مصر الثورة أملا في الوصول إلى ديمقراطية التعبير في الدراما والمسرح المصري

د. هناء عبد الفتاح
المعهد العالي للفنون المسرحية

الدراما والمسرح صنوان غير منفصلين لا يمكن أن يكون لهما وجود وازدهار دون ديمقراطية حقيقية وحرية تعبير، ذلك لأن الدراما والمسرح منذ بدايتهما في العصر الإغريقي – أي في عصره الذهبي في القرن الخامس قبل الميلاد – قد قامت على فكرة الديمقراطية, وكان جمهور الإغريق يجتمع مع المبدعين من شعراء وممثلين في الإستاديوم للمشاهدة والتعرف على همومهم السياسية والاجتماعية والدينية التي كانت تناقش بشكل علني أمامهم سواء كان هذا في ثوب التراجيديا أو الكوميديا الساخرة. وكان ظهور مختلف الأنماط والشخصيات المسرحية، فضلا عن ظهور الحاكمين والقادة والآلهة وأنصاف الآلهة والبشر مَشاعًا للطرح الدرامي من فوق خشبة المسرح الإغريقي وأمام الجماهير في حرية وديمقراطية دون خوف أو فزع، بل كانت الدراما اليونانية القديمة حججا وذرائع لتنبيه هؤلاء الحكام والقادة والساسة للتغيير والإصلاح.

هذه مقدمة يتناولها البحث راميا إلى أهمية قضية الديمقراطية في المسرح، تلك التي حُرِمَ منها المصريون في حِقبٍ زمنية وصلتْ إلى ست عقود من الزمان، بداية من انقلاب يوليو العسكري في عام ١٩٥٢ وصولا إلى ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١. بهذا المعنى تصبح ثورة المصريين الشعبية السلمية (ثورة ٢٥ يناير) تمهيدا حقيقيا لأمل الاقتراب من تحقيق هذه الديمقراطية والتعبير الحر المنشود للمصريين الذين كانوا مهمشين طوال تلك الحقب الزمنية الماضية.

لقد حاول بعض كتاب الدراما والمسرحيين المصريين في الفترة من (١٩٥٢ – ١٩٦٠) التعبير الحر المستتر – من جانب – عن ظمئهم وظمأ رجال المسرح بالتعبير ، ومن الجانب الآخر الرغبة في الوصول – عن طريق المسرح – إلى ديمقراطية مُقَنَّعةٍ غير صريحة للتعبير في الدراما والمسرح المصريين عبر الرمز والاستعارة والمجاز(metaphor) ، وذلك تجنبا للرقابة الغاشمة. كان ثمة انحياز من جانب الدولة نحو أحد طرفي الصراع الذي لم يتوقف منذ يوليو ١٩٥٢ بين ثقافة معبرة عن التوجه نحو مصالح جماهير الشعب المصري، وأخرى مناقضة تتوجه نحو تلك الفئات صاحبة المصالح التي حاولت تحويل إنجازات يوليو لتحقيق اهدافها في التسيد، وإذا نحن تذكرنا ما حدث في مصر من تحولات في الواقع السياسي/ الاقتصادي في أوائل الستينيات؛ ولم يكن الأمر عفويا، بل كان استجابة لهذه التحولات تتكشف من خلالها ببطء نسبي طبيعة الفن المركبة – لدى مقارنته بفنون الكلمة الخالصة – من جانب، ولاستمرار نضال بعض فناني المسرح الجاد أنفسهم من الجانب الآخر.

ويمكننا أن نجمل هذه التحولات فيما يلي: في يناير ١٩٥٩ شن النظام الناصري حملة واسعة النطاق ضد التقدميين والليبراليين الذين كانوا – بما يكتبون ويشيعون – ملمحا مهما من ملامح الثقافة المصرية في هذه المرحلة، ودخل المعتقلات مئات الكتاب والمثقفين،"**(...) لقد خاف كثيرون من رأس الذئب الظاهر** – على حد تعبير الناقد فاروق عبد القادر[١] – **وفي يونيو من العام نفسه أعلن عبد الناصر التزام النظام بمضاعفة الدخل القومي في أقل من عشر سنوات، وأصدر القوانين الخاصة بالبدأ في الخطة الخمسية الأولى (٥٩/ ٦٤)**". كان النظام قد اختار "رأسمالية الدولة" حيث تتولىَّ السلطة الحاكمة القسم الأكبر من الوظائف الاقتصادية التي كان يتولاها المشروع الرأسمالي الخاص، وكانت الفترة من فبراير إلى أغسطس ١٩٦٠، وتأميم مجموعة "بنك مصر" ثم "البنك الأهلي" هي المدخل لإرساء قواعد النظام الجديد، ثم جاءت قرارات التأميم في يوليو ١٩٦١ لتكون حجر الزاوية في

إقامة قطاع للدولة يلعب دورا استراتيجيا في اتخاذ القرارات الاقتصادية، ودفع عجلة التنمية، "(...) **لكن هذه الصحوة لم تدم طويلا** – على حد قول فاروق عبد القادر – **ففي السنة الأولى قصرت الخطة عن تحقيق أهدافها، لأنها جاءت قبل قرارات التأميم ووفرت المدخرات الضرورية، وشهدت السنة الأخيرة منها بدايات تردي الوضع السياسي/ الاقتصادي من جديد، وعجز السلطة الحاكمة عن تجاوز أزمتها التي كان تجاوزها يتطلب مواقف وإجراءات تتناقض مع طبيعتها الطبقية**"[٢]. ويعني هذا ببساطة عبور الحدود الفاصلة بين رأسمالية الدولة من جانب والاشتراكية من الجانب الآخر. لكن النظام وقف في مفترق طرق واحتدمت داخله الصراعات، وتحدث عبد الناصر أيامها – أكثر من مرة – عن الحاجة إلى "ثورة جديدة"، أي ضرورة إجراء تغييرات أساسية في أجهزة الدولة ومؤسساتها، وشن أكثر من حملة على ما أسماه "الطبقة الجديدة" كان هذا في عام ٦٣/ ١٩٦٤. لكنها كانت أحاديث تعبر عن شعور بالأزمة وخطورتها دون أن تملك السلطة القدرة على تجاوزها. وعلى المستوى الثقافي حدث لون من الردة عن الإنجازات التي تحققت في المرحلة السابقة. وكان الطابع الرئيسي لهذه الردة هو سعي الدولة إلى إحكام قبضتها وزيادة هيمنتها على النشاط الثقافي والإعلامي وخضوع العمل الثقافي لمتطلبات الإعلام والسياسات اليومية، فأممت الصحف تأميما كاملا في عام ١٩٦٠. لم يكن تأميما قدر ما كان محاولة لإحكام السيطرة على قنوات التوصيل من أجل تسيد رأي واحد، وتضييق الخناق على الرأي المعارض. وفي عام ١٩٦١ حدث الانفصال؛ وكان ضربة حادة للمد الشعبي العربي الجارف الذي حققته زعامة عبد الناصر، وفي العام نفسه تولىَّ عبد القادر حاتم أمر وزارتي الثقافة والإعلام، فراح يدمج مؤسساتيهما معا على نحو وضع الأساس القوي لتخريب الثقافة المصرية في مختلف وجوهها. **وتُجَمِّلُ وزارة الثقافة نفسها آثار تلك الفترة المدمرة على المسرح المصري** فترى أن حصيلة العمل المسرحي في خريف عام ١٩٦٦ – أي قبل النكسة بعام واحد – تمثلت في الظواهر التالية:

- وجود أعداد كبيرة من الفرق المسرحية ليس لها هدف واضح غير تغذية برامج التلفزيون.
- زحام كثيف من العاملين يزيد عن حاجة الفرق.
- اتسام الانتاج – بصفة عامة – بانخفاض المستوى.
- الميل إلى تغطية انخفاض المستوى بالبذخ في الإنفاق؛ وتزويق العروض من الخارج.
- ضعف سلطان التقاليد المسرحية وانفصال التقييم المادي عن التقييم الأدبي.
- تشجيع ظاهرة التحلل من الارتباطات الأدبية.
- تركيز النشاط المسرحي والموسيقي مركزيا في العاصمة القاهرة؛ وذبوله في الأقاليم، وإهمال المشروعات والإنشاءات الجادة.
- سيادة روح البيروقراطية وغلبة الأجهزة الإدارية على احتياجات الإبداع الفني.
- تقدر وزارة الثقافة المصرية أن ما أنفق على النشاط المسرحي خلال السنوات ٦٢/ ١٩٦٦ بلغ حوالي مليوني ونصف المليون جنيها مصريا (وكان يعتبر هذا المبلغ آنذاك ما يعادل مائة مليون جنيها مصريا في الوقت الحالي).

كان ثمن انفاق المليونين ونصف المليون جنيها هو تخريب المسرح المصري. ويمكن لنا الوصول إلى نتيجة علمية ومنطقية وهي أن ما حدث للمسرح المصري من تخريب لم يكن شيئا عارضا، أو خطأ من جانب هذا المسئول أو ذاك، وما أسرع ما جاءت به نكسة ٦٧ لتستمر في ضرب الوعي الفكري والاجتماعي داخل المجتع المصري بمعولها، وتفرض على المسرح المصري – الجاد والهزلي معا – موضوعات واهتمامات بل ووسائل عرض مختلفة كذلك. ويقسم الباحث والناقد على الراعي المسرح المصري بعد ١٩٥٢ إلى ثلاثة أقسام[٣]:

الأول قدم المسرحية الاجتماعية النقدية التي قد تتحول بسهولة – وفقا لما يراه الراعي – **في أيدي كتاب مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفي الخولي وألفريد فرج إلى كوميديا انتقادية ذات مضمون سياسي واضح. وقدم القسم الثاني المسرحية التراثية التي تفيد من مأثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين؛ ومن أهم كتابها ألفريد فرج ونجيب سرور وشوقي عبد الحكيم ومحمود دياب.أما القسم الثالث فقدم مسرحيات سياسية إما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، أعاد الكاتب بناء أحداثها وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الإسقاط على حاضر الأمة العربية وواقعها المعاش. وكان بعض هذه المسرحيات شعريا (عند الشرقاوي وعبد الصبور) والبعض الآخر كان نثرا. ويمكن أن يلحق بهذا القسم أيضا المسرحية التي اعتمدت تفسير الأساطير تفسيرا معاصرا"**[٤].

لقد قام النقاد وبعض المؤرخين المسرحيين بتقييم هذه الفترة (ثورة ٥٢ – الستينيات – السبعينيات – الثمانينيات) تقييما ليس في صالح كتاب الدراما والمسرحيين – المذكورين آنفاً – بصفة عامة، فلم تكن للدراما والمسرح بدوره علاقة بالحرية والديمقراطية في هذه الفترة، بل كانت مجرد بوق من أبواق السلطة ودعاية لها. ويرى ألفريد فرج أن كتاب الدراما والمسرحيين – وهو أحدهم – "(...) **قد تعرضوا لضغوط الرقابة، ومقص الرقيب كان دائما حاضرا** – على حد قول ألفريد فرج – **وكنا في موقف معقد لأن الدولة كانت المنتج، وفي الوقت نفسه كنا** (كمبدعين) **لا نتنازل عن الهوية ولا عن كلمة** – على حد قول ألفريد فرج – **لدرجة الاصطدام بالسلطة، بل كنا نهدد بسحب مسرحياتنا. إن السلطة كانت متمثلة في أجهزة الرقابة والجهاز الحكومي**"[٥]. وإذا تأمل الناقد العمل المسرحي "**حلاق بغداد**" لألفريد فرج فسيجد أن المسرحية **تدعو إلى الديمقراطية، و"الفرافير"** ليوسف إدريس **مسرحية تدعو إلى المساواة**، و"**الفتى مهران**" لعبد الرحمن الشرقاوي **تدعو أيضا إلى الديمقراطية**، وبعض

مسرحيات ميخائيل رومان وصلاح عبد الصبور وسعد وهبه تدعو لنفس الدعوات. ويُبْدي الكاتب المسرحي سعد الدين وهبه منذ عام ١٩٦٦ والسنوات التي تتلوها اهتماما خاصا بقضية **العلاقة بين الحاكم والمحكوم** خاصة في مسرحيات "**بير السلم**" و"**يا سلام سلم الحيطه بتتكلم**" (١٩٧١)، وفيما بعد "**الأستاذ**" (١٩٨١)، وهي القضية التي شغلت كتاب الدراما والمثقفين منذ أوساط الستينيات؛ وبخاصة بعد الهزيمة العسكرية المفاجئة عام ١٩٦٧، فلا يكفي – من وجهة نظر أولئك الكتاب – أن يكون الحاكم طيبا، حسن النوايا، راغبا في الإصلاح؛ بينما يتعامل الشعب من خلال حاشية فاسدة تضع مصلحتها الخاصة فوق مصلحة المحكومين، وتستغل سلبية الحاكم؛ فتتحول إلى قوة مهيمنة باطشة تفرض سيطرتها عليه؛ لتحقق أطماعها المادية والسياسية، وتحول بين الحاكم وبين الشعب، كما حدث في "**يا سلام سلم**" لسعد وهبه حين أقامت الحاشية الفاسدة حاجزا منيعا بين الحاكم الطيب وشعبه، فأثارت نقمته وسخطه الذي كاد أن يتحول إلى ثورة ضد السلطان.

أما الدراما والمسرح المصري ما بعد الستينيات وحتى نهايات الألفية الثانية فإننا نرصد درامات مسرحية حاولت عبر تعليق أطروحاتها على مشجب التاريخ والتراث القومي المصري والعربي الاستفادة منهما للوصول إلى تلك الديمقراطية والرغبة في الحرية.

إننا نكتشف أن حقبة السبعينيات بقائمة الكتاب المبعدين يصل عددهم إلى مائة كاتب، على رأسهم توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، وآخرون. في تلك الفترة من الزمن أغلقتْ ثلاثة مسارح في يوم واحد بقرار من الرئيس السادات الذي كان في اجتماع مع الإعلاميين المصريين[٦] يتساءل "هو المسرح القومي فيه إيه؟" فأجابه الإعلاميون: بريخت . واستطرد الإعلاميون قائلين: مسرحية "قولوا لعين الشمس" لنجيب سرور. قال: يتقفل. وتساءل: ومسرح الحكيم" فأجابوه: "جواز على ورق طلاق"

لألفريد فرج. فقال: يتقفل. وتساءل: ومسرح الجيب فيه إيه؟ فأجابوه: بريخت "مارا صاد لبيتر فايس" فقال: يتقفل. ويتساءل ألفريد فرج بدوره: **لا أعرف إلى الآن ما الذي كان بين السادات وبريخت؟!**"[٧] ويؤكد ألفريد فرج في الحوار المذكور ذاته أن هذا كان عملا مقصودا للفت نظر الرقابة وتهديدها وظيفيا، مما أدىّ إلى أن الرقابة صارت أكثر تشددا! وكان من الطبيعي آنذاك ابتعاد أي عمل مسرحي عن تقديم القضايا التي أثيرت في الستينيات ونسيانها تماما؛ بل لفظها من الواقع الفني لخشبة المسرح ومفرداته، والابتعاد عن الواقع المصري اليومي. لقد لاحق مقص الرقيب المسرحيات وكتاب الدراما لتبعد ابتعادا مقصودا عن الدور الديمقراطي الذي يتسم به المسرح منذ نشأته حتى اليوم. واشتدت هذه الهجمة ضراوة طوال ثلاثة عقود من الزمن بداية من الستينيات وصولا إلى التسعينيات. وكان هذا يمثل – بشكل مباشر– تبدد إبداع كتاب الدراما وجهدهم لدرجة أن الرقابة وصل بها الحال **أنها قامت بالتأليف بنفسها**.

ويحدثنا التاريخ المسرحي الذي يُقيِّمُ هذه الفترة من **أن الرقيب قد ألف وأضاف على النص الأصلي لمسرحية "برج المدابغ" لنعمان عاشور**. لقد كان على الذين يريدون لفنهم أن يرى النور أن يلتزموا بشروط الرقيب ويختارون الصمت. وكان هذا سببا رئيسيا لسنوات الهجرة لكثير من المسرحيين المصريين الذين لم يرضوا أن يدخل الرقيب بمقصه لتقطيع أوصال أعمالهم! ولم تستعِدْ الدراما والمسرح المصري ولا الثقافة المصرية أنشطتها في الثمانينيات والتسعينيات، لأن الرقابة كانت ما تزال تضيق بخناقها على المسرحيات ذات المضمون السياسي أو الاجتماعي الواضح؛ بل أصبحت الرقابة جزءا لا يتجزأ وفاعلا من النظام السائد، وميراثا للحاكم وللمسئولين عن الثقافة المصرية حتى انتهاء عصر مبارك بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١. لقد غرق المسرح في سنوات الثمانينيات وما بعدها في مستنقع الفشل الفني وتكراره لمدة ثلاثة عقود زمنية أي إلى اللحظة الراهنة؛ ولم يعد من السهولة بمكان إزالة أثاره واستعادة روح الحرية والديمقراطية التي اتسم بها المسرح دائما.

الأصالة والتراث في الدراما المعاصرة

في هذه الفترة شغلت فكرة الأصالة والتراث كثيرا جيل الرواد وعلى رأسهم "توفيق الحكيم" وكانت روافد مسرحه من التراث المصري القديم (إيزيس) والعربي (السلطان الحائر) و(أهل الكهف) و(شهرزاد). ولعل من أهم كتاب الجيل الأول والثاني معا من كتاب الدراما: ألفريد فرج – سعد وهبه – نجيب سرور – محمود دياب – شوقي عبد الحكيم، وعلى رأس أولئك كان "ألفريد فرج" الذي كان يدعو دائما في كتاباته إلى العودة إلى استخدام التراث، ولكن كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب الشعبي القديم الذي ينطوي على قصد لإعادة صياغة الحاضر عن طريق إعادة صياغة التراث. **وبكلمات أخرى تعليق أفكار مثل الحرية والديمقراطية والمساواة وغيرها من الأفكار الثورية على مشجب التاريخ**. من هذا المنطلق يمكن لنا أن ننظر إلى أعمال درامية/ مسرحية مثل "سقوط فرعون"، و"سليمان الحلبي"، و"الزير سالم"، و"علي جناح التبريزي وتابعه قفه"، و"حلاق بغداد" وغيرها من الأعمال عند ألفريد فرج وغيره من كتاب الدراما. فكيف يمكن – إذن – أن تتسيد أفكار مسرحيات كهذه آنذاك واليوم في زمن سادتْ وما تزال النبرة السلفية فيه؛ والتغني بأطلال الماضي لإرجاعنا – كما يريد السلفيون ومن على شاكلتهم إلى الحياة في عصر الجاهلية؟ هذه الجدلية التي أثيرت في الثلاثة عقود الأخيرة كان لابد من محاربتها عن طريق المسرح برسائل رافضة واضحة المعالم؛ ترفض هذا التيار الذي ينتشر كالنار في الهشيم تشعل بها نهضتنا المعاصرة ومشروعنا العلماني التنويري الكبير. **وبمقدور المسرح أن يقوم بعصرنة الماضي (المستنير)، أو "استحضار" الماضي (المستنير)، أو رؤية "الماضي (المستنير) النابع من أصفى ينابيع التراث الحضاري بعين الحاضر.** وينبغي أن تتحقق معادلة استخدام الأعمال التراثية وأشكالها في أكثر الأشكال المسرحية عصرية، لتلبية احتياجات فكرية ووجدانية عصرية، والاستفادة من الماضي دون أن يقع الكاتب أسيرا له، ودون أن يغريه بالغياب عن حاضره. ولأن الثقافة

العصرية هي بنت العصر، فلا يمكن بأي حال من الأحوال إنشاء ثقافة للماضي في الحاضر، ولكن ثقافتنا لابد أن تكون بالضرورة عصرية وحاضرة في الوقت نفسه.

أما مسرحيات جيل رشاد رشدي وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس وعلي سالم – أي جيل ما بعد ثورة ٥٢ – فقد غاب عنها هموم واقع المسرح المصري المصري آنذاك ثم في الفترة التي تتلو هذا التاريخ، أي هزيمة ٦٧ وإلى ما أحدثته في المسرح المصري حين جعلت كتلته الرئيسية تميل إلى أحد إتجاهين: **المسرح التجاري، وما يمكن أن نطلق عليه "مسرح السلطة" أو "خادم السلطة" البعيد كل البعد عن حرية التعبير وظاهرة ديمقراطية الدراما والمسرح في المجتمع المصري**، وأعني بـ"مسرح السلطة" تلك المسرحيات التي اندفعت بعد ٦٧ إلى مناقشة قضايا الهزيمة مباشرة أو من وراء مختلف الأقنعة سواء كانت استعارة أو رمزا، وكان معظمها يتحايل لتقديم تبرير لها أو يشي باحتقار الجماهير؛ بداية من التشكيك في عدم قدرتها على المقاومة مرورا بتبرئة القائد وإلصاق التهمة بحاشية فاسدة وصولا إلى عبثية كونية – غير منطقية – تتساوى في ظلها كل الأشياء؛ أو الانصراف عن العالم كله، والتماس الخلاص في عالم كوني أكثر عبثية من الذي قبله والانغماس فيه هروبا من الواقع الحياتي وليد لحظة الهزيمة، والتماس الخلاص في عالم آخر. من أهم هذه المسرحيات: "**بلدي بلدي**" لرشاد رشدي، و"**يا سلام سلِّمْ الحيطة بتتكلم**" لسعد الدين وهبة، و"**المخططين**" ثم "**الجنس الثالث**" ليوسف إدريس، و"**وطني عكا**" لعبد الرحمن الشرقاوي. أما مسرحيات على سالم في مجملها فكانت تمثل مسرح السلطة وتخدمه وتخدم في الوقت ذاته المسرح التجاري في ظل هزيمة ٦٧.

المسرح المصري ما بعد ثورة ٢٥ يناير

لا يمكن لنا بأي حال من الأحوال أن نتجاهل أو نغفل ربيع الثورات العربية التي دارت رحاها وماتزال تدور في الوطن العربي في عام ٢٠١١. وإذا حاولنا تجاهلها إنما نتجاهل وجودنا الجديد ومستقبلنا وما سوف يطرأ عليه من متغيرات حقيقية؛ ونخفي

رؤوسنا في الرمال كالنعام. ولعل من أهم هذه المتغيرات هو ما طرأ من ثورات ضد الأنظمة السياسية الديكتاتورية (الشمولية) في وطننا العربي وإبدالها إلى أنظمة تحاول أن تكون ديمقراطية، وما يتبع ذلك من متغيرات في المجال الاجتماعي والثقافي والاقتصادي وفي مختلف تداعيات هذه المجتمعات من أثار يترتب عليها تشكيل مستقبل التكوين الفردي والفكري والثقافي بل والحضاري للمواطن العربي.

كانت البداية في تونس تبعتها مصر فليبيا والآن اليمن وسوريا والآتي لقريب. وأيا ما كانت هذه التداعيات وتلك المتغيرات إلا أنه أمرٌ لا يقبل الجدل والشك أن هذه المجتمعات تتغير وتنتهي فيها سلطة حكم الفرد وديكتاتورية النظام الشمولي المتسلط ليتسيد حكم الشعب المتعطش لديمقراطية حقيقية. ولا يمكن لنا أن نغفل بأن الثقافة – وهي جزء من حركة التمدن والتنوير – يمكن أن تكون بمعزل عن هذه المتغيرات كي تنفتح وتزدهر في مجتمعات ليبرالية وديمقراطية جديدة. ولأن المسرح جزء من الحركة الثقافية التفاعلية داخل المجتمع؛ فلا يمكن له أن يكون بمعزل عن هذه المتغيرات؛ من هذا المنطلق بمقدورنا القول بأن المسرح العربي قد استغرقته محاولة البحث عن هوية الشخصية العربية ردحا من الزمن، واستفاد فيها من التراث العربي الأدبي بأشكاله وصوره وشخوص تاريخه، تبريرا لوجوده الآني اللحظي الذي كان هدف بحث المسرح فيه عن ذاتيته المبتعدة عن صيغ المسرح الغربي بكل صوره وأشكاله، وتطورات تقنياته، للبحث عن "الأنا" والذات المستقلة التي تبعده عن الخضوع السافر للآخر، وتقترب به من الواقع العربي المتاح. وثانيهما: أن محاولات التأثر بالحوار مع الثقافة الغربية وثقافات العالم للأخذ والاستفادة، وبالضرورة تبادل الخبرات والتجارب.

كان هذا الرافد نابعا بلا أدنى شك؛ من شعور المبدع العربي بالحاجة الضرورية التي تجعله يستشعر برغبته الملحة في الاستقلالية عن مختلف أشكال التأثير الآتية من نفوذ الاستعمار والاحتلال التي قسمت الوطن العربي ما بين الغرب والشرق من جانب، والاحتلال الإسرائيلي لفلسطين حتى اليوم. كل هذا جعل المواطن العربي يتجه نحو البحث في تراثه عن مهرب وطرق للتفرد والاستقلالية، لذلك كانت

القضية الجوهرية التي شغلت المسرحيين العرب هي الإثبات المنحاز للرأي القائل بأن لدينا تاريخنا المسرحي الذي عرفناه بصوره وأشكاله غير المكتملة منذ بدايات حضاراتنا (الفرعونية – الأشورية – البابلية – حضارة نهر الفرات – ثم العربية)، على أن هذه اليقين يعقبه شك وريبة في مدى صحة معرفتنا بالمسرح وعدم أخذنا بما وصل إليه المسرح الغربي بكل مفرداته وتقنياته التي – بلا شك – أثرت تاثيرا تقنيا في معرفتنا لظاهرة المسرح المعاصر. فالأمر الذي لم يعد يقبل الجدل اليوم أن ما عرفناه من تراثنا الحضاري بمختلف أشكاله هو مجرد ظواهر مسرحية/ شبه درامية لا ترقى إلى أن تكون لغة وفنا مسرحيين متكاملين كما عرفها الأوروبيون؛ وورثوها عن المسرح الإغريقي لتنمو وتتطور فيما بينها وفقا لمختلف التيارات الأدبية والفنية التي أثرت في تشكيل هذا المسرح وصياغاته المتعددة. أما – نحن العرب – فنحن قد عرفناها عنهم. وليست قضيتي في هذه الدراسة أن أقوم بتحليل هذه الظاهرة والتوقف عندها كثيرا، ولكن طرحها هنا هو مجرد إشارة لافتة للتأكيد على أن معرفتنا للمسرح الأوروبي لا يغير من حقيقة الأمور شيئا؛ فقد استفاد المبدعون المسرحيون العرب أيضا من مختلف أشكال تراثنا العربي سواء من المبدعين في شمال إفريقية وغربها وشرقها؛ مع الاستفادة من مختلف تقنيات المسرح الغربي.

حاضر المسرح المصري بعد ثورة ٢٥ يناير

توقف المسرح المصري بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ على أن يقدم عروضه المسرحية التابعة إلى مؤسستيه (البيت الفني للمسرح – الهيئة العامة لقصور الثقافة) عن إنتاج عروضه التقليدية فضلا عن فرق القطاع الخاص التي توقفت عن استحياء أو غير استحياء عن تقديم عروضها التجارية. لقد توقف صناع المسرح المصري عن الإنتاج المسرحي، لا لشيء إلا لأن اللحظة الدرامية للثورة الشبابية كانت أكبر من أي دراما أو أية توقعات. إنها قد فاجئتْ الجميع! وأصبحت رؤيتها من منظور المشاهدة والترقب بنجاحها من عدمه؛ هي اللحظة التاريخية الآنية في تاريخ مصر. أضحت

ثورة ٢٥ يناير في ذاتها مسرحا للأحداث اليومية التي تمس جوهر وجود الإنسان المصري ومستقبله. وعندما توجت الثورة بالنجاح بتنحي مبارك عن الحكم، تنفس الشعب المصري نسمات الحرية للمرة الأولى بعد مرور ستين عاما من حكم العسكر. ولم يكن لأحد أن يتخيل اعتصام الملايين من المصريين في ميدان التحرير اعتصاما سلميا؛ يمثل شرائح متعددة ومتنوعة من قطاعات الشعب المصري، يمكن أن يؤدي إلى ولوج عهد جديد في تاريخ مصر المعاصر. هذه الدراما غير المسطرة أو التي لم تكتبْ في نص مؤلف أو تقدمْ فوق خشبة مسرح من خشبات مسارحنا ذات العلبة الإيطالية قدمت في ميدان التحرير. قدمت هذه المعزوفة المكونة من جماهير شعب مصر بمختلف فئاته فوق خشبة مسرح ميدان التحرير الذي استحال رقعة فضاء احتوت جماهير من الشباب لينضم إليها أباؤوهم وكبار السن من أمثالي وأمثال غيري من المتعلمين والمثقفين والفلاحين والبسطاء من الشعب المصري. واستمرت هذه الدراما تعرض معزوفتها المسرحية من ٢٥ يناير والأيام التاليات، لترسم مستقبل مصر وتغير من مصير شعبه.

كيف كان موقف المسرحيين من هذه اللحظة التاريخية الدرامية؟

الإجابة عن هذا التساؤل ينصب في تيارين. أولهما: محاولة تقديم عروض مسرحية بمسارح "البيت الفني للمسرح" و"الهيئة العامة لقصور الثقافة" تعبر عن هذا الحدث التاريخي، يكون مبدعوها شبابا من المؤلفين والمخرجين والممثلين؛ يقدمون عروضهم التي تتزامن مع الحدث مواكبين اللحظة التاريخية الراهنة. وبالفعل قدم هؤلاء الشباب عددا من العروض وصل إلى أكثر من عشرين عرضا مسرحيا، تم إعدادها في عجالة لم يتعد فترة زمنية قصيرة تتواءم مع الحدث، وتتوجه نحو اللحظة الراهنة.

ثانيهما: هو خلق مسرح تلقائي يشيده الفنانون الشباب وكبار السن في ميدان التحرير يحتوى القصيدة الشعرية والزجل والأغنية والمشاهد المسرحية القصيرة واللوحات

الكاريكاتورية، يجتمع كل هذا معا في معزوفة تعزف في ميدان التحرير؛ لتعبر بشكل تلقائي عفوي عن اللحظة التاريخية الراهنة. وتحول ميدان التحرير إلى خشبات مسارح مفتوحة تذكرنا بالمسارح المفتوحة و"الهابيننج".

دعنا نختر من التيار الأول وتحديدا من هذه العروض سبعة منها؛ قدمتها مسارح "البيت الفني للمسرح"؛ هي: "شازلونج"، "ورد الجناين"، "حكاية ثورة"، "ملامح"، "تذكرة إلى ميدان التحرير"، "البيت النفادي" وعرضا مسرحيا هو "كافتيريا" قدمته فرقة شابة تُسمى "وجوه" في الإسكندرية.

١ – "شازلونج" بعد الثورة"

قدمت هذه المسرحية ما قبل ثورة ٢٥ يناير عرضها المسرحي تحت هذا العنوان "شازلونج"، ثم أعيد بناء العرض دراميا وصياغته ليتضمن حدثا مهما يقدم للمرة الثانية بمعالجة جديدة، وهي محاولة مناقشة قضية استعادة المواطن المصري كرامته بعد الثورة، والمسرحية حالة من السخرية اللاذعة للآثار التي ترتبت على قيامها الثورة، فالعرض المسرحي يحاول أن يعرض النظام السالف بمعظم رموزه الذي أسقطه الشباب، ويتعرض لهم في وضعهم الحالي داخل السجون لمحاكمتهم بعد ما كانوا يتحكمون في مقدرات الشعب، ويعتقلون المخالفين للنظام أو القوى المعارضة له. **"فهل توقف العرض المسرحي عند حدود "التشفي" ومحاسبة النظام السابق بشئ من "الجروتسيك" والسخرية؛ والقيام بنوع من كشف الحساب مع السلطة التي قضت عليها الثورة؟"** في ظني أن هذا العرض المسرحي باستلهامه هذا الحدث المباشر، لا يحاول أن يقدم رؤية متأملة للحظة درامية متأنية لهذا الحدث التاريخي بقدر ما يتوقف عند التعليق عليها، وعند حدود ما وصلت إليه الثورة من نتائج قلبت موازين الأمور رأسا على عقب، وتجاوزت كل ما يمكن أن يجول بخاطر كل مصري للتخلص من

نظام جثم على صدر المصريين طوال ستين عاما. فهل هذا العرض المسرحي بمباشرته مادة كافية لتقديم عرض مسرحي؟! هذا العرض المصري غدا بمعالجته التي شهدناها فوق الخشبة مجرد نسخة من "ريبورتاج صحفي" أو "مقالة سياسية شبه درامية"، ولم تتعد طموحاته أكثر من ذلك.

٢ – "ورد الجناين"

يحاول هذا العرض المسرحي أن يتعرض لجانب آخر من ثورة ٢٥ يناير، فتتمحور فكرته لمناقشة قضية شباب شهداء الثورة الذين بلغوا أكثر من ألف شهيد قتلوا برصاص قناصة الشرطة والبلطجية المتعاونين معهم من فوق مباني ميدان التحرير ووزارة الداخلية وغيرها من أسطح بيوت ميدان التحرير الأماكن، فضلا عن ألف مفقود (تم قتلهم غالبا ودفنهم في أماكن مجهولة) و١٤٠٠ مصري فقدوا عيونهم إلى الأبد، وعشرة آلاف مصاب. ويستعرض العرض المسرحي جانبا من هذه القضية بإطار فني مختلف عندما يقدم نماذج من حياة هؤلاء الشهداء الشباب وهم ينهضون من موتهم ويقصون علينا بعضا من قصص حياة كل منهم على حدة ببساطتها، وأحداث أيامه العادية دون زخرفة أو بطولة مفتعلة. ونص المسرحية يتأثر كثيرا بفكرة مسرحية "ثورة الموتى" للكاتب الأمريكي "إروين شو" التي سطرها بقلمه احتجاجا على الحرب في فيتنام، حيث يرفض الجنود الأمريكيون في مسرحيتهم دفنهم بعد موتهم متحدثين إلى ذويهم من الأبناء والزوجات والأمهات؛ مبررين رفضهم الدفن لأنهم قتلوا بلا ذنب وبلا ضرورة. ويضيف العرض المسرحي المصري تناوله – على هامش حدثه الرئيسي – بشكل هامشي قضية الفتنة الطائفية بين المسلمين والمسيحيين في

مصر. ويقع العرض برمته في فخاخ المباشرة وتشتيت ذهن المتفرج في قضيتين تحتاج كل منهما إلى نقاش درامي متعقل في عرض مسرحي مستقل . لكن إصرار المخرج "ياسر صادق" مع معد نصه قد أوقعهما في فخاخ الدعاية لما يمكن أن يطلق عليه بشعار "التزام الفنان بما يدور حوله في مجتمعه اللحظة الراهنة"، دون تروٍ أو إعداد ونقاش واع لما يدور داخل نسيج اللحظة التاريخية التي تمر بها مصر من تباينات وتغيرات. لم ينجح العرض المسرحي – في رأيي – في أن تتمحور فكرته، وجهود مخرجه ومجموعة العمل معه في تناول قضية الشهداء تناولا دراميا يبعد المسرحية عن التقريرية والمباشرة، ولم تتمركز جهود مخرجه في تناولها لها بمعادل درامي صحيح، واستغراقه – بشكل هامشي – في تناول قضية الفتنة الطائفية على حساب القضية المحورية؛ وهي قضية استشهاد الشباب غير المبرر، والذي دفعهم إلى النهوض من قبورهم؛ رافضين الدفن. لقد كانت هذه اللحظة لحظة درامية تتسم بملامحها الشاعرية، نبعت من طقسية اللحظة الدرامية ورمزيتها للنهوض من الموت ورفض الدفن ليقدم كل شهيد منهم حكايته لنا دون تنميق أو بطولة زائفة. وكان استعراض قضيتين في العرض المسرحي سببا في كسر وحدته الدرامية، وتشتيت انتباه المتفرج، لنشهد مرة أخرى استعارة العرض المسرحي طريقة سرد الريبورتاج الصحفي في تعرضه للقضية الثانية وضياعه للقضية الجوهرية الأولى.

٣- "حكاية ثورة"

يستجدي هذا العرض تعاطف المتفرجين – خاصة من الشباب – في تعاطفهم مع ما تعرضه مجموعة العمل من الشباب مثلهم فوق "خشبة مسرح ميامي" ذات العلبة الإيطالية، التابعة للمسرح القومي. ويحاول مخرج العرض ومجموعة العمل من الممثلين استغلال كل الوسائل الممكنة لاستجداء هذا التعاطف بدءا من محاولته إحالة

خشبة المسرح التقليدية إلى ميدان تحرير، وهو أمر غاية في الافتعال، مرورا بتوزيع المنشورات على جمهور الصالة مكتوب فيها مطالب الثورة التي أعلنت بالفعل في ميدان التحرير، فيصبح تكرارا ممجوجا زائفا لتقليد حدث اتصف بالميدان بصدقيته بما قدمه شباب التحرير في الميدان وطزاجته، وصولا إلى حالة من الفوضى فوق خشبة المسرح لتحريك أكثر من عشرين فتى وفتاة؛ يفتعلون النكات ويتغنون ويتضاحكون من نكاتهم دون أن يؤثر هذا كثيرا في الجمهور المتلقي، ثم يعرضون أحداثا يرتجلونها من حياتهم اليومية؛ ويكونونها من قصصهم الشخصية، ثم يمزجونها برواية بعض الحقائق المأخوذة من ميدان التحرير لافتعال الصدق الفني غير المحقق في العرض المسرحي.

٤ – "ملامح"

في هذا العرض الشبابي الذي يتبناه "مسرح الشباب" التابع للبيت الفني للمسرح، نكون شاهدي عيان على عرض قضية مهمة، وهي مناقشة مشكلة هجرة الشباب إلى الخارج, والأسباب التي تؤدي إلى هذه الهجرة خارج مصر، والتي دفعت بعضهم إلى افتقاد ملامحهم الذاتية التي تعبر عن هويتهم، عندما يسعون سعيا حثيثا إلى الهجرة بديلا عن البقاء والمشاركة في الثورة لبناء مجتمعهم. ويقع العرض المسرحي في مأزق جديد، هو ذكر المشكلة بدعوة أنه بصدد مناقشتها، واتخاذ موقف واضح منها، والبحث عن حلول لها، لكن العرض يقف عند الحدود الخارجية لتقديمها فوق الخشبة؛ دون أية محاولة درامية ساعية لعرض هذه القضية وأسبابها الحقيقية؛ وما يترتب عن وجود هذا الشعور الذي يتسم باللا مبالاة عند بعض الشباب المصري نتيجة حالة التميع التي اتسمت بها سلوكياتهم؛ وكانت هذه الحالة منزرعة داخل الشباب في ظل نظام كان يريد إبعاد الشباب عن المشاركة الحقيقية في بناء

مجتمعهم. هنا يظل التعرض لقضية كهذه تقف عند حدود الظاهرة الاجتماعية/ السوسيولوجية في حاجة إلى دراسة علمية مستفيضة تقوم على التوثيق التي تقوم على رصد ظاهرة هجرة الشباب، والوصول إلى نتائج محددة، وليس تقديمها فوق الخشبة باعتبارها ظاهرة مؤرقة دون البحث عن معادل موضوعي درامي يدرس أسبابها الحقيقية ويكون متوازيا ومتزامنا مع عمق هذه الظاهرة وخطورة تأثيرها على المجتمع المصري؛ وليس فقط هجرة شبابنا والاستسلام للأمر الواقع. فالمشكلة المطروحة هي جزء لا يتجزأ من مشكلة عالمية يواجهها الكثير من البلدان العربية والأجنبية.

٥- "تذكرة إلى ميدان التحرير"

يتوسل "سامح بسيوني" مخرج هذا العرض المسرحي بكل الوسائل الممكنة من استخدامه "شرائط الفيديو" وشاشات السينما و"الباك بروجيكشن" وما يطلق عليه بتقنية "المالتي ميديا" أو الوسائط المتعددة الوظائف، ليعرض أمام جمهور المتلقي كلمات الرئيس المصري المخلوع، ونائبه وهو يعلن على الملأ حدث تنحي الرئيس، فضلا عن غيرها من المشاهد السينمائية لأحداث سبقت الثورة، وأفلام قصيرة تستعرض الشباب في ميدان التحرير وهم يطالبون بحقوقهم نيابة عن الشعب المصري، ثم وهم يتعرضون للرصاص ويقتلون. ويحاول المخرج باستخداماته التقنية ومعه مجموعة العمل المشاركة لمنح المتفرج إيهاما بصدقية أحداث تاريخية حقيقية تقدم فوق خشبة مسرح تقليدية؛ وهي إحالات المخرج المتفرج إلى ساحة "ميدان التحرير" يكون هذا في إصابة العرض المسرحي بخلل قائم على لوي عنق الخشبة من فضاء محدود، وإبدالها بالقوة إلى فضاء مفتوح غير قابل للتصديق يوهم بساحة ميدان التحرير؛ فضلا عن ذلك يحاول المخرج مع مؤلف العرض أن يطرحا على جمهور المتلقي سؤالا يطرحه كل ممثل من ممثلي العرض من الشباب، وتتشكل صيغته على النحو التالي: "أنا

نزلت التحرير ليه؟". وعلى الرغم من أهمية السؤال ومنطقيته، إلا أن الإجابات التقريرية والمباشرة أحالت العرض المسرحي برمته إلى تقرير لا يعبر حقيقة عن طموحات الشباب الكبيرة التي من أجلها خرجوا للاعتصام السلمي والمطالبة بحقوقهم وحقوق الشعب المصري! إنها إجابات مبتسرة تتسم بالسذاجة تحاول أن تستثير عاطفة المتفرج بعفويتها الشكلية، وعاديتها، إلا أنها لا تلقى صدى وردود فعل حقيقية لدي جمهور المتلقي.

٦ – "البيت النفادي"

لعل هذا العرض بتعرضه المقصود لمصر – من خلال حي من أحياء الجمالية العشوائي –يقدم صورة شديدة الالتصاق بفئة من فئات الشعب المصري المهمشة، ويذكرنا هذا التناول بمناخ الكاتب الروائي الكبير نجيب محفوظ في ثلاثيته الرائعة "بين القصرين" و"السكرية" و"زقاق المدق". لكن حارة "البيت النفادي" كما يقدمها مؤلفها الشاب "محمد محروس" ومخرجها الشاب "كريم مغاوري" – وهو العمل الأول لكليهما – ليست هي بحارة بالمعنى الاصطلاحي الذي نعرفه، ولا هي ببيت كما يشي عنوان المسرحية، وإنما هي مجموعة من الغرف الملتصقة بعضها بالبعض، والكاشفة عن أحشاء كل من يقطنها دون خجل، بل تقوم بقدر كبير من الجرأة والمغامرة الفنية من تعرية ساكني هذا البيت – بشكل خاص والحي بشكل عام – من البشر الذين يحيون داخل هذه الغرف في هذا المجمع العشوائي الذي يقطنونه، حيث نشهد بشرا من نوعية وجنس لا نعرفهما، ويربط فيما بينهم حمام مشترك، يقذفون فيه بكل بقاياهم – كل فوق بقايا الآخر. في نهاية هذا البيت بغرفه العشوائية ثمة "مقام" قد اكتشف مصادفة، بعد أن فقد أحد رواد هذه الحارة وعيه، وكاد أن يفارق الحياة، إلا أنه عاد ويستيقظ من غفوته ويعود إلى الحياة، فيعتبره سكان الزقاق وليا من أولياء الله

الصالحين، بل ويبتكرون طريقا جديدا من الطرق الدينية يحمل اسمه وهو "طريق النفادية". هذه الحارة العشوائية – كما يراها العرض المسرحي – هي بقعة ميكروسكوبية للأحياء القاهرية وأحياء مدن مصر الصغيرة، حيث يقطنها تجار المخدرات كما ترى في حي "بيت النفادي"، حيث تمارس داخل المقام الدعارة المقنعة، والشذوذ الجنسي ما بين حارس المقام والفتيان، فضلا عن حالة التدين المضللة التي تقوم على العشوائية الغيبية ويخطط من خلالها إلى القيام بالعمليات الإرهابية في مصر والبلدان العربية، بل يُرسل مريدوا "مقام النفادي" الشباب إلى أفغانستان لتعلم فنون القتال ووسائل الإرهاب وأدواته، ثم يعودون إلى مصر وهم ضائعون تائهون في حالة من القنوط واليأس على الحال الذي وصلت إليه مصر ووصلوا هم إليه.

"**البيت النفادي**" إذن – عرض مسرحي يخلق من الواقع المجهول عند المصريين واقعا فنيا يقدم فيه مختلف النماذج والأنماط البشرية للمصريين الذين وصلوا لمستوى "دون الفقر"، وهو من خلال نسيجه الفني يعرض لنا مجموعة مهترئة من المصريين المهمشين داخل مجتمع مهترئ، فكل فرد من هذا المجتمع يحمل سكينا في يده دفاعا عن النفس أو محاولة لاسترداد حقه بالقوة. ومن خلال جريمة ترتكب في "البيت النفادي" نكتشف الوقائع المؤلمة لهؤلاء البشر الذين يمثلون قطاعا كبيرا من الشعب المصري – فكلهم متهمون ومدانون. ولكنَّ النظام السابق كان يقوم – عن وعي – بتغطيتهم ومنحهم هامش التحرك دون رقيب، ليكون للنظام مبرر وجوده في حماية مقدرات الشعب المصري؛ ووقوفه المفتعل بالمرصاد ضد الإرهاب والتطرف، مما يطرح شرعية وجوده ومبررات استمراره.

كافتيريا

لم يكن العرض المسرحي "كافتيريا" إلا صورة من صور ثورة الشباب على الحياة النمطية التقليدية في مصر. لكن هذا العمل الفني الشبابي كانت ثورته غير مباشرة، لا تتخذ الشعارات الزاعقة ولا تستعيرها من ميدان التحرير، على الرغم من أنه يعبر تصريحا على مستوى التلميح والإيحاء لثورة شباب المصريين في ميدان التحرير. شباب هذا العرض المسرحي المتميز يشعرون بالإحباط واللا تواصل وانقطاع الحوار فيما بينهم. عددهم أربعة (ثلاثة شباب وفتاة واحدة) يلتقون بالمصادفة البحتة لينعزل كل في كرسيه في المقهى، ويحتضن مائدته للتفكير فيما أصابه من هذا الإحباط. وعلى الرغم من أنهم لا يتواصلون معا كشباب، إلا أن كلا منهم يشترك في الهم الواحد المشترك ألا وهو الضياع، وفقدان الأمل في الغد. بل إن كلا منهم يفقد التواصل مع ذويهم وأقرب الأقرباء إليهم: الفتاة تفقد التواصل مع حبيبها ولا نسمع عبر هاتف المحمول إلا مقطع من كلمة "هيه"، وتقوم الممثلة/ الشابة بإلقاء هذا المقطع المبتور عشرات المرات بألوان مختلفة من "التونات" التي تتضمن التساؤلات والدهشة والاستغراب والحب وعدم الفهم والفرح والحزن والخوف؛ وغيرها من مختلف ردود الفعل الإنسانية، لكن بدون لغة كلامية مستطردة مفهومة يدركها المتلقي/ المتفرج؛ وكأن لغتها فقدت هي الأخرى التواصل مع ذوات الآخرين، قبل أن تفقد التواصل مع المتلقي/ المتفرج! فالكلمات لم تعد بقادرة على التعبير عما يفصح به اللسان أو القلب؛ لم تعد انعكاسا لما يعتمل في صدر هذه الفتاة الشابة وهي في مقتبل عمرها من طموحات وآمال ومستقبل يمكن أن تتطلع إليه. وتفقد اللغة مدلولاتها عند الشباب الأربعة، والذين لا نعرف أسماءهم من بداية العرض المسرحي إلى نهايته، وكأنهم يمثلون قطاعا متنوعا عشوائيا وليس نخبويا للشباب المصريين؛ أولئك الذين لم يعد لهم ثمة مستقبل ما في مصر اليوم. أما الفتى الآخر فيحاول أن يكتب رسالة إلى أمه وهو في خندق من خنادق الجبهة، ولا يكون بمقدوره استكماله أو الانتهاء منه، فليس

لديه ما يقوله أو يعبر عنه. وينطبق الأمر نفسه على الشابين الآخرين في عزلتهما وانقطاع تواصلهما مع العالم المحيط بهم. فالثالث يحيا حياته خلف جهاز الكمبيوتر الجماد الزاخر بصوره غير الملموسة والتي لا نراها كجمهور متلق. أما الرابع فهو طوال الوقت يحاول أن يتحدث مع الآخرين (غير الموجودين)، يحكي لهم الكثير من الحكايات والقصص، لكنه يكتشف في نهاية الأمر أن هؤلاء الأشخاص غير متواجدين، وأنه يتحدث مع نفسه، وأنه وحيد ومنعزل عن التواصل مع الآخرين.

أهمية هذا العرض المسرحي – في رأيي – أنه يحاول استخدام أجساد الممثلين الأربعة في التعبير عن كل مشاعر الشباب المكبوتة، والتي يحاول كل منهم التعبير عنها بالتحرر من القيود التي تسجنه أو بالتعبير عن مكنونات دواخلهم عن طريق التعبير الجسدي الحركي والرقص الحديث الذي يستبدل لغة الحوار الكلامي بلغة الجسد الموحية. فما كان يفرقهم في تواصلهم معا في أثناء جلوسهم متسمرين في مقاعدهم الصماء، يجمعهم معا الرقص والتعبير الجسدي اللذان يصبحان من أهم العلامات والدلالات الفارقة في هذا العرض المسرحي. وأحيانا يتخلل الصمت تعبيراتهم الجسدية التي تشي بالكثير بعيدا عن لغة الكلام المثرثرة. بل إنهم يتواصلون أكثر فأكثر عبر هذا الرقص التعبيري والجسد المعبر لهمهم المشترك ألا وهو "الإحباط" الذي يجمعهم معا، فيحاولون التخلص منه برقصهم المتوحد بشكل متناغم هارموني يجمعهم تارة عبر فنون الرقص الحديث، وتارة أخرى عبر رقصة صوفية توحدهم تعبر عن هويتهم وأصالة ما يرثونه. إنهم في حالة بحث دائم عن "التحرر"، وكأن ما أراده كل منهم بشكل منفرد وبشكل جماعي هو حدوث فعل المشاركة؛ ووصل الحوار الذي انقطع فيما بينهم؛ ليجمعهم فيه هذا التعبير الجسدي المشترك والرقص على نغمات الألم: وكأنهم كالطير يرقصون قبل أن يتساقطوا مذبوحين؛

فيبدون كالطيور الجريحة التي ترقص رقصتها الأخيرة قبل الموت! لكنَّ هذا الرقص الجسدي الحديث التعبيري، يصل إلى ذروة فعله الدرامي؛ ويصل بالشباب الأربعة إلى حدود التطهر والاغتسال. يذكرني رقصهم الأخير برقصة "زوربا" في الفيلم الشهير بذات الاسم، عندما يتطهر "زوربا" راقصًا مع صديقه الأمريكي رقصة زوروبا اليونانية، فيتطهران معا من الألم والفشل والحزن الإنساني القاهر. وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين الموضوعين إلا أن ثمة رابطا دراميا مشتركا يربط العرض المسرحي بالفيلم السينمائي: ألا وهو التطهر الذي يصل إليه الشباب الأربعة؛ فيندفعون معا في نهاية العرض المسرحي إلى تحطيم مقاعد المقهي التي كانوا يجلسون فوقها ملتصقين بها، وهو رمز ودلالة لأطروحة الثورة على كل "التابوهات" والثوابت، والخروج من حالة السكون والحياد إلى الفعل، والتخلص من حالة جلوسهم غير الفاعل مقيدين بمقاعدهم الصماء الثابتة، والتخلص من كل ما هو ثابت استطاطيقي ساكن. كانت الموسيقى الحية مساعدا وملهما للتزامن مع تعبيراتهم الساكنة والراقصة وتشكيل أجسادهم، بل كانت أصدق تعبير عن مختلف الحالات الدرامية للممثلين الأربعة منذ بدايات العرض مرورا بالرقص الجسدي وصولا في نهاية المسرحية إلى الثورة. كان أبطال هذا العرض المتميز: محمد فؤاد "ممثل وراقص ومخرج العرض" وسارة مدحت، ورأفت بيومي، وإيهاب مصطفى، وصوت وعزف منير وجيه وعازفين: محمد حسني ووليد سلامة.

لقد كان هذا العرض المسرحي – فضلا عن البيت النفادي" – أصدق بكثير من العروض السالفة الزاخرة بالشعارات والمانيفستات الزاعقة؛ بصمته وأجساد ممثليه وتعبيراتهم الموحية من جانب، ومن الجانب الآخر كان مدخلا مهما للتعبير عما يعتمل في صدور شبابنا المصري الذي قام بثورته في ٢٥ من يناير ٢٠١١.

التقيـيم

هذه العروض السبع التي طرحتُها لا تعني – في رأيي – أنها تمثل كل العينات المسرحية التي قدمت من بعد ثورة ٢٥ يناير. ولكن هذه العينة لسبعة عروض من بين عشرة قدمتها مسارح البيت الفني، وعروض أخرى قدمتها "الهيئة العامة لقصور الثقافة" والفرقة المصرية المستقلة "وجوه" من الإسكندرية؛ إنما تمثل – بهذا المفهوم – تعددية التأويل والتفسير على الرغم من تشابه معظمها في مباشرتها وتقريريتها، ما عدا العرضين الأخيرين "البيت النفادي" و"كافتيريا" اللذين تجاوزا في مستواهما الفني بقية العروض الخمسة ليقدما رؤية غاية في الدقة؛ ورهافة في المعالجة، إما بالتعبير عن أهم شرائح المجتمع المصري "العشوائيات" في العرض المسرحي الأول "البيت التفادي"، أو ضياع الشباب وشعورهم بالغربة في وطنهم الأم في العرض المسرحي "كافتيريا"، وتناول العرضان ذلك بأسلوب فني متألق؛ ومعالجة تتسم بخصوصيتها الفنية؛ يجعلنا نعد هذين العرضين المسرحيين – في رأيي – ممثلا وانعكاسا واضحا للتعبير عن ثورة ٢٥ يناير عام ٢٠١١.

أما العروض المسرحية الخمسة الأخرى – على الرغم من أنها حاولتْ أن تعرض في مضامينها ما يرتبط ارتباطا وثيقا ببعض القضايا التي طرحتها ثورة الشباب ونادت بها – إلا أن جميعها اتخذت أبواق الشعارات منهجا لها، والخطابة التقريرية، منهجا يتسم بالسذاجة إطارا في توسلها باستخدام ما يُطلق عليه بالتمثيل الطبيعي الفج أو التلقائي المفتعل، بل الاستعانة أحيانا بالارتجال؛ والتحاور مع الجمهور/ المتلقي بشكل مباشر في كثير من الأحيان وغير مباشر أحيانا أخرى، إلا أن هذا كله لم

يضع هذه العروض في مجملها تحت جناح الفن المسرحي المعبر عن التعبير عن أهمية اللحظة التاريخية التي تعكس بدورها حاضر مصر الآني ومستقبله.

التيار المسرحي الثاني: "**مسرح ميدان التحرير**"

إنه مسرح حياتي/ تلقائي شيده الفنانون الشباب وكبار السن في ميدان التحرير يحتوى القصيدة الشعرية والزجل والأغنية والمشاهد الحياتية المسرحية القصيرة واللوحات الكاريكاتورية، حيث يجتمع كل هذا معا في عقد لا تنفرط حباته داخل معزوفة تتم في ميدان التحرير كانت تعبر يوميا بشكل تلقائي عفوي عن اللحظة التاريخية الراهنة. وتحيل ميدان التحرير إلى خشبات مسارح مفتوحة تذكرنا بالمسارح المفتوحة و"الهابيننج".

في ميدان التحرير ترصد الظاهرة المسرحية الفعل السياسي الذي أعاد صياغة تاريخ مصر الآني، فإذا تجول المرء في ميدان التحرير من يوم ٢٥ يناير ٢٠١١، أي منذ بدايات الثورة الأولى، ثم حاول أن يراقب أحداث الثورة المليونية الجديدة من ١٧ نوفمبر ٢٠١١ والأيام التاليات؛ سوف يجد المرء خطبا وأغانٍ، تمثل خطابا مباشرا، ولكن بين هذه المباشرة توجد ظواهر درامية تمثل مسرحا شبه متكامل بممثليه وديكوراته البسيطة وفضاءاته المسرحية التي ضمت في بعض الأحيان فوانيس رمضان، وأحيانا أخرى عوامات البحر بالثورة الأولى، وكلها موتيفات تحمل دلالات على الصمود والإرادة في البقاء في الميدان حتى تتحقق المطالب. فالميدان غدا حالة مسرحية تتسم بخصوصيتها وفضاءاتها المسرحية غير المتكررة، هنا يفترش الشباب الأرض ويحيلونها إلى بيوت لهم على شكل "خيم" يحيون فيه ويقضون لياليهم وأمسياتهم بعد قضاء اليوم كله في الاعتصام والمسيرة، لكن هذا الفضاء يتشكل ويصاغ في عدة فضاءات مسرحية متنوعة في كل منها تقدم المسرحية القصيرة،

وينشغل الفضاء الآخر بتقديم الأغاني والقصائد الشعرية، والثالث يجتمع فيه الشباب من أجل مطالب الشعب المصري والإعلان عنها؛ وكأنها برلمان شعبي مؤقت يجتمعون فيه للإعداد ليوم اعتصام جديد. إننا نشهد فضاءات مسرحية أخرى تمتلأ بالرسومات والصور الكاريكاتورية المعبرة بوضوح عن أعضاء الحكومة الفاسدة، وفي مواجهتهم مختلف فئات الشعب المطالبة بحقوقهم. على أن ما يحيط بهذا الميدان من سحر هو إحالته إلى مسجد عبادة وكنيسة يصلي فيه الشباب محتمين في ظل الشباب المسيحي، الذين يحمون فيه بدورهم المسلمين من المعتدين من البلطجية ورجال الشرطة بهرواتهم وعصاهم الكهربائية الصاعقة، ويحدث العكس، عندما يستحيل ميدان التحرير إلى كنيسة يصلي فيها المسيحيون ؛ ويقوم المسلمون بتطويقهم لحمايتهم من العدو المشترك. إن ما نشهده هو "كرنفال" مسرحي شعبي أقرب ما يكون إلى الاحتفال أو ما يطلق عليه بـ"الظاهرة الاحتفالية الطقسية". وإذا كان بعض رواد المسرح استغرقهم حلم بأن يتحول المسرح إلى برلمان شعبي، فقد نجح الميدان في أن يكون كذلك، وبدرجة كبيرة. فالميدان يناقش القضايا المصيرية للشعب المصري ممثلا عنهم، ويأخذ الأصوات على قراراته، وينظم الاقتراعات. وكلها ممارسات ديمقراطية تتسم بالرقي، لا تتلوث بردود فعل محاميي الحكومة ممن أفسدوا عمل البرلمانات السابقة، وأحالوها إلى كيانات عبثية. ويبدو لنا أن وجود فوانيس رمضان التي أضاءت بنورها الميدان في شهر رمضان في ثورته الأولى أشاعت حالة من التمسك بالهوية، ورفض التشوهات التي حدثتْ في الثقافة المصرية. فإن كان المسرح يقدم الأمة وثقافتها، فإن الميدان قد نجح في هذا باقتدار كبير بإصراره دائما على التأكيد على استقلال الهوية والإرادة، والوقوف بشدة ضد التبعية لكل القوى الخارجية.

هذه الحالة من مسرحة الواقع االيومي المعاش هي أكبر بكثير من مجرد صنعها فوق خشبات المسرح التقليدية كما قدمتها العروض المسرحية السابقة، بل إن فضاءات الميدان خلقت بتلقائية غاية في البساطة "دراماتورجية" الحدث اليومي وصاغته في نسيج مسرحي يتسم بالشمولية وثراء المادة المعروضة، ليس بمقدور أي مسرح محترف تقليده. ولذلك فشلت العروض المسرحية الخمسة في أن تصل إلى نقاء اللحظة في الميدان وتلقائيتها وخرجت بعروض الميدان اللحظية أكثر صدقا من أي مسرح آخر.

ولذلك نجد واضحا أن التوثيق لهذه الظاهرة العفوية في الميدان قد نجح الفيلم التسجيلي كثيرا في توثيقه ولكل ما كان يحدث في الميدان، ويصور الاختلافات اليومية بين شباب ميدان التحرير ومن يلتف معهم من المتعلمين والمثقفين والشباب من مختلف فئات الشعب وتعرضهم للقتل، وتوثيق كل ذلك في مادة فيلمية أكدت احترام الفن السينمائي لما يعانيه الشباب، وما يقابله وبما يتعرض له، دون صناعة أحداث الميدان أو التدخل فيه، أو تنقيته من شوائبه وعنفه أو تزييفه. تنجح الأفلام التسجيلية القصيرة والطويلة في تسجيل اللحظة التاريخية دون تدخل أو اقتحام، بل تحافظ على عفافها وقدسيتها، بينما تسقط المسرحيات الأخري فوق الخشبة التي عرضت مواكبة للحدث في فخاخ المباشرة والتصنع. كان هذا حال حاضر المسرح المصري الذي خلق مسرحا بديلا عن المسرح المحترف الذي تقدمه خشبات المسارح التقليدية.. إنه "مسرح ميدان التحرير".

مستقبل المسرح المصري

- لا يمكن أن ننظر إلى مستقبل المسرح المصري دون أن نسعى سعيا حثيثا إلى أن يمتلك المبدع حريته الكاملة في التعبير، على شريطة أن يحيا المجتمع

المصري والمجتمعات العربية الأخرى في ديمقراطية وحرية حقيقيتين. فالمسرح في تاريخه منذ بداياته الأولى ارتمى في أحضان الديمقراطية عند الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد، بل إن أزدهاره تحقق في أثينا التي رأت في المسرح برلمانا شعبيا تناقش فيه أكثر قضاياها وشؤونها السياسية تعقيدا. وقام المسرح الأوروبي على أسس الاستنارة نفسها التي قامت عند اليونان القديمة، بل إن ازدهار حضارته الأوروبية نابع من التصاقه بالمسرح الإغريقي ومن أنه ابن شرعي للثقافة الإغريقية.

- وأمام المصريين الفرصة الحقيقية لخلق مستقبل متين وقوي لمسرحهم؛ فالأهداف التأسيسية لثورة ٢٥ من يناير تقوم على هذه المساعي: الحرية والديمقراطية، وليبرالية النظام، وفصل العقيدة الدينية عن الحكم المدني. بدون تحقيق هذه الأهداف تموت هذه الثورة ويموت معها الإبداع المصري بمختلف صوره وأشكاله. وما ينطبق على هذه الثورة من المفترض أن ينطبق على شعوب المنطقة العربية بعد ثورات الربيع العربي في تونس وليبيا وسوريا واليمن، وينسحب هذا على معظم بقايا الأنظمة العربية الشمولية التي لم تتحرر بعد، والتي ورثت حكم الفرد وديكتاتورية منطلقاته.
- لقد حان الوقت لمستقبل كيانات الثقافة العربية المعاصرة، أن تستقل في ظل شعور شعوبها الحقيقية ومطالبها بالحرية والديمقراطية. بدونها لن ينهض الوطن العربي أو ينمو أو يتطور، وسنظل تحت نفوذ العولمة الغربية التي تحاول مسخ الشخصية العربية من جانب، ومن الجانب الآخر تحيل شعوب المنطقة إلى الحياة في تبعية دائمة للنظام الاستعماري الجديد.
- والمصريون في حاجة إلى ثورتهم، وهم أيضا في حاجة عامة إلى المثقفين. بل إن كل المجتمعات في حاجة للثقافة والمثقفين حاجتها للخبز والماء والهواء.

فالثقافة بالنسبة لمصر شرط وجود، "(...) **وكما أن الثقافة تدين لمصر بالكثير فمصر تدين بالكثير للثقافة**"[٨]. لكنَّ التخلف الثقافي والفكري والعقائدي قد سيطر واستفحل في المجتمع المصري منذ أمد بعيد. وبالإمكان أن نجد لأنفسنا ما نتعلل به من تبرير هذا التخلف المريع أو تفسيره. فقد عشنا في التدهور والظلام والانحلال أكثر بكثير مما عشنا في اليقظة والنهضة والنور. فلم نكد ننهض من انحطاطنا في النصف الأول من القرن العشرين حتى جاء النصف الأخير ليهدم بمعوله ما شيدناه في النصف الأول. الطبقات المصرية التي ظهرت في بدايات النهضة المصرية، وتعلمت في جامعات أوروبا، وحلت تدريجيا محل الحكام الأجانب، قضى عليها ضباط يوليو في انقلابهم العسكري عام ١٩٥٢، واستأصلوا شأفتها ماديا وأدبيا، ثم لم يسمحوا بأن يحل محلها بديلٌ من الطبقات الشعبية التي حرمها هؤلاء الضباط هي الأخرى من أن تعبر عن نفسها أو تنظم أحزابها أو تختار ممثليها أو تشارك مشاركة حقيقية في السلطة بأي صورة من الصور. **وهكذا فقدنا النخبة المستنيرة التي وضعتْ أسس النهضة، وقادت الثورة، وسارت شوطا بعيدًا في الطريق إلى الاستقلال، وأعلنت الدستور، وشكلت الأحزاب، وأنشاتْ الجامعة، ودافعتْ عن الديمقراطية، فلم يبق إلا الأكثرية التي لم يعد لها من يقودها في العصور الماضية التي ألفتها وتعودت عليها، فهي تشعر – وهي فيها – بأنها في بيتها آمنة، وإن لم تنعم بالحرية! من النتائج المنطقية – إذن – لهذه المقدمات أن تكون الجماعات الدينية الفاشية، والأحزاب الرجعية ونظام العسكر في مقدمة المشهد السياسي المصري الآن. والأصح أن نقول إن ثورة ٢٥ يناير التي أسقطت واجهة النظام؛ كشفت لنا عما كان وراء الواجهة. وهذا هو – في الحقيقة – إنجازها الوحيد حتى الآن.**

- ثورة ٢٥ يناير لم تُسقِطْ حتى الآن إلا واجهة النظام. لكن سقوط الواجهة كشف لنا حقيقة النظام وتاريخه وما قام به، وما فعله بمصر، وما استعان به من مؤسسات وأجهزة وقوى لم نكن نظن أن بينها هذه **الجماعات الدينية التي كانت تبدو قبل الثورة عدوًا للنظام، ثم تبين لنا بالعكس أن النظام استعان بها ليروج أكذوبة معاداته لها، بل يبرر بها استبداده بالسلطة وتشبثه بالبقاء فيها**. ولهذا أطلق لها العنان ضمن الحدود التي رسمتها السلطة لها في المدارس، والجامعات، والمساجد، ودور القضاء، والنقابات، والمجالس النيابية لتغسل أدمغة المصريين، وتمحو كل ما بداخلها من ثقافة العصر، **وتزين لهذه الأدمغة العودة من جديد إلى عصور الظلام؛ بل وتنفرها من الديمقراطية والعلمانية وحقوق الإنسان وسواها من قيم العصر وعلومه وأفكاره**.
- صحيح أن ثورة ٢٥ يناير رفعت هذه الشعارات، ونادت بالديمقراطية والدولة المدنية وهتفت للعدالة والمواطنة ووحدة الهلال والصليب؛ لكن هذه الشعارات لم تجد بيئة ثقافية تستقبلها الاستقبال الكافي وتتفاعل معها وتحملها للجماهير الواسعة. ولم تجد قوى سياسية منظمة وزعامات جماهيرية تتبناها وتضمن لها القبول وتحولها في المناخ الثوري المواتي إلى واقع فعلي. والعكس هو الذي حدث، فالذين تلقفوا هذه الشعارات واستفادوا منها وسخروها لتحقيق أهدافهم هم أشد عداوة لها.
- لهذا نحتاج اليوم أكثر من أي وقت مضى للثقافة ونحتاج للضمير، ونحتاج لمثقفين مستنيرين شجعان يكشفون الزيف ويعيدون للثورة حضورها، وللحرية معناها كي نكون قادرين على إنتاج فن مسرحي حر.

إن مستقبل المسرح المصري رهين بتغيرات جوهرية في واقعه الراهن لا بديل عنها: من أهمها تحقيق ما وصلت إليه ثورة ٢٥ يناير من مكاسب مصيرية على رأس قائمتها: "**الديمقراطية**" وهي تدفع الفنان المبدع دفعا إلى الشعور بأنه في مجتمع حر يحترم الرأي والرأي الآخر، أما "**الحرية**" فتتأكد أهم ملامحها في أن يكون المبدع حرا في اختياراته والتعبير عن نفسه دون وصاية الدولة ورقابتها، وأن يكون الفنان ليبراليَّ التفكير لا يعود بنا في توجهاته إلى عصور الظلام الذي تحاول بقايا النظام المصري السابق إحلاله ثانية مع تواجد الجماعات الدينية والمتطرفة والسلفيين **تغيرات شكلية وفنية:**

- لا يمكن أن يتغير بروفيل المسرح المصري دون تغيير النمط المؤسسي في الإشراف على المسرح المصري وإبداعات الفنانين وتحديد مساراتهم؛ ورسم خطط لتقديم أعمالهم المسرحية، والوقوف بالمرصاد ضد ظاهرة إحالة الفنانين من مبدعين للإبداع إلى موظفين بيروقراطيين.
- ينبغي الحفاظ لكل مسرح على هويته. فالمسرح القومي ينبغي أن يقدم ربيرتوارا مسرحيًا للأعمال المسرحية الخالدة التي كانت تمثل الوعي القومي للمسرح المصري، وأن يتمكن من تقديم تراثه من الأعمال التي قدمت فوق خشبة المسرح القومي منذ افتتاحه الأول في عام ١٩٣٥ وحتى الآن. وينطبق الحال نفسه على المسارح الأخرى. فما كان يمكن أن يقدم في "المسرح الكوميدي"؛ من المفترض أن يقدمه "المسرح الحديث" وهكذا. لقد أحدث هذا نوعا من الفوضى لعقلية المتلقي المصري في تفهم طبيعة المسرح الذي يدخله ورسالته.

- **نتائج البحث:**

- إن بعضا من الجيل الجديد من شباب مبدعي المسرح يدعي أنهم هم اليوم أصحاب دعوة جديدة لمسرح جديد يختلف عما كان يقدم، وهذا حقهم باعتبارهم الجيل الجديد، ولكن ليس من حقهم أن يعتبروا أنه لا أحد غيرهم بعد ثورة ٢٥ يناير مسئول عن المسرح المصري في اللحظة الآنية؛ متناسين عن عمد جهود الأجيال الرائدة الكبيرة التي حملت على أكتافها مسئولية نهضة المسرح المصري منذ بداياته الأولى في نهايات القرن التاسع عشر مرورًا بالقرن العشرين وصولا إلى بدايات الألفية الثالثة، يرفض معظم هذا الجيل الاعتراف بالجيل القديم وبكل ميراثه الفني. ويعتبر هؤلاء الشباب أنفسهم أن لهم الحق الشرعيَّ الوحيد في التعبير عن أماني وطموحات شباب الثورة وأمالهم. وهذا زعمٌ خاطئ، وما يثبت هشاشة هذا الرأي وخلوه من المنطق أن هؤلاء الشباب ولدوا في ظل مسرح مصري كانت له ملامح إيجابية مشرقة على الرغم من سلبيات النظام السابق الذي لم يكن مشجعا لحرية التعبير.
- إن رواد المسرح المصري قبل انقلاب ١٩٥٢ العسكري وعلى رأسهم توفيق الحكيم كان استكمالا لمشروع نهضوي وتنويري تبناه طه حسين وأحمد لطفي السيد وعباس محمود العقاد وغيرهم. دعا فيه توفيق الحكيم – رائد المسرح العربي – إلى تقديم مسرح يعود فيه إلى تأصيل تقاليد المسرح المصري؛ وارتباطه بهويته وجذور الثقافة العربية. وقد تبعتْ ذلك حركة نقدية غاية في الأهمية واكبتْ تقييم العروض المسرحية؛ وتعرضتْ لها بالتحليل والنقد والتنبؤ بمستقبل مسرحي زاهر لم يتحقق معظمه بل تحقق جزءٌ مهم منه بتواجد المخرجين العائدين من بعثاتهم التعليمية من الخارج، مع وجود مؤلفين مسرحيين آخرين فضلا عن توفيق الحكيم (صاحب النهضة المسرحية في بدايات حركة التأليف في المسرح المصري) مثل نعمان عاشور وعبد الرحمن

الشرقاوي وسعد الدين وهبة وألفريد فرج ومحمود دياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم؛ بالتزامن مع حركة نقدية نشطة كان يمارسها كبار النقاد من أمثال لويس عوض ومحمد مندور وأحمد عباس صالح ومحمود أمين العالم وأحمد بهاء الدين وغيرهم من الجيل التالي من أمثال: فاروق عبد القادر وسمير سرحان ومحمد عناني وفاروق عبد الوهاب ونبيل بدران وأحمد عتمان وعبد المعطي شعراوي ونهاد صليحة وغيرهم من الذين كانوا متابعين للحركة المسرحية عن كثب، فضلا عن حركة الترجمة في كافة المجالات الأدبية ومن بينها ترجمة الدراما العالمية والظواهر المسرحية الجديدة. لقد خلق كل هذا معا حركة مسرحية مهمة في تاريخ المسرح المصري منذ منتصف القرن العشرين وما بعده، إلا أن هذه الحركة قد انحسرت بعد هزيمة ١٩٦٧. ومعها فقد المبدعون المسرحيون جدوى ومعنى ما يقدمونه، فباتتْ مسرحياتهم شوقا للأمجاد العربية في الماضي ورثاء للحاضر.

- توقف المسرح المصري عن أن يكون مبدعا وملهما للمسارح العربية ومبدعيها، الذين نهلوا الكثير من مكاسبه، ثم بدأ المبدعون العرب في كل أنحاء الوطن العربي البحث عن خصائص جديدة/ قديمة لتشكيل مسار مسرحهم التي تتوافق وهوياتهم الثقافية الإقليمية. في هذه الفترة من سبعينيات القرن العشرين وصولا إلى نهايته ظهر تيار المسرح التجاري الذي هدم بمعوله البقية الباقية من مكاسب هذه المرحلة في مصر. وشجعت الدولة في (عهد السادات – وريث عبد الناصر – ومن بعده مبارك) هذا التيار المسرحي المفسد ووقفت بجواره، لتمييع أذواق السواد الأعظم من الجماهير المتذوقة للمسرح في مصر – عن وعي بما تفعله – والتي لم تعدْ ترى في المسرح إلا التسلية

الرخيصة والنكات الجنسية البذيئة، وانسحب كل ذلك على عروض مؤسسة الدولة.

- لا يمكن أن يحيا المسرح – إذن – دون ديمقراطية حقيقية، افتقدت الدراما والمسرح المصري بدورهما هذه الديمقراطية في العقود الخمسة الأولى من بدايات القرن العشرين إلى العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، حيث لم تسمح عسكرية النظام التي أتت به ثورة يوليو ١٩٥٢ وحتى ٢٥ يناير ٢٠١٠، بوجود مبدأ حرية تعبير الإنسان المصري عن نفسه، مما ترتبت عنه آثار سلبية على الثقافة والمشروع التنويري برمته ومن ضمنه المسرح سواء على مستوى الكتابة أو العرض المسرحي.
- استخدام الكتابة الدرامية مفردات الأدب من [تورية واستعارة ورموز أدبية] استعارها المسرح من الأدب، سعيا حثيثا لدى كتاب الدراما للتخفي من وراء استخدامهم لهذه الأدوات للتعبير عن أرائهم فى بعض القضايا الاجتماعية والسياسية الملحة للابتعاد عن أعين الرقابة.
- استخدام التراث العربي كـ"ألف ليلة وليلة"، وكتب الجاحظ، وبعض التقاليد المسرحية العربية وظواهرها من "خيال الظل" و"الأراجوز" وفنون الارتجال" وغيرها من تلك الظواهر المسرحية كأداة وقناع يتخفىَّ من ورائهما الكاتب لتناول قضايا مهمة وجوهرية كالحرية والديمقراطية والاستقلال مثلما نشهد في الدرامات والعروض المسرحية: "السلطان الحائر"، و"الفتى مهران"، و"ثأر الله"، و"حلاق بغداد"، و"ياسلام سلم الحيطه بتتكلم"، و"حسن ونعيمة" وأعمال "ميخائيل رومان" برمتها وغيرها من الأعمال المسرحية المهمة.
- الملاحظة الجوهرية لظاهرة استخدام أدوات لغة الأدب التي سادتْ نصوص المسرح المسرحية (تورية – استعارة – رمز) منذ ستينيات القرن العشرين بحثا

عن رغبة ظامئة للتعبير عن ديمقراطية مفقودة وحرية منشودة عن طريق المسرح، منحتْ الدراما المصرية سماتٍ وملامحَ نوعيةً تتسم بخصوصيتها، تضفي على النص الدرامي مستوىً فنيا متميزا يخلع عن النص المسرحي مباشرته ووقوعه في الخطاب اليومي المستهلك. مما يعني افتقادها التهديد بمباشرة الخطاب الدرامي في دعوته.

- إننا في حاجة إلى اكتشاف جذور هذه الاستخدامات التراثية العربية في الدراما المصرية والعربية، وبحثها بحثا تقييميا يضع الناقد والمحلل أمام قدْرِ إضافات هذه الظواهر إلى الدراما المصرية المعاصرة من جانب، والقدْر الإبداعي للكاتب نفسه. وتطرح هذه الأطروحة تساؤلاتٍ مهمة أخرى: أتكون هذه الإضافات التراثية إضافات زائدة أم أنها محاولة من الكاتب الهروب من الرقابة؛ فقط أم أنها – في نهاية الأمر – جزء لا يتجزأ من التكوين الداخلي، يذوب في النسيج الدرامي للعمل المسرحي داخل متنه؟! يذكرني هذا الاستخدام وتلك الاستفادة في الدراما المصرية المعاصرة بمفهوم الناقد البولندي الكبير "يان كوط – Jan Kot" للدراما الأوروبية المعاصرة وبحثه الدؤوب في أطروحة نقدية مهمة تدور حول استفادة الدراما الأوروبية المعاصرة من التراث الأدبي والملحمي والمسرحي الإغريقي؛ وتحليله المسرحي الدقيق لها وللأساطير الإغريقية القديمة؛ ورغبة "كوط" غير المنقطعة في اكتشاف عودة الدراما الأوروبية المعاصرة إلى مصادر الثقافة الإغريقية الأولى التي قامتْ عليها أسس الثقافة الأوروبية، مما يدفع الدارس المصري والعربي دفعًا إلى الولوج في عالم المسرح المصري والعربي للقيام بدراسة شبيهة؛ محاولة منا قراءة الدراما المسرحية المصرية المستفيدة من الأشكال التراثية المصرية والعربية التي أثرَّت بدورها

في تشكيل الدراما والمسرح المصري المعاصر عبر مفهوم أقرب ما يكون من تفسير "كوط" البولندي.

- **إن العروض المسرحية التي قدمتْ بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ وعلى الرغم من دعوتها إلى الحرية؛ إلا أنها لا ترقى لمستوى حدث الثورة سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو مفردات اللغة المسرحية، وتطرح هذه العروض بدورها إشكالية جديدة؛ وهي أن المسرح المصري في حاجة ماسة اليوم إلى العودة إلى الدراما المعتمدة على النص المكتوب، فلا يكفي الاعتماد على الأشكال المسرحية الظاهرتية المجردة دون الاعتماد على نص درامي متين.**

الحواشي :

[١] – فاروق عبد القادر: "من أوراق الرفض والقبول" ، دار شرقيات ١٩٩٣ ، ص.٢٩٠ – ٢٩١.

[٢] – المرجع السابق ص. ٢٩١

[٣] – على الراعي: المسرح في الوطن العربي.

[٤] – المرجع السابق صفحات ٩٢ – ٩٣.

[٥] – حوار مع ألفريد فرج: مجلة المسرح العدد ٦٢ عام ١٩٩٤

[٦] – فبراير ١٩٧٣

[٧]– حوار مع ألفريد فرج: مجلة المسرح العدد ٦٢ عام ١٩٩٤

[٨] – الثورة في حاجة للمثقفين! (٢) – أحمد عبد المعطي حجازي – الأهرام المصرية في ٢٦ أكتوبر ٢٠١١