الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٣ - ١٤

الرؤية التشكيلية للدراما الحركية

جماليات المونتاج في السينما الصامتة

جسد الممثل بين الفعل والحركة

الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى

لوحة " نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **"صلاح عنانى"** عام ١٩٩٠ بمقاس ١٠٠ x ٧٧ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقى ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبى وعبد الوهاب ونجيب الريحانى وأم كلثوم وعبد الحليم وصلاح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

لوحة الغلاف الخلفى

لوحة رقصة نوبية للفنان **" بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

فى مواجهة التحديات

في صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً في الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون في مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقته الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقي والفعل المؤثر في وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفني في كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر في الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى في الأشياء مثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار في الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها ، ونقدم لها هنا في مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط

منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شريانًا جديدًا للحياة كاسرًا كل القيود ومتحديًا لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديدات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعدًا بالاستمرار دائمًا معكم .

أ .د/ احلام يونس

رئيس التحرير

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د / أحمد مرسى
أ.د / جابر عصفور
أ.د / صلاح قنصوة
أ.د / عادل عفيفى
أ. / على ابو شادى
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / لندا فتح الله
أ.د / نهاد صليحة

شروط وأحكام النشر فى المجلة

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

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

النصميم والاخراج	المراجعة اللغوية	تقنية المعلومات	دعم النشر
هانى صبرى	صفاء عباس	أمل سامى - دينا رضا	ألفت محمود - ميرفت عبا

في هذا العدد

المسرح ... 009

عصر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي 010
الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان 020
المسرح في رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي 030

الباليه ... 159

جيرتو الأدبرالي 160
رية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية 176

الفنون الشعبية ... 229

الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها 230
سهام الحكايات الشعبية في أثراء أفلام التحريك 242
تكميل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية 272

التليفزيون ... 309

ت الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة 310
رة التليفزيونية - اللغة والوظيفة 350
م نعوم 358

السينما ... 041

التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي 042
جماليات المونتاج في السينما الصامتة 074
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية 118

الموسيقى ... 189

دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر 190
سيسيليا بارتولي ملكة خفة الأداء 208
العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش 214

دراسات بينية ... 283

المونتاج في فن مسرحية الأم شجاعة وأولادها 284
العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى 296

مقالات فنية ... 361

استعادة المسرح القومي 362
عيون الحرامية وعودة الغائب 366
جدل حول دور الدراماتورج 368
مهرجانات عربية- العراق نموذجا 372

المفتتح

الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاّقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن تغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير

تتابعات فنية

استعادة المسرح القومي	362
عيون الحرامية وعودة الغائب	366
جدل حول "دور الدراماتورج"	368
مهرجانات عربية – العراق نموذجا	372

استعادة المسرح القومي
عندما يتحول المسرح لبرلمان جماهيري ينقد ويوجه

ونحن نحتفل باستعادة المسرح القومي فرحين بتجديده، علينا أن نفك الاشتباك بين المسرح القومي المبنى والمسرح القومي الفرقة، لنبحث مع الثاني عن هويته المفقودة، فالمبنى عرف منذ إنشائه عام ١٨٦٨ باسم مسرح حديقة (الأزبكية) التي صنع منها الخديوي إسماعيل حديقة غنّاء، تزدان بالمسرح وبدار الأوبرا، ويفتتح بهم ضاحيته الحديثة والملقبة وقتها ب (باريس على ضفاف النيل)، والمعروفة اليوم بوسط البلد. شكل موقع المسرح والأوبرا والحديقة وميدان العتبة بمقاهيه الإفرنجية كمقهى متاتيا نقطة التقاء الضاحية الحديثة بطرزها الأوروبية والضاحية المملوكية القديمة وأزهرها ومبانيها ومساجدها ذات الطراز الإسلامي، في تداخل معماري مذهل ومثير لكلا الضاحيتين.

حسن عطية | مصر

حيث امتلكت الضاحية الخديوية بريقًا لامعًا شكّل وقتذاك إغراءً لأبناء الضاحية المملوكية يجذبهم للمجهول وربما للضياع كما حدث مع "حميدة" فى رواية نجيب محفوظ (زقاق المدق).

اختار الخديوى المفتون بكل ما هو فرنسي هذا الموقع، إلى جانب عبقرية التواصل المكانى، لارتباطه بإنشاء أول مسرح فى مصر، بنته الحملة الفرنسية عقب احتلالها البلاد عام ١٨٩٨، وتم تدميره فى ثورة القاهرة الشعبية الأولى، وكانت الناس تدخله "فى هيئة معلومة، وبورقة مقصوصة"، كما أخبرنا "الجبرتى" فى تاريخه المعروف، ولذا أقام مسرحه الجديد (تياترو الأزبكية) عام ١٨٦٨على أنقاض مسرح الحملة، وليكون ظهيرا للأوبرا الخديوية ومستقبلا لفرقة الكوميدى فرانسيز الباريسية، ثم جاء من بعده "طلعت حرب" ليعيد بناء المسرح فى نفس المكان، بعد تهدم سابقه، وليصر بأن يضع بنفسه اللمسات الإسلامية على المبنى، وافتتحه فى أول يناير ١٩٢١ بفرقة (شركة ترقية التمثيل العربى) التى أسسها من أعضاء فرقة (جوق عبد الله عكاشة وشركاه) بأوبريت (هدى)، وهى الفرقة التى استأثرت بعروض المسرح لفترة طويلة، ثم راحت عدة فرق تستأجره حتى عام ١٩٦١، رغم إنشاء الفرقة القومية قبل ذلك بربع قرن. حيث أسست الدولة الواعية فى سبتمبر عام ١٩٣٥ (الفرقة القومية المصرية للتمثيل) كواجب عليها تجاه الفنون

الرفيعة، وليس منة منها، بعد أن شردت الأزمة الاقتصادية العالمية فى ثلاثينيات القرن الماضى أعضاء الفرق المسرحية الأهلية، فقررت الدولة أن تنشأ فرقة رسمية، تضمن من خلالها مرتب ثابت لأعضائها يغنيهم عن سؤال اللئيم ، ويمنحهم فرصة التفرغ للإبداع ، فأنشئت الفرقة القومية وتولى رئاستها شاعر القطرين اللبنانى "خليل مطران"، وتكونت لها ثلاث لجان، الأولى: عليا للإشراف برئاسة د. "حافظ عفيفى" وعضوية د."طه حسين" ود. "محمد حسين هيكل" ود."أحمد ماهر" و"محمد العشماوى" وكيل وزارة المعارف التابعة لها الفرقة، واللجنة الثانية: تنفيذية برئاسة "العشماوى"، والثالثة: للقراءة من د. "طه حسين" و"خليل مطران" و"محمد عبد الرازق" و"خليل ثابت" .

قدمت الفرقة عروضها فى البداية على مسرح دار الأوبرا حتى عام ١٩٤١ حينما ضمت لوزارة الشؤون الاجتماعية، التى استأجرت لها مبنى مسرح حديقة الأزبكية، وظلت تقدم عروضها فيما بين (الأزبكية) و(الأوبرا) باسم الفرقة القومية حتى عام ١٩٥٠ ، حينما بدأ الشقاق داخلها، لاختلاف رؤى ومناهج الأعضاء الجدد من خريجي معهد التمثيل العربي وقدامى أعضاء الفرقة، فتم تقسيم الفرقة إلى شعبتين الأولى باسم (الفرقة القومية المصرية) ضمت كل أعضاء الفرقة المخضرمين ، برئاسة "يوسف وهبى" والثانية باسم (فرقة المسرح المصرى الحديث) وضمت خريجى الدفعات الأربع الأولي من المعهد وفى مقدمتهم "حمدى غيث" و"نبيل الألفى" العائدين من بعثتهما لباريس، وبقيادة أستاذهم "زكى طليمات"، وظلت الفرقتان تعملان معا إلى أن صدر قرار وزارى عام ١٩٥٣ بضم الفرقتين فى فرقة واحدة باسم (الفرقة المصرية الحديثة) وأسندت إدارتها ليوسف وهبى، وفى نوفمبر ١٩٥٦، وأثناء العدوان الثلاثى على البلاد، صدر قرار وزارى من وزارة الإرشاد القومى التى تبعتها الفرقة حينها، قبل إنشاء وزارة الثقافة التى ستتبعها الفرقة بعد أشهر قليلة، بتولى "أحمد حمروش" إدارة الفرقة التى حملت لأول مرة اسم (المسرح القومى) وسعى "حمروش" لكى يربط الفرقة بالمبنى الذى كان حتى ذاك الوقت يؤجر للفرق الخاصة والأجنبية، وتعرض الفرقة عروضها عليه وقت فراغه من الفرق الأجنبية.

بدأ عهد جديد للفرقة مع "حمروش" الذى عمل على وضع الخطوط الأساسية لهوية الفرقة، فعمل على ربط عروضها بالمجتمع، وعلى تبنى ظهور الكاتب الدرامى، وعلى فتح أبواب دار الأوبرا بعروض القومى أمام الجماهير الشعبية بالمجان خلال العدوان الثلاثى على الوطن، وجاء من بعده "آمال المرصفى" فى نوفمبر ١٩٦٢، ليحدد أكثر ملامح هذه الهوية قائلا "إن سياسة المسرح القومى تستهدف مساندة مؤلف الدراما المصرى للوصول إلي المسرحية الإنسانية التى يمكن أن تعرض فى المجال العالمي وتوسيع رقعة الجمهور المسرحي، وكان هذا يقتضى .. فتح نوافذنا على المسرح العالمى، وذلك باختيار نص لكبار مؤلفي المسرح فى العالم، ونعطي له كل الإمكانيات الفنية والبشرية لإبرازه بشكل أكاديمي ليتناسب ومكانة المسرح القومى .

كما كنا نعتبر المسرحيات المترجمة مؤشراً نقيس به مدى تذوق الجمهور لمثل هذه الأعمال حتى يمكن للمؤلف المصرى أن يزيد من القيم الفكرية فى عمله الدرامي" (مصدر الحديث مجلة المسرح يونيو ١٩٦٦) ، لهذا قدم المسرح القومى (بيت برناردا البا) للأسبانى "لوركا" و(الندم) للفرنسى "سارتر"، وفتح فضاءاته لأعمال "سعد الدين وهبه" و"نعمان عاشور" و"يوسف إدريس" و"عبد الرحمن الشرقاوى" و"ميخائيل رومان" الذى قدم له أولى مسرحياته (الدخان) عام ١٩٦٢، ووصف عرضها د. "لويس عوض" وقتها بأن هناك فى المسرح القومى (شيء اسمه الدخان)، ومعتبراً نصها من أردأ النصوص التى قدمت بفضائه، كما آثار تلقى الجمهور الكبير لعرض (الفتى مهران) للشاعر "عبد الرحمن الشرقاوى" شهية المسرح القومى ليقدم ليالى شعرية، كان يستغل أمسية يوم الأربعاء، وهى أجازة المسرح المقدسة، ليقدم فيها هذه الليالي الشعرية، وليعقد ندوات ولقاءات نقدية حول العروض المسرحية، كان المسرح معها يشع حواراً حاداً حول النص والإخراج والتمثيل والديكور وعلاقة العرض بالمجتمع .

كان المسرح برلمانًا شعبيًا، تطلق فى فضائه الأفكار، وتناقش فى صالته الرؤى، فيطلب "توفيق الحكيم" فى مسرحيته (السلطان الحائر) ١٩٦١ للمخرج "فتوح نشاطي" من الحاكم أن يمتثل لشرعية القانون وليس لشرعية السيف ، وجاء "لطفى الخولى" فى مسرحيته (القضية) للمخرج "عبد الرحيم الزرقاني" أوائل عام ١٩٦٢ والمجتمع يناقش موضوع (الميثاق الوطنى) الواضع أسس النظام الجديد وقتها، ليطالب "الخولى" الحاكم والمجتمع بعدم ترميم النظام القديم الآيل للسقوط، بل العمل على تغييره جذريا، ونبه "سعد وهبه" إلى ضرورة الانتباه إلى الطبقة المتوسطة ودعمها فى مسرحيته (السبنسة) ١٩٦٣ من إخراج " سعد أردش"، ووقف "أبو الفضول" فى نفس العام

وبتجسيد "عبد المنعم إبراهيم" المتميز فى مسرحية "ألفريد فرج" (حلاق بغداد) وإخراج "فاروق الدمرداش" يطلب من الحاكم أن يعطيه "منديل الآمان" لكى يتكلم بصراحة تسمح له بطلب تحقيق الديمقراطية جنبًا إلى جنب العدالة الاجتماعية ، وراح فرفور (محمد عبد السلام) مسرحية "يوسف إدريس" (الفرافير) من إخراج " كرم مطاوع" ١٩٦٤ يجلد سيده (توفيق الدقن) والنظام السياسى والمجتمع على عدم قدرتهم على حل مشكلة الفوارق الطبقية، وتحقيق الحرية والعدل لكل فئات المجتمع، ونبه "سعد وهبه" فى (سكة السلامة) ١٩٦٤ إلى غياب الطريق الصحيح أمام القيادة السياسية، وإلى ضرورة الانتباه إلى من يدفعون المجتمع للسير فى الطريق الخاطئ، كمل أشار "وهبه" فى العام التالى فى مسرحيته (بير السلم) من إخراج "الزرقانى" إلى شلل الأب القائد وعدم قدرته على إدارة أمور بيته، وبعدها بشهر واحد وجيشنا يحارب فى اليمن، زأر "الفتى مهران" للشرقاوى والمخرج "كرم مطاوع"، بأداء "عبد الله غيث" الرائع، على المسرح مطالبا السلطان بألا يرسل جيشه إلى السند، فالجيش عقيدته الحرب مع العدو القابع كالحرباء شمال شرق البلاد، وعقب هزيمة ٦٧ طالب "ألفريد فرج" فى مسرحيته (الزير سالم) للمخرج "حمدى غيث" المجتمع العربى بنسيان ثأرات الماضى، والتوحد صفًا واحداً لمواجهة العدو الذى تسلل ذات صباح من عيوبنا، وصرخت "سميحة أيوب" بعدها بأسابيع وبلسان "قاطمة" مطالبة قائدها الثائر "الناس ادتك كتير ومستنية منك كتير .. خليك فى وسطهم هم أهلك وناسك" رافضة تنحيه وطالبة إياه بمعركة النصر.

جاءت السبعينيات بما لا تشتهي السفن، وتخبط المسرح القومى بغياب رموزه خارج البلاد، وتشتت هويته، وعودته مرة أخرى للاقتباسات التى تخلى عنها أكثر من عقد من الزمان، فشاهدنا (مقالب سكابان) لموليير بعد أن أصبحت (مقالب عطيات)، وذهلنا أمام مسرحية "ألبير كامى" الفلسفية (كاليجولا) والتى صارت (الأمبراطور يطارد القمر) ومسرحية "تنسي وليميز" (وشم الوردة) التى تحولت إلى (وشم الأسد)، ومع منتصف السبعينيات بدأ المسرح يسترجع عافيته قليلاً فقدم (وبحلم يا مصر) عن نص بشير التقدم ل "نعمان عاشور" من إخراج "عبد الغفار عودة"، كعمل يطالب بالتنوير متخذاً من "رفاعة رافع الطهطاوى" نموذجًا للعقل المتسلح بقيمه والساعى لنقل الحداثة لبلده ، كما قدم عرض (فيدرا) الذى استدعى له المخرج الفرنسى "جان بيير لاروى"، وكذلك عرض (أنطونيو وكليوباترا) لشكسبير وإخراج الإنجليزي "برنارد جوس" بالتعاون مع المركز الثقافى البريطانى بالقاهرة .

ثم عاد المسرح القومى يتأرجح فى العقدين الأخيرين، حتى احتراقه عام ٢٠٠٨، ولم تعرف له بوصلة واحدة تحدد رؤيته كفرقة تكتسب هويتها من كونها رمزاً قوميًا معبراً عن العمق الثقافي الخاص بالدولة الحديثة، ومنفتحا على الثقافات العالمية المتعددة. وهو ما ينعكس في هوية الفرقة التي يجب أن تحمل التنوع والتعدد الثقافي المشكل للهوية المصرية، كما تعكس وعي الدولة بذاتها الوطنية ومحيطها القومي (العربي) ومحيطها الإنساني العام. صحيح أنها قدمت مؤخراً عروضًا متميزة عن نصوص أجنبية مثل (الملك لير) للمخرج "أحمد عبد الحليم" و(هاملت) للمخرج د."هانى مطاوع"، وكلاهما لشكسبير ونجحا نجاحًا نقديًا وجماهيريًا، لاعتمادهما على نجوم السينما والتليفزيون، إلى جانب تميزهما الإخراجى، ومؤخرا قدمت (المحاكمة) للمخرج "طارق الدويرى" عى نص (ميراث الريح) بمبنى مسرح (ميامى) الذى انتقلت إليه الفرقة مؤقتا، وحصد العرض أبرز جوائز المهرجان القومى للمسرح هذا العام، وكانت ثمة مسافة كبيرة بينه وغالبية عروض المهرجان، مما يكشف عن أزمة عروض فى المسرح المصرى عامة، فضلاً عن غياب ملحوظ للكاتب المصرى بفضاء المسرح القومى، مع عدم العناية بإعادة تقديم النصوص المتميزة للكتّاب الراحلين، كجزء من دوره فى إعادة بعث نصوص التراث المسرحي المصري والعربي المهددة بالنسيان .

المسرح القومى هو ذاكرة الأمة وعقلها الواعي وفضاءها المفتوح لحوار خلاّق حول المسرح والمجتمع والزمن الذى نعيشه ونكابد فيه صيحات التخلف والردة والديكتاتورية . فهل تعود هوية المسرح القومى مع عودة مبناه مجددا إليه ؟.