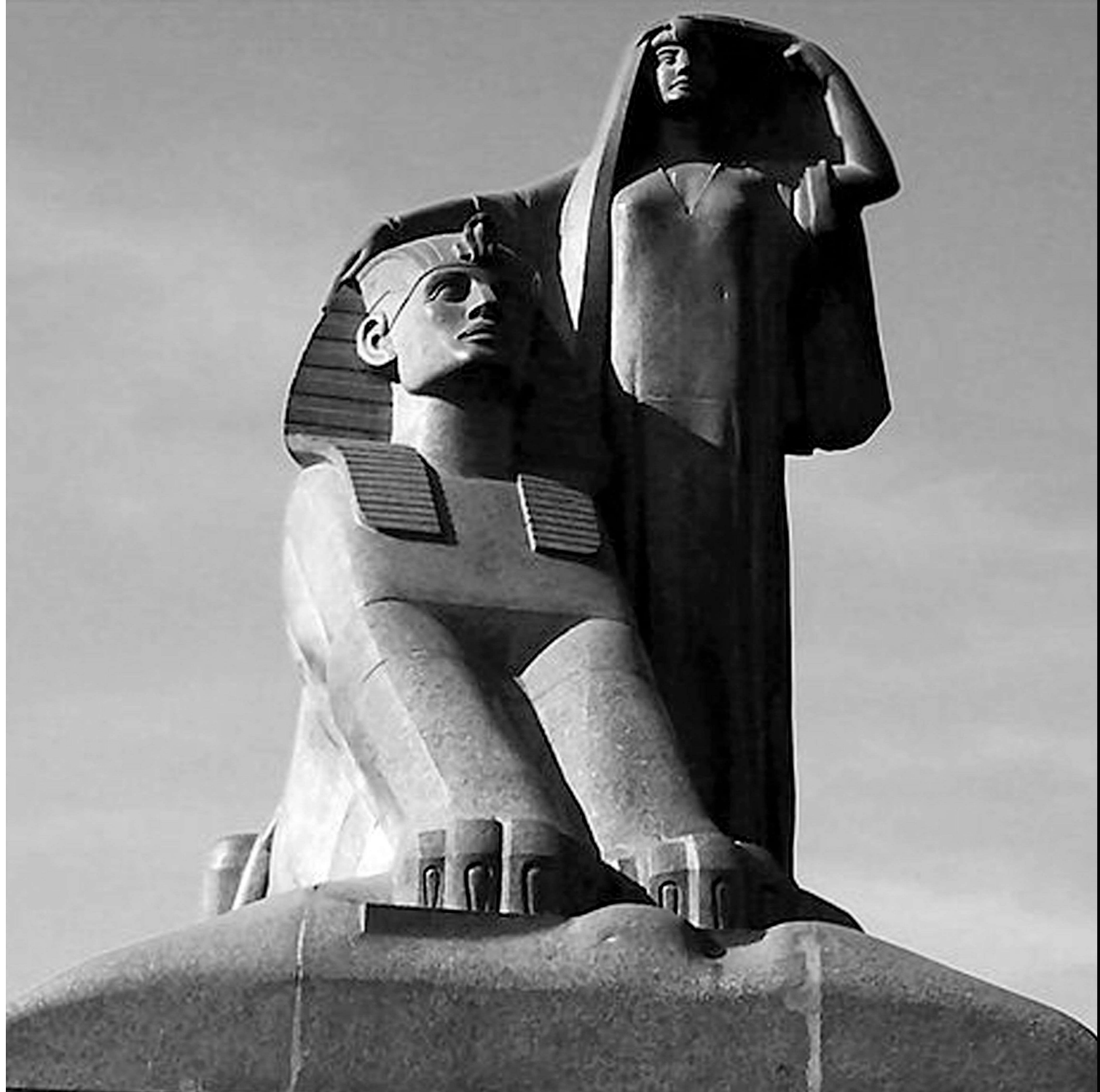


الفرمان للمعاصرة

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 لكل 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

السِّينَا 113...

- 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

المشّح 033...

- 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

الموسيقى 223...

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

الباليه 199...

- 200 الرقص الشعبي الأوكراني
- 209 داريوس ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤

وثنائياً، فينيش 251...

- 252 طموحات بائسة ... من ملاعيب 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

الفن الشعبي 237...

- 238 العولة ومماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم ولابد أعاظم ثرى حياتنا

أ.د. / حسن عطية

د. نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقي

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 (الدراما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالى 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 حداثية) ، 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 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 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 تُدرّسها 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 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 والسورالية 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"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 ، {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 والتمهيج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو
الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولاً لما عرف بالمسرح السياحى
وأواخر 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 وألغىب 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
للاستراكية ، 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 توصيد 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 أقضاء 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 أخرجـه "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 لبنـت 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 لبنـت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التـنـتـار 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 وقفنا 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 الطببة 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 ما زالت 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) لابنة (الأميرة) ، واستعادة لدورها الأسطوري الذي يضعها في صدارة الأحداث ، ويصوغها ك (امرأة) قوية لا بد من إخضاعها ل (رجل) أقوى وأكثر حكمة ، فالأساطير التي صاغت 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 جانبه يأتى بعرشها فى لمم 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 لياتى 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 قتلها 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 تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها 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 بأما "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 إذلالمهم 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 .

المسح



المهرجان القومى للمسرح المصرى



استطلاع رأى الجمهور ضمن فعاليات المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة المقام بالقاهرة
فى الفترة من ١٣-٢٧ يوليو ٢٠١٧ لاختيار أفضل عرض مسرحى بقسم العروض المختارة



بها او استهجانها لما يقدم والكيفية التى يقدم بها أيضا .

مما قد يؤدى فى حالات كثيرة إلى أن يراجع المرسل (مجموعة صناع العرض المسرحى) عمله المسرحى قد يعمل على تجويد ما يقدمه أو الكف عما يقدمه إذا ما لاحظ استهجان جماهيرى لعمله .

أى أن الجمهور يؤثر و يتأثر بالعرض المسرحى الذى يشاهده سلبا أو إيجابا ، و من ثم إهتم صناع المسرح على مر العصور المختلفة بهذا الجمهور و ذلك من خلال العمل على تقديم عروض تشير إهتمام هذا الجمهور و تنماس مع قضايا و حياته بشكل عام ، كما إهتمت العديد من الدراسات البحثية لا

يظل المسرح واحدا من أهم وسائل الاتصال على الرغم من تعدد و تطور وسائل الإتصال المتقدمة الا ان المسرح يعد الأهم و الأعمق بين الوسائط الفنية على اختلافها ، ذلك لما يتفرد به بما لا يتوفر فى الوسائط الأخرى ، ألا و هو تلك العلاقة الحميمة المباشرة بين المرسل و المستقبل (العرض و الجمهور) حيث أن الجمهور فى علاقته الحميمة تلك بما يقدم له على خشبة المسرح يتأثر به و يؤثر فيه ، ذلك التأثير و التأثر تظهر نتيجته فى الحال أو أثناء العرض المسرحى و بعد العرض مباشرة و من الثابت من دراسات علمية مختلفة مهمة بهذا الإطار أن الجمهور <المتلقى> لا يتأثر بما يقدم له فقط و إنما يؤثر فيه أيضا سواء بالتعبير عن استحسانه لما يقدم له و الكيفية التى يقدم

إن يقيم ما يقدم له؟

وبطبيعة الحال نحن نقدر و نستطيع أن نتفهم أصحاب
الرأى السابق هؤلاء الذين يستهجنون فكرة تقييم الجمهور
للعروض و ذلك انعكاس طبيعى من أثر أن اقتصر دور
الجمهور لفترات طويلة من الزمن على دور سلبي فقط هو دور
التلقى و بالتالى فإنهم غير قادرين على إستيعاب نمطا
مخالفا لما ترسخ لديهم على مدار سنوات طويلة ،وأن كان رأيهم
هذا يحتوى على قدر من الإستعلاء غير المبرر على هذا الجمهور
الذى كما أشرنا أنفا أن من أجله و من أجله فقط تقام
العروض المسرحية

مشكلة الدراسة:

المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة
٢٠١٧ دورة جديدة ،تستكمل دورات تسع سبقتها لمهرجان
متألق ،أسسه الفنان الأكاديمى أشرف زكى ،و استكمل مسيرته
الفنان ناصر عبد المنعم ،و ها هو يصل لدورته العاشرة برئاسة
الأستاذ الدكتور حسن محمود حسن عطيه أستاذ الدراما و
النقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية و عميد المعهد سابقا
مزدها بصناعاته و منظميته و مسؤوليه و عشاقه من الجمهور
الذى نحترمه و نعتز به ،و نصنع مسرحنا من أجله ،لا نتعالى
عليه ،ولا نتصور لحظة أننا نبدع بعيدا عنه،أو لغيره ،فمسرحنا
هو ابن جمهوره و المتوجه إليه ،معبرا عنه و ساعيا لدفعه
للتأمل فيما يعيشه ،أملا فى أن يغير معه مجتمعه لما هو
أفضل(١)

لذلك أسس المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته
العاشرة لجائزة جديدة هى جائزة الجمهور و التى من أجلها
أعدنا هذه الدراسة ضمن فاعليات المهرجان و التى نتمنى
أن تكون بداية تسلط الضوء على أهمية الإهتمام برأى
جمهور العرض المسرحى و إحترامه و تقديره .

مما سبق يمكن تحديد التساؤل الرئيسى للدراسة الحالية
فى التساؤل التالى :

- ما نتيجة استطلاع رأى الجمهور فى قسم العروض
المختارة لجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح
المصرى فى دورته العاشرة المقام بالقاهرة فى
الفترة من ١٣-٢٧ يوليو؟

سيما فى العصر الحديث بدراسة ذوق الجماهير و ما يثير
اهتمامهم و نوعية العروض المسرحية التى تجعل تلك الجماهير
تقبل عليها أو تدبر عنها نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر
كتاب (جمهور المسرح) تأليف سوزان بينت الذى نشر فى
لندن جاعلا شاغله الأساسى محاولة إيجاد نظرية فى الإنتاج و
التلقى المسرحى ليخرج منها مجموعة من النتائج يسير على
هديها صناع العروض المسرحية و قديما اتفق الدارسون على أن
أهم عناصر العرض المسرحى تتلخص فى ثلاثة عناصر هى :

١-مرسل

٢-رسالة

٣-جمهور

و اذا تحقق العنصران الأول و الثانى (المرسل و
الرسالة) و غاب العنصر الثالث (الجمهور) فلن يصبح ما يقدم
له قيمة تذكر حيث أن إقامة العرض المسرحى لا تستهدف سوى
الجمهور بالدرجة الأولى و من هنا نستطيع أن نلمس أهمية
الجمهور بالنسبة للعروض المسرحية .

قد لاحظنا أن القائمون على المهرجان القومى للمسرح
المصرى فى دورته العاشرة التى أقيمت فى الفترة من ١٣ إلى
٢٧ يوليو ٢٠١٧ حرصوا على واحد من المستجدات ذات
الدلالة العميقة التى لا يجب أن تمر دون التوقف أمامها و
دراستها بشىء من التفصيل لعلها تكون نبراثا يضىء لنا أفقا
جديدة من الأفاق الكثيرة لهذا الفن الجميل هى دور الجمهور فى
تقييم العروض المسرحية لذلك لاحظنا أنهم قاموا بتخصيص
جائزة من جوائز المهرجان أطلق عليها جائزة جمهور المهرجان ،و
من هنا يبرز أمامنا تساؤلا نرى أنه على درجة قصوى من
الأهمية ألا و هو هل يصلح الجمهور لأن يكون حكما يقيم
عروض المهرجان ليختار منها أفضل عرض يحصل على تلك
الجائزة ؟

بالتأكيد سنجد من يرى أن الجمهور غير مؤهل لإختيار
أفضل عرض مسرحى فى مهرجان ما و لمثل هؤلاء يكون الرد
عليهم بسيط للغاية يتلخص فى سؤال نقوم بتوجيهه
لهم،هلن تقدم العروض المسرحية أساسا ؟أليس للجمهور و بما
أن هذا الجمهور هو المستهدف الأول و الأخير لأى عمل فنى
بشكل عام و المسرح بشكل خاص ،أليس من حق هذا المستهلك

توصيف عينة الدراسة من جبهور العروض المسرحية :

مسرحى؟

٥- ما أسماء الجهات المنتجة للعروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور؟

٦- من قام بتأليف العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور؟

٧- من قام بإخراج العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور؟

٨- ما العرض المسرحى الفائز بجائزة الجمهور؟

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على:

١- أسماء العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة .

٢- أماكن عرض العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة .

٣- توارىخ عرض كل عرض مسرحى من العروض المختارة لجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة .

٤- أسماء من قاموا بتأليف وإخراج العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور .

٥- الجهات المنتجة للعروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور .

٦- تقديرات الجمهور بالنسب المئوية لكل عرض مسرحى .

٧- تحديد العرض المسرحى الفائز بجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة .

أما الهدف الرئيسى لهذا البحث:

تم تطبيق هذه الدراسة على ٣٠٪ من عدد الحضور من الجمهور داخل كل قاعة من قاعات العرض المسرحى التى أقيمت داخلها العروض المسرحية المختارة لاختيار جائزة الجمهور ، و التى تمثلت فى ١٢ قاعة عرض مسرحى و ذلك عن طريق توزيع استمارات استطلاع رأى على أفراد الجمهور فى بداية العرض المسرحى و جمعها فور انتهاء العرض المسرحى ، بلغ عدد أفراد عينة الدراسة من الجمهور ٤٩٦ مفردة

والجدول التالى يوضح عدد أفراد عينة الدراسة من الجمهور محل الدراسة الاستطلاعية فى كل عرض مسرحى من عروض المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة ٢٠١٧ فى قسم العروض المختارة لجائزة الجمهور .

م	اسم العرض المسرحى	عينة الجمهور
١	لعبة العراف	٢٦
٢	دون جوان	٢٩
٣	عيد ميلاد ماريو نيت	٣٠
٤	الكبير	٣٠
٥	معتدل بهدوء غاضب	٣٠
٦	الغرفة	٦١
٧	أنا	٩٠
٨	الجسر	٥٧
٩	شامان	٢٧
١٠	حل الضفاير	٢٢
١١	سيرة نبي زوال	٣٠
١٢	ساحرات سالم	٣٧
المجموع		٤٦٩

تساؤلات الدراسة الفرعية

١- ما أسماء العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور؟

٢- ما أماكن العرض التى تم اختيارها لتقديم العروض المسرحية الخاصة بجائزة الجمهور؟

٣- ما الأيام التى تم فيها عرض العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور و تاريخ عرضها؟

٤- ما تقديرات الجمهور بالنسبة المئوية لكل عرض

عينة من جمهور العروض المسرحية المختارة فى
المهرجان القومى للمسرح المصرى قوامها ٤٦٩ مفردة .

الأسلوب الإحصائى :

اعتمدت الدراسة الحالية على الجداول التكرارية
البسيطة لجمع البيانات الخاصة بالدراسة

الدراسات السابقة:

١-دراسة Michael Quine 2017

بعنوان :

جواهر المسرح الحى فى بريطانيا الموقف الحالى و تطبيقات مستقبلية .

المسرح الحالى يتم تنفيذه فى بريطانيا عن طريق
مجموعة من الشركات التى تقوم باستضافته فى مسارح منشأة
أساسا لهذا الغرض ، ثم يتم تعميم العرض المسرحى على نطاق
البلد ككل سواء كان فى الأماكن الحضارية أو الريفية و يتم هذا
على بعد ٣٠ ميل من مكان العرض الأول .

تبين من خلال الدراسة أن ثلث من يحضر هذه العروض
من الجمهور يشاهدون المسرح بشكل عام ، كما أنهم يحضرون
العروض الحية فى أى مكان و ٦٪ منهم يحضرون عروض البالية
و وزارة الثقافة البريطانية بها قطاع ثقافى خاص يشجع تنظيم
هذه العروض ٠٠ وفى هذا البحث يحاول الباحث أن يراجع
الاتجاهات الثقافية و نسبة حضور الجماهير لها مع الأخذ فى
الإعتبار الإحصائيات الدقيقة عن جمهور المسرح و عن عائد
التذاكر و سعر التذكرة و أنماط المسرح التى تقدم فى لندن
مقارنة بغيرها .

تبينت الدراسة ان نسبة حضور الجمهور لعروض
المسرحية عالية جدا مما يعنى أنه يمكن أن نصف هذا الجمهور و
هذا المجتمع بأنه عاشق للمسرح ، كما توصلت الدراسة إلى إن
ربع الحضور فى العروض المسرحية من الشباب و المؤدين الذين
يؤدون فى المسرح الحى ، و بالنسبة لتحليل أسعار التذاكر وجد
الباحث أنها ترتفع بشكل أكبر من التضخم و للأسف تتضاعف
مرتين و لذا يظل كبار السن و الأكثر تعليما هم الذين يحضرون
العروض المسرحية بشكل أكبر (٢)

٢-دراسة احمد فهى عبد الجواد ٢٠١٥

تحديد العرض الفائز بجائزة الجمهور فى قسم العروض
المختارة فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة
المقامة فى الفترة من ١٣ إلى ٢٧ يوليو ٢٠١٧

أهمية الدراسة:

تتبع أهمية هذه الدراسة فى الآتى:

١-الجدة أى لم يتعرض لها دارسا أو باحثا من قبل و
تدخل أرضا جديدة فى هذا المجال .

٢-تستنتج آراء جماهيرية مباشرة نظرا لأنها دراسة
حية و ميدانية إذ أنها تستقرأ آراء جمهور
العروض المسرحية و هى طازجة أى فور المشاهدة
مباشرة و هذا يمنح تلك الآراء قدر كبير من
المصداقية .

٣-هذه الدراسة تستجلى آراء و اختيارات عفوية حيث
أنها لم تصدر عن متخصصين ممن تتكون منهم
لجان تحكيم مسابقات العروض المسرحية الذين
يكونون فى الغالب الأعم من النقاد و المخرجين و
المتخصصين الأكاديميين و أصحاب الخبرات الطويلة
فى هذا المجال .

٤-تركز هذه الدراسة على أهمية الإهتمام برأى
الجمهور و دراسته و تفتح مجالات جديدة بحثية
تهتم بالدراسات الخاصة بجمهور العرض المسرحى .

٥-التعرف على العرض المسرحى الذى نال تفضيل
الجمهور ليكون هو العرض الفائز بجائزة الجمهور
فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته
العاشرة .

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة الحالية على المنهج الوصفى

أدوات الدراسة :

استمارة استطلاع رأى و الملاحظة العلمية

عينة الدراسة:

الهواة يقدم نفس القيم التي يقدمها المسرح التجارى و لكن بتركيز متزايد على قيم الولاء و تماسك المجتمع ،هذا البحث توصل ايضا إلى أن هناك انعكاسات منهجية على استخدام طرق البحث الكيفية فى دراسات المسرح و التى يفضل أن تستخدم فى الدراسات المستقبلية.(٤)

٤-دراسة (2015) L.E. Hansen

السلوك و الإتجاه و طرق الحديث فى المسرح كوسيلة لتطوير الجماهير .

هذا البحث يهدف إلى تحليل نتائج مشروع أجرى لتطوير الجمهور عن طريق استخدام تكتيك بحثى اسمه الحديث بشأن المحادثات التى يقوم بها الجماهير داخل المسرح و التى تركز على الخبرة المسرحية ،كما يركز على السلوكيات التى قام بها الجمهور أثناء تعرضهم للعرض المسرحى هذا المدخل البحثى الجديد يهدف إلى التعرف على فهم الجماهير للمسرح خصوصا عندما يفرق بين المسرح التجارى و المسرح الذى يهتم بنشر القيم، بينت نتائج هذا المشروع أن الجمهور يتطور تفكيره تجاه المسرح، كما أظهرت متابعة المحادثات اتجاهات الجماهير تجاه أنواع المسرح المختلفة ،كما ظهر ذلك فى سلوك الجمهور ،كما بينت نتائج هذا المشروع أن متابعة المحادثات تساعد فى التعرف على الطرق المختلفة التى يشارك بها الجمهور فى تجربة الأداء المسرحى (٥)

٥-دراسة (2015) NATALiE TENNER

خلق جمهور مثالى .

مقارنة المسرح الألمانى بمسرح شكسبير

يجيب هذا البحث على تساؤل هام هو هل المسرح يخلق الجماهير أم أن الجماهير هى التى تخلق المسرح .

توصلت الدراسة إلى أن إجابة هذا التساؤل يعتمد على الفنانين فى المجتمع المعاصر والقوة التى يؤثروا بها على أنماط الفن فى خلقه و توزيعه بين المنتجين والمستهلكين ،و طبقا للخلق المسرحى فى ألمانيا فإن الحركة الرومانسية لا تزال أساسية ،لا تهتم تلك الحركة بكل الجمهور ولكن تركز على الجمهور المثالى لذا كانت الرومانسيات الأولى تركز على

اعتمد الباحث فى تحليله لهذه الأعمال المسرحية الخاصة بمسرح بلاوتوس على أهمية الجمهور و تركيز مسرح بلاوتوس على مخاطبة الجمهور و جذب انتباهه و اثاره عاطفته فنجدته يقول من خلال هذه الدراسة كان الجمهور يحضر إلى المسرح لمشاهدة عرض مسرحى يتمتعون فيه بنصيب من الدراما ،حيث يعد هذا الجمهور النصف الثانى المهم فى العملية الإبداعية ،فهو المتلقى المتشوق لمشاهدة العرض،لذلك اعتمد بلاوتوس ٠٠ فى مسرحياته على الإقناع ثم الإمتاع ،فدائما ما نجد شخصياته تتبنى فكرة ما و تحاول إقناع الجمهور بتلك الفكرة عن طريق مخاطبتهم مباشرة من أجل جذب تعاطفهم ،و إنعاش الحاسة الإدراكية لديهم تجاه الشخصيات المسرحية ،على سبيل المثال مسرحية كاسينا (أبيات ١٤٨-١٦٤) ،

تلقى كليوستراتا مونولوجا افتتاحيا ،يتوافر فيه عنصر الإقناع وجذب عاطفة الجمهور نحوها مباشرة و من الطبيعى أن يكون هناك تأهيلا للجمهور لتقبل الحدث المسرحى من أجل إحداث التأثير الكوميدي ،لذلك فى مسرحية أمفيتريو يلقي ميكورويس بإشارة تذكيرية للجمهور تتعلق بالعناصر الضرورية للحبكة المسرحية ،و هى أن جويتر سيمثل فى هذه المسرحية ،ثم يطلب منهم أن يعبروه إنتباههم(بيت ٩٤-٩٥)(٣)

٣-دراسة (2015) Joshua Edelmanand Maja Sorli

قياس قيم المسرح بالنسبة للجمهور يهدف هذا البحث إلى التعرف على إجابة الأسئلة التالية :

ما القيم التى يعطيها المسرح لجماهيره و كيف أن هذه القيم تختلف فى المسرح التجارى و أداء مسرح الهواة والمحترفين ،هذا البحث يناقش هذه الأسئلة من خلال استبيان تم تطبيقه على ١٣٠٠ رائدا من رواد المسرح فى شمال إنجلترا ،كما تم إجراء حلقات نقاش فى هذا البحث فى ربيع ٢٠١٤م، ثم تم تصميم البحث بشكل متكامل،كما هدف البحث إلى مقارنة النتائج بين مسرح الهواة و المسرح التجارى كما تم توظيف مجموعة من علماء المسرح الاجتماعى فى هذا البحث .

توصلت الدراسة إلى نتائج هامة منها نتائج تتعلق بتجربة الأداء ونتائج أخرى تركز على القيم المتضمنة فى الأعمال المسرحية و هذا يسمح للباحثين أن يحصلوا على قيم عامة تتعلق بالفن المسرحى ،كما توصلت الدراسة إلى أن مسرح

الطلعية أو الأشكال المستحدثة دون أن نتوقع لها نجاحا جماهيريا كبير في أول الأمر ٠٠، ولعل تقديمها بين مسرحيات يستجيب لها الجمهور أن يقربها بالتدريج من نفوس المشاهدين وعقولهم، ولدينا المسرح التجريبي أو مسرح الجيب الذي يمكن أن يفى بحاجة المثقفين وعشاق الفن المسرحي ويربطهم ربطا دائما بما يطراء على المسرح العالمي من تطور وتجديد، ولنا نريد بذلك أن يكون لنا مواصفات خاصة فيما يقدم إلى الجمهور، فما أكثر المسرحيات العربية المختارة التي استطاعت أن تلبي حاجات الجمهور، وما أكثر المسرحيات العالمية التي يمكن أن تلبي حاجات الجمهور (٨) .

٩-دراسة سعد أردش ١٩٨٧

قسم الباحث هذه الورقة البحثية إلى عدة محاور هي:

أولا -الجمهور ذلك العقل الجمعي .

ثانيا -الممثل ٠٠، وتفسير المخرج وأبجدية الدلالات المسرحية .

ثالثا -اللحظة الاجتماعية والمدلول المسرحي .

اعتمد البحث الحالي على منهج تحليل الظاهرة الاجتماعية .

انتهت الدراسة الحالية إلى أن التفاعل بين الممثل والجمهور قضية موضوعية تنبع أساسا من العلاقة الفكرية والفنية والجمالية بينهما، ولكي يتأكد هذا التفاعل فإنه من الضروري أن تكون لهذه العلاقة درجة محسوسة من الديناميكية، سواء في حركة الممثل نحو الجمهور، أو في حركة الجمهور نحو الممثل، هذا النوع من العلاقة تزداد بطبيعة الحال إذا توفرت ظروف ومقومات كبيرة تؤكد حاجة الواحد إلى الآخر، تلك الحاجة التي تشدهما إلى مسيرة واحدة، تحت ضغوط واحدة و طلب هدف واحد هو العتق من هذه الضغوط و العتق من هذه الضغوط الاجتماعية يمكن أن يتحقق إذا توفرت بذلك البرلمان الحى عناصر الصدق، والإبهار من خلال روعة الإبداع وتجدد وسائل أدواته، هنا ينعقد البرلمان انعقادا دائما و منتجا، و هنا يستطيع هذا البرلمان أن ينتزع الحصانة فى مواجهة كافة العداءات التى تقف فى طريقه لإجهاضه، و تحويله إلى ملهى ليلى كبير للسعادة الزائفة٩

مشاعر الوحدة الوطنية و النظرة الأخلاقية و هذا كان مشابها لما قدمه شكسبير فى حركته الكلاسيكية، توصلت الدراسة إلى أنه يجب أن نغير الجماهير و نؤثر فيهم من خلال التركيز على احتياجاته الأساسية و مشاعره و قضايا مجتمعه و عصره كما توصلت الدراسة إلى أن الجماهير هى التى تخلق المسرح فبدون الجمهور لا يوجد مسرح (٦)

٦-دراسة

Alex Turrinia, Isabella Soscia
and Andrea Maulini (2012)

اتصال الشبكات يساعد المسارح على أن تجذب جماهير أصغر سنا و يحافظ عليهم .

هذا البحث يركز على استخدام شبكات الإنترنت كأدوات أساسية للوصول بالجماهير إلى المسارح و جذبهم لحضور العروض المسرحية و هذا عن طريق مقارنة بروفيل صفحاتهم الشخصية و الأطلاع عليها، كما يبحث هذا البحث فى مدى استخدام شبكات الإنترنت فى مخاطبة الجماهير و كذلك مدى استخدام هذه الشبكات فى دعم مشاركة الجمهور فى العروض المسرحية على اختلاف طبقاتهم و أعمارهم توصلت الدراسة إلى أن شبكة الإنترنت تعتبر أداة تسويقية مباشرة لإخبار الجمهور بمواعيد العروض المسرحية و أماكن عرضها كما أنها تعتبر أداة تسويقية مباشرة لإخبار الجمهور و إثارة اهتمام محبى الدراما و العروض المسرحية و عروض البالية و الحفلات الموسيقية كما تساعد شبكة الإنترنت على جذب الجمهور على اختلاف طبقاتهم و أعمارهم لحضور العروض المسرحية (٧)

٧-دراسة عبد القادر القط ١٩٧١

سعت هذه الورقة البحثية إلى البحث عن إحدى الطرق لجذب الجمهور نحو مسرح يجمع بين المتعة و الفائدة ولا يكتفى بالتسلية المجردة .انتهت الورقة البحثية إلى أن السبيل الوحيد إلى التوفيق بين إرضاء طبيعة المشاهد العربى ومزاجه النفسى ومستواه الوجدانى و الفكرى، و الرغبة فى إثراء مسرحنا بالإتجاهات المسرحية العالمية و الابتعاد به عن العزلة و المحلية هو أن يتجه الجزء الأكبر من الإنتاج المسرحى إلى أوسع قطاع ممكن من الجماهير فى أرفع مستوى تستطيع هذه الجماهير أن تتجاوب معه، على أن تقدم من حين لآخر بعض الأعمال

١٠- دراسة مرتضى الشيخ حسين ١٩٨٨

العصور الوسطى و القرن السادس عشر ،على سبيل المثال، لم يتمتع بذات القوة التى تمتع بها جمهور المسرح اليونانى و مع هذا فقد ظل هذا الجمهور يودى دورا فعالا إلى حد ما ،لقد اتسمت هذه الفترة فى تاريخ جمهور المسرح بنوع من المرونة التى سمحت فى بعض الأحيان و بأشكال مختلفة بمشاركة الجمهور بإعتباره مؤديا إلا أنه بداية تأسيس المسارح الخاصة فى القرن السابع عشر بدء ظهور هذا الفصل بين عالم الخشبة المتخيل و الجمهور ،كما أدى ارتفاع اسعار دخول المسارح إلى تحديد الشرائح الإجتماعية التى تكونه ،و مع بداية ظهور السلبية فى التلقى و اقتصار الجمهور بصورة متزايدة على النخبة ،ظهرت شفرات موضوعات سلوكية جديدة كانت غريبة على المسرح ،فجمهور المسرح الإنجليزى -على سبيل المثال - أصبح أكثر سلبية و أكثر برجوازية ،فإستثناء الأربعين عاما الأولى من القرن التاسع عشر (حين كان جمهور الطبقة العاملة الذى يشاهد العروض المسرحية واقفا فى حفرة المسرح يحدث ضوضاء و شغباً) ازدادت هذه السلبية من قبل الجمهور حتى وصلت إلى ذروتها فى النصف الثانى من نفس القرن ،و بعد عام ١٨٥٠ مع استبدال حفرة المسرح بمجموعة مقاعد أمامية أصبح سلوك جمهور المسرح أكثر هدوءاً و رصانة ،و ما زاد من حدة هذا السلوك بعد ذلك استخدام كشافات الإضاءة الأرضية و كان ذلك فى القرن السابع عشر فى المسارح الخاصة التى كانت بمثابة حاجز فعلى فصل الجمهور عن خشبة المسرح (١٢)

إن المتفرج أو المتلقى لا يقل أهمية بالنسبة للفن عموماً ،وللفن المسرحى بشكل خاص -عن الفنان المسرحى المبدع (١٣) إن الدراما والفن المسرحى بصفة عامة كانا و مازال مدرسة أخلاقية تدعو إلى تطهير روح الإنسان و تسمحو به إلى المدارك العليا من المتعة الفنية و الأدبية البعيدة عن أعمال السجل و الإسفاف و التهريج (١٤) إذن الهدف من العمل الدرامى و الفن المسرحى عموماً هو الجمهور .

لكن من هو الجمهور؟ الجمهور هو مجموعة من الناس متجمعين من أجل مغامرة بديلة ما (١٥) لذلك على الكاتب ان يحدد جمهوره بدقة فهل يرغب فى الوصول إلى جمهور من الشباب أم من كبار السن من الرجال أم من السيدات أم يرغب فى مخاطبة الجمهور العام بكافة فئاته ،فالجمهور هو الهدف الأساسى و النهائى فى عملية الإتصال و اذا لم يكن لدى القائم بالإتصال فكرة كاملة عن قدرات الجمهور العقلية و خصائصه

هناك علاقة جدلية بين المحتوى الفنى و التذوق الشخصى ، فإقبال الجمهور على الفن يعتمد على الإختيار الفردى لمحتوى العمل الفنى ،و قد جرت فى ألمانيا الديمقراطية منذ سنوات أبحاث حول تقبل الجمهور للفن المسرحى ركزت على نقطتين أولهما الصورة التى يحملها المتفرج عن المسرحية بعد مغادرة المسرح و ثانيهما استعداد الجمهور وتهيئته لتقبل المسرحية قبل إرتياده المسرح و مشاهدته ما يقدمه من عروض ، وفى الدراسات الإجتماعية التى إهتمت بالمسرح يشار إلى ما يجلبه المتفرج من تصورات شخصية و نماذج فردية معه إلى المسرح و مقارنتها مع ما يشاهده من عرض فنى ، و قد أجرى ثلاثة أساتذة فى لايبزج استفتاء على عدد من رواد المسرح استمر ثلاثة أشهر و حصلوا منهم على ٩٠٠٠ جواب لمختلف الأسئلة و قد أجرى الاستفتاء من قبلهم تلبية لرغبة المؤسسة المركزية لأبحاث الشباب و المدرسة العالية للمسرح ، و قد لاحظ الباحثون نتيجة لهذا الاستفتاء أن خبرة الجمهور السابقة قبل مشاهدتهم المسرحية تقوم بدور مهم فى درجة تقبلهم و حماسهم لجانب من المسرحية دون جانب الأخر أو مسرحية كاملة دون الأخرى (١٠)

١١- دراسة بهاء طاهر ١٩٦٦

انتهت هذه الدراسة بتوصية هامة هى :أن انتشار جمهور المسرح الغنى فى كل مكان يرتبط بانتشار الثقافة و التذوق الفنى بصفة عامة ،و يبدو أنه فى هذه النقطة بالذات تكمن الإجابة عن سؤال عن كيفية اجتذاب الجمهور للمسرح ،فليست المشكلة هى مشكلة المسرح وحده و لكن جمهور المسرح الفنى يمكن أن يتسع نطاقه حين ينتشر نوع من الوعى بالثقافة و احترامها ،و حين تتعاون كل أجهزة التعليم و الإعلام لتنتشر مثل هذا الوعى بصورة جادة و فعالة (١١)

الإطار النظرى للدراسة:

يعكس المسرح اليونانى علاقة مباشرة بالمجتمع الذى يخاطبه و ذلك على كل مستوياته بما فى ذلك الجمهور بإعتباره مشاركاً فعالاً فى العملية المسرحية ،إلا أن التاريخ الذى يرصد حالة جمهور المسرح يبين لنا بطبيعة الحال أن منزلة الجمهور لم تثبت على حالها الأول فى العصور التالية ،فجمهور مسرح

الغموض والإيهام لا يصلحان أسلوبا للجمهور فوق المنصة،
والجمل المسرحية يجب أن تكون قصيرة (٢٠)

إن الحوار المسرحي يعتبر هو شريان المسرحية فهو يعبر
عن شخصياتها نفسيا واجتماعيا، ونجاحه يرتبط إلى حد
كبير بمدى موافقته لمستويات الجمهور في إطار قدراتهم اللغوية
، فالحوار هو أداة التخاطب في المسرحية و من خلاله تنكشف
رؤية الكاتب المسرحي وتجري أحداث المسرحية و تتجلى أدق
تفضيلاتها الشخصية (٢١)

فالعرض المسرحي كى يتحول إلى تجربة غنية لا بد أن
يصبح المتفرج جزءا منه ، بمعنى أن يتم التفاعل بين المتفرج
وخشبة المسرح فلاستمتاع هنا يكون بالتفكير فيما يشاهد أو
يمثل . و يتم ذلك من خلال مشاركة الأفراد المتفرجين الممثلين
في النداء على شخصية ما . أو إجابة سؤال أو أو تحذيرهما
من أمر أو فعل ما . أو المشاركة بالغناء كل هذا يساعد على
جعل الجمهور عنصرا إيجابيا فعلا قى العرض المسرحي و من
هنا ينبغي على كل كاتب مسرحي أن يضع نفسه موضع المتفرج
على عمله ، و يسأل نفسه كيف يجعلهم يقتنعون بوجهة نظره
، بحيث يقبلون على مشاهدة ما يقدمه لهم . بل و يشاركون
فيما يطرحه بالإجابة أو الإندماج مع الممثلين . ولذا يطالب كل
كاتب مسرحي أن يعرف متفرجيهِ بقدر ما يعرف مسرحيته (٢٢)

يعرف بافيس في مقالته بعنوان من النص إلى العرض
الميزانين بأنه مواجهة بين النص و العرض و الجمع بينهما أو
المواجهة بينهما ، في زمان أو مكان معينين ، أمام جمهور (٢٣)

الجمهور هو أكثر أعضاء المسرح احتراما ، بدون الجمهور
ليس هناك مسرح (٢٤) هم يمثلون آخر ترس في العجلة التى
سيمكنها بالتالى أن تبدأ بالدوران ، أنهم يجعلون العرض ذا
معنى (٢٥) إن المسرحية: هى القصة المسرحية ذات الهدف أى
القصة التى ترمى إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة ، و التى
تقدم هذا الحدث تقدما فنيا خاصا يستوعبه المتفرج ثم يخرج
منه و قد حدث فى نفسه شيء ما ، و هو أهم ما يرمى إليه
مؤلف المسرحية ، و ما يهدف إليه من وراء العمل المسرحي، و
معنى هذا أن المسرحية يجب أن تحتوى على عناصر معينة ، هى
التى تفرق بينها وبين ألوان أخرى من التأليف ، فهى قصة
مترجمة إلى حركة عن طريق شخصيات و حوار ، ومقسمة
تقسما خاصا يعطيها القدرة على التحرك و يمنحها الشكل
الجميل فى الوقت نفسه ، فالمسرحية إذن قصة وحركة

الأولية فسوف يحد ذلك من مقدرته على الوصول إليه و إقناعه
مهما كانت الرسالة مصممة جيدا ومهما كانت قدرات القائم
بالإتصال و الوسيلة ، فهناك كثير من المتغيرات التى تؤثر على
المضمون الذى سوف يعرض المتلقى نفسه إليه مثل تفكيره
وعواطفه و تعليمه و سنه و شخصيته و مزاجه و ميوله (١٦)

ان المؤلف الدرامى بحاجة بشكل دائم إلى ملء سلة
خبراته الذاتية ميدانيا من الحياة أو من تجارب الآخرين فهو
يوظف حواسه و يلتقط عديد من الصور المدركة حسيا و يخزنها
بعقله ، إن الدراما تشتمل على خبرات الكاتب المتلقطة و ما
يضيفه من حس إبداعى و خيال واسع و دقة فى التنظيم فيكون
النتائج نسا جماليا يستحوز على انتباه المتلقى (١٧)

ويذكر إيلام أنه يمكننا القول بأن المتفرج هو الذى يبدأ
الدائرة الإتصالية انطلاقا من اهتمامه بالعرض ، و يذكر
وبلفريدباسو أنه فى إطار الدائرة الإتصالية توجد مستويات
مختلفة من التفاعل ، يقول باسو يمثل التفاعل المسرحي أهمية
محورية بالنسبة للمسرح و هو تفاعل ينقسم إلى عدة مستويات
أولها التفاعل بين المشاهد و الذى يتم فى إطار العالم المتخيل
(و يمكن تسميته بالتفاعل المشهدى المتخيل) و ثانيهما التفاعل
بين الجمهور و هذا العالم المتخيل (و يمكن تسميتهما بالتفاعل
بين الجمهور و الخشبة فى حيز عالم الخيال) و يوجد مستوى
ثالث يتمثل فى التفاعل الذى يحدث بين أعضاء الفرقة
المسرحية (و يمكن تسميته بالتفاعل الحقيقى فوق الخشبة) أما
المستوى الرابع فيتعلق بالتفاعل بين الجمهور و الممثلين ، و هو
التفاعل الحقيقى بين الجمهور و الخشبة، أما المستوى الأخير فهو
يرتبط بالتفاعل بين أفراد الجمهور و بعضهم البعض (١٨)

وإذا كان دارسو السيميوطيقا قد تناولوا مسألة
حضور و تأثير الجمهور باعتباره مجرد عنصر ضمن عناصر عدة
فى عملية التواصل المسرحي فقد أكدوا دوما على محورية
الدور الذى يلعبه المتفرج ، و ينظر بافيس إلى عملية الإرسال و
التلقى باعتبارهما طرفان فى حلقة تأويلية يستلزم كل منهما
وجود الآخر (١٩)

إن المسرح يقتضى لغة ذات طابع مركز و معبر تعبيرا
مباشرا بلا تعقيد أو لف و دوران بلا استطراد أو تطويل لغة
تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ، فالمتفرج لا يملك الفرصة
ليلاحق المعانى فى مثل هذا اللون من التعبير ، لا بد للمتفرج أن
يسمع لهم على الفور ما يقال لكى يحدث له الأثر المطلوب أن

وشخصيات و حوار (٢٦)

داخل قاعة العرض المسرحي ،رجلا كان أو امرأة ،قد أتى إلى المسرح لغرض يختلف عن أغراض الآخرين ،و هو ينظر إلى المسرح و ما فيه نظرة تختلف عن نظرتهم ،و إن كل شخص بمفرده يكون ما يمكن أن نطلق عليه لفظ جمهور (٣٤)

أنه يذهبون ليشهدوا شيئا ،فيجب أن يشهدوا هذا الشيء ،لأنه لن يقنعهم إلا أن يشهدوه (٣٥)

أن الجميع قد أتوا ليشهدوا المسرحية و هذه الرغبة في شهود التمثيل هي من الضرورة كجميع الرغبات التي فطر عليها الإنسان ، والإنسان لا يؤمن بالشيء هذا الإيمان الراسخ إلا حينما يراه رأى العين (٣٦)

إن كل ما يقدم على المتفرج في إطار المسرح هو علامة، كما أدركت مدرسة براغ التي لم يسبقها أحد في ذلك، إن قراءة العلامات هي الطريقة التي نتمكن بها من فهم العالم ،على سبيل المثال ،نحن نقراء الناس الذي نراهم في الشارع وفقا لما يرتدونه من ملابس: الشعر الأشعث ،و الملابس المهلهلة والأحذية غير الملائمة تدل على البؤس ،أما البدلة و القبعة و المظلة ،فإنها تشير إلى واحد من رجال المدينة و على الرغم من أننا نتورط بشكل غريزي في مثل هذه القراءات بسبب معرفتنا لشفرات الملابس ونصرف وفقا لها ،و لا نعرف إن كانت هذه الشفرات مقصودة حقا ، وهذا يتناقض مع المسرح الذي يشير كل ما فيه ومن عليه إلى معنى فني محدد مسبقا ،إن عملية الدلالة موجهة وتخضع للتحكم (٣٧) إن الشفرات المكانية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل وبناء معنى فضاءات اللعب و المشاهدة ، وإنما تتحكم أيضا في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المؤدى والمتفرج . (٣٨)

إن الاختلافات في العلاقة المكانية بين الممثل و الجمهور يمكن أن تغير بحدّة من إدراك المتفرج و تلقية لعرض ما ،إن العبارات الفقيرة التي تصف المنظر أو القيود الأخرى يمكنها أن تفسد عرض بأكمله ،و كون المتفرج يجلس في الصف الأول يمكن أن يخلق علاقة حميمة مع المؤدى لا يحس بها شخص يجلس في مؤخرة الصالة ،و بالمثل فإن العلاقات المكانية بين المتفرج والمتفرج يمكن أن تعدل رؤيتنا و توجه قراءتنا لعرض ما إن التجربة المشتركة الجماهيرية الخاصة بالمشاهدة الجماعية ،تختلف عن مشاهدة التليفزيون المنعزلة في المنزل (٣٩)

إن اللذة المسرحية في معناها الصحيح ليست إلا لذة

أن عبارة فلتنسى الجمهور هي تركيبة آلية يستخدمها مخرجون كثيرون كوسيلة لمساعدة الممثل على الإسترخاء على المسرح ،لكن من المحتمل أن هذا الاتجاه قد خلق الحائط الرابع (٢٧)

الجمهور هو الترس الأخير الذي يكمل العجلة الدائرة إرتباطه ليس بالمسرحية فحسب بل بالتمثيل أيضا ،يكون إرتباطا هاما للغاية (٢٨)

على المخرج أن يتذكر أن عليه ان يسعى وراء تقدير الجمهور للمسرحية ككل ،لا لواحد أو اثنين من الممثلين أو للمنظر او للإضاءة فحسب ،استجابة الجمهور للعرض يمكنها أن تساعد المخرج في تقييم عمله (٢٩) حين ينظر إلى أفراد الجمهور على أنهم يكونون جزءا عضويا من تجربة المسرح ،فسيعطى ذلك للممثل فورا إحساس المضيق بالمسؤولية تجاههم ،إحساس لا يكون فيه أى توتر عصبي ،و يصبح المتلصص ،جزءا من اللعبة ،جزءا من التجربة (٣٠) إن الجمهور يأتي إلى العرض المسرحي لأنه في حاجة إلى شيء ما سوف يكون على خشبة المسرح (٣١)

لو أن الممثل المسرحي قد إختار بحكمة طريقته الخاصة بالتمثيل فإن الجمهور سوف يتجاوب معه ،و بالاعتماد على مهارات الممثل و تعرض الجمهور للسقوط فإنه يعيش الموقف معه ،وعلاوة على ذلك فإن قوة الإعداد وظلام قاعة الاستماع والجلوس كتفا إلى كتف ،كل هذا يزود الجمهور بالاطمئنان العاطفي والأخلاقي و الذي يدعو كل شخص إلى إسقاط حارسه ،وهكذا فإن الجمهور يصبح أكثر تعرضا للسقوط أو يمكن الإيحاء له ،و كذلك فإن الموافقة الإجتماعية على استمرار المسرح تقدم عاملا آخر من الشرعية و الذي غالبا ما يعزز الإغراء بمشاهدة المسرحية (٣٢)

لقد استخدم المسرح كمقنع عظيم جزئيا لأنه استطاع أن يعمل على عدة مستويات و كان مغريا بشكل ملتوى ،و بينما يد واحدة كان يمكن أن تصافح يدك فإن اليد الأخرى تنشل جيبك ،وليس هناك شيء جيد تماما أو سيء تماما فيما يتعلق بالفنون المسرحية ذاتها ،ففي حد ذاتها فإنها ليست اخلاقية مثل السكين التي يمكن أن تكون أداة للدمار في يد القاتل و لكن تصبح أداة للخلاص في يد الجراح (٣٣)

و لكن هناك ملاحظة هامة جدا هي أن كل إنسان بمفرده تقريبا

الإجتماعى والمادى (دخله ،وقت فراغه ،ظروف عمله و معيشتة و معرفته و طريقة حياته بشكل عام)كما تتحدد أيضا من خلال تعليمه و معرفته و مستوى ثقافته و حاجاته الجمالية ،هذا فضلا عن مرحلته العمرية و جنسه ،و موقفه من الفنون الأخرى ،و على وجه الخصوص نوع الأدب الذى تلقاه من قبل (٤٣)

نتائج الدراسة الاستطلاعية

و الآن سوف نعرض لنتائج الدراسة الاستطلاعية الجدول التالى يوضح العروض المختارة لجائزة الجمهور في المهرجان القومي للمسرح المصري -الدورة العاشرة

م	اسم العرض	مكان العرض	تاريخ العرض
١	لعبة العراف	مسرح الغد	٧/١٥-١٤
٢	دون جوان	مسرح معهد الفنون المسرحية	٧/ ١٦-١٥
٣	عيد ميلاد ماريو نيت	مسرح الغد	٧/١٨-١٧
٤	الكبير	مسرح ملك	٧/٢٠-١٩
٥	معتدل بهدوء غاضب	مركز الإبداع	٧/٢١-٢٠
٦	الفرقة	مسرح مترو بول	٧/٢٣-٢٢
٧	أنا	مسرح ميامي	٧/٢٣-٢٢
٨	الجسر	مسرح الطليعة (زكى طليمات)	٧/٢٥ - ٢٤
٩	شامان	مسرح الغد	٧/٢٥-٢٤
١٠	حل الضفاير	مسرح مترو بول	٧/٢٦-٢٥
١١	سيرة بني زوال	مسرح ميامي	٧/٢٦ - ٢٥
١٢	ساحرات سالم	مسرح المعهد العالمي للفنون المسرحية	٧/٢٦ - ٢٥

يتضح من خلال الجدول السابق رقم (١) أسماء العروض المختارة لجائزة الجمهور و أماكن عرضها و تاريخ تقديم كل عرض مسرحى من العروض المسرحية المختارة .

الجدول التالى رقم (٢) يوضح أسماء العروض المسرحية المختارة فى القسم الخاص بجائزة الجمهور و أسم مؤلف و مخرج كل عمل مسرحى و كذلك الجهة المنتجة لكل عرض مسرحى .

م	اسم العرض	تأليف	إخراج	الفرقة	الجهة المنتجة
١	لعبة العراف	-----	عمر الشحات	فرقة مسرح الغد	البيت الفنى للمسرح
٢	شامان	-----	سميد سليمان	فرقة مسرح الغد	البيت الفنى للمسرح
٣	الكبير	وودى إلين	عمر عبد الدين -أبراهيم قاسم	قصر ثقافة نعمان عاشور	الهيئة العامة لقصور الثقافة
٤	سيرة بني زوال	محمد على	مصطفى إبراهيم	قصر ثقافة سوهاج	الهيئة العامة لقصور الثقافة
٥	الجسر	جورج ثيوتكا	وليد طلعت	فرقة مسرح الجامعة الألمانية	المسرح الجامعى
٦	دون جوان	موليير	رامي نادر	-----	المسرح الجامعى
٧	معتدل بهدوء غاضب	عمر رضا	عمر رضا	فكرة	الفرقة الحرة و المستقلة
٨	عيد ميلاد ماريونيت	رانيا سعدون	محمد عبد الصبور -السيد فراج	كريشندو	الفرق الحرة و المستقلة
٩	أنا	لينين الرملى	شادى أحمد	فرقة مسرح فندق كوتننتال سينى ستارز	الشركات و المسرح العمالى
١٠	حل الضفاير	سالى ذهنى	محمد فؤاد عابدين	فرقة وجود المسرحية	الهواة و منظمات المجتمع المدني
١١	ساحرات سالم	أرثر ميللر	محمد عبد المولى	فرقة المعهد العالى للفنون المسرحية	المعهد العالى للفنون المسرحية
١٢	الفرقة	محمود جمال	محمد زكى	فرقة سينا	الفرق الحرة و المستقلة

العلامة ،فهى من بين أشكال اللذة المسرحية الأخرى أكثرهم سيميوطيقية ،و ذلك لأن العلامة هى ما يحل محل شىء ما بالنسبة لشخص ما تحت ظروف معينة -العلامة هى ذلك البديل -ذلك الحضور الذى يمثل الغياب ،فهناك علامة للإله و قد تكون بكرة الخيط علامة للأم و تكون خشبة المسرح علامة لواقع غائب ،و هكذا يمكن النظر للمسرح إجمالاً باعتباره علامة لفجوة يتم ملؤها ،و لعله ليس من قبيل المبالغة القول بأن فعل الملء هذا هو المصدر الرئيسى الحقيقى للذة المسرحية ،إذن اللذة المسرحية تصدر عن تجمع و تعقد العلامات كما حددها البحث السيميوطيقى ،و اللذة المسرحية تنبع من ضرورة القيام بعملية انتقاء للعناصر التى يطرحها العرض (٤٠)

يعتبر الدور الذى يلعبه المتفرج فى المشاركة النفسية و التقمص الوجدانى (الإنفعال) هاما جدا لأنه بذلك يدعم و يؤكد على حقيقة العالم الخيالى الذى تطرحه الخشبة ، وهو فى هذه الحالة يخرج من ذاته و يصبح لبعض الوقت جزءا من وعى جمعى يتحين الفرصة لاستخلاص المعنى و الدلالة من مجموعة الأحداث التى تتم فوق الخشبة (٤١)

إن الفرصة التى تتاح للحدث عن الحدث الثقافى العام بعد انتهائه لها أهميتها من الناحية الإجتماعية ،فجمهور المسرح يتشكل فى العادة من مجموعات صغيرة من الأصدقاء أو افراد العائلة و ما إلى ذلك ،و هذا التشكيل لجمهور المسرح يسمح بأن تمتد عملية تلقى العرض لتأخذ شكل النقاش الجماعى الذى يلقى الضوء على كافة جوانب العرض بداية من التقييم العام له إلى إثارة أسئلة محددة حول أدق التفاصيل ،و فضلا عن الحديث عن العرض (سواء أثناء تقديمه أو بعد إنتهائه)يمكن للجمهور أن يستمر فى إهتمامه بالعرض و محاولة تطوير فهمه له و ذلك من خلال قراءة النص ذاته (إن كان متاحا)أو قراءة المراجعات النقدية ،أو رؤية عرض آخر لنفس النص أو إعداد سينمائى له ،كل هذه الأنشطة يمكنها أن تعيد تشكيل القراءة الأولية لشفرة العرض (٤٢)

إن إختيار المتفرج لهذا العرض بالذات من بين مجموعة كبيرة من المسرحيات المعروضة فى ذات الحيز الجغرافى يمثل :كما يرى نومان علاقة إجتماعية أخرى ،و يصف نومان هذه العلاقة بعملية ما قبل التلقى و التى تحددها كل من الرؤية الكونية والأيدولوجيا الخاصة بالمتفرج كما يقول نومان :فإن عملية ما قبل التلقى هذه تتحدد أيضا من خلال عضوية المتلقى فى طبقة أو مستوى إجتماعى أو مجموعة معينة و من خلال موقفه

الجمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز، (٢٤,١٤ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول .، ٢٠,٦٨ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً . ١٧,٥ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد

وفيما يلي سوف نعرض لمجموعة من الجداول التكرارية نوضح من خلالها تقديرات الجمهور لكل عرض مسرحي من العروض المختارة لجائزة الجمهور.

أولاً: العرض المسرحي لعبة العراف

اسم العرض : لعبة العراف

مكان العرض : مسرح الغد

تاريخ العرض : ١٤ . ١٥ يوليو

الجدول التالي رقم (٣) وضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٢	٤٦,١٥ ٪
جيد جداً	١٢	٤٦,١٥ ٪
جيد	٢	٧,٧٠ ٪
مقبول	صفر	صفر ٪
المجموع	٢٦	١٠٠ ٪

ثالثاً العرض المسرحي عيد ميلاد ماريونيت

اسم العرض : عيد ميلاد ماريونيت

مكان العرض : مسرح الغد

تاريخ العرض : ١٧-١٨ يوليو

الجدول التالي رقم (٥) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٣	٤٣,٤ ٪
جيد جداً	١١	٣٦,٦ ٪
مقبول	٤	١٣,٤ ٪
جيد	٢	٦,٦ ٪
المجموع	٣٠	١٠٠ ٪

يتضح من الجدول السابق أن (٤٦,١٥) من جمهور العرض المسرحي منح العرض تقدير امتياز (٤٦,١٥٦ ٪) من جمهور العرض المسرحي منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً . ٧,٧٠ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد

يتضح من الجدول السابق أن ٤٣,٤ ٪ من الجمهور منح العرض تقدير امتياز (٣٦,٦٢ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً، ١٣,٤ ٪ من الجمهور منح العرض تقدير مقبول ٦,٦ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد .

ثانياً: العرض المسرحي دون جوان

اسم العرض : دون جوان

مكان العرض : معهد الفنون المسرحية

تاريخ العرض : ١٥ . ١٦ يوليو

الجدول التالي رقم (٤) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
مقبول	١١	٣٧,٩٣ ٪
جيد	٧	٢٤,١٤ ٪
جيد جداً	٦	٢٠,٦٨ ٪
ممتاز	٥	١٧,٥ ٪
المجموع	٢٩	١٠٠ ٪

رابعاً: العرض المسرحي الكبير

اسم العرض : الكبير

مكان العرض : مسرح ملك

تاريخ العرض : ١٩ - ٢٠ يوليو

الجدول التالي رقم (٦) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
جيد جداً	٩	٣٠ ٪
جيد	٩	٣٠ ٪
ممتاز	٧	٢٣,٤ ٪
مقبول	٥	١٦,٦ ٪
المجموع	٣٠	١٠٠ ٪

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٣٧,٩٣ ٪ من

يتضح من الجدول السابق أن ٤٤,٢٧ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً (٤٤,٢٧ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز . ٦,٥٥ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول، ٤,٩١ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد .

سابعا : العرض المسرحي انا

اسم العرض : أنا
مكان العرض : مسرح ميامي
تاريخ العرض : ٢٢ - ٢٣ يوليو
الجدول التالي رقم (٩) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	٤٠	٤٤,٤ ٪
جيد جداً	٢٥	٢٧,٨ ٪
جيد	١٦	١٧,٨ ٪
مقبول	٩	١٠ ٪
مجموع	٩٠	١٠٠ ٪

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٤٤,٤ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز، (٢٧,٨ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً . ١٧,٨ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد ، ١٠ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول

ثامنا : العرض المسرحي الجسر

اسم العرض : الجسر
مكان العرض : مسرح الطليعة - قاعة زكي طليمات
تاريخ العرض : ٢٤ - ٢٥ يوليو
الجدول التالي رقم (١٠) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	٤٠	٧٠,١٨ ٪
جيد جداً	١٣	٢٢,٨٠ ٪
مقبول	٤	٧,٠٢ ٪
جيد	صفر	صفر ٪
مجموع	٥٧	١٠٠ ٪

يتضح من الجدول السابق أن ٣٠ ٪ من الجمهور منح العرض تقدير جيد جداً، و (٣٠ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد، ٢٣,٤ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز، ١٦,٦ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول .

خامسا : العرض المسرحي معتدل بهدوء غاضب

اسم العرض : معتدل بهدوء غاضب
مكان العرض : مركز الإبداع
تاريخ العرض : ٢٠ - ٢١ يوليو
الجدول التالي رقم (٧) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٨	٦٠ ٪
جيد جداً	٧	٢٣,٣ ٪
جيد	٣	١٠ ٪
مقبول	٢	٦,٧ ٪
مجموع	٣٠	١٠٠ ٪

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٦٠ ٪ من جمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز، ٢٣,٣ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً . ١٠ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد، ٦,٧ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول

سادسا : العرض المسرحي الغرفة

اسم العرض : الغرفة
مكان العرض : متروبول
تاريخ العرض : ٢٢ - ٢٣ يوليو
الجدول التالي رقم (٨) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
جيد جداً	٢٧	٤٤,٢٧ ٪
ممتاز	٢٧	٤٤,٢٧ ٪
مقبول	٤	٦,٥٥ ٪
جيد	٣	٤,٩١ ٪
المجموع	٦١	١٠٠ ٪

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٤٥, ٤٥٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً، ٣١, ٨٢٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد، ١٨, ١٨٪ من الجمهور المسرحي تقدير إمتياز، و ٤٥, ٥٥٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٧٠, ١٨٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير إمتياز، (٢٢, ٨٠٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً، ٧, ٠٢٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول

تاسعا: العرض المسرحي شامان

اسم العرض شامان

مكان العرض مسرح الغد

تاريخ العرض ٢٤-٢٥ يوليو

الجدول التالي رقم (١١) يوضح تقديرات الجمهور

الحادي عشر: العرض المسرحي سيرة بنى زوال

مكان العرض مسرح ميامي

تاريخ العرض ٢٥-٢٦ يوليو

الجدول التالي رقم (١٣) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٥	٥٥,٥٦%
جيد جداً	٦	٢٢,٢٢%
مقبول	٦	٢٢,٢٢%
جيد	صفر	صفر%
مجموع	٢٧	١٠٠%

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
جيد	١٣	٤٣,٣٣%
جيد جداً	٧	٢٣,٣٤%
ممتاز	٦	٢٠%
مقبول	٤	١٣,٣٣%
مجموع	٣٠	١٠٠%

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٥٥, ٥٦٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير إمتياز، ٢٢, ٢٢٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً، ٢٢, ٢٢٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد، ١٣, ٣٣٪ من الجمهور المسرحي تقدير مقبول

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٤٣, ٣٣٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد، ٢٣, ٣٤٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً، ٢٠٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير إمتياز، ١٣, ٣٣٪ من الجمهور المسرحي تقدير مقبول

عاشرا: العرض المسرحي حل الضفاير

اسم العرض حل الضفاير

مكان العرض مسرح متروبول

تاريخ العرض ٢٥-٢٦ يوليو

الجدول التالي رقم (١٢) يوضح تقديرات الجمهور

الثاني عشر: العرض المسرحي ساحرات سالم

اسم العرض ساحرات سالم

مكان العرض المعهد العالي للفنون المسرحية

تاريخ العرض ٢٥-٢٦ يوليو

الجدول التالي رقم (١٤) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
جيد جداً	١٠	٤٥,٤٥%
جيد	٧	٣١,٨٢%
ممتاز	٤	١٨,١٨%
مقبول	١	٤,٥٥%
مجموع	٢٢	١٠٠%

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٣	٣٥,١٤%
جيد جداً	١٠	٢٧,٠٢%
جيد	٨	٢١,٦٢%
مقبول	٦	١٦,٢٢%
مجموع	٣٧	١٠٠%

٥- حرص الجمهور على تسليم استثمارات استطلاع الرأى

٦- قدرة الجمهور على فهم رسالة العمل المسرحى رغم استخدام الأسلوب غير المباشر .

٧- إجماع الجمهور المشارك و غير المشارك فى عينة الدراسة على إختيار مسرحية الجسر كأفضل عرض مسرحى فى قسم العروض المختارة لجائزة الجمهور .

٨- حصل عرض الجسر على المركز الثانى فى اختيارات لجنة تحكيم النقاد ، مما يدل على وعى الجمهور و قدرته على الإختيار الصحيح .

٩- عدم حصول عرض الجسر على أية جائزة من جوائز لجنة التحكيم الرسمية .

١٠ - تنوع الفئات العمرية و الإقتصادية و الإجتماعية للجمهور عينة الدراسة .

١٢- إرتفاع نسبة الحضور من الشباب .

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٣٥,١٤ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير ممتاز ، ٢٧,٠٢ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد جدا ، ٢١,٦٢ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد ، ١٦,٢٢ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير مقبول

الجدول التالى يوضح ترتيب العروض المسرحية حسب إختيار الجمهور فى قسم العروض المختارة بالمهرجان القومى للمسرح المصرى المقام بالقاهرة فى الفترة من ١٣ إلى ٢٧ يوليو ٢٠١٧

م	اسم العرض	الترتيب	نسبة اتفاق الجمهور
١	الجسر	الأول	٧٠,١٨ ٪
٢	معتدل بهدوء غاضب	الثانى	٦٠ ٪
٣	شامان	الثالث	٥٥,٥٦ ٪
٤	لعبة العراف	الرابع	٤٦,١٥ ٪
٥	الغرفة	الخامس	٤٤,٢٧ ٪
٦	أنا	السادس	٤٤,٤ ٪
٧	عيد ميلاد ماريونيت	السابع	٤٣,٤ ٪
٨	دون جوان	الثامن	٣٧,٩٣ ٪
٩	ساحرات سالم	التاسع	٣٥,١٤ ٪
١٠	الكبير	العاشر	٢٣,٤ ٪
١١	سيرة بني زوال	الحادى عشر	٢٠ ٪
١٢	حل الضفاير	الثانى عشر	١٨,٨ ٪

توصيات الدراسة:

١- ضرورة الإهتمام بالدراسات الخاصة بجمهور العروض المسرحية .

٢- الإعتماد على رأى الجمهور فى تقدير مدى نجاح أو فشل العرض المسرحى .

٣- يجب أن تهتم الدولة بزيادة عدد قاعات العرض المسرحى فى جميع المحافظات .

٤- يجب على صناع العروض المسرحية الإهتمام بما يقدم للجمهور ، لأنه يمثل الناقد الأهم للعروض المسرحية .

٥- زيادة الدعم المالى المخصص لإنتاج العروض المسرحية فى جميع المؤسسات الحكومية المهتمة بإنتاج العروض المسرحية .

٦- عدم الإستهانة بعقول الجماهير ومستواهم الثقافى وذلك من خلال الإهتمام بالرسائل المقدمة للجمهور من خلال العروض المسرحية المختلفة .

يتضح من بيانات الجدول السابق أن عرض الجسر حصل على تفضيل ٧٠,١٨ ٪ من الجمهور عينة الدراسة مما جعله العرض المستحق لجائزة الجمهور بالمهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة

نتائج الملاحظة العلمية:

تبين من خلال الملاحظة العلمية:

١- إقبال الجمهور على متابعة العروض المسرحية .

٢- إستمرار الحديث عن العرض المسرحى أثناء و بعد انتهاء العرض المسرحى .

٣- إقبال الجمهور على الحصول على استثمارات استطلاع الرأى .

٤- حرص الجمهور على الإجابة على استثمارات استطلاع الرأى و إهتمامهم بوضع تقييم لكل عرض مسرحى .

مراجع الدراسة

دراسات أجنبية

- (1) Alex Turrinia, Isabella Soscia and Andrea Maulini,(2012), Web communication can help theaters attract and keep younger, Audiences, International Journal of Cultural Policy\Vol. 18, No. 4, September
- (2) L.E. Hansen .(2015), Behaviour and attitude: the Theatre Talks method as audience Development, International Journal of Cultural Policy, Vol. 21, No.3
- (3) Joshua Edelmanand Maja ?orli.(2015) , Measuring the value of theatre for Tyneside audiences, Cultural Trends, Vol. 24, No. 3, <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2015.1066074>
- (4) Michael Quine,)1999(Audiences for live theatre in Britaina: The present situation and some implications, Culture Trends 34
- (5) NATALiE TENNER ,LUDWiG TiECK AND GERMAN ACCESS TO SHAKESPEER -HTTP:SEARCH,MANDUMAH-COM /Recod/248417

مراجع أجنبية مترجمة :

- ١- إدوارد جورن كريج : الفن المسرحي ترجمة دريني خشبة مراجعة على فهمي القاهرة الدار المصرية اللبنانية (٢٠٠٠)
- ٢- ألين استون و جورج سافونا : المسرح و العلامات ترجمة محسن مصيلحي القاهرة اكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار (١٩٩٦)
- ٣- سوزان بينت : جمهور المسرح ترجمة سامح فكرى مراجعة نهاد صليحة تقديم فوزى فهمي اكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار، (١٩٩٥)
- ٤- فيولا سيولين : الارتجال المسرحي ترجمة سامى صلاح القاهرة أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار (١٩٩٩)
- ٥ - هانز جوردن : التمثيل و الأداء المسرحي ترجمة محمد سيد مراجعة أمين حسين الرباط أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للثقافة (١٩٩٩)
- كتب و مؤتمرات :

١- أحمد فهمي عبد الجواد : (مخاطبة الجمهور فى مسرح بلاوتوس المؤتمر الدولي السادس : الموروثات القديمة بين الشفافية

- و الكتابية و التجسيد -مركز الدراسات البردية و النقوش القاهرة جامعة عين شمس (٢٠١٥)
- ٢- الفريد فرج دليل: المتفرج الذكى القاهرة الهيئة العامة للكتاب (١٩٨٩)
- ٣- طارق سيد أحمد الخليفى فن الكتابة الإذاعية و التليفزيونية دار المعرفة الجامعية (٢٠١٠)
- ٤- على الراعى فن المسرحية القاهرة دار التحرير للطبع و النشر (١٩٥٩)
- ٥- فاطمة يوسف :دراما الطفل مركز الإسكندرية للكتاب (٢٠٠٦)
- ٦ - كتاب المهرجان القومى للمسرح المصرى (٢٠١٧)

أبحاث منشورة

- ١- بهاء طاهر : (ضد المسرح) مجلة الكاتب مصر مج ٦٦ع، ٦ (القاهرة، ١٩٦٦)
- ٢- سعد اردش : (الممثل و الجمهور) مجلة أدب و نقد مج ٤، ع ٣٠ (القاهرة، ١٩٨٧)
- ٣- عبد القادر القط : (المسرح بين العزلة و الجمهور) مجلة الهيئة المصرية للتأليف و النشر ع ١٤٧ القاهرة : ١٩٧١
- ٤- مرتضى الشيخ حسين : (المسرح و الجمهور) مجلة الأقلام (العراق، ١٩٨٨)

الهوامش :

- ١- كتاب المهرجان القومى للمسرح المصرى (٢٠١٧) ص ١
- 2- Michael Quine, Audiences for live theatre in Britaina: The present situation and some implications, Culture Trends 34,1999.

٣- أحمد فهمي عبد الجواد . (مخاطبة الجمهور فى مسرح بلاوتوس المؤتمر الدولي السادس : الموروثات القديمة بين الشفافية و الكتابية و التجسيد -مركز الدراسات البردية و النقوش القاهرة جامعة عين شمس، ٢٠١٥)

- 4- Joshua Edelmanand Maja ?orli.(2015) , Measuring the value of theatre for Tyneside audiences, Cultural Trends, Vol. 24, No. 3, 232-244, <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2015.1066074>
- 5 L.E. Hansen .(2015), Behaviour and attitude: the Theatre Talks method as audience Development, International Journal of Cultural Policy, Vol. 21, No. 3, 344-359, <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2014.904299>
- 6 -NATALiE TENNER ,LUDWiG TiECK AND GERMAN ACCESS TO SHAKESPEER -HTTP:SEARCH,MANDUMAH-COM

- ١٩- فاطمة يوسف : دراما الطفل مركز الإسكندرية للكتاب ٢٠٠٦
ص ٢٧٥٢١
- ٢٠- المرجع السابق ص ٣٠٢٢
- ٢١- لين استون و جورج سافونا : المسرح و العلامات ترجمة محسن مصيلحي القاهرة اكااديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار
١٩٩٦ ص ٢١٨٢٣
- ٢٢- فيولا سبولين : الارتمجال المسرحي ترجمة سامي صلاح القاهرة
أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار ١٩٩٩ ص ٥١٢٤
- ٢٣- المرجع السابق ص ٥١٢٥
- على الراعى : فن المسرحية القاهرة دار التحرير للطبع و النشر
١٩٥٩ ص ٣٢٦
- ٢٤- المرجع السابق ص ٥١٢٧
- ٢٥- المرجع السابق ص ٤٨٧٢٨
- ٢٦- المرجع السابق ص ٤٨٧٢٩
- ٢٧- المرجع السابق ص ٥٢٣٠
- ٢٨- هانز جوردن مرجع سابق ١٩٩٩ ص ٦٠٩٣١
- ٢٩- المرجع السابق ص ٦١٤٣٢
- ٣٠- المرجع السابق ١٩٩٩ ص ٦١٥٣٣
- ٣١- ادوارد جردون كريج (٢٠٠٠) مرجع سابق ص ١٤٦٣٤
- ٣٢- المرجع السابق ص ١٤٧٣٥
- ٣٣- المرجع السابق ص ١٤٧٣٦
- ٣٤- لين استون و جورج سافونا ١٩٩٦ مرجع سابق ص ١٤١٣٧
- ٣٥- المرجع السابق ص ١٦٢٣٨
- ٣٦- المرجع السابق ص ١٦٣٣٩
- ٣٧- سوزان بينت ١٩٩٥ مرجع سابق ص ١٠٤٤٠
- ٣٨- المرجع السابق ص ١٨٠٤١
- ٣٩- المرجع السابق ١٩٩٥ مرجع سابق ص ٢١٢ ص ٤٢
- ٤٠- المرجع السابق ص ٨٠٤٣

/Recod/248417
7 Alex Turrinia, Isabella Soscia and Andrea
Maulini,(2012), Web communication can
help theaters attract and keep younger,
Audiences, International Journal of Cultural
Policy Vol. 18, No. 4, September , 474-485

- ٨- عبد القادر القط : (المسرح بين العزلة و الجمهور) مجلة الهيئة
المصرية للتأليف و النشر ١٤٧٤ القاهرة : ١٩٧١
- ٩ سعد اردش : (الممثل و الجمهور) مجلة أدب و نقد مج ٤، ع ٣٠،
القاهرة، ١٩٨٧
- ١٠ مرتضى الشيخ حسين : (المسرح و الجمهور) مجلة الأفلام
(العراق، ١٩٨٨)
- ١١ بهاء طاهر : (ضد المسرح) مجلة الكاتب مصر مج ٦، ع ٦٦،
القاهرة، ١٩٦٦
- ١٢- سوزان بينت : جمهور المسرح ترجمة سامح فكرى مراجعة نهاد
صليحة تقديم فوزى فهمى اكااديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى
للآثار؛ ١٩٩٥
- إدوارد جورج كريج : الفن المسرحي ترجمة درينى خشبة مراجعة على
فهمى القاهرة الدار المصرية اللبنانية ٢٠٠٠ ص ٩-١٣
- ١٣- المرجع السابق ص ٧١٤
- هانز جوردن : التمثيل و الأداء المسرحي ترجمة محمد سيد مراجعة
أمين حسين الرباط أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للثقافة
١٩٩٩ ص ٦٠٩١٥
- ١٤- طارق سيد أحمد الخليفى : فن الكتابة الإذاعية و التلفزيونية
دار المعرفة الجامعية ٢٠١٠ ص ٦٩١٦
- ١٥- المرجع السابق ص ١٩٠١٧
- ١٦- سوزان بينت ١٩٩٥ مرجع سابق ص ١٠٢-١٠٣١٨
- ١٧- المرجع السابق ص ١٠٢١٩
- ١٨- الفريد فرج : دليل المتفرج الذكى القاهرة الهيئة العامة للكتاب
١٩٨٩ ص ١٦٤٢٠