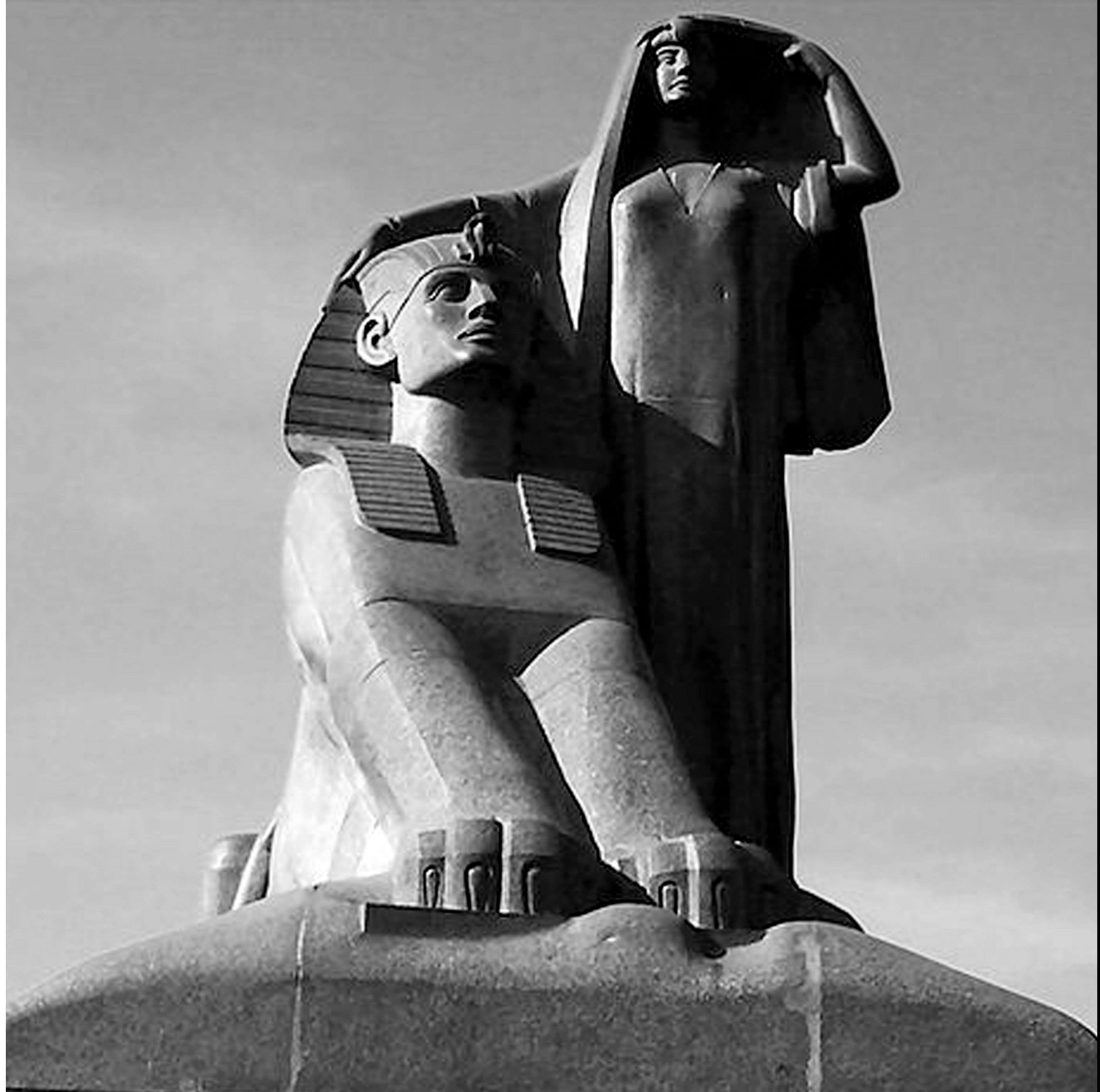


الفرمان للمعاصرة

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧

العددان : ١٥ - ١٦

فصلية | علمية | محكمة



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن



لوحة الغلاف الأمامي
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفي
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 الذي 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 للرقعة بذائقة المجتمع وتحت أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة في 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 فعلا 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 كد باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للتقدم 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 كد الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قد أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

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

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفرق المصاحف

شروط وأحكام النشر في المجلة

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

المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كاتبها، 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 والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً 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 تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د. أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د. حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. / جابر عصفور

أ.د. / حسن شرارة

أ.د. / رضا رجب

أ.د. / سمير سيف

أ. / عصمت يحيى

أ.د. / علياء عبد الرزاق

أ.د. / فوزى فرسى

دعم النشر

ميرفت عباس - إيمان ممدوح

منابعة النشر

محمد عرابى

المراجعة اللغوية

صفاء عباس

النصير والخراج

هانى صبرى

فى هذا العدد

محفوظ عبد الرحمن 016



د. نهاد صليحة 007



مرحلو عنا..
وبقت أرواحهم وإبداعاتهم تثرى حياتنا

113... السِّينِما

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

033... المَشِّح

- 034 الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية
- 041 الممثل وتكنولوجيا الصور
- 053 تحويلات الدراما المسرحية في السينما
- 062 المسرحية في العالمين الغربي والعربي
- 078 منشأ المذهب التعبيري في أوروبا
- 097 المهرجانات القومية للمسرح المصري ٢٠١٧

223... المَوْسِيقَى

- 224 دراسة تحليلية للأسلوب كل من صفر على
- وعبد النعم الحريري في صياغة قالب السماعي

199... البَالِيَّة

- 200 الرقص الشعبي الأوكراني
- 209 داريو س ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤

251... وَثَائِقُ فِينِة

- 252 طموحات بائسة ... من ملاعب يونس لغوايات ونوس
- 255 وجه نور الشريف المسرحي الثقافة صنو الموهبة والحرفة
- 258 محمود عبد العزيز ولعبة الأتعة المدهشة
- 261 سينما محمد خان .. القاهرة ونائق وشوارعها حواديث
- 264 ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى
- 279 ثلاثية ... الخروج عن السياق

237... الفُنُّ الشَّعْبِيَّة

- 238 العولة ومماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم ولابد أعاظم 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 أجراهم 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 أنضم 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 ، اقترحت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

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

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

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

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

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 (الدرااما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالى غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجى 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 السوسولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعتت 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 ، وتدريب أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدم المعلي

ت. س. أليوت" الذي كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها في النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبع "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدي على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عناني" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثي الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء في حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussex ساسيكس 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 العالي للنقد الفني ، مما ساعدها في الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكستر عن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطاني الرومانسي - أيضا - المدافع عن الحرية لكك شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون - قراءة حدائية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة في بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين في إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبتوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلت إلى نتائج مبهرمة تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلي" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه في 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 للعالم
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 العالى للنقد الفنى ، 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 وهارولد
بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرح
الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالى فى الغرب ، ودراسة تفصيلية
مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالى
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 توحيدها "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"شيللى" ، 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 ، {عند الأدبمنظورا إليم فى 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 علمائها "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 فريقى الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدى ، 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

ينطوى على فصل تعسفي بين الفن والحياة ، وبين الشكل والمضمون" (المسرح بين الفكر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحية هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعنى الأقرب ، مما يؤكد على عدم القدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحياة ، حيث إن الإبداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجربة الحياتية في تجربة فنية ذات جدل مع الحياة المعيشة ، والعمل الفني بالتالي هو "تشكيك رمزي ديناميكي ، يعتمد في نسقه على إقامة علاقات متوترة" بين ثنائيات متعددة كالماضي والحاضر أو الوعي أو اللاوعي أو المبدع والمتلقي .

لم يعد المشكك عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفني والحياة ، بل في محاولة "استخلاص قوانين فنية من أعمال فنية سابقة وفرضها فرضا تعسفيا على نزعة الإبداع أو استقبال المتلقي للعمل الفني" (المسرح . . . ص ١٣) مرتئية أن هذه المحاولة "إيديولوجية وليست فنية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة في التاريخ البشري .

تتجلى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفني في منهجية د . نهاد صليحة ليس في استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعهم ، الكامنة في البناء (الشكل) الدرامي لعمله الأدبي أو الفني ، والمتطلبة منه كمثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تتجلى بصورة واضحة في تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصياع العمل الجديد لأية قوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكلية مستخلصة من أعمال سابقة ، مما يمنح هذا العمل الفني الجديد الحرية كاملة في الخروج على أية قواعد سابقة ، أو أية قوانين مطروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربط الشكل بالمضمون ، أو الفن بالحياة ، فهي ليست عندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص ١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدrama فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدال" (المسرح بين . . . ص ١٧) ، ولذا فمفهوم الدrama كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدrama دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدrama 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 فنية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة" (المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابضة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولى 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 لوعياها النقدي .

محفوظ عبد الرحمن الفاتنة التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

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

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدم 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 (البلاب) للميئة 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

الساداتى للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم بـ "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 أولاً ثم إلى الكويت ليعمل كاتباً للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيساً لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤-١٩٧٨) ، فتهيات 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 والتمهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولاً لما عرف بالمسرح السياحى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنسانى الجاد ، فضلاً عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى ألتف فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه رأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تمهيمات فكرية وألغيب شكلية .

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

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشعر له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هي التي تمنح المواطن حق المشاركة السياسية في المجتمع ، في الوقت الذي تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارج حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهي الشبهات التي طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتب والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصدر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية في أجواء التاريخ عامة الذي يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفي الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتي أرى أنه أحد أهم مؤسسيها في الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التي تقرأ الحاضر في ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التي هي 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 في أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت في الماضي ، 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 الآن كي يعرف إلى أين تقوده المقدمات التي يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة في مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعي بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهي (حفلة على الخازوق) ، والتي 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 فى 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 مختلفة ، 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 ببطلوته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعدته 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 الوالى ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورصلته أكثر فى التهمة المعلقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر أزرق ، 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 ذكائها 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 والمسؤولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له اختيار 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 السياسى والاجتماعى 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 الاجتماعى والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخاص ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولى 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 ، تأثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بـك التعويـك على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالـفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من عـلـن 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 تستعصى على أى فرض لأفكار من خارجها عليهما ، فهى تسمى بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجم نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحى فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الـفـنـتـازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالى 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 . . .) برحيك 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 المسرحى 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 التـتـار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلام

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهيمن وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التتارى 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 لصدده ، وبالطبع يفضل رجال 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 نهج المسرحى 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 وقائعها فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعى الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ ابن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "أبو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالى ، 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 يهتم الأسباب والدوافع ، بل يهتم فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهتم 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 والحامى) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء ألف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلؤة 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 لواليتها 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 حراميتها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجال الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقدر 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 ثالث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمع ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامى 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 ، والتي يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تأمرت زوجته السلطنة 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 كتبته عام ١٩٨٢ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لآى 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 للمستلقى ، 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 الطبية لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطبيرة الواعية فى وجه هذا التسلك المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

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

مملكة التيم) نموذجاً لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكداً على أن العرض المسرحي الجيد لابد وأن يشحذ قدراتنا على تلقي وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهداً نقدياً لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجازاة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامي المعتمد عليه ، فحسا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة في فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممي سينوجرافيته ، ولذا فإن عرض (بلقيس) الذي قدمته فرقة المسرح القومي ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التي يطرحها النص - الذي كتب منذ سنوات - على جمهوره الآن ، خاصة مع تجهيزه للعرض في سياق سياسي وفكري قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها في سياق سياسي وفكري (مزاجي) مختلف ، وهو العنوان الذي يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذي بدوره يستدعي من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التي حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثرأء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود في الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتي إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقي على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتي تجدد جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة في المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضي في ضوء العرض الآن ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطوري على عالم المسرحية الإنسانية ،

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

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 - وجوه 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 "بدر 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 ، والثانى 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 التيم) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن تائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومثير للالتباس ، تعتمد النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايتها ، مروراً باستخدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التشكيك فيها في ذات الوقت ، وصولاً لنقض الحكاية بأكملها ، سواء أ جاءت من رحم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية من افتتاحية النص المكتوب ، والتي تبدأ بموقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "المدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائم ب"المنذر بن المنذر" وزير الملك العظيم ، الذي جاءه بنذير شؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكة لا يعرفونه ولا يعرفونها ، والمثير أمام ملكة سبأ هنا ليس طلب الزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كثر ، بل في الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلا بد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتار "خاقان" الزواج بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، في (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحمد عبد الحليم" بهذا المشهد الافتتاحي كابوساً آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كانت مستغرقة فيه أثناء افتتاح العرض برقصات لمجموعة من الشباب تجسد بالحركة الراقصة هذا الكابوس الذي يحاصر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، في دلالة واضحة على إحساس أنثوى بوقوع مصيبة قادمة ، قابضة في موقف درامي يعد المتلقى لوقوع حدث جلي تخشاه الأميرة وتتنبأ به ، ومن ثم فإن في هذا التبديد دلالة على نقل ثقل الدراما من الأب (الملك) للابنة (الأميرة) ، واستعادة لدورها الأسطوري الذي يضعها في صدارة الأحداث ، ويصوغها ك (امرأة) قوية لا بد من إخضاعها ل (رجل) أقوى وأكثر حكمة ، فالأساطير التي صاغتها العقلية الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاضل أي امرأة في 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 بزواجه 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 هدهد من سبأ بالنبا اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهد بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشا ، أمرا 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 الأمر ، 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 حكمت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسرار 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 ، وهدده يختفى ومعه خطاب 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 "أصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيراً إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "أصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وانتمائه لجنس الجان ، ترسيخاً للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابضة 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 حواراته ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر الهداهد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لآى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركاً 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 وفقاً لما يعرفه سلفاً ، وبالتالي يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبراً هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هي الأصل التي استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية في ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للأسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "أصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيراً أو تلوّثاً" بل "الاحتفال فوراً بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفاً 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 تفوقاً 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 تابعاً للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها إلا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتاً طبيعياً ، 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 ، وطلعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكى حكايات أخرى أنه حارب جدّها "شرحبيد" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرده منه ، ولذا فإن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريساً فى عرينه بالخنجر ، والتي تعلّنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأُمّها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ما جعلنى 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 اليمينية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهيولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكتهم عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئاً ، 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 جميعاً وعثاء الطريق فى صحراء التيم 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 والتوهمة ، ويكتشفون أن الخيانة قابضة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الطامع للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأُمّها "رواحة" والتي كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فى الأساطير باسم "رواحة بنت سكت" ، وتزوجها الأب يوما - فى هذه الحكايات الأسطورية - ليعزز ملكه الأرضى بدعم من ملك الجان ، ولتمنح الأسطورة بطولته ميلادا مختلفا عن ميلاد البسطاء من الناس ، ومن ثم فالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل - فى عالم الأساطير - رفعة ونبلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سليمان" ، والذى سخر الأنس والجن ، دون أن يكون وليدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، كك جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة وليلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفته ، وذلك كما افهمها الأب فى المسرحية وفقا لما جاء فى الأسطورة ، حتى عثرت بها على أرض الواقع الدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنسنة المسرحية لشخصياتها وحكاياتها . كما أنهم فى التيه يعرفون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعد مغامرات عدة عبر الفيافى تدرك فى نهايتها "بلقيس" ورجالها أنهم اكتشفوا أرواحهم التى ظنوا يوما أنها ماتت ، دون أن تقول لنا كيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكون ، وتصل بها الرحلة التائمة إلى (مملكة الوهم) ، فيفاجأ الجميع بصوت الملك منذ سنوات فراشه ، وإن إذلهم قد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقرر العودة برجالها إلى مملكتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل مهدد لها ولوطنها .

مِنَّا يُعْجَبُ فَنِيَتُهُ

أ.د. / محمد بن عطية



وجه نور الشريف المسرحي الثقافة صنوا لموهبة والحرفة

بجسد نحيل ووجه طفولي وعقل متقد قفز الفتى محمد جابر محمد عبد الله معتليا منصة مسرح مدرسة بنبا قادن الإعدادية بشارع الخضيرى بحى السيدة زينب، منفلتا من نخله وانطوائه على ذاته، مستعرضا أمام فريق التمثيل موهبته وقدرته على تمثيل كافة الأدوار، ومجسدا للشخصيات التى قدمها نجوم خمسينيات القرن الماضى: أحمد مظهر وشكرى سرحان وعماد حمدى، جنبا إلى جنب مارلون براندى وجريجورى بيك وفتى قريب الشبه منه جيمس دين، والذين كان يرى أفلامهم تعرض بدورسينا (الشرق) ببيدان السيدة، و(الأهلى) و(إيزيس) المقابلة لها والتى كانت تعرض الأفلام الأجنبية، وتم هدم الأخيرتين حاليا، وتبهره قدرات نجومه المصريين فى العروض المسرحية التى كانت تنقل من مسارحها لتقدم بالأحياء الشعبية، ومنها حى السيدة بدارسينا (الهلال) الصيفية بشارع قدرى، أو يشاهد مسرحياتهم الجادة التى كان ينتجها وينقلها التلفزيون على شاشته الصغيرة، حالما بأن يصبح نجما شهيرا، تتداول المجلات صورته، ويمتلك سيارة حمراء يطوف بها شوارع السيدة وبركة الفيل والحلمية الجديدة.

بالعامية وثالث ارتجالى، أمام لجنة مكونة من "حمدي غيث" و"عبد الرحيم الزرقاني" و"محمد توفيق" و"كمال يس" والناقد "دريني خشبة"، ولم يفاجأ حينما وجد اسمه فى أول كشوف المقبولين، فقرر أن يكون الأول دائما.

روميو الجديد

ظل شعار (الأول دائما) اجتهادا وتفوقا هو الهادى للفتى "محمد جابر" الذى صار اسمه الفنى "نور الشريف"، بنصيحة من شقيقته "عواطف" بعد أن أثبت وجوده فى دور صغير بعرض (وابور الطحين) عام ١٩٦٥ مع فرقة مسرح

امتلك حلم التمثيل فؤاد وعقل الفتى الصغير، غير أن المرحلة الثانوية دفعت لهما حلما جديدا هو أن يكون لاعب كرة شهير، فالتحق بأشبال نادى الزمالك، وتصارع الحلما حتى استقر به الأمر بعد حصوله على الثانوية العامة بأن يكون ممثلا، رغم أن مكتب التنسيق ذهب بأوراقه لكلية التجارة، ورفضت أسرته - كعادة كل الأسر وقتذاك - التحاقه بقسم التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ولكن بعد إلحاح وافقت على أن يتقدم لقسم الديكور، لكنه - وكعادة كل الأبناء - خالف الرأى وقدم أوراقه لقسم التمثيل، ووجد نفسه أخيرا يقف بإحدى قاعات المعهد الذى كان مقره وقتذاك بالزمالك، وعليه أن يقدم مشهدا باللغة الفصحى وآخر

ومستولية الإنسان عن فعله ، وتحمله هذه المسئولية بإرادة قوية وفعل يتجاوز به أي إحباط ، فعمل على أن يكون جادا فى عمله ، عميقا فى أفكاره ، جسورا فى تقديم نفسه والمحيطين به للساحة الفنية ، وسعى بكل جهده لامتلاك ثقافة موسوعية عميقة ، فصار واحدا من أنضج فنانينا وأعمقهم ثقافة ، وأكثرهم جدلا حول الشخصيات التى يجسدها ، والعمل الفنى ككل الذى يمثل فيه ، واعيا بالدور الفاعل الذى يلعبه الفن وسط مجتمعه ، ورغم انشغاله بالتمثيل فى السينما والتلفزيون اللذين خطفاه من معشوقه الأول ، إلا أنه حرص على العمل بالمسرح ممثلا ومخرجا بل ومشاركا فى الإنتاج أحيانا ، وداعما للمواهب والطاقات الشابة ، فالمسرح هو فضاء الفعل المتجدد يوميا ، وهو ساحة اللقاء مع جمهور متغير كل ليلة ، وهو المشاكس للسياسات بأصوات حية ووجود مؤثر ، فعمل "نور" على الارتقاء بقامته وقامة المسرح معا ، فحصل العديد من الجوائز والتقدير ، ليس أهمها حصوله على درجتي دكتوراه فخرية فى الآداب ، الأولى من جامعة (ميدل برى) الأمريكية عام ٢٠٠٥ ، والثانية من جامعة (ويلز) البريطانية العام الماضى مع "يحيى الفخرانى" و"محمد منير" و"عمر خيرت" ، وجاء فى حيثيات منحه الدكتوراه الأولى أنه "ارتفع بمستوى الأداء التمثيلى إلى نوع من الأدب" ، وتم الاحتفال به داخل المسرح أثناء عرض مسرحية (الأميرة والصعلوك) ، دون تسليط الأضواء على هذا الحدث المتميز ، وأن كان أهمها عنده هو تقدير الجمهور لموهبته وجديته وثقافته وحرصه على ربط الفن بالمجتمع المتحرك داخله .

مع أستاذه دانا

قام "نور الشريف" ببطولة مجموعة كبيرة من العروض المسرحية ، اختارها بعناية ومسئولية ، وتكشف القراءة لتتبعها الزمنى عن تطوره الفكرى والجمالى ، ومدى علاقته الوثيقة بمجتمعه ، حيث تنوع حضوره بين عروض مقدمة للأطفال مثل (الأمير الطائر) للكاتب الهندي المشهور "ملك راج" وإخراج العائد من لندن المخرج "أحمد زكي" ١٩٦٨ ، وهو أول عمل يقدم لفرقة مسرح الطفل المنشئ حديثا وقتذاك وقدمت على مسرح القاهرة للعرائس ، واستخدم فيها تكنيك المسرح الأسود لأول مرة ، وكانت أول بطولة مسرحية له ، تبهر الطفل ن أن تمتعه به عن حياته . كما قدم عروضاً تعيد قراءة الأساطير والحكايات التاريخية والفتنات عبر كتاب ألف ليلة وليلة

الحكيم للكاتب "نعمان عاشور" والمخرج "نجيب سرور" ، سبقها محاولة الصعود لفضاء المسرح وهو فى مقتبل اقتحامه للدراسة الأكاديمية بدور بجمليتين بين المجاميع بمسرحية (الشوارع الخلفية) عام ١٩٦٣ من إعداد "نعيمه وصفى" عن رواية "عبد الرحمن الشرفاوى" وإخراج "سعد أردش" لكنهما لفتا الأنظار إليه ، وجذبا إليه عين المخرج المثقف "كمال عيد" الذى رشحه وهو يعد مازال طالبا بالمعهد لبطولة مسرحية (روميو وجوليت) لشكسبير ، بعد اعتذار "كرم مطاوع" عن القيام بدور "روميو" ، كما اعتذرت كلا من "زيزى البدر اوى" و"سعاد حسنى" عن القيام بدور "جوليت" ، فقرر المخرج المغامر أن يسند الأدوار لممثلين جدد على الحركة المسرحية هما "محمد جابر" الذى يقول عنه فى مذكراته (المسرح حياتى) أنه شاهده "يقدم مشهدا من مسرحية هملت" أثناء محاضرة له بمعسكر رياضي بالإسكندرية فى صيف ١٩٦٥ ، وأن تقاسمه البطولة "سناء ماهر" ، وسط كوكبة من الممثلين الكبار "عزيزة حلمى" و"عبد الرحيم الزرقانى" و"نعيمه وصفى" ، وللأسف لم تر المسرحية النور لخلافات داخل فرقة المسرح العالمى التى كان يديرها "حمدي غيث" .

تخرج "محمد جابر" بقسم التمثيل والإخراج فى المعهد العالى للفنون المسرحية ، بدفعة ضمت المخرجين والممثلين المتميزين فيما بعد : "محمود الألفى" و"محمد عبد المعطى" و"سامية أمين" و"شاكر عبد اللطيف" و"مرفت سعيد" و"عبد العزيز مخيون" والإعلامية اللمعة "نجوى أبو النجا" وغيرهم من نجوم المسرح والسينما والتلفزيون والإذاعة ، وأعلنت نتيجته بعد أسابيع قليلة من نكسة يونيو ١٩٦٧ ، فاختلفت المشاعر داخله بين فرحه بتفوقه وحصوله على المركز الأول الذى يؤهله للتعين معيدا بالمعهد ، وحزنه على الهزيمة التى لحقت بالتجربة الناصرية التى ناصرها وتحمس لانفتاحها الثقافى على العالم ، وسعيها لتحقيق العدل الاجتماعى بين الناس ، وتأسيسها لبنية أساسية للفنون الرفيعة ، تمثلت فى المعاهد الفنية الكبرى بالهرم ، والتى أنتقل "نور" وزملائه فى العام الرابع من دراستهم إلى مبنى المعهد الجديد الحالى .

مسؤولية الفنان

غير أنه سرعان ما حسم أمره ، فأزاح الحزن من أمام عينيه ، وكانت الفلسفة الوجودية الرائجة فى منتصف ستينيات القرن الماضى قد تسللت لعقله ، وعرف من خلالها قضايا الحرية

سالم" والمخرج "حسن عبد السلام" ، والنجمين "ليللى" و"عبد المنعم مديولى" ، ثم مع نفس الكاتب المسرحية السياسية الساخرة (بكالوريوس فى حكم الشعوب) ١٩٧٨ إخراج "شاكى عبد اللطيف" زميل دفعته ، لفرقة (المسرح الجديد) من إنتاج "مصطفى بركة" ، بطولته مع الوجوه الجديدة "ليللى على" و"يحيى الفخرانى" و"أحمد بدير" ، ومسرحية (المليم بأربعة) ١٩٩١ للكاتب "محمد أبو العلا السلاموني" وإخراج "جلال الشرقاوى" بفرقته (مسرح الفن) ، و بطولته مع "نورا" قبيل اعتزالها ، والمسرحية الغنائية الاستعراضية ١٩٩٢ (كنت فىن يا على) للكاتب "يوسف عوف" وإخراج "عصام السيد" ، و بطولته مع "بوسى" و"محمد عوض" و"سعيد عبد الغنى" ، وكلها تتصدى للخلل الذى طرأ على المجتمع فيما بين السبعينيات والتسعينيات .

كما قام بإخراج ثلاث مسرحيات فضلا عن بطولتها وهى (سهرة مع الضحك) عام ١٩٨٢ ، عبارة عن ثلاث مسرحيات قصيرة للكاتب "على سالم" وشاركه إنتاجها لفرقتهم الخاصة باسم (مسرح الممثل) ، أخرج "نور" منها مسرحيتى (المتفائل) و(المؤلف فى شهر العسل) وأخرج "على سالم" المسرحية الثالثة (الكاتب والشحات) ، وعرض (الأميرة والصعلوك) للكاتب "ألفريد فرج" لفرقة المسرح القومي عام ٢٠٠٥ و بطولته مع "منال سلامة" ، و(محاكمة الكاهن كا) لشباب مسرح الهناجر عام ١٩٩٣ عن قصة للروائي "بهاء طاهر" ، مسرحة د. "محسن مصيلحى" و"عبد الرحيم كمال" ، وناقش فيه قضية صراع كهنة الدين على السلطة ، وفى الأفق عرض جديد مؤجل منذ زمن عن رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، تم الإعلان عنه أكثر من مرة دون أن نراه .

هو فنان مثقف يدرك مسؤوليته تجاه وطنه ، ويبحث عن ذاته فى مجتمعه ، ويكتشف مجتمعه على صفحة ذاته ، ويغامر بحثا عن المجهول ليحولته لمعلوم يضعه بين أيدي جمهوره ، فيشير الدهشة مع كل عمل يقدمه ، ويشير الجدل حول كل رسالة يرسلها لمجتمعه فى أدق لحظاته الزمنية .

وتقدمها بمنظور معاصر ، مثل (شمشون ودليلة) ١٩٧١ للكاتب الفلسطينى "معين بسيسو" وإخراج أستاذه فى المعهد "نبيل الألفى" والذى سيتكرر عروضه معه ، والعرض الفنتازى (بعد أن يموت الملك) ١٩٧٤ آخر كتابات الشاعر "صلاح عبد الصبور" المسرحية من إخراج "نبيل الألفى" أيضا ، و(ست الملك) لفرقة المسرح القومى ١٩٧٨ ، من تأليف د. "سمير سرهان" وإخراج "عبد الغفار عودة" ، و بطولته مع "سميحة أيوب" و"عبد الرحمن أبو زهرة" ، و(الفارس والأسيرة) ١٩٧٩ للدكتور "فوزى فهمى" وإخراج زميل دفعته د. "عوض محمد عوض" ، ولعبت "فردوس عبد الحميد" دور البطولة أمامه ، و (لعبة السلطان) ١٩٨٢ للدكتور "فوزى فهمى" أيضا ، وإخراج "نبيل الألفى" كذلك ، و بطولته مع "عائدة عبد العزيز" و"عبد الرحمن أبو زهرة" و زميل دفعته "محمد وفيق" ، و لفرقة أكاديمية الفنون قام ببطولة مسرحية (كاليجولا) ١٩٩١ لألبير كامى وإخراج "سعد أردش" ومثلت مصر فى مهرجان موتربيل بأسبانيا ، وكان لى شرف استضافتها فى هذا المهرجان باعتباره مديرا مشاركا له وقتها ، وكذلك قدم أعمالا معاصرة مثل (لن تسقط القدس) ٢٠٠٢ للكاتب الصحفى "شريف الشوباشى" وإخراج "فهمى الخولى" لفرقة المسرح القومى وقدمت على مسرح الجمهورية ، والبطولة مع "عفاف راضى" و"لقاء سويدان" ، و طاف بها "نور" العديد من الأفطار العربية بنجاح ساحق ، و (يا غولة عينك حمرا) ٢٠٠٤ للكاتب "كرم النجار" وإخراج "حسن عبد السلام" لمسرح التلفزيون ، وقدم على مسرح النيل بمدينة الإنتاج الإعلامى ، ثم عرض (يا مسافر وحدك) تأليف وإخراج د. هانى مطاوع" عن نص (أفرى مان) أو (كل إنسان) الشهير فى مسرح العصور الوسطى الأوربية ، وشاركته البطولة "منى زكى" و"ندى بسيونى" و"مخلص البحيرى" ، وكلها أعمال تم نبض الواقع وتعالى من درجة الوعى به .

مع المسرح الخاص

دون أن يبتعد عن همومه المجتمعية ، قدم "نور" للمسرح الخاص عام ١٩٧٢ (العيال الطيبين) مع الكاتب "على