعروف واتصالك بجميع مصادر الأخبار أو أولئك الذين انفصلوا من مسرحي كانوا يتهامسون عني ويقولون إني لا أصلح للقيام بدور البطل في الدراما، وأن الناس في أشد مواقف التأثر ربما ضحكوا مني لكنني أصرح لك بأني على ثقة من نفسي وسأقوم بالدور الأول في الروايات. وكل رجائي إليكم أنني إذا أحسنت تشجعوني بإظهار هذا الاستحسان للجمهور، وإذا قصرت أهلكوني.. أعدموني