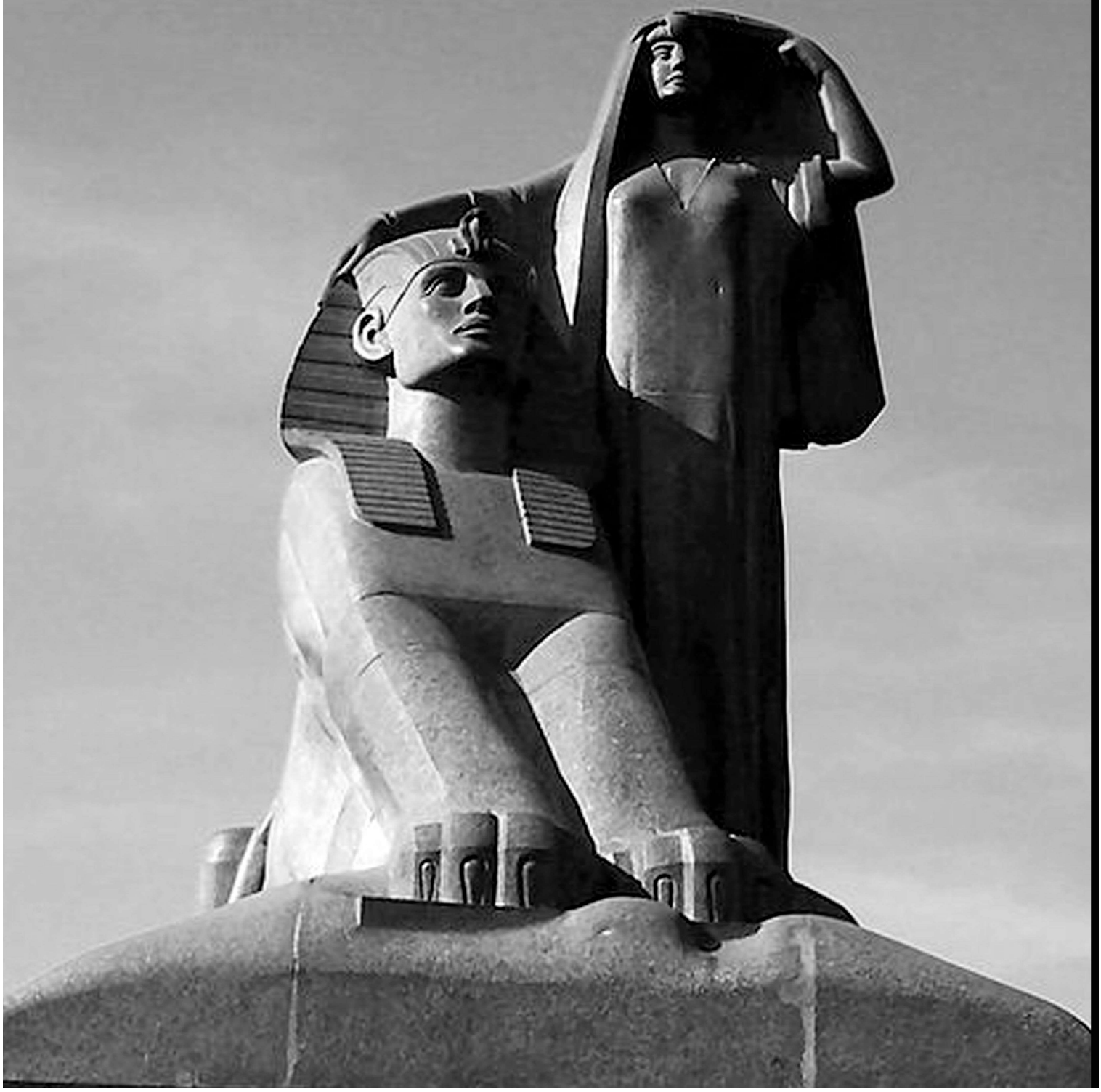
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٥- ١٦

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفى
للفنان بيكار

الفن يعبر عن الوطن ويصونه

في البدء كان الإبداع ، حركة تعبر عما يجيش بأعماق الإنسان من أفكار وعواطف وانفعالات ، وصرخة مدوية في وجه العنف الذى يلاقيه في الحياة ، وكلمة منطوقة منغمة وملحنة يتغنى بها للحياة وعن الحياة ، ويضيف بالحركة والكلمة بعدا جماليا خالدا للرسالة الحياتية الموقوتة بلحظة استخدامها ، ولذا كان الرقص أول أنواع الفنون إبداعا في الحياة ، تجلى كصورة راقية للتعبير عن مشاعر الإنسان تجاه ما يحيط به ، ناقلا مشاعره هذه لمتلقيه بأرق الحركات ، ثم جاء الغناء تذوب بين أحضانه الموسيقى والشعر ، وجمع المسرح فنون الإبداع في صيغة جمالية راقية ، تعزف في فضائه لغات منطوقة وأخرى غير منطوقة ، واستكملت السينما مشوار الإبداع لتصنع صورة مبهرة تسمو للرقة بذائقة المجتمع وتحث أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة فى العالم ، لتصهر شبابها في بوتقة من سبعة معاهد شديدة الرقى ، تتضافر داخلها جهود علماء ومفكرين وأساتذة متخصصين مع طلاب عشاق لهذه الفنون ، وباحثين يسعون للكشف عن أسرار الإبداع وجوهر الإنسانية .

ولهذا أيضا جاءت هذه المجلة ، مجلة (الفن المعاصر) التي أسسها آباء كبار في هذه الأكاديمية ، وطورها زملاء نجحوا في نقلها نقلة نوعية من نشر الدراسات المترجمة عن اللغات الأوروبية ، إلى نشر أبحاث الأساتذة ونظرات المفكرين ، من داخل الأكاديمية ومن كافة جامعات مصر والعالم الغربي ، خالقة حوارا فعالا بين الدراسات البينية ، حيث نجد دراسات بين السينما والمسرح ، وبين المسرح والفنون الشعبية ، وبين الفنون الشعبية والموسيقى ، وبين الموسيقى والباليه ، وفاتحة نافذة للبحوث العربية أن تطل من خلالها ، وباعتبارها مجلة محكمة ، عد

النشر بها وساما علي صدر كل باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للترقي والتقدم المهني والعلمي .

إنها مجلتنا جميعا ، نحافظ بها على دراسات أبناء الأكاديمية وبحوثهم العلمية رفيعة المستوى ، حتى لا تتشتت خارج فضاءات الأكاديمية الأم ، وحتى نحافظ على مستواها العلمي ، ونحفظ للذاكرة الجمعية الوثائق العلمية والتجليات الإبداعية المصرية والعربية ، حتى صارت مجلتنا مرجعا علميا موثوق به في كل الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قل أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

إنها مجلتنا التي نفخر بها ، ونسعد بظهور كل عدد منها ، فها نحن نضيف للمكتبة العربية كنزا من البحوث ، ونموذجا أضحى محتذيا به في العديد من الجامعات العربية ، وها هي نافذة مفتوحة بكل الحب والتقدير لكل الأقلام الأكاديمية العربية ، كي نتحاور معا ، ونتفاعل معا ، ونتقدم معا ، فـ (الفن المعاصر) هي من القاهرة لكل العرب ، ومن العرب لعاصمة مصر العربية .

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د/ جابر عصفور
أ.د/ حسن شرارة
أ.د/ رضا رجب
أ.د/ سمير سيف
أ.د/ عصمت يحيى
أ.د/ عليه عبد الرازق
أ.د/ فوزى فهمى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

التصميم والاخراج
هانى صبرى

المراجعة اللغوية
صفاء عباس

متابعة النشر
محمد عرابى

دعم النشر
ميرفت عباس - إيمان ممدوح

في هذا العدد

رحلوا عنا..
وبقت أرواحهم وإبداعاتهم تثري حياتنا

د. نهاد صليحة 007

محفوظ عبد الرحمن 016

المسرح ... 033

الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية 034
الممثل وتكنولوجيا الصور 041
تحولات الدراما المسرحية في السينما 053
المسرحة في العالمين الغربي والعربي 062
منشأ المذهب التعبيري في أوروبا 078
المهرجان القومي للمسرح المصري ٢٠١٧ 097

السينما ... 113

اختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة 114
الصوت للسينما الرقمية 131
الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي 163
جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية 179

الباليه ... 199

الرقص الشعبي الأوكراني 200
داريوس ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤ 209

الموسيقى ... 223

دراسة تحليلية لأسلوب كل من صفر على وعبد المنعم الحريري في صياغة قالب السماعي 224

الفنون الشعبية ... 237

العولمة وحماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية 238

متابعات فنية ... 251

طموحات بائسة ... من ملاعيب يونس لغوايات ونوس 252
وجه نور الشريف المسرحي الثقافة ضد الوهبة والحرفة 255
محمود عبد العزيز ولعبة الأقنعة المدهشة 258
سينما محمد خان .. القاهرة وثائق وشوارعها حواديت 261
ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى 264
ثلاثية ... الخروج عن السياق 279

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم وإبداعاتهم ثرى حياتنا

أ.د/ حسن عطية

د.نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجرأهم فى تقديم العلوم النقدية الحداثية ومناهجها ، واختبار ما تركن إليه فكريا فيما يعرف بالنقد التطبيقي ، أى نقد العروض المسرحية ، وليس فقط الاكتفاء بتدريسها نظريا فى قاعات الدرس الأكاديمية ، وهى أيضا من أكثر نقادنا فى العقود الأربعة الأخيرة إيمانا بحرية المبدع وحقه فى التجريب المستمر ، والدفاع باستماتة عن هذه الحرية وهذا الحق فى التجريب .

لهذا ناضلت من أجل حضور المسرح المستقل فى حياتنا ، وساهمت فى تجميعه ونشر أفكاره ، ودافعت بقوة عن الاتجاهات التجريبية فى المسرح ، وحق شبابنا فى تجاوز الأشكال المسرحية المتوارثة والسائدة ، وابتداع أشكال مغايرة ، بشرط عدم الانفلات من جوهر المسرح الذى يميزه عن أجناس فنية وأدبية وأخرى ، كما أنها من أنضج من استخدم المنهج السيميوطيقى فى دراساتها ومقالاتها النظرية والتطبيقية ، وأفضلهم فى تمثيل هذا المنهج وتدريسه ودعم تيار كامل له فى معاهدنا الفنية وساحات نقدنا .

مع بداية ثمانينيات القرن الماضى ، اقتحمت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

التطبيقى ، تزامنا مع تدريسها بقسم النقد الأدبي بالمعهد العالي للنقد الفنى ، عقب عودتها مباشرة من المملكة المتحدة ، بعد حصولها على الدكتوراه عام ١٩٨٢ ، متشبعة بالتيارات والنظريات والمناهج النقدية الحديثة التى ظهرت وانتشرت فى أوروبا السبعينيات ، واختيارها الواعي لتيار ما ونظرية محددة ومنهج معين ، وهو اختيار يتسق مع رؤيتها للفن والحياة ، وهى رؤية لم تتبلور فى أوروبا خلال سنوات حياتها العلمية هناك ، بل تم تأسيسها فى الدراسة الجامعية فى منتصف ستينيات القرن الماضى ، مما يؤكد على امتلاك ناقدتنا المتميزة رؤية متكاملة وصلبة ، لا انقلابات داخلها ، ولا اختيار لمنهج ما وفق حركة الزمن المتقدمة ، طورت معها منهجها النقدى عمليا عبر ما يقرب من أربعة عقود ، مستفيدة من كل تقدم يحدث فى العلوم الأدبية والفنية والفلسفات الحداثية ، كى تضيف لمنهجها عمقا وأبعادا جديدة ، تجعله مسايرا لما يحدث فى العالم من تطور منهجى فى حقول النقد الأدبي والفنى عامة ، والمسرحي خاصة .

وبالطبع لم تكن ستينيات القرن الماضي المزدهرة بالإبداع والنقد مجرد عقد منبت الصلة عن العقود السابقة عليه والنشاط المسرحي والنقدى زمنذاك ، بل أن الصراع الفكرى والسياسي الذى اندلع في الخمسينيات فى مصر والوطن العربي سعيا للتحرر الوطني / القومى ودعم أسس الحداثة ، وتجلت صوره فى الخلاف بين الفكرين الماركسى والقومى من جهة والفكر الليبرالي من جهة أخرى ، وعبر عن نفسه ، ضمن ما عبر ، فى حقول الإبداع والدراسات الأدبية والفنية ، فطرح أفكارا جديدة حول وظيفة الفن ودور الفنان فى المجتمع ، وعلاقة الشكل الفنى بالمضمون الفكرى ، وحقيقة فصل كلا منهما عن الآخر ، ومدى التزام المبدع بهموم مجتمعه أو طبقته ، وعلاقة الإبداع الراهن بموروثاته الممتدة فى تاريخه من ناحية ومنجزات الحضارة الغربية المنعكسة على جغرافيته من

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتا بمعركةالقديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

تجلت الأولي في الخلاف حول الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، وبرز بقوة فى الجدل الذى دار بين د . بنت الشاطئ ممثلة للقديم ود . "لويس عوض" منحازا للحديث وفى مقدمته الشعر الحر ، وتجلت المعركة الثانية فى منتصف الخمسينيات فى الجدل الذى دار بين د . "طه حسين" و"محمود أمين العالم " ، والتى رأى فيها الأول اللغة هي صورة الأدب والمعاني دلالته ، بينما رأى الثانى مع زميله "عبد العظيم أنيس" أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والمعانى وأن العلاقة بين الاثنين علاقة جدلية تؤثر كلا منهما على الأخري .

واستمر الجدل سجالا حول هذه الموضوعات ، حتى تفجرت من جديد فى منتصف الستينيات ، وعلى صفحات الصحف وفى الأروقة الجامعية ، معركة نقدية بين المدرستين الأعلى صوتا وقتها حول طبيعة ووظيفة الأدب ، وضمنه المسرح المصنف وقتها داخل حقول الأدب ، حمل لواء الأولى الناقد بالصحف المصرية ورئيس قسم النقد وأدب المسرح (الدراما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالي غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجي للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

أسست هذه المدرسة رؤيتها للفن داخل مجال الدراسات السوسيولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعُتت منهجيتها وقتها ب (النقد من الخارج) ، أى الانطلاق من وظيفة الفن الاجتماعية والمحتوى الدلالي الهادف للعمل المبدع ، بينما تأسست المدرسة المناهضة داخل مجال الدراسات الجمالية / الشكلية ، رافعة شعار (الفن للفن) ، ونعتت منهجيتها ب (النقد من الداخل) المعتمد على التحليل الموضوعى ل (الشكل) الفني ، الذى هو غاية الإبداع وغاية المبدع من إبداعه ، دونما كبير إهتمام بمحتواه الفكرى ، ولا بالسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والنفسية المؤثرة على المبدع لحظة إبداعه ، وحمل لوائها فى المعركة المشار إليها الناقد والكاتب الأدبي د . رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، والذى شغله لأكثر من عشرين عاما ، فضلا عن تلامذته بالقسم وقتذاك ، والذى كون منهم فى الأساس جماعة حملت اسم (جماعة النقد الحديث) أى الجماعة المنتمية لأفكار مدرسة (لنقد الجديد) الأنجلو أمريكية ، بعد أن انتقاهم وعينهم معيدين بالقسم وصاروا دكاترة فيما بعد : ماهر شفيق فريد وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ، وعبر مجلة (المسرح) التى أنشأها عام ١٩٦٤ بمسرح الحكيم وصارت لسان حال مدرسته الشكلية ، والتى هيمنت على تدريس الآداب الإنجليزية والعالمية بقسم اللغة الإنجليزية طوال ستينيات القرن الماضى .

ما أن حصلت الفتاة المتمردة الطموحة المتعلقة بحلم الطواف حول العالم ، ابنة السبعة عشر ربيعا على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٦٢ ، حتى التحقت بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة ، كى تمتلك لغة تسمح لها باختراق العالم جغرافية ثقافية ، وذلك فى ظل هيمنة كاملة لنظرية الفن للفن ، ومناهج الفصل بين الشكل والمضمون ، وتدريس أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدح المعلي

"ت .س .أليوت" الذى كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها فى النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبعت "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدى على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عنانى" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثى الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء فى حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussexساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالى للنقد الفنى ، مما ساعدها فى الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكسترعن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطانى الرومانسى – أيضا – المدافع عن الحرية لكل شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون – قراءة حداثية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة فى بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين فى إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبثوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلة إلى نتائج مبهرة تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلى" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه فى رؤيته للعالم ليس رومانسيا خالصا ، بل أنه سعى للهروب من الرومانسية المعبرة عن روح العصر بالعودة للكلاسيكية

المتراجعة فى زمنه ، "فانتهى به المطاف أن يكون وجوديا ، لأن رؤيته للدنيا رؤية فيها كثير من العبث" ، فدراستها للشكل الجمالى لنصوص "بايرون" المسرحية الرومانسية ، أثبت لها أنه هارب من رومانسية (المضمون) لكلاسيكية (الشكل) الفنى .

آثار عملها الاحترافي كمعلمة بالمعهد العالي للنقد الفني ، مطلوب منها ليس فقط نقل المعارف والنظريات والمناهج النقدية لطلابها ، بل والأهم هو إثارة وعيهم تجاه هذه النظريات والمناهج ، ودفعهم للتفكير فيها ، آثار أمامها قضية كيفية التعامل مع المدارس الأدبية / الفنية والنظريات النقدية التى تُدرسها لطلابها داخل جدران المعاهد الفنية ، فجمعت أوراقها المنشورة وغير المنشورة لتصدر بها كتيبها الأول المعنون ب (المدارس المسرحية المعاصرة) {المكتبة الثقافية – الهيئة المصرية العامة للكتاب} ، والذى أعيد طبعه فيما بعد بمكتبة الأسرة عام ١٩٩٤ بعنوان (المدارس المسرحية) فقط ، ثم أعيد طبعه مرة أخرى بإضافات بعنوان (تيارات مسرحية معاصرة) {مكتبة الأسرة ١٩٩٧} شملت ما استجد من تدريسها لتيارات مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارلود بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرحه الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالي فى الغرب ، ودراسة تفصيلية مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالي للنقد الفنى والمعهد العالى للفنون المسرحية" ، حريصة فى اختياراتها للمدارس المسرحية وقتها أن تقدم لهم أبرز ما ظهر منها فى بدايات القرن العشرين ، ملمحة طول الوقت عن تعبير هذه المدارس عن روح القرن العشرين التجريبية الوثابة ، ومختارة أبرزها وهى الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسوريالية والتكعيبية ، مرتئية توحدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"شيلى" ، مرجعة ذلك للفروق الفردية بين الاثنين ، وليس على طريقة الفرنسية "مدام دى ستال" التى عرفت الرومانسية فى فرنسا وألمانيا ، واكتشفت أن للمجتمع (المؤسسة الاجتماعية) دور مؤثرا فى الاختلافات القائمة بين مبدع وآخر داخل نفس المدرسة الفنية ، {عن الأدبمنظوراً إليه في علاقته معالمؤسسات الاجتماعية} ، ولهذا ابتعد كتيبها قصدا عن المدرسة الكلاسيكية التى ثارت عليها هذه المدارس (المعاصرة) الخارجة من معطف الرومانسية وتعظيم دور الفنان الفرد داخلها ، وأقصى بذات القصد المدرسة الواقعية وتنوعاتها المختلفة ، والتى نافست المدارس المختارة بقوة وأطاحت بها خلال النصف الأول من القرن العشرين .

أهدت الناقدة البادئة الاشتباك مع الحركة المسرحية كتابها الثانى (المسرح بين الفن والفكر){الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦} . إلى والديها من علماها "أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ، وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب ." ، دائرة فى الجزء الاول النظرى منه حول القضيتين اللتين شغلتا وعيها النقدى فى العقدين السابقين ، سواء خلال دراستها العالية بقسم اللغة الإنجليزية بالقاهرة ، ومعارك أستاذها "رشاد رشدى" ومدرسته فى ستينيات القرن الماضى ، أو عبر دراساتها العليا بالمملكة المتحدة فى سبعينياته ، وهى قضية الشكل والمضمون ، وقضية الفن والحياة ، مدمجة القضيتين فى علاقة واحدة ، حيث رأت أن الخلاف بين فريقي الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدي ، ومن ثم عن الحياة ، والآخر يؤكد على أهمية "شعار الفن للحياة" ، "بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية" ، مما يحول الفن فى نظرها "إلى ضرب من الدعاية الواعية" ، وبهذه الصياغة ترى ناقدتنا أن "كل من المفهومين

ينطـوى على فصل تعسفـي بين الفن والحياة ، وبين الشكـل والمضمون" (المسرح بين الفكـر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحيـة هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحـدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعني الأقـرب ، مما يؤكد على عدم القـدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومـن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحيـاة ، حيث إن الإبـداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجـربة الحياتية فى تجربة فنيـة ذات جدل مع الحياة المعيشـة ، والعمل الفنـى بالتـالي هو "تـشكيل رمزى ديناميكـى ، يعتمد فى نسقه علـى إقامة علاقات متوتـرة" بين ثنائيات متعددة كالماضى والحاضر أو الوعى أو اللاوعى أو المبدع والمتلقي .

لم يعـد المشكل عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفنى والحياة ، بل فى محاولة "استخـلاص قوانين فنـية من أعمال فنية سـابقة وفـرضها فـرضا تعسفيـا على نزعة الإبـداع أو استقبال المتلقي للعـمل الفنى" (المسرح . . . ص ١٣) مـرتئية أن هـذه المحاولة "إيـديولوجيـة وليست فنـية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة فى التاريخ البشرى .

تتجلـى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفنـى فى منهجية د . نهاد صليحة ليس فى استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعه ، الكامنة فى البناء (الشكل) الدرامي لعـمله الأدبي أو الفنى ، والمتـطلبة منه كمـثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تـتجلي بصورة واضحة فـى تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصـياع العمل الجديد لأية قـوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكـلية مستخلصة من أعمال سابقـة ، مما يمنح هذا العمل الفنى الجديد الحـرية كاملة فى الخروج على أيـة قواعد سابقـة ، أو أية قوانين مطـروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربـط الشكل بـالمضمـون ، أو الفن بـالحيـاة ، فهى لـيست عـندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدراما فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل" (المسرح بين . . . ص١٧) ، ولذا فمفهوم الدراما كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدراما دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدراما واحدا ، وهى ذات الرؤية التى قرأت بها المدارس الفنية التى اختارت الحديث عنها فى كتيبها الأول ، حيث رأت أن (أشكالها الفنية) متوحدة ، بينما المختلف بينها ، أو المؤدى للاختلاف فيما بينها هو الموقف العقائدى منها .وهى هنا تستكمل حديثها عن المدارس المسرحية السابقة والمتوازية مع ما ذكرته من مدارس معاصرة فى كتيبها الأول ، فتتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية ، كما تقف مليا عند المدرسة التى هيمنت على دراساتها الجامعية منذ ما يقرب من عشرين سنة خلت ، وهى مدرسة النقد الجديد ، التى رأت أن العمل الفنى هو "عالم عضوى مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فتية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة"(المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابعة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولي لمصطلحات مدرسة النقد الجديد مثل (التجربة الفنية) و(الشكل) و(المضمون) ، ومطورة لمصطلحاتها فى المراحل التالية ، مبتدعة زهورا جديدة يانعة ، دون أن يتغير الجزر القار فى التربة الفكرية المؤسسة لوعيها النقدى .

محفوظ عبد الرحمن

الفانتازيا التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

يعرف أسرار الكتابة الدرامية للمسرح ، كما يعرف أسرار المسرح ذاته ، ينتمى للحظته الزمنية ، وتصبو عيونه لمستقبل أفضل لمجتمعه ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعه وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعه إلى ما هو أفضل وأعدل .

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدح المعلى فى مصاف كتاب الدراما التليفزيونية العظام ، وأدت محاولة له فى ستينيات القرن الماضى إلى تأخر اقتحامه لعالم الكتابة الدرامية للمسرح ، حيث قدم نصه المجهول (اللبلاب) للهيئة العامة للمسرح والموسيقى عام ١٩٦٣ ، ووافقت عليه لجنة القراءة ، وقام بإخراجه "كمال حسين" ، لكن رفض عرضه ، فيما يبدو رقابيا ، قبل فتح الستار عنه بأيام قليلة ، مما أدى لابتعاده عن الكتابة الدرامية للمسرح ، والتفرغ للكتابة الدرامية للتليفزيون الوليد ، الذى بدأ الكتابة له منذ ١٩٦٥ ، متوقفا لعقد كامل عن المسرح ، حتى كتابته نصه المعروف (حفلة على الخازوق) ، وبعد أن أبتعد هو بذاته عن الوطن ، عقب انقلاب السادات على التجربة الناصرية ، وابتعاد النظام عن تحقيق العدالة الاجتماعية التى كان يصبو إليها جيله وتعلق حلمه ببدايات تحققها فى الستينيات ، مع ميل النظام

السادات للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم ب "الأراذل" ، وتبلور ظهور الثورة المضادة ، مما أدى إلى هجرة مجموعة كبيرة من ألمع الأدباء والفنانين والمخرجين فى أكبر عملية نزوح جماعى للأدمغة المصرية لخارج البلاد ، مثل "محمود السعدنى" و"أحمد عباس صالح" و"أمير اسكندر" و"على شلش" و"سعد أردش" و"ألفريد فرج" و"غالى شكرى" وغيرهم كثر ومنهم كاتبنا المتميز .

ذهب "محفوظ عبد الرحمن" إلى المملكة السعودية أولا ثم إلى الكويت ليعمل كاتبا للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيسا لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤- ١٩٧٨) ، فتهيأت له عوامل كثيرة لإعادة اقتحام عالم الكتابة الدرامية للمسرح وتأسيسه على بنية الحوار المشاكس لقضايا الواقع الساخنة ، وذلك بابتعاده عن مصر التى بدأ المسرح فيها منذ منتصف السبعينيات يميل فى غالبية عروضه للدعائية والتهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولا لما عرف بالمسرح السياحى أوآخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنساني الجاد ، فضلا عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى أتفق فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه الرأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تهويمات فكرية وألاعيب شكلية .

وجد "محفوظ عبد الرحمن" نفسه فى موقف شديد التباين ، فهو فى الخليج بعيد جسدا عن وطنه وقيود واقعه وصرامة رقابته ، مما يسمح له بمناقشة أسخن قضايا الواقع ، وخاصة قضية الديمقراطية التى آمن بأنها الجناح الآخر للاشتراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لابد

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشرع له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هى التى تمنح المواطن حق المشاركة السياسية فى المجتمع ، فى الوقت الذى تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارجه حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهى الشبهات التى طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتد والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصادر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية فى أجواء التاريخ عامة الذى يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفى الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتى أري أنه أحد أهم مؤسسيها فى الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التى تقرأ الحاضر فى ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التى هى غاية الكتابة عند كاتبنا الكبير .

إبحار "محفوظ عبد الرحمن" نحو الأجواء التاريخية أو ما يشابهها ، ليس نوعا من التقية الفكرية انفلاتا من رقابات الحاضر المتعددة وشبهاته الحائمة فوق كل تفكير حر ، وليس مجرد دس شخصيات الواقع فى أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت فى الماضى ، وترتبت نتائجها على مقدمات متصلة منطقيا بها ، وليس نتيجة لنبوءات خرافية أو أفعال ميتافيزيقية ، وعلى كتابة الراهن الدرامية أن تحول الجزئي إلى كلي ، وأن تكشف عن هذه العلاقة المنطقية بين المقدمات والنتائج ، واضعة إياها أمام عقل الجمهور المتلقى الآني كى يعرف إلى أين تقوده المقدمات التى يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة فى مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعى بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهى (حفلة على الخازوق) ، والتى بدأ كتابتها فى المملكة العربية السعودية ، وأتمها بالقاهرة عام ١٩٧٤ ، وقدمها لمسرح الطليعة ليخرجها "سمير العصفورى" ، غير أن الرقابة رفضتها عامذاك ، ونشرت بدار الهلال عام ١٩٧٥ ، وقام "صقر الرشود" بإخراجها لمسرح الخليج بالكويت في العام التالي .

****

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلقة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطولته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعده اللذين فكرا فى أن بقائهما فى أماكنهما لابد وأن يستشعر معه ملك البلاد أن ثمة مؤامرات تحاك حوله ، فيقبضا على أول عابر سبيل ظهر يوم الجمعة ، ويكون هذا الفتى المراكبي البسيط والعاشق للحرية ، ويزج به فى السجن بهدف توظيفه للقيام بتهمة الهجوم على قصر الوالى ، مادام قد قبض عليه أمام القصر ، وهو يبرر توجهه لقصر الوالي ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورطته أكثر فى التهمة الملفقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر ازرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ

البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى وذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسئولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له أختيار غيرهم ، وتفجأ الفتاة بأن الحاجب لا يختلف شكلا وموضوعا وفكرة عن مدير السجن والمحتسب والوزير ، فهم جميعا أوجه النظام القائم ، وتغيير الأوجه لا يعنى حدوث أى تغير فى البناء السياسي والاجتماعي للولاية ، والوالى نفسه هو رأس هذا النظام الذى لا يفكر لحظة فى تغييره .

هذه هى القضية التى يطرحها فى صورتها الكلية كاتبنا الكبير ، أن التغيير الاجتماعي والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخصه ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولي الأمس والمسئول الجديد ، كلهم أدوات بيد السلطة القائمة ، وبفعل اللطم الذى قامت به "هند" لرؤيتها الحاجب الذى حل محل رموز الفساد المقبوض عليهم ، ومنهية المسرحية نهاية ساخرة بمرارة العلقم ، تثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بل التعويل على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من علن النفس واختبار "رورشاخ" خاصة ، فيعنى أن يسقط الناقد أو المتلقى عامة ما يراه هو على العمل الفنى ، لا ما هو موجود بالفعل داخل بنيته الجمالية ، كما أن نصوص كاتبنا تستعصي على أى فرض لأفكار من خارجها عليها ، فهى تسمو بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجح نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحي فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الفنتازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالي نص (السندباد) أو (الفخ والسندباد) ، وهو نص لم يطبع ، وأعتقد أن لصديقنا الناقد والكاتب :عبد الغنى داود" نسخة مخطوطة من هذا النص الأخير ، وقد صاحب سوء الحظ نص (عريس . . .) برحيل مخرجه المفاجئ عن دنيانا فى حادث سيارة أليم بدولة الإمارات فى ديسمبر من نفس العام ، وتدخل مخرج آخر فى بنية العرض ، مما أثر بالسلب على طبيعته وفكره حين تقديمه فى مهرجان دمشق المسرحي بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

رغم أن نص (عريس لبنت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التتار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلاح

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهين وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التترى على المدينة ، التى ستسقط بين أيديهم لا محالة ، وهو تحدى مصيرى يتطلب استجابة تتفق وقدرات السلطان وشعبه ، وهو بدوره السؤال الدرامي الذى يحدد مصائر الشخصيات المتشابكة معه ، إما القبول بمعاهدة صلح مهينة تباع فيها ذهبية البلاد الجميلة ، أو الوقوف ضد الغزو والخروج لصده ، وبالطبع يفضل رجالات الدولة ، التى شاهدنا مثلهم فى (حفلة على الخازوق) ، الاستسلام وتوقيع معاهدة السلام التى ستسمح للأعداء بالتسلل للبلاد واستباحتها ، ينما يرفض "حسن الغلبان" ومجموعة الصعاليك وشباب البلاد الخضوع للأمر الواقع ، ويقررون الخروج لملاقاة العدو والزود عن وطنهم .

مع بداية الثمانينيات يعود كاتبنا إلى وطنه ، بعد أن غادر كرسى الحكم الرئيس المناوئ للمثقفين ، دون أن يتغير النظام الذى أسس قواعده فى السبعينيات ، وظل كاتبنا على نهجه المسرحي فى التحذير مما هو قادم ، باللجوء للفانتازيا التاريخية ، التى صار متفردا فيها ، فيكتب حينذاك ثلاثية من النصوص القصيرة ، نشر بمختارات فصول ١٩٨٦ ، وهى : (ما أجملنا) الذى قدمه لأول مرة فريق (نادى المسرح المصرى) بالمسرح القومى عام ١٩٨١ من إخراج "عادل هاشم" ، ونشر عام ١٩٨٤ ، وتدور وقائعه فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعي الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ أبن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "ابو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالي ، محذرا فيها السادة فى سبأ وفى كل المدن المتشابهة من طوفان قادم بانهيار سد البلاد ، منذرا الشعب من الاستسلام لأنظمة ظالمة مطاردة للحرية والعدل ، غير أنه فى النص الثالث (محاكمة

السيد م) ١٩٨٥ يقتل على يد صديقه غير الوفى "م" ، مما يدفع الشعب لحمل القاتل للسلطان لمحاكمته لمعرفة أسباب القتل ، إلا أن السلطان المغتصب لا يهمه الأسباب والدوافع ، بل يهمه فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهم الكاتب أن يؤكد فى ثلاثيته على أهمية المعرفة ، معرفة الإنسان والشعب لحقائق الوقائع التى يعيشون فى ظلها ، ويذبحون باسمها ، وتنتهك عدالتهم الاجتماعية باسم الحرية المفرغة من أبعادها المجتمعية .

من إخراج "سعد اردش" تقدم فرقة (المسرح الحديث) عام ١٩٨٩ نصه (الحامى والحامي) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء الف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلوة السلطان فى سهرة حمراء فى بيت الفاتنة "رضوى" ، ليكتشف فيما بعد أن اللصة هى هى ذاتها "رضى" التى ورثتها عن جدها ، الذى منحها فى الأصل للملكة كلها ، وليس لواليها فقط ، فليس لى حاكم أن يمتلك هذه الدرة اليتيمة وحده ، فهى فريدة عصرها ، ومع سريان الوقائع يدرك الجميع أن ثمة درتين أخريين مقلدتين بدقة فائقة عنها ، مما يصعب معرفة الحقيقية من المزيفة ، كما سعب معرفة من حامى البلاد من حراميها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجالات الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقد الدرة بيد أحد البسطاء المدينة ، الذى توجه إليه وإلى الجمهور الفاتنة "رضوى" دعوتها بأن يكون شجاعا وعادلا كى يمكنه الحفاظ على درة البلاد .

تتناسج دوما فى أعمال كاتبنا المعرفة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، أنها ثالوث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمعه ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامي المسرحي منذ نصه الأول المعروف (حفلة على الخازوق) حتى نصه (الملك يلهو) الذى يبدو أنه

كتبه فى نهاية الثمانينيات ، ليتوقف مرة أخرى عن الكتابة للمسرح لأكثر من عقد كامل ، حتى عودته للكتابة وتقديمه لنص (بلقيس فى مملكة التيه) عام ٢٠١٠ ، وأن قام الكاتب والناقد د . "عمرو دواره بإخراج (الملك يلهو) لفرقة مسرح الغد عام ٢٠٠٢ ، والدائر حول فقد سلطان البلاد لهويته وعرشه ، حينما يهبط مع وزيره لوسط المدينة ذات يوم متنكرين ، ليعرف أسرار أهلها ، ويتعرف على موقع الثائر على ملكه "بشر الراعي" وسط العامة فى إحدى حانات المدينة ، والتى يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تآمرت زوجته السلطانة عليها ، فلا يجد أمامه مفر غير الانضمام للثوار كى يسترد عرشه ، ويكون فى معية الثائر الذى رفع سيفه فى وجه النظام الفاسد .

قبل أن نقف وقفتنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفنتازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبه عام ١٩٨٣ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لأى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د ."محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمتلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطيبة لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطبيبة الواعية فى وجه هذا التسلل المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

****

يمكننا التوقف هنا أحدث ما كتبه وعرضه كاتبنا "عبد الرحمن" ، وهو (بلقيس فى

مملكة التيه) نموذجا لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكدين على أن العرض المسرحي الجيد لابد ولأن يشحذ قدراتنا على تلقى وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهدا نقديا لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجاراة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامى المعتمد عليه ، فحصا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة فى فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممى سينوجرافيته ، ولذا فأن عرض (بلقيس) الذى قدمته فرقة المسرح القومى ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التى يطرحها النص - الذى كتب منذ سنوات - على جمهوره الآنى ، خاصة مع تجهيزه للعرض فى سياق سياسى وفكرى قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها فى سياق سياسى وفكرى و(مزاجى) مختلف ، وهو العنوان الذى يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذى بدوره يستدعى من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التى حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثراء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود فى الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتى إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقى على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتى تجدل جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة فى المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضى فى ضوء العرض الآنى ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطورى على عالم المسرحية الإنسانى ،

ويتشابك التاريخى بالمعاصر ، والخيالى بالواقعى ، وتبقى الرسالة مضمرة فى بنية تبدو بلورية ، نرى أنها ليست كذلك بالمرة .

هنا تتشكل المعضلة الأولى فى عملية تلقى العرض المسرحى ، حيث من الضرورى أن يفك المتلقى شفرات العرض ويفسر رموزه ليفهم رسالته وفقا لثقافته الخاصة ، وهو أمر طبيعى ، غير أن هذه الثقافة الخاصة ، التى تمثل إطارا مرجعيا للمتلقى ، تشكل عبئا على عملية التلقى ذاتها ، حيث لا تمنح شخصية "بلقيس" نفسها - نصا وعرضا - وجوهر شخصيتها من خلال كلمات النص وفعلها داخله ، وتجليها فى فضاء المسرح ، بل أيضا من خلال ما يعرفه المتلقى المصرى عنها ، مثلما هو الحال مع شخصيات يعرفها المتلقى المصرى مسبقا مثل "إيزيس" و"عنترة" من موروثه الثقافى المصرى / العربى ، وأيضا من ثقافته المعاصرة لشخصيات مثل "دون جوان" و"دون كيخوته" وعوالمها الخاصة ، مهما دخلت هذه الشخصيات فى أعمال جديدة ، فمن السهل عليه اكتشاف حضورها فى الأبنية المسرحية الجديدة ، بينما الأمر مختلف مع شخصيات لا يعرفها مثل "خوانا المجنونة" أو "بدرو بارامو" ، إذا ما استوتا أمامه فى عمل ما ، وذلك بسبب عدم عبورهما بمخزونه الثقافى القابع فى لاوعيه الجمعى ، رغم أن الأولى هى ملكة أسبانيا فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وتعرفها المجتمعات الناطقة بالأسبانية ، وصيغت عنها أفلام ومسرحيات أسبانية كثيرة ، والثاني هو أسم لبطل رواية المكسيكى "خوان رولفو" المعنونة بأسمه ، ومع ترجمتها للعربية منذ سنوات ، ألا أنها مازالت محصورة فى قراءات المتخصصين بالآداب العالمية ، والمكتوبة بالأسبانية بوجه خاص .

فى نصه (بلقيس فى مملكة التيه) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن ثائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومـثير للالتباس ، تعمده النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايـتها ، مرورا باستخـدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التـشكيك فيها فى ذات الوقت ، وصـولا لنقض الحكاية بـأكملها ، سـواء أجاءت من رحـم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية مـن افتتاحية النص المكتوب ، والتى تبدأ بمـوقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "الهدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائه ب"المنذر بـن المنذر" وزير الملـك العظيم ، الذى جاءه بنذير شـؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكـة لا يعرفونه ولا يعرفـونها ، والمثير أمام ملكـة سبأ هنـا ليس طلب الـزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كـثر ، بل فى الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكـأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلابـد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتـار "خاقان" الزواج بالفـتاة "ذهبية" ابنة الـسلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، فى (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحـمد عبد الحليم" بهذا المـشهد الأفتتاحى كـابوسا آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كـانت مستغرقـة فيه أثناء افتتـاح العرض برقصات لمجموعة من الـشباب تجسد بالحـركة الراقصة هـذا الكابوس الذى يحاصـر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، فى دلالة واضحـة على إحساس أنثـوى بوقوع مصيـبة قادمة ، قـابعة فى موقف درامي يعد المتلقى لـوقوع حدث جلل تخشاه الأميرة وتتنبأ بـه ، ومن ثم فأن فى هـذا التبـديل دلالـة علـى نقل ثقـل الدراما من الأب (الملك) للابـنة (الأمـيرة) ، واستعادة لدورها الأسطـورى الذى يـضعها فـى صدارة الأحـداث ، ويصـوغها ك (امرأة) قـوية لابـد من إخضـاعها ل (رجل) أقـوى وأكثر حـكمة ، فـالأساطيـر التى صاغتها العقليـة الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاظم أى امـرأة فى الدنيا بقوة الرجل وعقله الحكيم .

تبدأ أحداث المسرحية فيما بعد هذه الافتتاحية الكابوسية ، بالحديث عن ملك عظيم أرسل رسله المدججين بالسلاح لمملكة بعيدة عنه ، طالبا الزواج بالأميرة الجميلة "بلقيس" فقط لا غير ، لكى يضمها لحريمه بزوجاته المائة ، لا حديث أذن عن مملكة قوية تسبح فى الرخاء والجمال ، توجد بأقصى جنوب الجزيرة العربية ، فى اليمن تمركزا وامتدادا حتى الحبشة فى القارة الأفريقية ، وتحكمها امرأة فاتنة هى "بلقيس" ، وتدين بدين غير سماوى ، وصل لسمع الملك العظيم فى أقصى شمال غرب الجزيرة العربية ، حيث مملكته العجيبة ، والذى تستدعيه الذاكرة من قلب الحكايات الدينية والأسطورية ، كلما جاء اسم "بلقيس" ، وهو ملك اليهود "سليمان" الذى يحكم مملكته (أورشليم) بالإنس والطير والجن ، وأثاره ما جاء به هدهده من سبأ بالنبأ اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهده بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشها ، آمرا إياها وشعبها بالرحيل إليه مؤمنين باليهودية ، فلما تشاورت مع رجالها الأقوياء أكدوا على قوتهم وبأسهم وقدرتهم على المواجهة بالحرب ، على حين رأت هى ضرورة المهادنة بإرسال الهدايا ، حتى تعرف حقيقة قوة هذا الملك الآمر ، فأرسل إليها جيشا ضخما ، يخرجها وأهلها من مملكتها ويأتى بها وبهم إليه أذلة صاغرين ، لأنه القوى الذى طلب هذا ، ودون ذنب منهم جنوه غير عدم معرفتهم بديانته وعدم إيمانهم بها ، كما أرسل عفريتا من جانه يأتى بعرشها فى لمح البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسراره الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

تطرح هذه الحكاية المستقرة فى ذاكرة المتلقى ، على عقله وهو يدلف لعالم هذه المسرحية ، رغم عدم وجودها بصورة جلية فيها ، وأن وجدت علامات منها

تثير الالتباس ، فاسم "سليمان" يغيب عن الملك المعتدى ، وأن بقى منه جبروته المعلن ، وهدهده يختفى ومعه خطابه الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله ليأتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "آصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيرا إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "آصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وأنتمائه لجنس الجان ، ترسيخا للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابعة فى عمق المسرح تشير إلى القدس أو أورشليم القادم منها الملك العظيم ، وهو ما لم يشر إليه النص صراحة فى إرشاداته المسرحية ولا فى متن حواره ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر الهدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لأى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركا للمخرج ومتلقى العرض تحديد هذا الزمن بصياغة سينوجرافيا المنظر المسرحى وأزياء شخصياته ، وهما –المخرج ومصمم السينوجرافيا –اللذان أعادا النص الدرامى لقلب الأسطورة ، وهو ما جعل المتلقى يفسر ما يحدث أمامه بفضاء المسرح وفقا لما يعرفه سلفا ، وبالتالى يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبرا هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هى الأصل التى استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية فى ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للاسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "آصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيرا أو تلكؤا" بل "الاحتفال فورا بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفا هذا الطلب بقوة الوفد الرسمى ، وعظمة ملكه الذى يجلس "فى برجه المشيد الذى لا تدخله حشرة إلا بإذنه" ، ويدعم هذا التكابر قول وزير سبأ لملكه أن هذا الوزير قادم من "بلاد أبعد من الخيال" يسكنها قوم من الجن أو أكثر تفوقا منهم ، ومن ثم يرضخ ملك (سبأ) لموافقة ابنته على السفر إلى الملك بموكب محمل ب (الهدايا) المذكورة فى الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق فى رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك فى إخلاصه له ، بعد أن دفعه للموافقة على أن يكون تابعا للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها ألا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتا طبيعيا ، واستخلافه لها ، رغم أنها فتاة ، لرجاحة عقلها ولأنها ابنته الوحيدة دون ذكور ، كما أن المسرحية تتدارك نفسها ، وتكشف فيما بعد عن سر قبول "بلقيس" الذهاب بنفسها للملك الذى طلب يدها ، دون انتظاره ، بأنها انتوت بعقلها قتله بخنجر ليلة الزفاف ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة الأسطورية ، بل بحكاية أخرى يحكيها التاريخ عن "عمرو بن ذى منار بن أبرهة" الملقب ب (ذى الأذعار) ، أمير قصر (غمدان) بصنعاء

، الذى حارب "بلقيس" أثناء توليها حكم سبأ ، فهزمها فى البداية ، ثم هزمته بعد ذلك بالحيلة ، حيث قبلت الزواج منه ، أو عرضت عليه هى الزواج بها ، قاتلة إياه ليلة العرس بعد شل قواه بكؤوس الخمر ، وطعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكت حكايات أخرى أنه حارب جدها "شرحبيل" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرد منه ، ولذا فأن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريسا فى عرينه بالخنجر ، والتى تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ماجعلنى احتمل كل الأيام القاسية ، سأبدى له الود وأظهر له الفرحة بالزواج ، (. . .) وفى اللحظة المناسبة سأطعنه بالخنجر ." ، وهو ما يجعل المسرحية تميل فى هذا الموقف تجاه شخصية "عمرو بن أبرهة" المتصارع معها داخل جغرافيتها اليمنية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكته عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئا ، ويتحرك هذا الحدث بموافقتها السير إليه فى احتفال مهيب ، راضية فى الظاهر ، ومضمرة فى الباطن نية قتله ، غير أنه يسير بالمسرحية فى تغريبة ملحمية ، تتوه فيها الأميرة ورفقاء الطريق ، بعد أن تركت ورائها مملكة قتل حاكمها ، دون أن تعرف فى البداية ، وذلك لتفريطه فى أرضه وفى أبنته ، ويوجهون جميعا وعثاء الطريق فى صحراء التيه العربية ، فتتفجر الأسئلة والإجابات ، وتحمل لغة الحوار الراقى العديد من القضايا المحملة على الحدث الدرامى البسيط ، وتمر الأيام كأنها سنون طويلة وثقيلة ، وهم بعد يعانون الحيرة والغربة والتوهة ، ويكتشفون أن الخيانة قابعة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الطامح للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأمها "رواحة" والتى كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فـى الأساطيـر باسم "رواحـة بنت سكن" ، وتـزوجها الأب يـوما - فـى هذه الحكـايات الأسـطوريـة - ليعـزز ملكـه الأرضى بـدعم من ملـك الجان ، ولـتمنح الأسـطورة بطلتـه ميلادا مختلفـا عن ميلاد البسطـاء من الناس ، ومن ثم فـالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل –فى عالم الأساطير –رفعة ونبـلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سلـيمان" ، والذى سخـر الأنس والجن ، دون أن يكون ولـيدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، ككل جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة ولـيلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفتـه ، وذلك كما افهمهـا الأب فى المسرحيـة وفقا لما جاء فـى الأسطورة ، حتى عـثرت بها على أرض الواقع الـدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنـسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنـسنة المسرحـية لشخصيـاتها وحكايـاتها . كما أنهـم فى التيه يعرفـون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعـد مغامـرات عدة عبـر الفيافي تـدرك في نهايتهـا "بلقيس" ورجـالها أنهم اكتشفـوا أرواحهم التى ظنـوا يوما أنهـا ماتت ، دون أن تقـول لنا كـيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكـون ، وتصل بها الرحلة التائهة إلى (مملكة (الوهم) ، فيفـاجأ الجميع بمـوت الملك منذ سـنوات فراشه ، وإن إذلالهم قـد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقـرر العودة برجالها إلى مملكـتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل معتد لها ولوطنها .

السينما

الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي

يطرح البحث العديد من التساؤلات والإجابات التي تضفي على الرؤى مزيد من التباين والوضوح ..؟!
وقد نجد بحثاً يصل بنا إلى نتيجة ما ، بينما بحثا آخـــر ينفي تلك النتيجة ويدحضها. لكن يبقى البحث دومًا مدخلاً هامًا نحو المعرفـــة والتغيير. ونحن إذ نبحث (علاقة الإبداع بالإنتاج عند المخرج المنتج) .. فتلك الإشكالية تدفع بنا نحو جدلية متشابكة الخيوط .. ولكي نفض تـلك الخيوط عن بعضها البعض فلابد لنا من استعراض كل خيط على حده .. فهناك خيط الفن والإبداع بما يحتويه من إشكاليات وعرة قد تأخذنا إلى مناحي لامتناهية نظراً لاتساع دائرة الإبداع التي تتشابك بدورها مع الفلسفة والواقع وعلم النفس واليوتوبيا .. إلخ .

vØE/væÓÝ åvÓÝQæe
كاتب من مصر

وهناك خيط السينما بما فيه من سحر الصورة وعوالم واسعة تحتوي سائر ألوان الفنون والإبداع والعلوم الإنسانية والتاريخ. فالسينما تقدم حياة كاملة بكل مفرداتها وتفاصيلها وأحاسيسها وشخصياتها التي تتحرك في بيئات وأماكن مختلفة ، إما من خلال شكل واقعي ، وإما فانتازي أو خيال علمي أو تاريخي. ولتكتمل دائرة بحثنا هذا ، فلابد للتعرض إلى شخصية المبدع في حد ذاته وتطبيقه على شخصية الفنان المخرج بكل ما بها من تناقضات وطموحات ، فإن كان يصعب تعريف معنى الفن والإبداع بتعريف واحد واف ، فكذا شخصية المبدع الذي يصنع ذلك الفن ، فما كان للفن والإبداع أن يكون موجوداً لو لم يكن هناك الشخص المبدع الذي يقدم ذلك الإبداع، ويدفع غيره للبحث والتمحيص فيما صنع ذلك المبدع. كما هو حالنا الآن في محاولة الوقوف على الأسباب التي تدفع الفنان المخرج كي يقوم بإنتاج أفلامه .

وبنظرة سريعة لتاريخ السينما المصرية ، فإننا نجد الكثير من المخرجين المصريين أنتجوا العديد من أفلامهم ، فعلى سبيل المثال وليس الحصر (أنور وجدي) وإن كان فناناً ممثلاً ، لكنه مارس الإخراج والإنتاج معاً ، وكذا (حسين صدقي) ثم المخرج (عز الدين ذو الفقار) وكذا (يوسف شاهين ومحمد راضي) وأخيراً وليس بآخر المخرج (أشرف فهمي) الذي آثار الكثير من الجدل حول أعماله بكل نجاحاته وإخفاقاته .

فمن خلال دراستنا لأعماله نجده شخصية مثالية لتطبيق بحثنا ، فهو شخصية مثيرة للجدل ، وإن كنت قد اخترته تحديداً لتطبيق بحثي عليه ، فذلك لعدة أسباب ، منها أنه صنع العديد من الأفلام التي تشعر بالإعجاب بها، والبعض الذي يدفعك للدهشة والحيرة والتساؤل لماذا صنع تلك الأفلام ؟ أكان احتياجاً لمال أو رغبة في التواجد غير المرضي على الإطلاق .. مثال ذلك (ميعاد مع سوسو، وفيلم ضربة جزاء ، بص شوف سكر بتعمل أيه..) وهو بالفعل يجيب على ذلك على لسانه (أكل عيش)..!

فلربما العاملين في حقل السينما كتب عليهم الخوض في بحر المجهول، حيث لا يملكون لأنفسهم شيئاً إلا ما تجود به عليهم الأيام والظروف، وبقايا من إرادة صلبة، للمحافظة على الأسماء والأعمال التي قدموها بالعرق والجهد كما جاء بلسان المخرج "ولو كان الأمر بيدي لكنت جلست أتأمل وأفكر وأعيد حساباتي بعد المرحلة التي قطعتها حتى فيلم (الشيطان يعظ ١٩٨١) لكن التوقف معناه غيابك ، ومعناه نسيانك ، وهبوط اسمك .. نهرول جميعاً في سباق لا نعرف له أول من أخر. لقد قدمت بعد ذلك مجموعة من الأعمال التي يمكن أن نطلق عليها (أكل عيش)"(١).

بالطبع لا نجد ذلك مبرراً كافياً بأن يصنع تلك الأفلام ، فالفنان قبل كل شيء وعي ، فكيف له عدم الوعي بأن تلك الأفلام هي التي تهبط بأسهمه وليس العكس كما يقال. فربما تلك الأفلام كانت عائق أمامه وعدم ثقة من المنتجين الجادين في إبداعه بعد رؤية تلك الأفلام ، على أية حال أشرف فهمي شخصية مثيرة للجدل شأنه في ذلك شأن إبداعه ذاته .

علاقة الإبداع بالفن

حينما تعجز الكلمات والحروف عن التعبير والوصف .. قطعًا نكون إزاء وصف الفن والإبداع ، أو تعريفه . فلا يوجد تعريف ثابت للفن ، فهو تلك الفلسفة الجدلية الضاربة في عمق التاريخ منذ أرسطو وأفلاطون حتى الآن .

فالإبداع ظاهرة معقدة جداً ذات وجوه وأبعاد متعددة ، لهذا من الصعب أن تنتظر تعريف محدد ومتفق عليه في الوقت الحاضر.

إن (اختلاف العلماء في فهم المقصود بالإبداع وعدم اتفاقهم على تعريف واضح هو في حد ذاته مؤشر على تعقد الموضوع)(٢).

حيث إن الإبداع هو نتاج ابتكاري يخضع لوجهة نظر المبدع الذي هو بدوره يؤثر في ذلك النتاج تبعاً لشخصيته وسيكولوجيته، والبيئة التي نشأ بها واستمد منها مخيلته، وكذا معتقداته وثقافته .. مما يجعل العملية الإبداعية في حد ذاتها عملية معقدة يصعب تعريفها وتقييمها .

والإبداع إذ يأخذنا في حيرة تعريفه ، كذلك شخصية المبدع الذي يقدم لنا الإبداع والفن ، فهو قطعاً شخصية معقدة التركيب والانفعالات ، فهو شخصية جبلت على صنع الدهشة لدى المتلقي، ولم لا فالفنان يقدم ما لا نتوقعه ، فهو بحساسيته يصوغ الواقع بوجهة نظره ، فهو يلتقط من الواقع ما لا يراه الآخرون .. فذلك الفنان هو الذي حير الباحثين والمنظرين في تعريف الإبداع. فالإبداع والمبدع وجهان لعملة واحدة، لذا فإن حديثنا عن الإبداع لابد وأن يتشابك دوماً مع الفنان والمبدع.

(فالفنان لا يبحث عن الأشياء التي لها ما يماثلها في الواقع الموضوعي ، بل هو يبحث عن الأشياء المتفردة أو المتميزة أو التي لا مثيل لها . وهذا مثالاً ... لذلك ما شاهده فان جوخ في رجل المنجم الذي كان جالساً بطريقة معينة فريدة .. لقد وجد في ذلك الإنسان شيئاً فريداً يميزه عن سواه من الأشخاص .. والفنان لا يرسم الأشياء المتكررة أو الأشياء النمطية ، ولا يلحن الألحان التي سبق لغيره أن قدم مثلها)(٣).

هكذا دوماً الفنان يرى ما لا يراه الآخرون ، فهو قبلاً يتأمل ، ثم يكون موضوعه الفني. فالتأمل يسبق العملية الإبداعية كي تكون تلك العملية متفردة ناضجة تلقى الدهشة والإعجاب على وجدان وعقل المتلقي الذي يستمتع بذلك العمل الفني سواء كان أدباً أو رسماً أو سينما أو أياً من صور فنون الإبداع . العمل الفني الجميل يصنع بهجة لدى المتلقي ، يجعله يستوعب عالم بشكل متفائل يدفعه أحياناً لرسم رؤية جديدة لأفكاره وطموحاته ، فنجاح المبدع قد يخلق لدى المتلقي رغبة في النجاح هو الآخر. فالفن رؤية جديدة دوماً لواقع أو حدث سواء كان هذا الحدث من الماضي أو الحاضر ، أو رؤية جديدة نحو المستقبل وتخيل أشكال جديدة وصور لحياة الإنسان أصبحت الآن حاضراً. فهي قبل ذلك كانت تصور للمستقبل ثم

أصبحت حاضراً بعد تنفيذها. الفنان دوماً يغير في الواقع بما يخدم الإنسانية بعدة أشكال سواء كان تغير مادي ملموس أو تغيير نفسي معنوي ، وصور التعبير المادي كثيرة، تصميم المدن ، تنسيق الحدائق .. إلخ، كذلك الأدب والدراما قد تدفع كثيراً إلى تغيير الواقع ، وقد تدفع الحكومات في وضع تخيل أكثر ملائمة لحياة الشعوب، وكذا قد تغير في سلوك المجتمع، مثال فيلم " أريد حلاً " الذي غير بعض مواد قانون الأحوال الشخصية الخاص بتنفيذ الطاعة للزوجة ، وفيلم " كلمة شرف" الذي أعطى السجين حق زيارة زويه خارج السجن.

إن صناعة الدراما المرئية والصوتية إذا تم توظيفها بشكل صحيح قد تصنع شعوباً مستنيرة جادة تعرف أهدافها وأحلامها ، وتغير تاريخها إلى الأفضل. فالفن يتداخل دوره المادي والمعنوي كثيراً بشكل يصعب في بعض الأحيان فصلهما مثال ذلك العمل الموسيقي حين تستقبله هو في حقيقة الأمر عمل حسي غير ملموس ، لكن أثره النفسي كبير ، قد تسمع قطعة موسيقية تحلق بك في آفاق بعيدة متشابكة مع البهجة والسعادة ، مما قد يعطي أثر مادي ملموس وبذل مزيد من الجهد يدفع نحو التقدم والازدهار. ولعل صعوبة تعريف الإبداع تأتي من أنه يخاطب في المرء عدة حواس ما بين نفسية ومادية تبعاً لتركيبة المتلقي وثقافته.

محير فعلاً أمر الإبداع .. إذ أنه يتم صنعه بواسطة إنسان له سيكولوجيته وظروفه البيئية وواقع محيط به، يخاطب أيضاً إنسان له كذلك نفس الأبعاد بشكل مختلف.. وهو لا يخاطب إنسان واحد فقط بل آلاف وملايين البشر لهم آلاف وملايين الشخصيات بكل الأبعاد النفسية والمادية والأحلام والطموحات والانكسارات. وعلى هذا نجد أن علم النفس لم يغفل دور الفن والإبداع إذا أخضعه للدراسة ، حيث (أهتم كثير من علماء النفس وبخاصة فرويد ومدرسته في التحليل النفسي بتفسير عمليات الإبداع الفني وتباينوا في تفسيراتهم بحسب المناهج التي ضربوا في أثرها ، وبحسب مواطن الإهتمام في شخصية الفنان)(٤).

فلكل فنان أبعاد شخصية وإهتمامات تحدد الشكل والمضمون في إبداعه ، وكذا إحساسه بالجمال ، لذا نتسائل (هل الإحساس بالجمال لدى الفنان فطري أم مكتسب ؟. إننا نعتقد أن إحساس الفنان بالجمال فطري من ناحية ومكتسب من ناحية أخرى، فثمة جانب من هذا الإحساس فطري وجانب آخر مكتسب. ومعنى هذا أن الفنان لا يركن إلى ما سبق له اكتسابه بالفطرة أو بالوراثة، من هذا الإحساس الجمالي، بل هو يعمد إلى تنمية الإحساس بالجمال لديه بالتربية الجمالية الذاتية)(٥).

والفنان كي يستطيع تنمية ذلك الإحساس فإنه لابد وأن يقوم بالكثير من الجهد مثل تغذية وعيه ثقافياً بالقراءة في كافة المجالات الحياتية، وكافة ألوان الفنون ، ومتابعة كل الأحداث الهامة والمهرجانات، وكذلك عدم عزل نفسه عن المجتمع ، إذا لابد وأن ينخرط ويتفاعل مع الناس لدراسة الأبعاد الشخصية لكثير من البشر ، وكذا اكتساب خبرات من حياة الآخرين ، لأنه في نهاية الأمر يعبر عن الآخرين وبخاصة فن السينما الذي يمارس فيه الفنان دور التعبير عن الآخرين وتقديم صور حياتهم.

أيضاً الفنان يتأمل الطبيعة ليستلهم منها .. أي لابد للفنان أن يعمل على أن ينمي حواسه الجمالية ورؤيته الخاصة ، فالموهبة دون تنميتها تصبح مع الوقت لا قيمة لها ، والإبداع يتأتى من عمق الأفكار المطروحة فيه ، وبأي شكل تم تقديم تلك الأفكار وموائمة هذا الشكل للأفكار المطروحة .

وهذا يتم بوعي الفنان وإلمامه بما يقدم ، حتى تصح صياغته الفنية بشكل يرضيه ويضمن رضاء واستيعاب المتلقي الذي هو بدوره الجائزة الكبرى للفنان . فالفنان يسعد كثيراً حين يري إعجاب الآخرين بما قدم ، وهو في ذات الوقت يقدم بهجة ومتعة للمبدع والمتلقي.

السينما

السينما هي تلك المرآة الساحرة بكل ما تملك من جمال وإغواء وحنان يحتوي ملايين البشر، فمن منا لم يرتمي في أحضان شاشتها رغبة فى البعد عن أوجاعه أو حالات الإحباط والملل التي نصاب بها بعض الأحيان لنخرج بكل انتعاش ونشوة.

هي تلك الفاتنة التي تستحوذ على إهتمام الملايين لما تملك من سهولة التعبير وروعة التشويق والإبهار مما يجعلها أميرة متوجة على عرش الفنون .

وفي تأكيد لدور فن السينما نجد (مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية ، يقرر أن السينما أكثر من أية وسيلة

أخرى للتعبير وهي لغة مرنة وغنيه)(٦)

وتستخدم السينما عنصرين هامين للتعبير وهما الصورة والصوت، وهما الوسيلتين الأهم في التخاطب بين البشر، العين ترى الصورة والأشكال والطبيعة، والأذن تسمع الوصف ، فالصورة لغة عالمية يستطيع أن يفهمها ملايين البشر. وإن كانت هناك مقولة شهيرة بأن المسرح أبو الفنون ، إلا أن السينما بما تملكه من أدوات وتوظيف للفنون السابقة عليها من تمثيل وموسيقى وفنون تشكيلية .. إلخ اكتسبت لغتها الخاصة، بل وأصبحت اللغة الأولى في العالم.

وحيث إن هذه اللغة يمثلها فكر فإن الفكر لا يمكن أن يدور في فراغ، وإلا أصبح ضرباً من الهذيان ، وإنما الفكر حتماً يجب أن يكون قصدياً .

وهذه القصدية تجعل منه دائماً متخذاً لموقع إما مع أو ضد . ولما كنا بصدد الإبداع ، فيكون هذا الفكر عادة في موقف الـ (ضد).

وهذا ما يحدث بين المخرج المبدع وكثيرين من جهات الإنتاج ، مما يدفعه إلى عملية الإنتاج. إذ يظهر الإبداع ابتداءا من موقف الضد وبتعبير أخر من موقف يتخذ هيئة الشكل أو الصعوبة التي يجب تجاوزها.

إذن الإبداع مبادرة. أي أن الإبداع يبدأ دائماً من الشعور بالحصار وهو استجابة جوهرها تعدي هذا الحصار سواء بهدم أسواره أو بتدمير أسس هذا الموقف. أي أنه فعل ومبادرة(٧) بأن يتخذ المخرج القرار بأن يقوم بعملية الإنتاج.

وحيث إن إنتاج الفيلم السينمائي ثمرة تضافر مجموعة من الأنشطة التمويلية والإنتاجية والتسويقية، تختص كل منها بتأدية نشاط معين متميز لتحقيق الهدف الاقتصادي والاجتماعي من المنتج السينمائي. وهو الفيلم الذي يعتبر بمثابة مشروع فكري فلسفي اقتصادي وثقافي، كل فرد من أفراده يبدع في اختصاصه ، وبالتالي فمشروع الفيلم منذ بدايته وحتى نهايته يعتمد على الإبداع في أفراده القائمين عليه.

ونظراً للتأثير الفكري الذي يتركه الفيلم لدى جموع المشاهدين ، فيجب أن يتم اختيار العاملين الموهوبين في كل مجال أو تخصص ، فالأقسام المختلفة بالفيلم تحتاج إلى الإبداع والخبرة لإنتاج عمل فني متكامل متلاق في أفكاره وإيديولوجيته مع جماهير المشاهدين(٨).

وهنا تتأكد أهمية السينما كأداة ثقافية وفنية وفكرية وإبداعية ، وكنظام لغوي وتعبيري مكتمل البنيان ، فهي الأكثر قدرة على مواجهة بعض القضايا الشائكة والتصدي لها.

وإن المخرج السينمائي يسعى لتوصيل الرسالة الثقافية والفنية والفكرية السينمائية إلى جميع طبقات المجتمع، فعليه الالتزام بتكريس العديد من المواهب الإبداعية لتتلاقي مع ذوق وفكر الجماهير.

وعلى نفس المستوى الإبداعي يأتي عمل المُنتج السينمائي فاختياره لموضوع الفيلم الناجح هو إبداع في حد ذاته ، واختياره المبدعين العاملين بالفيلم هو إبداع ، ونجاح الفيلم على المستوى الفني والتجاري هو محصلة ذلك الإبداع.

فحين يتم الكشف المعجمي عن الإبداع تقابلنا مرادفات مثل (إحداث –خلق) لكنه رغم التمايز الاصطلاحي إلا أنه ثمة مفهوماً مشتركاً فهو إحداث شيء على غير مثال سابق . وفي اصطلاح الحكماء إيجاد شيء غير مسبوق. فمن الصعب إيجاد تعريف محدد متفق عليه . فمثلاً يعرف الإبداع كاستعداد أو قدرة على إنتاج شيء ما جديد وذو قيمة. ويعرف على أنه (تحقيق إنتاج جديد ذو قيمة من أجل المجتمع (٩).

المقومات الفنية للمنتج السينمائي

المُنتج هو المسؤول عن نظام الإنتاج، سواء في الشركات الكبيرة أو الصغيرة .

إنه يدير دفة العمل من الناحية الاقتصادية ، ومن الناحية الفنية ، ويقوم بالتعاقد مع الفنانين والفنيين الذين يختارهم لتحقيق الفيلم في أحسن صورة ممكنة، وذلك بالتفاهم مع المخرج ، هو الذي يختار الموضوع أولاً ثم يختار المخرج الملائم لذلك الموضوع ، وبعد مرحلة الدراسة والإعداد والتحضير يلقي بأعباء مهمة التنفيذ على عاتق المخرج ، ويكتفي بالمتابعة من بعيد ، ثم يعود إلى الظهور ثانية في مرحلة تجهيز الفيلم للعرض العام، ورعاية عملية التسويق والتوزيع والدعاية ، فمسؤوليته فنية وإدارية وتجارية. فنية لأنه يطالب الفنيين بأعمال معينة ويشرف على تنفيذها ، وتجاري لأنه يقوم بتنسيق

الميزانية ويراقب تنفيذها ، ومراعاة التكلفة والعائد سواء مادياً أو فنياً. وإدارياً لأنه يسوس جميع العاملين بالفيلم . إنه أشبه بالقائد العام الذي يعمل ويخطط. أما المخرج فهو قائد الميدان الذي يعمل في البلاتوه ، ويجب أن يتوافر الانسجام التام بين القائدين، لأنه عليهما معاً تقع مسؤولية نجاح الفيلم أو فشله. وهو يُعرف في بعض الأحيان باسم (مدير عام الإنتاج أو المشرف الفني)(١٠) .

والمُنتج لابد له من التمتع بدراية كاملة بطبيعة عمل كافة المهن في الفيلم السينمائي من مخرج ومدير تصوير ومونتير ومهندس ديكور ... إلخ ، كذلك لابد له من معرفة المستوى الفني والتقني لكل هؤلاء في سوق العمل السينمائي مما يمكنه من اختيار أفضل العناصر التي تعمل معه في الفيلم ، ليخرج الفيلم بشكل مميز ، كذلك لا بد له من الخبرة الكافية التي تمكنه من اختيار الموضوع الملائم لسوق السينما في بلده في وقت إنتاجه، حيث إن من أهدافه الربح ، والربح لن يأتي إلا بموضوع يرضي الجمهور.

المقومات الفنية للمخرج السينمائي

(المخرج هو المسؤول عن ترجمة النص السينمائي "الكلمات" إلى معطيات بصرية "اللقطات" يتم تسليمها إلى المونتير من أجل ربطها سوياً لتأخذ شكل الفيلم السينمائي، إلا أن نقاط البداية والنهاية قد تفتقر إلى الوضوح ما لم ينضم المخرج إلى مشروع الفيلم عند كتابة السيناريو، أي عند مرحلة ما قبل الإنتاج، بحيث لا يغيب حضوره عن المشروع حتى بلوغ مرحلة ما بعد الإنتاج. مما يعني اشتراك المخرج بصورة وثيقة في جميع جوانب مرحلة المونتاج، وهندسة الصوت وتأليف الموسيقى والتسجيل ودمج الأصوات كلها مع الصورة حتى إنجاز الفيلم . وبعبارة أخرى فإن المخرج هو المسؤول عن الإشراف الإبداعي للفيلم بدءاً من مراحله الأولى وحتى إنجازه بالكامل. كما يعمل المخرج بصورة أوثق مع المنتج الذي يتحمل مسؤولية الإشراف التنظيمي والمالي لمشروع الفيلم من بدايته وحتى نهايته)(١١).

المخرج بالفعل هو رب العمل السينمائي ، وهو الذي يقوم باختيار جميع الممثلين بالتشارك مع المنتج لمراعاة ظروف التسويق ، والمخرج المتميز يتشارك غالباً مع السيناريست في جميع مراحل كتابة السيناريو السينمائي، فالمخرج المتميز الذي يمتلك وجهة نظر لابد أيضاً أن يضع بصمته في السيناريو ، لا أن يأخذ السيناريو وينفذه كما هو ، أو يقوم بعمل تعديلات بمعرفته بعيداً عن كاتب السيناريو ، بل يتشارك معه ويوضح لكاتب السيناريو وجهة نظره حول الأحداث والشخصيات وتطورها، مما يؤدي لسيناريو متماسك غير قابل للتعديل بعد ذلك.

(والمخرج هو المسؤول الأول عن تحقيق الفيلم في صورته النهائية ، وهذه المسؤولية لها وجهان متباينان، الأول خَلاقْ (إبداع) ، والثاني إداري. فمن الناحية الأولى يعتبر المخرج بمثابة الفكر والإحساس ... الموحد لكل العناصر الفنية التي تتعاون في تشكيل الفيلم في صورته النهائية. ومن الناحية الأخرى فالمخرج هو المسؤول الفني لجميع الفنيين الذين يعملون)(١٢).

تلك المسؤولية التي تقع على عاتق المخرج تتطلب منه أن يتمتع بشخصية قيادية . الشخصية التي تدير الكثير من الشخصيات كل منها له دوره ، وكذا سيكولوجيته الخاصة التي تتطلب من المخرج أسلوب خاص يستطيع به استخلاص ما يريد من كل شخصية بشكل يسير، مما يخدم العملية الفنية وظهور العمل بشكل يرضيه لأن (صنع الفيلم هو تحد إبداعي وتنظيمي يشبه إلى حد ما عملية تأسيس وتشغيل مشروع تجاري صغير أو متوسط، وبالتالي فإن المخرج بحاجة إلى فريق تنظيمي يضم منتجاً ومدير إنتاج ومشرف سيناريو ومساعد مخرج. وينبغي على المخرج التعاون مع كل من الفريقين بالتوازي ، ويتطلب صنع الفيلم اتخاذ مئات القرارات كل يوم ، تتطلب أن يكون المخرج في حالة حضور تام ودائم . والإخراج عبارة عن عمل فني وفكري وشعوري وإبداعي، وتعد شخصية المخرج عنصراً مهماً جداً ، فالإخراج الجيد والبارع تشحنه شخصية المخرج ، وأقصد بكلمة " شخصية " ذلك المزيج المهم بين الأخلاق والسلوك الذي يجعل كلاً منا على ما هو عليه ، أما الشخصية الزائفة فلن تفلح أبداً في الوصول إلى مستوى الإخراج الجيد)(١٣) فلابد للمخرج من شخصية متفردة تجمع إحساسه الشعوري بالفيلم وأحساسه القيادي الذي يؤثر في شكل شخصيات العمل كي تخرج أفضل ما لديها لخدمة مضمون العمل وظهوره بأفضل صورة ممكنة . كما أن عليه كيفية شحن تلك الشخصيات، وكذا تشجيعهم حين الإجادة، فالشخصية الإنسانية تحتاج دوماً للإطراء والتشجيع لإرضاء الذات.

وإن كان الأديب بحاجة إلى وقوف مباشر على طبائع

الشعوب وعاداتهم وتقاليدها (١٤) فإن ذلك ينطبق ذلك تماماً على المخرج ، حيث إنه دوماً يقدم واقع مجتمعي وبيئي تتحرك فيه شخصيات تعبر عن حدث، لذا فلابد للمخرج الإلمام بتلك البيئة وشخصيات تلك البيئة ، كيف تتحرك ، كيف تتحدث، وبماذا تعتقد، مما يكسب الفيلم السينمائي المصداقية والواقعية. وعلى هذا نجد أن المخرج لابد له من ثقافة متنوعة ، وكذا شخصية تأملية .

الأسباب والدوافع للمخرج لكي يكون منتجاً

(إن الفهم بطبيعة الإبداع وماهيته يفرض على المبدع الحقيقي ضرورة أن يخوض حرباً شرسة ضد كل معوقات الإبداع، وأهمها عدم توافر الظروف المهنية والمناسبة للإبداع ، وأهمها شرط الحرية . ويقصد بالحرية هنا أن يأخذ المخرج قراراته بدون ضغوط من أي جهة ، لأن الحرية بمعناها الانطولوجي " هي إبداع الإنسان لنفسه وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل لأن الإبداع هو فعل التحرر ذاته الذي يتجسد في علاقة بين الإنسان –المخرج –والوسائط التي يعمل من خلالها وسياسات شركات الإنتاج وسطوة النجم والظروف السياسية للبلاد")(١٥).

مما تقدم نجد أحد أهم أسباب ودوافع المخرج كي ينتج هو التحرر من القيود المفروضة عليه من خلال العمل تحت سطوة شركة إنتاج تفرض عليه نجم أو تفرض عليه توجه معين يحد من إبداعه، فهو بالعادة يميل إلي التحرر كي يطلق العنان لخياله الإبداعي بشكل يرضيه، حيث تبقى الرغبة الفنية لدى المخرج هي المحرك الأساسي والدافع للجوء إلى إنتاج أعماله حتى ينال حرية الإبداع التي يصبو إليها مع الوضع في الاعتبار البعد الجماهيري ، لكن يبقى البعد الفني الإبداعي –وهو الأهم – الدافع الأول لدى المخرج للإنتاج ، كي يرى حلمه وأرقه متجسداً على الشاشة الفضية . وقد يستحوذ موضوع أو فكرة على ذهن وحس المخرج ، الأمر الذي يجعله سجين تلك الفكرة ، فلا يري غيرها على الرغم من أنه قد يُعرض عليه بعض السيناريوهات في نفس التوقيت لأفكار أخرى ، ولكن إحساسه الإبداعي قد أصبح سجين فكرته وموضوعه الذي تحمس له عندئذ، يلجأ إلى إنتاج تلك الفكرة ، الأمر الذي يجعله يجازف بماله في الإنتاج وانشغاله بأمور إنتاجية مع العملية الإبداعية والتي تحتاج إلى كل دقيقة من وقته وتركيزه ، والمخرج في نهاية الأمر يُنفث عن رغبات ومكنونات تحلم وتبحث عن النجاح والخلود. وقد يري في الموضوع الذي يحاول إنتاجه فيلم يمكن أن يعيش عبر السنين ، يحلم بفيلم يراه ويعجب به الجيل الحاضر ويظل يراه وتعجب به الأجيال المتعاقبة ، يحلم بأن يظل موجود في ذاكرة الشعب الذي ينتمي إليه، وحبذا أيضاً لو استطاع الوصول لوجدان وأحاسيس الشعوب الأخرى.

وكي يحقق للمخرج ذلك ، فلابد له من موضوع يمس الأحاسيس والمشاعر التي تهم الناس عبر الزمان، مثال ذلك قضية الحرية والتي تظل حتى نهاية الوجود مطلب وشغف لشعوب العالم يتجلى ذلك في فيلم (ليل وقضبان) الذي اخرجه وأنتجه أشرف فهمي. أيضاً هناك قضية المال وقضية الانتقال ، وكثير من الموضوعات التي من الممكن أن يتم تناولها في كثير من الأعمال وتمس كل الشعوب وكل البيئات عبر التاريخ.

(إن الفن هو اللغة الإنسانية التي يفهمها الناس بغير قيود المعاني واللكنات التي تقف حائلاً بين الشعوب، فأنت تستطيع أن تفهم عن الفنان الصيني بغير أن تعرف اللغة الصينية ، ويستطيع الإنسان الياباني في العصر الحديث فهم لغة فن قدماء المصريين بغير أن يكون له علم بأبجدية هذه اللغة، فلغة الفن تتجاوز الحدود الجغرافية وقيود الزمان التاريخية (١٦)). ونأخذ الفيلم الصامت ونجاحه أكبر دليل على ما تقدم، إن لغته هل لغة الإنسان التي تنطق بلسان المشاعر والتي تتلقفها آذان القلوب البشرية في أرجاء الأرض وعبر الحقب والأزمان.

وعلى هذا فإن فن السينما هو أهم الفنون بما يمتلك من أبجديات عديدة ، حيث الصورة السينمائية التي يفهمها كل شعوب الأرض باختلاف ألسنتهم ولغاتهم ، فالصورة السينمائية لغة عالمية ، لذا كان هذا حافز هام للمخرج السينمائي كي يحلم بعمل فيلم سينمائي يراه ويتفاعل معه الإنسان في شتى بقاع الأرض ، وهذا بحد ذاته سبب هام للمخرج كي ينتج فيلم سينمائي طمعاً في الوصول الي العالمية. مما قد لا يتوافر في فيلم آخر تعرضه عليه شركة إنتاج تراعي الذوق العام للبلد الذي يعيش فيه وظروف السوق والبعد التجاري، مما يحد من حلم المخرج فيلجأ عندئذ للأنتاج .

هناك أيضاً أسباب أخرى تدفع المخرج للإنتاج، فيلجأ

بعض المخرجين إلى الإنتاج لعدم رواج اسماءهم ، أي أن المنتجين قد لا يثقوا في كفاءة ذلك المخرج فيلجأ إلى الإنتاج كي يحصل على فرصة ظهور اسمه على عمل سينمائي ويطرح نفسه كمخرج. مثال كثير من أفلام المقاولات، حيث تلك الأفلام يقوم بها عادة مخرجين ذوي كفاءة محدودة تجعل معظم شركات الإنتاج الكبرى تحجم عن إسناد أعمال إليهم ، فعلى سبيل المثال المخرج ناصر حسين الذي أخرج وأنتج العديد من الأفلام ولم نرى اسمه على أي من الأفلام الكبيرة بعد ذلك.

هناك أيضاً السينما المستقلة والتي يقدمها عادة مخرجين شباب متحمسين لأفكارهم ويحلمون بسرعة ظهور تلك الأفكار عندئذ يلجأون إلى الإنتاج والتي قد تكون في معظم الأحيان أفلام قصيرة ، وتلك السينما عادة ما تفرز جيل من المخرجين المبدعين حيث تكون مساحة الإبداع أوفر لأنها لا تخضع لعامل السوق التجاري أو الذوق العام ، ولكن تخضع أولاً وأخيراً للمعيار الإبداعي البحت. وإذا ما حاولنا أن نحدد في نقاط الدوافع والأسباب التي تدفع المخرج كي يقوم بالإنتاج نجد أن أهمها:

١- رغبة المخرج في التحرر من شروط السوق.

٢- استحواذ فكرة أو موضوع معين على إحساس ووعي المخرج ولا يجد منتج يتحمس لذلك الموضوع فيضطر هو للإنتاج.

٣- محاولة طرح المخرج لنفسه بشكل جديد لا تتيحه له شركات الإنتاج ، وربما البحث عن العالمية .

٤- محاولة المخرج لطرح اسمه لأول مرة على الشاشة كمخرج سينمائي.

والسؤال هل قدمت تجربة المخرج المنتج نماذج جديدة ومتميزة في السينما المصرية ؟

يرى الباحث أن تجربة المخرج المنتج قد قدمت ما هو جديد ومتميز شكلاً ومضموناً . فبالنظر إلى أفلام يوسف شاهين وآخرون بدءاً من ظهور السينما المصرية إلى الآن نرى العديد من هذه التجارب الفيلمية الناجحة أفلاماً ظلت علامات ومحطات فنية فارقة في السينما المصرية بشكل عام.

السيرة الذاتية والاتجاه الفني للفنان أشرف فهمي

الاسم أشرف أحمد فهمي ، ولد في ٢٥ أغسطس ١٩٣٦م ، نشأ أشرف فهمي في وسط ترفرف عليه الراحة المادية والعائلية ، حيث بدأ ارتباطه بالأدب والكتابة ، وأحس أن هناك علاقة ما تربطه بالقلم . وكان يمارس الرياضة حيث ترك له أبويه مساحة كبيرة من الحرية ، ثم ترك الرياضة بعد أن قطع بها شوطًا كبيراً حيث وصل إلى نهائي الجمهورية في تنس الطاولة . واتجه إلى الأدب، خاصة القصة القصيرة، حيث قطع بها شوطاً كبيراً ، وحصل على جائزة نادي القصة مرتين .

أنهى أشرف فهمي دراسته الثانوية عام ١٩٥٤م ثم التحق بكلية الآداب قسم تاريخ.

بدأت علاقة أشرف فهمي بالسيناريو والسينما في هذه المرحلة ، وفي السنة النهائية له بالجامعة قرر الالتحاق بالدفعة الأولى بمعهد السينما ، لكنه كان يريد أن يدرس السيناريو حتى قابل المخرج الكبير أحمد بدر خان ، الذي أقنعه بدخول قسم الإخراج.

سافر أشرف فهمي إلي أمريكا بعد تخرجه من المعهد لاستكمال دراسته للإخراج السينمائي ، وبعد عودته قدم عدة أفلام للمركز القومي للأفلام التسجيلية على مدى ثلاث سنوات. وكانت بدايته الحقيقية مع مؤسسة السينما عندما قدم فيلم (ليل وقضبان) ، وبعد ذلك بدأت رحلته الطويلة مع السينما إلى أن توفى في ٢٥ يناير عام ٢٠٠١١٧.

الاتجاه الفني للمخرج أشرف فهمي

تشكل الحياة الفنية للمخرج أشرف فهمي ومعظم أبناء جيله مفارقة لا تخلو من دلالة تبعث على الأسى، فهذا هو الجيل الذي عاش فترة دراسته خلال ذروة المد الثوري في العالم العربي ودول العالم الثالث. وهو الجيل الذي يمثل الدفعات الأولى لمعهد القاهرة للسينما الذي أنشئ في عهد عبدالناصر ، لكنه أيضاً الجيل الذي تركت عليه نكسة ١٩٦٧ ندوبًا عميقة، زادها عمقًا خلال السبعينات ظهور نزعة الثورة المضادة التي أصبحت تدين كل ما ينتمي الي الحقبة الناصرية. وهو أخيراً الجيل الذي كان عليه أن يخطوا خطواته الأولى لكي يمارس صناعة الأفلام في الحقبة التي بدأت السينما المصرية فيها

مسيرة التردي الاقتصادي والصناعي والهروب من الواقع على المستوى الفني.

فكان على أشرف فهمي وجيله أن يتخلوا شيئًا فشيئًا عن أحلامهم القديمة، لكي يحاولوا أن يجدوا طريقة وتوليفة في عالم السينما التجارية .

والنظرة التأملية لفيلم (ليل وقضبان) تكشف بحق عن تمكن هذا الفنان من اللغة السينمائية وعن طموحه الذي كان ينبئ بمستقبل كان من الممكن أن يجعله واحداً من أهم مخرجي السينما المصرية والعربية.

ويدور فيلم (ليل وقضبان) عن القهر الإنساني الذي يعيشه الإنسان على المستوى الاجتماعي والسياسي والنفسي معاً . حيث يمارس المأمور المتسلط عبد الهادي (محمود مرسي) قمعه تجاه زوجته (سميرة أحمد) الحبيسة داخل أسوار منزلها الملاصق للسجن ، كما يمارس وحشية تجاه المساجين الذين نجد من بينهم السجين المظلوم طالب الهندسة أحمد (محمود يس) ويغزل الفيلم قصة حب رقيقة بين الزوجة والسجين، مما يدفع بالزوج إلى إطلاق الكلاب المتوحشة على البطل لتنهشه نهشًا . وإن كان الفيلم يوحي على نحو ما بأن هناك أصلاً ما يكمن في الأفق مجسداً في انتفاضة المساجين الذين يقودهم الضابط الشاب (مجدي وهبه). وللوهلة الأولى قد لا يختلف فيلم (ليل وقضبان) كثيراً عن العديد من الأفلام المصرية التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات وتتحدث دائماً عن –العهد البائد – وانتظار قدوم عصر جديد تشرق فيه شمس المجد والحرية على الأرض .

وإذا كان ذلك العهد البائد في (ليل وقضبان) غائمًا ومشوشًا حتى أنه يمكنك أن تتصور دون أن تبتعد كثيراً عن الحقيقة أن الفيلم كان من بين موجه الثورة المضادة التي كانت في البداية توجه سهامها في موارية للحقبة الناصرية، ثم أصبح النقد تجاهها أكثر صراحة ومرارة وسوداوية في المرحلة اللاحقة، ويكمن الأهم في فيلم (ليل وقضبان) تلك المقدرة الحرفية التي أظهرها أشرف فهمي في غزل خيوط فيلمه ، فعلى المستوى التقني فهناك مشاهد كثيرة تظهر جماليات الصورة السينمائية في صراع الضوء والظل ، وتستخدم طبيعة المكان وأجواءه أو نظرة الزوجة الكسيرة إلى وجهها في مرآة مكسورة ، فيبدو وجهها مثل روحها المتشظية أو جلوس الزوج والزوجة متباعدين على طرفي مائدة الطعام.

لم يفصل أشرف فهمي في فيلمه (ليل وقضبان) بين فكرته العامة عن القهر داخل النفس البشرية وخارجها ، وبين تفاصيله الدقيقة على مستوى الدراما واللغة السينمائية، وذلك كان جوهر تميز أشرف فهمي في مسيرته الفنية.

لكن أشرف فهمي لم يستطيع أن يرقى إلى هذه الذروة الفنية في أعماله التالية على الرغم من أنه يعد واحداً من أبرز المخرجين السينمائيين المصريين صنعًا للأفلام.

وفي الحقيقة أن نظرة عامة على أفلام أشرف فهمي توحي لنا بأن هذا المخرج كان له عالمه الخاص الذي تستحق أفلامه مع قدر من التسامح أن يطلق عليها المصطلح النقدي (سينما المؤلف) فالأغلب الأعم منها يدور في عالم من الصراعات الوحشية بين البشر ، ولا نستثنى إلا فيلمًا واحداً هو (بص شوف سكر بتعمل أيه) ١٩٩٧ الذي حاول فيه أن يصنع ميلودراما موسيقية تعيد دون نجاح أسطورة أفلام أشرف فهمي إهتمامه بالتفاصيل وخصوصًا تلك التفاصيل التي تسكن أعماق الممثل أو الشخصية ، حيث إنه اعتمد في معظم أفلامه على الشخصية وليس على قوة الحدوته . والشخصية عنده هي التي تصنع عقدة الفيلم وليس العكس.

اتسم أشرف فهمي بلغة سينمائية خاصة وأبجدية مميزة، فقد جمع بين التكنيك والرؤية السينمائية الرفيعة، فقد أخذ من (يوسف شاهين) جنونه العبقري . وقد عمل معه مساعداً في فيلم الأرض. وأخذ من (صلاح أبو سيف) واقعيته ، ومن (كمال الشيخ) حرفيته .. ويكاد يكون (سعيد مرزوق) الضلع الإخراجي الثاني لأشرف فهمي ، فهو أقرب ما يكون إليه نفسيًا وإنسانيًا ومهنيًا كلاهما يؤمن أن السينما بلا جمهور أمواج بلا شاطئ ، وسماء بلا قمر، بالإضافة إلى أن الانطلاق إلى العالمية لا يكون إلا بالمحلية.

المرأة في سينما أشرف فهمي :

كان للمرأة دور كبير في حياة أشرف فهمي الخاصة والسينمائية ، وقد حملت عناوين عدد من أفلامه اسم المرأة. فعام ١٩٧٤ أخرج فيلم (امرأة عاشقة) عن الأسطورة الإغريقية (فيدرا) بطولة شادية . وعام ١٩٧٨قدم ثلاثة أفلام عن النساء هي (امرأة قتلها الحب) بطولة مديحة كامل ، وفيلم (رحلة

داخل امرأة) بطولة نادية لطفي ، وفيلم (المرأة الأخرى) بطولة ميرفت أمين ، ثم في عام ١٩٨٦ قدم (امرأة مطلقة) بطولة سميرة أحمد ونجلاء فتحي، الذي فجر مآسي الطلاق أمام سطوة الرجل . واختتم المجموعة بفيلم (امرأة تحت المراقبة) عام ٢٠٠٠ بطولة نبيلة عبيد.

وتتجلى رؤية أشرف فهمي للمرأة في فيلم (الشريرة) عام ١٩٨٠ حيث يتضح عالم أشرف فهمي ورؤيته تجاه المرأة والمقارنة بين فيلم (الشريرة) والقصة القصيرة التي تحمل نفس الاسم وتعود للمراحل الأولى لنجيب محفوظ تلقي الضوء على هذا العالم الفني الخاص لأشرف فهمي ، فعلى حين تنتصر قصة نجيب محفوظ للمرآة أو للبطلة التي لا تجد عند زوجها الفظ ما تنشده من عواطف دافئة، فإن فيلم أشرف فهمي يقلب القصة رأساً على عقب، بما يتوائم مع تراجع نظرة المجتمع للمرآة خلال السبعينيات ، فالبطل (محمود يس) نموذج ناجح لرجل عصامي بدأ من الحضيض حتى أصبح من كبار رجال الأعمال (الانفتاحيين) وإن لم يستطع أن يتخلى عن فظاظته وسوقيته ، اللتين ترفضهما زوجته (نجلاء فتحي) فتطلب منه أن يصبح أكثر تحضراً . وهنا ينحاز الفيلم لبطله إذ يصوره نبيلاً فارساً انتشل زوجته من الفقر ورعاها حتى نالت أعلى الدرجات العلمية ، وعلى النقيض فإن البطلة تبدو جاحدة ناكرة للجميل . لذلك لا تستغرب الشر في الفيلم الذي يهرب منه الزوج إلى أحضان غانية (نبيلة عبيد) تظهر له الحنان بل إنه يحاول وهو الذي يمثل الخير الذي يطلب منا الفيلم أن نقف إلى صفه أن يصحب عشيقته إلى فراش الزوجية حتي يستثير غيرة زوجته (الشريرة) فكأن الفيلم يضع خيانة الزوج في مواجهة خيانة الزوجة التي تعني هنا بحثها عن الحرية .

ويقول أشرف فهمي عن المرأة

أنا لا أنظر إلى المرأة إطلاقاً على أنها صاحبة قضية .. ومع احترامي لفيلم (أريد حلاً) ولبطلته فهو في وجهة نظري رؤية برجوازية متخلفة ، لا تساير حياتنا المعاصرة ، فبعد أن أخذت المرأة كافة حقوقها وأصبحت وزيرة ، يصبح من العبث أن نتشدق بقضية تحرير المرأة لأنها مستهلكة.

المرأة عندي بلا قضية لأن قضيتها هي نفس قضية الرجل بعد أن أصبحت مساوية له ، المرأة المصرية ليست فاتن حمامة في (أريد حلاً) ولكنها نبيلة عبيد في (ولا يزال التحقيق مستمراً) حيث تتمزق بين طموحها الهائل وبين الضغوط الاقتصادية التي تتعرض لها ، فتصبح بالتالي مصدر قلق للزوج والأسرة .

السياسة وعالم أشرف فهمي :

لا يوجد في عالم أشرف فهمي السينمائي أيديولوجية سياسية تسيطر عليه ، فهو مؤمن أن كل فنان يجب أن يكون له موقف سياسي مرتبط بظروف المجتمع ، ولكن من الخطأ أن يتحول إلى محترف سياسة ، حيث يرى أشرف فهمي الفنان الذي يحترف السياسة مثل البوق الذي يستخدم للدفاع عن حزب ما أو اتجاه معين . لذا فالفنان لابد أن يعيش ويتعايش داخل الموقف ككل ، وينظر إلى الأشياء من أعلى وليس من زاوية واحدة . ففيلم (الأقوياء) لم يحاول أشرف فهمي أن يعكس رؤية سياسية معينة بقدر ما كان مستنداً إلى حادثة حقيقية وهي عودة حزب الوفد وما أثير حول هذه العودة ... فقد حذر الفيلم من العودة إلى الوراء لأن كل عصر له أيديولوجية زعماؤه. وتنبأ الفيلم بأولئك الذين آرادوا أن يبعثوا بأفكارهم من جديد فاصطدموا بالواقع وانتهوا إلى الفشل .. وقد تجد ذلك كرموز في الأسرة المصرية التي جاءت في الفيلم والمكونة من شقيقين احدهما اشتراكي (عزت العلايلي) والآخر يشكل مع والده (محمود يس ورشدي أباظة) الجبهة الأخرى التي ترمز إلى الوفد. وقد آثارت وجهة نظره هذه خلافاً بينه وبين الكثيرين الذين طلبوا منه أن يعبر عن اتجاه سياسي محدد.

ويقول أشرف فهمي : لابد أن يبقى الفارق قائمًا بين الفنان والسياسي ، وخصوصًا فيما يتعلق بقضية الالتزام والمرونة . فلابد أن يبقى الفنان ملتزمًا ، بينما المصالح القومية تفرض على السياسي المحترف قليلاً من المرونة . قد يحسب للرئيس السادات مثلاً تبنيه لقضية السلام، ولكننا لا يمكن أن نغفر لعهده كل المساوئ الي أفرزتها سياسة الانفتاح الاقتصادي .

ونرى أشرف في فيلم (لا يزال التحقيق مستمراً) يهاجم ما أفرزه عصر الانفتاح الاقتصادي من مساوئ واستخدام الانتهازيين لجو الحرية الاقتصادية ، الأمر الذي خلق لدينا طبقة طفيلية أثَرت على حساب البسطاء وخربت اقتصاد البلد وحولت المجتمع إلى بوتيكات ومعارض سيارات ومصانع للشيكولاته والمياه الغازية ، ووسعت الهوة بين الطبقات، وكثرت

الانحرافات الأخلاقية سواء من جانب من يملكون أو من جانب من لا يملكون . وحاول فيلم (لا يزال التحقيق مستمراً) أن يظهر التفكك الأسري والدمار الذي أصاب هذا الكيان، بالإضافة إلى الخواء الاقتصادي والفكري ، فهذا العشيق الفاشل يعود من الخارج ليلوح لزوجة صديقه القديم ذات الطموح المحاصر بضيق ذات اليد بإمكانيات هائلة ، فتزن على خراب بيتها كما يقول المثل، فتثور على وضعها الاجتماعي والاقتصادي ، وتنعكس ثورتها على حياتها الأسرية ، فينفجر الزوج وينتهي كل شيء إلى الدمار.

كما ناقش أشرف فهمي قضية الانفتاح في فيلمين آخرين ، ولكن بمنظور مختلف في فيلم (الشريرة) حيث تعرض للعلاقة الزوجية بكل تفاصيلها بين ثري انفتاحي يمثل الطبقة الجديدة مظهراً ومخبراً وسلوكًا ، وبين زوجته الشابة المتعلمة المثقفة التي انتشلها من الفقر ليصنع منها محامية كبيرة تتمرد عليه عندما تدرك الفارق الكبير بينهما .

وفي (الراقصة) نظرة عميقة إلى الزعامة الاقتصادية التي تستمد كينونتها من الوضع الاقتصادي والاجتماعي الجديد، حيث تتحول الراقصة إلى مركز قوة ، إذ أحبها مقاول الأنقاض الثري ، بينما تتمرد على الطبال البسيط الذي يعتبر نفسه صانع أمجادها.

وهنا يمكننا القول بأن أشرف فهمي لم يضبط متلبسًا بتعاطي السياسة في أية لحظة ، وحتى فيلم (ليل وقضبان) لم يختره بنفسه ، فالكاتب (مصطفى محرم) هو الذي رشحه للفيلم. ونظراً لأن أشرف فهمي كان بعيد الصلة عن السياسة فقد تصور أنها ستجلب عليه ثورة النقاد اليساريين، ولم يصدق نفسه عندماعرض (ليل وقضبان) كان أولئك النقاد هم أكثر الناس إنصافًا وانحيازاً له وللفيلم الذي كان آخر ما أنتجه القطاع العام في السينما ومن بعده استمر أشرف فهمي بالاعتدال ، بينما وصفه النقاد بالميوعة السياسية لاهتمامه الشديد بالقضايا الاجتماعية والعاطفية الساخنة (امرآة مطلقة) و(لا تسألني من أنا) وحتى فيلمه (الشيطان يعظ) الذي وصف بأنه أفضل الأفلام التي قدمت عن حرافيش نجيب محفوظ .. حيث قدم السياسة على استحياء عندما رمز إلى البطلين بالدولتين العظيمتين (أمريكا وروسيا) وهي نفس الرؤية الهادئة التي اتبعها في فيلم (سعد اليتيم) وتعرض خلالها للصراع العربي الإسرائيلي عبر اليهودي الذي يريد الاستيلاء على التكية الرمز الديني للمسلمين.

لكن الحال تغير إلى حد ما مع قدوم التسعينيات التي شهدت محاولة اللعب على وتر السياسة فقدم فيلم (إعدام قاضي) الذي تعرض فيه لمذبحة القضاء ثم تلاه بفيلم (قانون إيكا) الذي أدان فيه قمع الحريات واعتقال أساتذة الجامعات الأمر الذي آثار غضب واستنكار الكثير من النقاد ممن اتهموه بمعاداة ثورة يوليو والهجوم على عبد الناصر.

وأخيراً يمكننا القول أن أشرف فهمي لم يعتنق مذهبًا سياسيًا يفتح الطريق أمامه مثلما فعل غيره فيبقى الاعتدال سمة لأفكاره ، وكذلك أسلوبه السينمائي ، فالموضوع لديه هو البطل ، وتميزه كمخرج يتوقف على هذا الموضوع.

قضايا هامة طرحها أشرف فهمي :

حاول أشرف فهمي تفجير قضايا هامة في أفلامه مثل الاعتقال السياسي في (قانون إيكا) وفيلم (إعدام قاضي) وتعرضه لمعاناة قاضي نزيه ، وفي فيلم (عنبر الموت) ناقش تسرب المواد الملوثة بالإشعاع إلى البلاد عبر النفوس الضعيفة. أما في فيلم (لصوص خمس نجوم) فتعرض إلى انحراف بعض رجال الأعمال .. فالفيلم يحذر من قدوم لصوص جدد يختلفون تمامًا عن لصوص الماضي ، فاللص الجديد محترف اللصوصية وكأن الفيلم تنبأ إلى هروب رجال الأعمال الذي ظهر جليًا في الفترة الأخيرة للدرجة التي وصف فيها عالم رجال الأعمال بعالم للصوصية الكل يسرق ويهرب.

وفي فيلم (القتل اللذيذ) يناقش قضايا الإدمان وانحراف الشباب في خلفية اجتماعية تحذر من انهيار البناء الاجتماعي لهذا المجتمع ، وفي فيلم (امرآة فوق القمة) يناقش أشرف فهمي قضية المخدرات ، وصعود المهمشين إلى قمة السلم الاجتماعي ، وسيطرتهم على رجال السلطة، حيث أصبح الفساد سمة لرجال السلطة .

الدم في أفلام أشرف فهمي :

لم يكن أشرف فهمي ساديًا ، بل كان عاطفيًا رقيق الإحساس ، ولكنه كان يميل لتجسيد مشاهد العنف وسفك الدماء، لينفر الناس من العنف والدماء المبالغة في إثارة مثل تلك المشاهد. وبدأ ذلك في فيلمه (القتلة) حيث دخل سكين

صلاح ذو الفقار في رقبة عادل إمام بوحشية في ذروة التصاعد الدرامي للأحداث . ونلاحظ دائماً دماء وقتل في عناوين أفلامه (بستان الدم) حيث تدور فكرته حول الزوج (عزت العلايلي) الذي يصطحب زوجته (يسرا) إلى مكان ناء لكي يجعلها تعيش أوهامها ، وتقف على حافة الجنون ليتضح في النهاية أن الزوج رئيس عصابة قتل أباها ويريد قتلها.

وفيلم (القتلة) وفيلم (القتل اللذيذ) وفيلم (العشق والدم) كل هذا يعكس الجانب المكبوت داخل أشرف فهمي خاصة أنه بطبيعته كان طفلاً.

ويقول أشرف فهمي عن سبب اختياره اسم فيلم (العشق والدم) هو اسم ينطبق على حياتي الخاصة ، فحياتي كانت مليئة بالعشق ومليئة أيضاً بالصراعات والمذابح على كل المستويات، فهو فيلم يعكس ملامح حياتي الخاصة جداً .

فقد حاول أشرف فهمي في فيلمه (العشق والدم) إبراز التصادم والتناقض الموجود في بعض البقاع داخل بلادنا ليس فقط بين القديم والجديد ، بل بين الفكر القديم ونظيره الجديد . ففي الأقصر نرى أناساً يعيشون في بطن الجبل ، ويتبعون تقاليد متزمتة جداً ، وفي البر الشرقي حياة أخرى تمامًا حيث من هم يمثلون القرن ٢١ بالفعل، على الرغم أن الذي أبرزه الفيلم هو دعوة إلى النظرة المستقبلية، وهو أيضًا دعوة لدفن الماضي بكل أفكاره ، حتى لو كانت صالحة لأن الأفكار والمبادئ والنظريات تمر بمرحلة بلوغ، كما يبلغ الإنسان ، والسعادة في الحياة هي أن الإنسان لابد من أن يصنعها بنفسه كما يصنع أي عملاً يقوم به في حياته.

أشرف فهمي المنتج :

آراد أشرف فهمي أن ينتشل نفسه وتاريخه، باقتحام تجربة الإنتاج، لكي يحقق ذاته الفنية في مرحلة النضج، حيث خاض أشرف فهمي في هذا المجال سلسلة من المعارك المتأرجحة بين الانتصارات المدوية والهزائم الكبرى ، يكسب عشرات الآلاف في فيلم ويخسر أضعافها في فيلم آخر ، ولكنه لا يتوقف حتى تجاوزت المسألة حدود الممكن والمتاح ، فينسحب أشرف فهمي من مجال الإنتاج مكتفيًا بما حصد، حتى يتمكن من مداواة جراحه وديونه.

ورغم أن أشرف فهمي أنتج ما يزيد عن ١٦ فيلمًا ، إلا أنه ظل يرفض أن يتحول الفن الي مصدر للرزق و(أكل عيش) . ويؤكد أنه لم يحصل على أي مكسب مادي من الأفلام التي كان ينتجها لمتعته الشخصية، بل تحمل ديونًا كثيرة في سبيل تحقيق الهدف الفني الحقيقي الذي كان يريد الوصول إليه.

ويحكي أشرف فهمي أنه أنتج عام ١٩٨٠ فيلم (الشيطان يعظ) فحقق أرباحًا كبيرة ، ولكنه أخذ هذا المكسب وأنتج به فيلم (المجهول) الذي تكلف مبالغ طائلة، حيث تم تصويره كاملاً في كندا، فأضاع كل ما حققه من ربح في الفيلم السابق .

وعن هذه التجربة يقول : المسألة هنا تتجاوز الرغبة في تحقيق المكاسب المادية إلى إرضاء روح الفنان الذي يبحث دائمًا عن كل ما هو جديد ومتميز ليقدمه إلى جمهوره ، حتى لو كان هذا على حساب نفسه .

وكان أشرف فهمي يملك القدرة على الاعتراف بأخطائه، ويؤكد أنه تعرض لشيء من سوء الاختيار مرتين في حياته المهنية .. المرة الأولى عندم توقفت مؤسسة السينما عن الإنتاج حيث اتجه إلى القطاع الخاص وعدم المستوى اللائق من الناحية الفنية . كما يعترف أشرف فهمي أن لديه أفلام يخجل منها وأن فيلمه (شوق) كان سيئًا للغاية . أما المرة الثانية فهي الفترة الأخيرة من حياته حيث كان في حالة عدم اتزان، فمن يصدق أن مخرج (ليل وقضبان) و (الشيطان يعظ) هو مخرج فيلم (ضربة جزاء) لفيفي عبده ، وفيلم (ليلة القتل) وفيلم (امرأة تحت المراقبة).

أشرف فهمي وجيله :

يتبادر إلى ذهننا سؤال .. هل جيل أشرف محظوظ أم أنه جيل مظلوم .. ؟

لاشك أن الجيل الذي ينتمي إليه أشرف فهمي ظهر بلا حماية نقدية أو مظلة تقيد شر التخطيط فهذا الجيل خرج من معطف التجربة الاشتراكية جريحًا في عام ١٩٦٧ وتطلع رأسمالي بشع بعد حرب ١٩٧٣، وتحولات حادة في الأفكار والمناهج والأساليب ورؤية ضبابية غير واضحة المعالم بالقدر الكافي.

مظلوم هذا الجيل الذي تعلم السينما وحرفيتها ، وتأثر

بموجه السينما الفرنسية الجديدة وامتدادها في جميع العواصم الأوروبية والأمريكية . الجيل الذي يضم أشرف فهمي وعلى عبد الخالق وسعيد مرزوق وحسين كمال ومحمد راضي .. قدموا الكثير لكنهم لم يحصدوا إلا القليل. حاربهم الظرف التاريخي ، والظرف الفني، حيث انصرف عنهم النقاد إلى الجيل التالي حيث الصوت الأعلى والاحتفاء الأعظم لجيل عاطف الطيب ومحمد خان وخيري بشارة وداود عبد السيد .. والعجيب أن جيل النقاد الذي قدر أشرف فهمي وحياه هو نفس الجيل الذي راهن بكل ما يملك وما لا يملك على الجيل التالي ونسى هؤلاء فانصرفوا من باب اليأس أحيانًا إلى أفلام قد لا تكون على المستوى المطلوب، لكن كان العمل بها ضروريًا لأسباب البقاء والاستمرار.

جيل أشرف فهمي هذا امتلك الفن ولم ينشغل بالسياسة كما فعل الجيل التالي الذي كان اتجاهه اليساري واضحاً وجليًا في معظم أفلامه، وهو اتجاه لا عيب فيه . والفن الحقيقي هو المعارض الذي يكشف ويعري ويقول ويناقش، كان جيل أشرف فهمي هو جيل الاعتدال السياسي والتطرف الفني ، نعم التطرف لأن حرفتهم بالدراسة والموهبة كانت عالية ومتميزة ولغتهم السينمائية تسبق عصرهم بسنوات .

وفي النهاية نقول إن أشرف فهمي صنع تاريخه السينمائي من خلال عالمه الخاص ، ولغته السينمائية المتميزة التي وضعته في مقدمة مخرجي السينما المصرية التي تدين لهذا المخرج بالكثير(١٨)

الشيطان يعظ

- قصة : نجيب محفوظ
- سيناريو وحوار: أحمد صالح
- موسيقى: فؤاد الظاهرة
- مونتاج: عبد العزيز فخري
- مدير التصوير: سعيد الشيمي
- تمثيل: فريد شوقي –نور الشريف –عادل أدهم – نبيلة عبيد –توفيق الدقن –كريمة مختار
- إخراج: أشرف فهمي

تيمة الفيلم

تدور تيمة الفيلم حول الصراع بين اثنين من فتوات الحارات، في حين يذبح في غمار هذا الصراع بطل الفيلم شطا الحجري.

– مقدمة

الفيلم مأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ ، حيث إن عالم نجيب محفوظ له خصوصية ينفرد بها وقد تعامل الفيلم مع عالم نجيب محفوظ بكثير من المصداقية ونفاذ الرؤية ، فنرى الفيلم يقدم عالم الحارة وصراع الفتوات بكثير من المنطق والترفية دون الإخلال بباقي عناصر الفيلم ، ولم يتعامل بسطحية مع القصة مثل معظم الأعمال التي أخذت عن قصص نجيب محفوظ، وهذا الأمر جعل للفيلم قيمة هامة حيث أن الفيلم حفظ على الجانب الفكري والمضمون السياسي إلى جانب لغة السينما الخاصة في كونه فيلم جماهيري مليئ بالحركة والإثارة.

– الشخصيات

- شطا الحجري : حرفي بسيط راودته أحلام القوة ، فقرر التخلص من مهنته والانضمام إلى عالم المعلم الديناري أملاً في أن يصبح خليفة للفتوة، لكن الظروف تجعله يلعب دوراً آخر ، حيث يكلفه الديناري بمراقبة خطيبته والإيقاع بها.. لكن شطا يقع في حبها ، حيث يهربان إلى (الشيللي) عدو الديناري وفتوة العطوف، حيث يقرر الشيللي مساعدة شطا انتقاماً من الديناري ، لكن شطا يكتشف أنه هرب من سطوة ديكتاتور ليقع تحت سطوة ديكتاتور آخر أكثر شراً . يعجب الشيللي بزوجة شطا (وداد) حيث يغتصبها أمام عينيه ثم يخرج شطا من حارة الشيللي ليعود إلى حارته وعالم الديناري ملطخًا بالعار، حيث تظل فكرة الانتقام تراوده ، وحينما تتاح له الفرصة يقوم بقتل الشيللي ويخرج قلبه ليعلن عن انتصاره قبل أن يذبح في غمار المشاجرة.
- الديناري : فتوة إحدى الحارات ، سلطوي ، لكن له مبادئ في أن القوة (الفتونة) أخلاق ورجولة، وهذا التناقض هو أساس وسمة شخصية الديناري، فالسلطة لديه ليست مرتبطة بفكرة الشر، رغم خداع

شطا له ، فعندما يعود إلى الحارة يرفض فكرة الانتقام منه ، كما رفض مسبقًا الانتقام من أمه . ويخوض الديناري صراعًا مع الشيللي من أجل الكرامة بعد اعتداء الشيللي على وداد ، وينتهي هذا الصراع بموت شطا حيث يكتشف الديناري في النهاية أن وصوله للمجد كان ثمنه باهظًا ، فالثمن هو حياة إنسان أو بمعنى أدق حياة الآخرين.

- الشيللي : فتوة آخر ديكتاتور وسلطوي ، حيث إن الشر المكون الأوحد لشخصيته السلطوية ، يضمر حقداً مسبقًا للديناري منذ أن كان صبيًا لديه ، ويكون هذا الحقد هو الدافع الأساسي للصراع الذي استغله الشيللي ليحقق انتصاراً على الديناري باغتصاب وداد خطيبة الديناري السابقة ، يرفض الديناري أي حلول غير القوة التي هي حله الوحيد لحسم أي صراع ، حيث تؤدي هذه القوة بحياته على يد شطا الحجري.

مشاهد الفيلم الهامة

- المشهد الأول : ذهب شطا إلى الديناري في بيته الفخم حيث يطلب منه الديناري أن يغسل له قدميه ، وبعد أن يقوم بذلك يخبره الديناري بطبيعة المهمة التي سيوكلها إليه وهي البحث عن أجمل فتاة في الحارة وإخباره بها ، حيث ينصرف شطا وقد تحطمت أحلامه القديمة في أن يصبح ذراع الديناري الأيمن. المشهد هو بداية حقيقية لدخول شطا عالم الديناري السلطوي، حيث بدأ هذا الدخول بتقديم تنازلات ، والمشهد يعبر عن الطبيعة السلطوية لشخصية الديناري .

- المشهد الثاني : ذهاب شطا إلى الشيللي وسط رجاله حيث يطلب من الشيللي حمايته هو ووداد من الديناري ، حيث يتردد الشيللي في أمره ، ثم يوافق على مساعدته مقابل تركه لعصاه وأحلامه القديمة من القوة (الفتونة) وعودته ليعمل مكوجي حيث يخبره الشيللي بمقولة (علشان تعيش بينا مش لازم تبقى منا) . المشهد هو بداية لدخول شطا عالم الشيللي وهو العالم الأكثر قسوة حيث يطلب منه تقديم تنازلات عن أحلامه القديمة وتطلعاته للقوة وسط أهل العطوف ، وهو يعلم جيداً أنه لن يكون واحداً منهم.

- المشهد الثالث : حضور الشيللي إلى حجرة شطا بمأذون حيث يطلب منه أن يطلق وداد ، وعندما يرفض شطا يقوم رجال الشيللي بضربه في حين يقوم الشيللي باغتصاب وداد أمام عين شطا. المشهد هو بداية الصراع الحقيقي بين القوتين (الشيللي والديناري) حيث إن شطا ووداد وقود هذا الصراع الخاص . إهتم المخرج أن يخرج المشهد بصورة جيدة لأنه يعد أهم مشاهد الفيلم حيث امتاز المشهد بالزوايا المعبرة والتكوينات التي تعبر عن قسوة ما يحدث ، بالإضافة إلي التقطيع الحاد والسريع.

السيناريو

حاول السيناريو رسم عالمي القوة والسلطة ، معتمداً على الجو الشعبي والتراثي للحارة المصرية حيث استغل السيناريو تراث عصر الفتوات ليعكس به أفكاراً حديثة عن عصر الإمبراطوريات الجديدة والإمبريالية ، سواء الإمبراطورية الأمريكية الأكثر شراً والمتمثلة في الشيللي أو الإمبراطورية السوفيتية المتمثلة في الديناري.

يبدأ الصراع في الفيلم عندما يقرر شطا الهروب من سطوة الديناري واللجوء إلي الشيللي حيث يتصاعد الصراع باعتداء الشيللي على وداد وخطف الديناري لرجال الشيللي ، ويصل الصراع إلى ذروته عندما يرفض الديناري في لقائه مع الشيللي أن يطلق سراح الرجال.

يتجه الصراع إلى الحل بحدوث مشاجرة كبرى ، حيث يقتل شطا الشيللي انتقامًا ، ثم يُقتل شطا في غمار هذا الصراع.

الإخراج

استطاع المخرج أشرف فهمي أن يعبر عن الواقع السياسي في فترة الستينيات من خلال الجو التراثي للحارة

المصرية ، حيث كان الرمز واضحًا للقوتين العظمتين أمريكا وروسيا.

فالمخرج يطرح وجهة نظره الخاصة في جيل الستينيات الذي خُدع وذُبح من قبل القوى العظمى وكان الرمز واضحًا من خلال البطل .

فالمخرج أشرف فهمي يقدم لنا مشهداً غاية في التعبير ، حيث يصور لقاء الشيللي والديناري وسط المقابر بكثير من الحرفية ، حيث اختار المكان واستغله بصورة رمزية ، فكلاً من الشيللي والديناري يقطع شوطًا للوصول الي نقطة الالتقاء وسط المقابر ، وكأن الموت سمة للصراع بينهما.

لجأ المخرج إلى تكنيك وأسلوب الحركة لرسم أجواء الصراع في الفيلم ، حيث استخدم الحركة السريعة للكاميرا والتقطيعات الحادة والسريعة ، بالإضافة إلى الزوايا والتكوينات التي تبرز القوة فنرى زاوية Lanlangle في الكثير من اللقطات التي يظهر فيها الديناري تعبيراً عن سلطته وتحكمه ، بالإضافة إلى الكثير من التكوينات التي تظهر فيها عصا الديناري Forgroud تعبيراً عن القوة.

وأخيراً نستطيع القول أن المخرج أشرف فهمي عبر بصدق عن وجهة نظره السياسية للمجتمع في فترة الستينيات ولدور الإمبراطوريات وسطوتها من خلال العودة إلى عالم الحارة والتراث الشعبي المصري.

فيلموجرافيا أفلام أشرف فهمي والجوائز التي حصل عليها

أولاً : الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة :

١٩٧١

- صور ممنوعة
- القتلة

١٩٧٢

- واحد في المليون

١٩٧٣

- ليل وقضبان
- الصدى (قصير)

١٩٧٤

- امرأة عاشقة

١٩٧٥

- حتى أخر العمر

١٩٧٦

- أمواج بلا شاطئ
- شوق

١٩٧٧

- بص شوف سكر بتعمل أيه
- موعد مع سوسو
- رغبات ممنوعة

١٩٧٨

- رحلة داخل امرأة
- المرأة الأخرى
- امرأة قتلها الحب

١٩٧٩

- مع سبق الإصرار
- كرامتي
- ولا يزال التحقيق مستمراً

١٩٨٠

- الشريرة

١٩٨١

- الشيطان يعظ
- الوحش داخل الإنسان

١٩٨٢

- الخبز المر
- الأقوياء

١٩٨٣

- صادت النصف متر

١٩٨٤

- الراقصة والطبال
- المجهولة
- الخادمة
- لا تسألني من أنا

١٩٨٥

- سعد اليتيم

١٩٨٦

- امرأة مطلقة
- وصمة عار

١٩٨٧

- لعدم كافة الأدلة

١٩٨٨

- اغتيال مدرسة

١٩٨٩

- عنبر الموت
- بستان الدم

١٩٩٠

- ليل وخونة
- إعدام قاضي

١٩٩١

- قانون إيكا

١٩٩٢

- فخ الجواسيس

١٩٩٤

- لصوص خمس نجوم
- ليلة القتل
- الراية الحمراء

١٩٩٥

- ضربة جزاء

١٩٩٧

-امرأة فوق القمة

١٩٩٨

- القتل اللذيذ

٢٠٠٠

-امرأة تحت المراقبة

٢٠٠١

- العشق والدم
- رغبات ممنوعة

ثانياً: الأفلام التسجيلية:

١٩٦٨

- في القرية يتطور
- حياة جديدة
- عمال الصناعات

١٩٧١

- التكايا والزوايا

الجوائز التي حصل عليها:

١- الجائزة الثانية من مهرجان الإسكندرية عن فيلم (حياة جديدة)

٢- جائزة الإخراج في مهرجان الأفلام التسجيلية والقصيرة عن فيلم (الصدى).

٣- في مجال الأفلام الروائية :

* جائزة أحسن فيلم في مهرجان طشقند عن فيلم (ليل وقضبان)
* جائزة التقدير الذهبية مهرجان القاهرة السينمائي عن فيلم (ليل وقضبان)
* جائزة أحسن أفلام ١٩٧٩ من جمعية فن السينما عن فيلم (مع سبق الإصرار)
* جائزة محمد بيومي كأحسن فيلم في مهرجان الإسكندرية عن فيلم (مع سبق الإصرار)
* جائزة أحسن إخراج جمعية الفيلم السادس ١٩٨٠ عن فيلم (سيف الأحرار)
* جائزة أحسن إخراج مهرجان جمعية الفيلم السابع ١٩٨١ عن فيلم (سيف الأحرار)

٤- جوائز مهرجان القاهرة عام ١٩٨٣ عن فيلم (الخادمة)

المراجع

أولاً: المراجع العربية

* أحمد كامل مرسي –مجدي وهبه –معجم الفن السينمائي – وزارة الثقافة –الهيئة العامة للكتاب – 1973 –ص ٢٧١,
* سمير الجمل: أشرف فهمي ترنيمة فنية –الجمعية المصرية للكتاب ونقاد السينما –مهرجان الإسكندرية السينمائي السادس عشر سنة ٢٠٠٠ – ص,٧٣
* عثمان عاكف : التزامات المنتج السينمائي نحو حماية حقوق الملكية الفكرية في صناعة السينما –رسالة دكتواره غير منشورة –المعهد العالي للسينما –سنة ٢٠٠٥ – ص ١، ٢,
* مدكور ثابت : النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي –مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 – –ص ,٧

* مراد وهبة –المعجم الفلسفي –دار الثقافة الجديدة –القاهرة – ط ٣ – 1973 – ص ,١
* محمد عبد الخالق محمود –دراسة في نظرية السينما من منظور النسق الجمالي عند هيكل –رسالة دكتواره غير منشورة – المعهد العالي للسينما –سنة ٢٠٠٣ – ص ,٢١٦
* يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1986 –ص ,٢١

ثانياً: المراجع المترجمة

* ألكسندر روشكا –ترجمة غسان عبد الحي أبو فخر –الإبداع العام والخاص –سلسلة المعرفة –ديسمبر ١٩٨٩ – الكويت –ص ١٨ : ,٢٠
* كين دانسيجر –ترجمة محمد علام خضر –فكرة المخرج (الطريق إلى البراعة في فن الإخراج) –منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة المصرية للسينما –دمشق ٢٠١٤ – ص, ١٠
* مارسيل مارتن : اللغة السينمائية –ترجمة سعد مكاوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – أغسطس ١٩٦٤–ص, ١٣٢

ثالثاً: جرائد ومجلات :

* المصدر: المركز الكاثوليكي للسينما – تم تبويب واستخلاص السيرة الذاتية والاتجاه الفني من: شاشتي العدد ١٥٣– الخميس ٢٢ مايو ٢٠٠٢ ، العربي –العدد ٢٠٣ – فبراير ٢٠٠١ ، اليسار – العدد ١٢٧ – مارس ٢٠٠١ ، اليسار العدد ١٠٧ – مارس ٢٠٠١ ، الفيديو العربي ٣٠ مارس ١٩٩٩ ، الجمهورية ٢١ فبراير ٢٠٠١، الميدان ٦ فبراير ٢٠٠١ ، مجلة الفن السابع ٢٧ أبريل ٢٠٠١ ، أخر ساعة ١٩٧٧/١٠/٢٦ ، أخبار النجوم العدد ٤٣٥ – فبراير ٢٠٠٠ ,

الهوامش

١ سمير الجمل: أشرف فهمي ترنيمة فنية –الجمعية المصرية للكتاب ونقاد السينما –مهرجانالإسكندرية السينمائي السادس عشر سنة ٢٠٠٠ – ص,٧٣
٢ د. مدكور ثابت : النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي –مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 – –ص ,٧
٣ يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1986 –ص ,٢١
٤ يوسف ميخائيل أسعد : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب –المرجع السابق –ص ١٦٦
٥ نفسه : ص ١٦٢
٦ مارسيل مارتن : اللغة السينمائية –ترجمة سعد مكاوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – أغسطس ١٩٦٤–ص, ١٣٢
٧ ألكسندر روشكا –ترجمة غسان عبد الحي أبو فخر –الإبداع العام والخاص –سلسلة المعرفة –ديسمبر ١٩٨٩ – الكويت –ص ١٨ : ,٢٠
٨ عثمان عاكف : التزامات المنتج السينمائي نحو حماية حقوق الملكية الفكرية في صناعة السينما –رسالة دكتواره غير منشورة –المعهد العالي للسينما –سنة ٢٠٠٥ – ص ١، ,٢
٩ مراد وهبة –المعجم الفلسفي –دار الثقافة الجديدة –القاهرة –ط ٣ – 1973 – ص ,١
١٠ أحمد كامل مرسي –مجدي وهبه –معجم الفن السينمائي –وزارة الثقافة –الهيئة العامة للكتاب – 1973 –ص ,٢٧١
١١ كين دانسيجر –ترجمة محمد علام خضر –فكرة المخرج (الطريق إلى البراعة في فن الإخراج) –منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة المصرية للسينما –دمشق ٢٠١٤ – ص, ١٠
١٢ أحمد كامل مرسي –مراد وهبة –معجم الفن السينمائي – وزارة الثقافة والإعلام –الهيئة المصرية العامة للكتاب – – 1973ص, ١٠٣
١٣ كين دانسيجر –ترجمة محمد علام خضر: فكرة المخرج (الطريق إلى البراعة في فن الإخراج) –مرجع سابق –ص ,٢١
١٤ يوسف ميخائيل أسعد –سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب –مرجع سابق –ص ,٢١
١٥ محمد عبد الخالق محمود –دراسة في نظرية السينما من منظور النسق الجمالي عند هيكل –رسالة دكتواره غير منشورة –المعهد العالي للسينما –سنة ٢٠٠٣ – ص ,٢١٦
١٦ يوسف ميخائيل أسعد –سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب –مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1986 – ص ,١٥
١٧ تم تبويب واستخلاص السيرة الذاتية والاتجاه الفني من : شاشتي العدد ١٥٣ – الخميس ٢٢ مايو ٢٠٠٢ ، العربي – العدد ٢٠٣ – فبراير ٢٠٠١ ، اليسار – العدد ١٢٧– مارس ٢٠٠١ ، اليسار العدد ١٠٧ – مارس ٢٠٠١ ، الفيديو العربي ٣٠ مارس ١٩٩٩ ، الجمهورية ٢١ فبراير ٢٠٠١، الميدان ٦ فبراير ٢٠٠١ ، مجلة الفن السابع ٢٧ أبريل ٢٠٠١ ، أخر ساعة ١٩٧٧/١٠/٢٦ ، أخبار النجوم العدد ٤٣٥ – فبراير ٢٠٠٠ ,
١٨ تم تبويب واستخلاص السيرة الذاتية والاتجاه الفني من : شاشتي العدد ١٥٣ – الخميس ٢٢ مايو ٢٠٠٢ ، العربي – العدد ٢٠٣ – فبراير ٢٠٠١ ، اليسار – العدد ١٢٧– مارس ٢٠٠١ ، اليسار العدد ١٠٧ – مارس ٢٠٠١ ، الفيديو العربي ٣٠ مارس ١٩٩٩ ، الجمهورية ٢١ فبراير ٢٠٠١، الميدان ٦ فبراير ٢٠٠١ ، مجلة الفن السابع ٢٧ أبريل ٢٠٠١ ، أخر ساعة ١٩٧٧/١٠/٢٦ ، أخبار النجوم العدد ٤٣٥ – فبراير ٢٠٠٠ ,