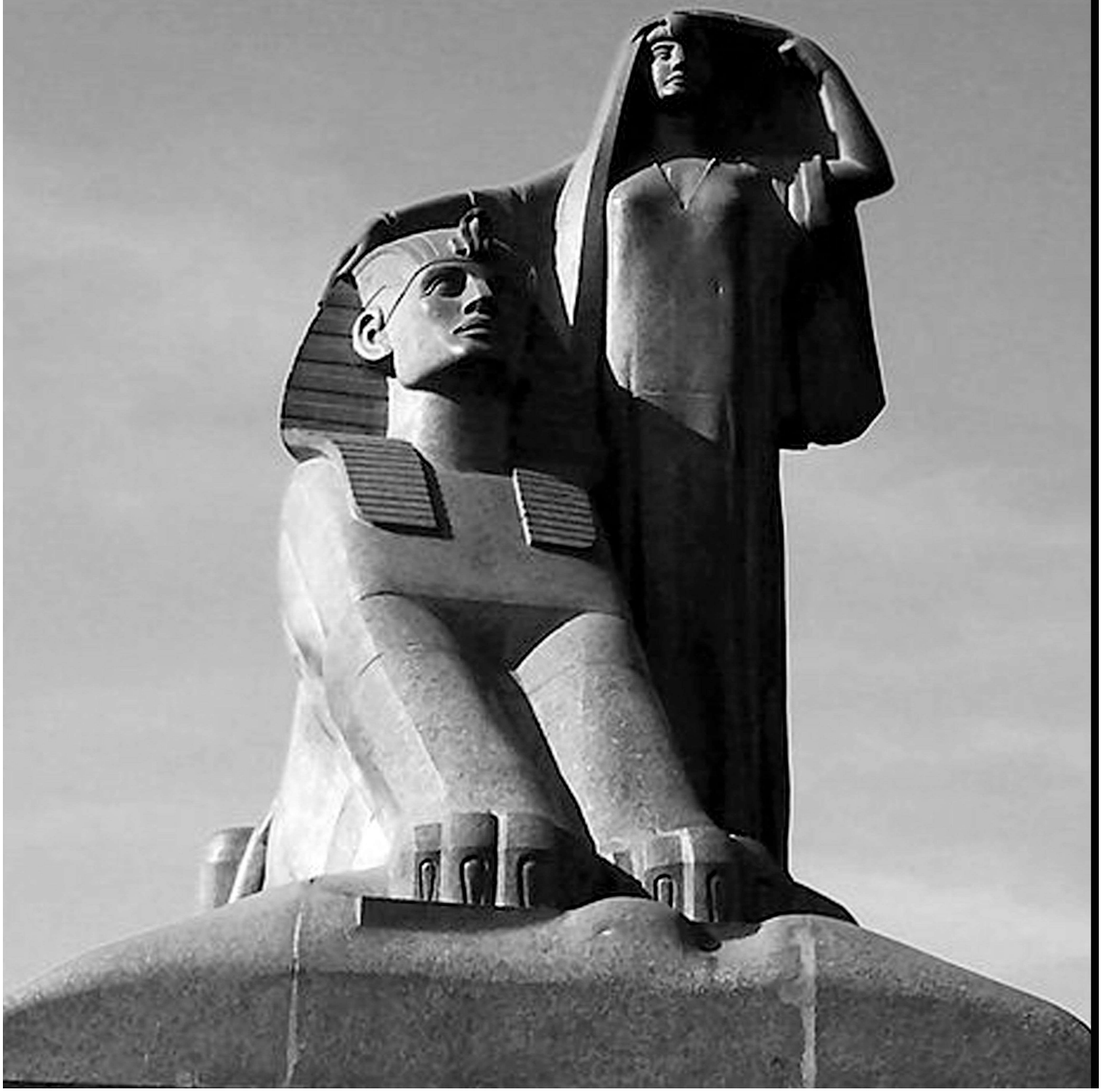
الفن المعاصر

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 .

متابعات فنية

أ.د/ حسن عطية

ثلاثية الخروج عن السياق

من المؤكد أن هذه النصوص الثلاثة الذى يحتويها هذا الكتاب ، لا تمثل كل توجهات الأجيال المصرية الشابة فى حقل المسرح اليوم ، ولاحتى من ينتمون للقاهرة من هذه الأجيال ، حيث يشترك كتّاب نصوصنا الثلاثة للعاصمة ، التى تمنح كتابها سماتا خاصة ، دون أى تمييز، عن توجهات كتّاب خارج العاصمة ، أبناء الريف المصرى وقراه ومدنه وبعد الكثيرين منهم عن الحركة المسرحية الفوارة المستأثرة بها العاصمة بقوة المركز، ربما باستثناء أبناء الإسكندرية ، ولكننا سنعتبرها أقرب لنموذج دراسة حالة فكرية فنية تشكل أحد توجهات هذه الأجيال الشابة تجاه حياتها الراهنة ، وموقفها منها ، ومن الفن عامة والمسرح بصورة خاصة ، والمتجلية فى موضوعات مسرحه المختارة ، وصياغاتها البنائية ، المحدِدة لجمهورها المتلقي ، وبالتالي شرائح المجتمع المعبرعنها والمتوجه إليها هذا المسرح ، لاسيما أن هذه النصوص الثلاثة تنفلت ظاهريا من معالجة قضايا الواقع المجتمعية ، دون أن يغيب عنها هذا الواقع المجتمعي ، فانفلاتها منه هو موقف منه ، واتشاحها بأردية ماضوية أو مستقبلية ، مع كونه ليس بالجديد فى التاريخ المسرحي العالمي والعربي ، وتعلقها بالثقافة الأوروبية وموروثاتها الثقافية والعالمية ، ما هو ألا تصدى استعاري لهذا الواقع المرفوض فى صيغته البنائية الآنية .

تعلقت عيون أجيال الرواد والمؤسسين ، أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، بالمنجز الثقافي الغربي الذى عرفت عنه فن المسرح وكتاب نصوصه ، واقتدت أكثر بالمدرستين النيو كلاسيكية والرومانسية الأوروبيتين ، فجاء توجهها منطقيا نحو التراث الثقافي الكامن فى نصوصه المترجمة والمستلهمة ، خاصة اللاتيني والسكسوني منها ، لهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية على اللسان العربي زمنذاك ، فظهرت عوالم شخصيات "بيجماليون" و"أوديب" و"براكسا" و"فاوست" و"شيلوك" و"راسبوتين" وغيرها من النصوص المؤلفة أو الممصرة أو المستلهمة من التراث الثقافي الغربي ، فى النصوص المصرية الساعية لتأسيس المسرح وبنيته الدرامية فى الوعى العربي ، وتعبيرا عن أحلام التحديث والتقدم الفكرى السابح نجمه فى منجزات العالم الغربي الإنسانية .

بينما أبحرت نصوص أجيال النصف الثانى من القرن العشرين نحو التاريخ العربي وشخصياته التراثية ، تمسكا بالهوية العربية ، التى رأت تلك الأجيال أنها الداعم لها فى

حروبها التحريرية والفكرية مع الغرب المعادى لها ، والمعوق لتقدمها ، وتجذيرا للوعى المجتمعي فى تاريخه ومنجزاته السابقة ، واستجابة إيجابية لتحديات انكسار أحلام التحرر والتقدم والعدل الاجتماعي التى هزت قواعدها هزيمة ١٩٦٧ ، فتم استعادة موضوعات "الزير سالم" و"عنترة" و"الهلالي سلامة" و"سليمان الحلبي" و"محمد علي" وبصورة مكثفة عوالم ألف ليلة وليلة الخيالية ، جنبا إلى جنب طرح الموضوعات الاجتماعية الراهنة والتصدى لهموم الواقع الساخنة .

جاء العقد الأخير من القرن الماضى بعولمته وانتصار قطبه الرأسمالي المتوحش المتفرد وحده بحكم العالم ، بعد تفكك منظومة الدول الاشتراكية المناوئة له ، وتزييف وعى العالم بالربط بين العدل الاجتماعي والأنظمة الشمولية ، وتأليه قيمة الذات الفردية ، وإعلاء شأو الليبرالية التى صار لها القدح المعلي فى الحياة وكأنها الغاية المبتغاة من هذا الوجود ، مع تقديس ميتافيزيقي للماضى التليد ، ونشر فكر التكفير لكل من يتمسك بالعقل ويطالب بالاجتهاد ، فسلم هذا العقد التسعيني الواقع وإبداعه لجيل تم التشكيك فى كل منجزات ماضيه القريب ، فغاب اليقين من أمام عينيه ، وفقد ثقته فى تاريخ مجتمعه ، وتخلخلت علاقته بنخبه الثقافية السابقة ، وثار فى الساحات والشوارع دون أن يجنى ثمار ثوراته وانتفاضاته الدموية ، فألقيت بذرة الإحباط بعقله ، وتمزق فؤاده بين وطن يعشقه ويتغنى به وله ، وواقع متردى منبت الصلة بأحلامه ، وصارت كل مؤسسات الدولة أعداء له ، وكل تاريخه السابق مشكوك فى حقيقته ، فراح ينتج مسرحا ناقدا ، وينشئ مشاهدا درامية لاذعة ، تدين كل الأجهزة والكيانات القائمة ، ويشاغب بها جمهوره الشاب مفجرا ما فى أعماقه من تمرد على كافة السلطات السياسية والثقافية ، وينحو بنظره مرة أخرى نحو الغرب الأوروبي وتراثه الثقافي ، بمنظور مختلف عما سبقه من أجيال الرواد والتأسيس ، مما يطرح عدة تساؤلات حول مبررات هذه الارتداد ، هل هو رفض معرفي للواقع المجتمعي المعيش وثقافته المشدودة بقوة للخلف ؟ ، رغم أن الناتج مكتوب دراميا باللغة العربية الساكنة بها هذه الثقافة ذاتها ، أم هو شعور داخلي بأن ثقافة هذا الآخر / الغربي هى الأكثر ثباتا فى الأرض ، والأعمق تجذرا فى وعي الذات غير الراسخة على الأرض ، وهى فى المجمل ثقافة الغالب الذى يقتدي به المغلوب ويتبع خطاه كما قال "ابن خلدون" فى علم عمرانه ؟ .

****

داخل هذا السياق ، وهو ليس وحده السياق الوحيد ، يمكننا أن ندلف معا لعالم هذه النصوص الثلاثة التى يضمها هذا الكتاب ، لثلاثة من كتاب النص الدرامي الشباب ، ومنذ الوهلة الأولي فسوف نلحظ أنها تدور حول فكرة الرفض للسائد ، والسعى للتمرد عليه والخروج على ناموسه المهيمن وسياقه المهيمن بسلطات عدة ، والتأسيس على موضوعات مستمدة من تراث الغرب الثقافى ، فيعود أولهم بنا لعصر استعادة المسرح من الكنيسة التى خبأته عن أعين العامة فى أوروبا ، وعملت خلال ما يقرب من عشرة قرون كاملة على وئده باسم انتهاء عصر الوثنية وتجميد صراع الأرض مع السماء ، دون أن تقدر على إماتته ، لاحتياج المجتمعات الإنسانية لصيغة الحوار المؤسس عليها فن المسرح ، والتى دفعها يوما فى أزمنة مصر القديمة لابتداع المسرح ، فخنقه الكهنة المصريين داخل المعابد ، ونجح الإغريق والرومان بمدنهما الديمقراطية : "أثينا" و"روما" فى منحه للعالم بثنائية حوارية على عربة "ثيسبيس" ، فثلاثية ورباعية فجماعية أسست مسرحا إنسانيا فى الثقافة الغربية ، سرعان ما عطلت مسيرته الكنيسة ، وألغت وجوده ، وخبأت نصوصه الإغريقية واللاتينية فى أقبية مظلمة ، فطن إليها كهان الكنيسة أنفسهم فيما بعد ، حينما اكتشفوا مع القرن العاشر أن العظات الكلامية المباشرة غير مؤثرة فى مجتمع يحلم بأن ينقل حوار الحياة للطقوس الدينية وفنون الفرجة ، فعملوا على إعادة صياغة التعاليم الدينية والمواعظ الأخلاقية فى بنية حوارية ، سرعان ما خرجت خارج الكنيسة ، لتلتقطها فرق الجوالين لتعيد من جديد تأسيس مسرح دنيوى مشاغب ، تستقبله بفتور ثم بمواجهة حادة مع سلطة الدولة المدعومة بالسلطة الدينية لوصول شغبه لوجوده المونارکي ذاته .

استعادة فنون المسرح الكلامية وغير الكلامية ، وإخراجها من قبضة سلطتى الكنيسة والدولة المتحالفة معها وفهمهما المتعنت والقاصر لفن المسرح ، باعتباره خادما للسلطة الأولى ومحكوما بنظرتها الأخلاقية الضيقة ، وتابعا للثانية وغير مطالب بنقدها أو هز صورتها أمام الجماهير ، ومن ثم فأن تخيل وجود فرقة مسرحية من الصعاليك تحاول الانفلات من قبضة سلطة الكنيسة والدولة لتقدم رؤيتها للعالم لجمهور الشارع ، يحمل فى طياته معنى التمرد على الأنظمة المعرقلة لحركة البشر فى الحياة ، والعاملة على ضغط هذه الحياة الجميلة

فى مرحلة وسطى عابرة وموقوتة بين موت وموت ، ومعلقة بمنظومة قيم لازمانية توقف كل تفكير فى الواقع المعيش ، ويبدو أن هذا المعنى هو الذى جذب الكاتب الشاب "أحمد نبيل" إلى عالم الكوميديا دللارتى الأوروبية عامة ، لكى يدير موضوعه فى نص يستلهم الكثير من ملامح هذه (الكوميديا المرتجلة) ، ويعنونه بعنوان دال هو (الخروج على النص) ويصدره بكلمات مقطرة للشاعر التونسى الشهير "أبو القاسم الشابي" موجهة لقارئه ، بعيدا عن مشاهده بفضاء المسرح ، تقول "ضحكنا على الماضي البعيد وفي غدٍ .. ستجعلنا الأيام أضحوكة الآتي" ، تحمل شعورا دفينا بالخوف من هذا الغد القادم برحم الغيب ، الذى سيضحك ناسه على العائشين فى الزمن الراهن ، الذين ضحكوا بدورهم على ذلك الماضى البعيد ، رغم أنه يستعيد شريحة من ذاك الماضى البعيد ، لكى يجعلنا نضحك مع شخصياته المختارة على ما كان يحدث وقتها ، فالضحك معهم غير الضحك عليهم ، الأول يدفع بناء المسرحية جمهورها المتلقي للوقوف إلى جانب الشخصيات الرئيسة فى مواجهة الواقع المتمردة عليه ، بينما الضحك عليهم يمسخ وجودهم ويثبت الواقع على درجة سكونه التى حددتها السلطات الدينية والدنيوية .

كما أن استدعاء شريحة من الماضى ، أو الصياغة بتصور حدوثها على هذا النحو ، يحولها بجماليات الفن وتقنياته لحالة حضور راهن ، يمنح دلالاته المحلية الماضية عمقا إنسانيا متجاوزا للأزمنة ، فضلا عن أن الصياغة الجمالية هذه تتم داخل نفس الجنس الفنى الذى عبرت عن تمرد أصحابه فى الزمن الماضى ، فيحدث نوع من التماهي بين حدث مسرحي وقع فى الأمس البعيد ، نستقبله فى صورته الحاضرة مجسدا فى فضاء مسرح اليوم ، وأن اختلف الأمر قليلا بين فضاء مسرحي مفتوح فى الساحات العامة قديما ، والمرتبطة به سينوجرافيا نص (الخروج على النص) وفضاء مسرحي مغلق اليوم ، كما شاهدناه فى عرض بفضاء مسرح المعهد العالي للفنون المسرحي ، فالشارع الأوروبي فى الماضي غير الشارع المصرى اليوم ، والجمهور المتلقي العام فى زمن العصور الوسطى الأوروبي المستدعي وأنظمته الملكية ، غير الجمهور المصري النخبوى والمثقف مسرحيا اليوم ، فى زمن علت فيه نغمة الحرية الفردية المطلقة والمنفلتة من أى تقدير لوجود الآخر ، والذى عليه أن يسمو بالرسالة المباشرة القائلة بتمرد شباب المسرحية على فهم قاصر للفن المسرحي يحوله لعظات دينية وأخلاقية ، ليمنحها عمقا يجعلها تعبر عن تمرد شباب اليوم على فهم متخلف يسرى فى عقل المجتمع المصري معارضا وجود الفن عموما ، ومدينا المسرح أخلاقيا ، ومزيفا مسيرته بصياغات باهتة له .

****

يبنى "أحمد نبيل" بنائه الدرامي على واقع ساكن تجسد فيه الحكاية التوراتية المتداولة عن الحضور "آدم" و"حواء" فى البدء فى جنة عدن ، وسقوطه المأسوى على الأرض عقب ارتكابه وحواءه الخطيئة الأولى بالأكل من الثمار الممنوع عليهما بأمر الرب أكلها ، والتى يكرر مسرح العصور الوسطى الدينى تقديمها لجمهوره من المتدينين طلبا للكفارة التى تتطلب الطاعة الكاملة للكنيسة ، فتتصدى لها جماعة من الممثلين الصعاليك (شابان وفتاة) ، قرروا التمرد على السائد ، فخلقوا حدثا دراميا ، يتفجر بسعيهم لتخليص الحكاية من بنيتها الدينية المقدسة ، ويتقدم بتقديمها فى باريس القرن الثاني عشر الميلادى بلمسات واقعية ، تزيل الملل عن مقدميها ، الناتج عن رتابة التكرار ، وتقرب رسالتها لجمهورها دون عظة تلصقها دوما بالتعاليم الدينية ، وهو ما يضع هذه الجماعة فى مواجهة الكنيسة لخروجها على رغبتها فى أن يكون المسرح وسيطا ينقل أفكارها الدينية خارج أسوار الكنيسة ، وهو ما أبعد المسرح عن إطارها الجاد ، وأسقطه فى منزلق الهزل والخلاعة ، مما دفع السلطة الدنيوية ، ممثلة فى الملك للتدخل بسطوتها للقضاء على هذا الخروج المسرحي على نواميس السلطة الدينية وتعاليمها الداعمة للسلطة الدينية .

تنتهى المسرحية الساخرة نهاية مأسوية ، تنتصر فيها سلطتى الكنيسة والدولة ، وتشنق فيها جماعة الصعاليك المتمردين لخروجهم على النصوص المقدسة ، مع صدور صوت خفيض للراوى العارف ببواطن الأمور يشير إلى أنه "في قرون لاحقة سيشهد العالم ما تركوه من أفكار مضيئة" ، وهى قرون طويلة لحقت بالفعل بالقرن الثاني عشر ، وجاءت بأنظمة تجاوزت رؤية السلطة الارستقراطية الملكية ، وقدمت تصورات جديدة لعلاقة المسرح بالدين والمجتمع والحكم ، غير أن النهاية الدرامية على المسرح تظل هى الأقوى من أية كلمات يقولها راو أو تحذفها العروض المختلفة للنص المكتوب ، وهو ما يمس العصب العارى للجمهور المصرى اليوم ، رغم حرص النص الحالي على تغريب موضوعه ونقل وقائعه لأمكنة وأزمنة أوروبية (باريس القرن الثانى عشر) ، والحديث دوما عن روما

وبرلين ولندن ، واستخدام اسم "قايين" اللاتيني بدلا "قابيل" العربي ، وعدم الإشارة عما كان يجرى حول أوروبا فى القرن الثاني عشر ، من تألق علمى وحضارى للمجتمع العربي / الإسلامي الذى أحاط بالجسد الأوروبي من الشرق التركى والغربي الأندلسى ، والذى سار بدوره على نهج الكنيسة الغربية فى موقفها من المسرح ، وأغلق أبوابه تماما فى وجه المسرح ، ورفض تقديم أى صراع بين الأرض والسماء ، ولا بين الشعب وحكامه ، ولا حتى بين الإنسان ومصيره ، فكل شيء فى الذهنية الإسلامية مقدر ومكتوب ، وكل تفكير بعيدا عن آراء الجماعة القديمة هو خروج على النصوص المقدسة وهرطقة مآلها دق العنق .

****

خروجا آخر عن النص ، وتمرد على السائد ، وابتعاد جديد فى المكان والزمان ، وحضور قوى لسلطة الكنيسة مرة ثانية ، وانتصار مجدد لها على سلطة العلم ، بعد انتصارها السابق على قوة الفن ، حيث يأخذنا نص "بيتر إسكندر" إلى فلورنسا بإيطاليا النصف الأول من القرن السابع عشر ، وبالتحديد إلى منزل ومعمل العالم الفلكى والفيزيائي "جاليليو جاليلي" ، الذى أعلن دوران الأرض مقابل فكرة ثباتها التى تدافع عنها الكنيسة ، مبتدئا نصه بحوار فكرى بين رجل العلم "جاليليو" المؤسس رؤيته للعالم على العقل والتجربة العلمية التى يقوم بها البشر ، وصديقه رجل الدين "أكيليس" المؤسس رؤيته للوجود على الإيمان المطلق بإرادة الرب وقوانين السماء ، ثم حوار آخر بين "جاليليو" وطالب لاهوتى يؤكد على أن كل منجزات العلم ترجع أساسا لقوانين السماء السابقة عليها ، وأن التجارب العلمية تأتى لتثبت ثبوتية هذه القوانين السماوية وتؤكد على إرادة الرب ، على حين يرى "جاليليو" أن إرادة الرب تتحقق عبر تجارب البشر العلمية ، فلا انفصال بين الارادتين ، فالقوانين العلمية تتحقق بإرادة الرب .

ومع ذلك يطلب ديوان التفتيش العلى بالكنيسة بروما مثوله أمامها ، للاستتابة ، مما يحول الجزء الثانى من المسرحية إلى محاكمة لفكر جاليليو ، لمحاكمة عن كتابه (حوار بين منظومتين رئيسيتين" ، متهما بالهرطقة لدفاعه عن نظرية كوبرنيكيس وفكرة ان الأرض ليست مركز الكون بل هى تدور حول الشمس الثابتة كمركز للكون ، عكس ما تراه الكنيسة ، ويعلن جاليليو إيمانه بالكنيسة وتعاليمها ، وأن الأرض هى مركز الكون ، وأنها ثابته والشمس هى التى تدور حولها ، فيحكم عليه بالسجن مدى الحياة فى منزله بفلورنسا ، فيبقى فيه حتى يموت ، بعد أن يصاب بالعمى ، مهزوما أمام سلطة الكنيسة الباطشة ، وان تسلل بعض الأمل فى التغيير ، برسالة تأتيه قبل موته من رجل الدين "أكيليس" ، يخبره فيها بخلعه لرداء رجل الدين ، وتحوله لرجل دنيا لا يخشاه الناس .

****

أمثولة أخرى ، تنفلت من واقعية الزمان ووجوده ، لتجرى فى فضاء غير محدد المعالم ، وعلى أرض تعانى من شح المياه ، بعد أن كفت الآبار عن مد الناس بالماء ، وكادت مياه البحيرة أن تنفذ ، والقمح المخبوء للزمن القادم يكفي بالكاد لسنوات ثلاث ، وبطل مسرحيتنا (اليوم الأخير) للكاتب "محمود جمال" ، التى أعدها بنفسه عن روايته (أريوس) ، مما يشى بإلحاح موضوعه هذا عليه ، ويكشف عن حجم السرد الجاثم على حركة المسرحية وحوار شخصيتها الرئيسة مع الآخرين ، وهى تعيش زمنا قادما بظهر الغيب بعد أن تنهار الحضارات وتفتت الممالك وتغيب الأوطان ، ويسقط من السماء حجر ينهى أزمنة التقدم ، ويعود بالإنسان لحياته البدائية الأولى ، دون تاريخ أو ذاكرة ، ودون معرفة بحروف الكتابة ، زمن فقر وحياة بائسة ، يستشعر داخلها "أريوس" النهاية على الأرض التى يعيش عليها بحلم له رأى فيه القمر باكيا ، فيحزن دون ان يحرك ساكنا ، خوفا من القادم عليه وعلى زوجته وابنتهما ، بينما جاره "دوربان" يعد بلطته للحفاظ على حياته وحياة زوجته من الغزاة القساة القادمون .

مكان شبه صحراوي يهدده من ناحية خطر العطش لنفاد ماء البحيرة ، وتوقف الآبار عن ضخ المياه لأهله ، ومن ناحية أخرى خطر وصول غزاة قساة القلب يدهسون كل من يقف فى طريقهم ، تتباين ردود فعل مواطنيه تجاه الخطر المزدوج بين الاستعداد والخروج الفعلي لملاقاته ، كما يمثله "دوربان" ، والانشغال اللامجدى عنه بتهويمات حلمية والهرب منه بحثا عن وطن مغاير للعيش فيه ، كما يجسده "أريوس" ، الذى يدفعه شخص مجهول نحو الرحيل عن الأرض التى ولد بها فى رحلة أشبه برحلات اكتشاف المعرفة ، حيث يكبر فيها الغسنان كلما امتلك معرفة عبر تجربة حياتية ، فيركب مركب يبحر به بعيدا ، تاركا خلفه زوجته مع جثة ابنته التى دهسها الغزاة ، ويتركه البحار فى أول الطريق ، ليجدف هو مختارا طريقه الذى عليه

أن يسير نحوه ، تلقي به الرحلة لأرض مجهولة ، لا يقف فيها أحدا من رجالها معه غير صبي صغير يقوده بدوره نحو أرض الرجال المشوهين ، ليعرف منهم سر تشوه وجوهم الذى يقومون به بأنفسهم ، كفارة عما فعلوه ذات يوم مع فتاة جميلة ، حاولوا جميعا احتوائها واغتصابها ، بينما أحبت هى واحدا فقط منهم ، فقاموا بتشويهها حتى يبغضها ، وأرادوا من "أريوس" أن يحمل إليها رسالة يطلبون منها السماح ، ويتركونه مع الصبي ليذهبا لملاقاة الموت .

تبدأ الرحلة الثانية ، بعد أن يترك الصبى "أريوس" فجأة ، ويستلمه آخر ليتيح له فرصة الحوار والتعبير عن أفكاره بعيدا عن المونولوجات الطويلة ومساحات السرد الروائية ، ليصلا إلى أرض يعانى أهلها من هطول المطر الكثيف والمتواصل ، ويضطرا للجرى هربا من المطر والنيران لسنوات أربع ، ليدخلا غمار الرحلة الثالثة ، بعد أن توقفا عن الجرى فتوقفت الطبيعة عن مطاردتهما ، وإن راح الطاعون يهاجم المكان ، ويتركه بعد أن غيب رفيق هذه الرحلة بالموت ، تاركا "أريوس" يدخل مغامرة جديدة مع رفيق جديد ، فى مدينة العميان حافظى الذاكرة الإنسانية ، والذين يحملون إليه أوراق التاريخ الذى كان ، والإبداع الذى عرفته البشرية ، ويوجهونه لرؤية السماء حيث يجد ذاته هناك ، ليجد نفسه فجأة فى سجن خالد لا مهرب منه ، تمر عليه السنون دون أن يدرك سبب سجنه ، حتى يتزلزل السجن بفعل الرياح الغاضبة ، فيهب الجميع ماعدا هو ، فيلتقي بشاب يخرج معه من السجن لمجهول آخر ، يلتقي فيه بالمرأة التى حمل إليها رسالة المغامرة الأولي ، ويعود لأرضه التى خرج منها ليلتقى بزوجته بعد أن هرم ، ويكتشف حقيقته داخل نفسه ، دون أن يمسك بتلابيب هذه الحقيقة الساكنة بأعماقه ، والتى أجبرته على عدم الخروج لملاقاة الأعداء جبنا ، والخروج من أرضه فرارا من هؤلاء الأعداء ، والعودة بثمار غير ناضجة بيديه .

ثلاثة نصوص لثلاثة كتَّاب شباب ، يعشقون المسرح ويعبرون به عما يعتمل فى عقولهم ، ويجيش بأفئدتهم ، نضعها بين أيدى القارئ المثقف كى يبحر معها داخل الوطن ، فهى رغم ما يبدو على موضوعاتها وشخصياتها من تغريب مكانى وزمانى ، لا تبارح أرضها ، وتقدم لنا شهادة صادقة عن وعى تشكل ورؤية تكونت فى زمن لا نملك فيه غير فضيلة المواجهة بكافة سبل الحوار الناضج الخلاق .

رقم الايداع
٢٠١١/٦٢٦٩

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

Issue : 15 -16