أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

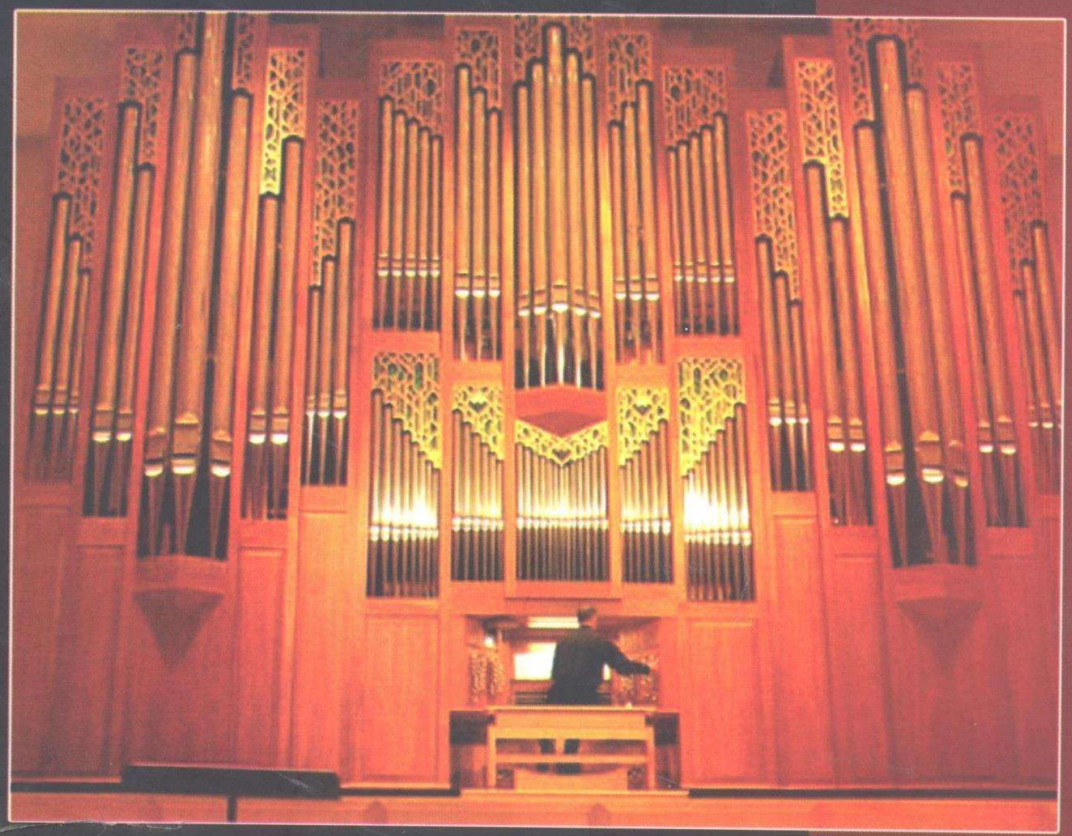
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

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 أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- 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 .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

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

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

المسرح والتاريخ

209

ملف العدد

الدراما كوثيقة جمالية

بين تحضير التاريخ وتأريخ الحاضر

مصر
حسن عطية

من المسَّلم به أن الدراما المسرحية ، وغيرها من فنون الدراما المرئية ، تقوم على مبدأ إعادة صياغة الفعل الواقعي ، ماضيًا كان أم آنيًا ، في بناء جمالي يتأسس داخل السياق الاجتماعي القائم ، ويستهدف التأثير في المجتمع الحي ، فيخاطب جمهورًا يعرفه ، ويكون حاضرا في هذا البناء الجمالي برمته وقيمه ورؤيته للعالم ؛ شاء مبدعه أم تصور أنه ينفلت منه لعوالم فانتازية يبتدع معها أفعالًا خيالية سابحة في سماوات طوباوية ، فحتى الفعل المتخيل له قاعدته الواقعية، ويُصاغ لغاية واقعية ، والمدن الفاضلة ما هى إلا موقفًا نقديًا من الواقع الراهن .

ويقلب المبدع المسرحى صفحات التاريخ بحثًا عن الفعل الذي أثَّر يومًا في الزمن الماضى ، وغَّير من مصائر شخصياته ، ولعب دوره الإيجابي أو السلبي في مجتمعه ، ليس أبدا بهدف بعثه لذاته ، وتقديمه كأيقونة متحفية تؤكد وقوعه في زمن ما . قد يحدث هذا في مجال الآثار ، لكنه لا يحدث مطلقاً في حقل الدراما ، الذي لا يعرف المتحفية ولا تثبيت الفعل في صفحة زمانه ، ولا يعتقد في ذات الوقت بتكرارية التاريخ لأحداثه ، بقدر ما يدرك أن فعل الأمس قد يتشابه مع فعل اليوم ، غير أن فعل الأمس اكتمل في زمنه ، وانفجرت مقدماته في سياق معين ، وعرفت نهاياته داخل هذا السياق ، وكشفت الأيام عن العلاقة التي كانت مختفية عن معاصريه زمنذاك بين مقدماته ونهاياته • لهذا يستدعيه المبدع المسرحى المعاصر ويستخدمه كتكأة للنظر في الفعل الآني الذى يعايشه ، والذي تظهر مقدماته أمامه دون نتائجه المختبئة بعد فى سراديب المستقبل ، مما يمنح المتلقي فرصة التنبؤ بما سيصل إليه الحدث الجاري أمامه ، بمده الخطوط بين ما هو واقع له وفيه والنتائج المنطقية التى ستحدث فى الغد ، فيعمل على تغيير مسار الحدث الواقعي ، مما يجعل المستقبل قبض يديه ، لا زمن قادم بنتائج الأفعال دونما إرادة منه ، وبالتالى يعمل على دفعه لتغيير واقعه.

هذا هو أهم أسس الإبداع الفني عامة ، والدراما المسرحية خاصة ، وهذه المتعرضة للتاريخ بوجه أخص ، فالدراما ليست إبداعًا للتسلية ، ولا تقوقعًا داخل البنية باسم درامية الدراما ، وإنما هي فعل يدرك عقلية متلقيه وأفق توقعاته ، فيحاوره دون خطابية من أجل تنوير أو تزييف وعيه بالواقع الذي يعيشه ، فمبدع الدراما بالتالي مثقف متواصل مع واقعه الحي ، ومتشابك مع قضاياه وهمومه ، ومخاطب لمتلقيه بلغتهم وطرائق تعاملهم مع الحياة ، ومشتبك معهم عبر سبل تلقيهم للرسائل العديدة الموجهة والمطاردة لهم من خلال كافة وسائط الاتصال الإبداعي والإعلامي المختلفة .

من هنا فأن الدراما المسرحية في تصديها لأفعال البشر في الماضي البعيد أو القريب ، وإعادة صياغتها جماليا ، تعمل على تحضير التاريخ أمام متلقي اليوم، أى إننا نرى التاريخ حاضرا أمامنا وكأنه يحدث اليوم ، فنرى الناصر "صلاح الدين" يناضل من أجل استرداد القدس ،

أو نراه ذاهبا لزيارة عدوه ريتشارد قلب الأسد فى عرينه ، وفقا لما يريد المبدع قوله من خلال الوقائع التاريخية التى يستدعيها ويؤهلها لحاضره، ويعمل على تفسيرها تفسيرا موجها لزمنه الآنى.

حقًا الأفعال التاريخية موجودة على صفحات التاريخ ، وبين أيدي المؤرخين والباحثين ، وهم بدورهم في صراع وقتال حولها ، باعتبارها أفعالا حدثت وأنتهي أمرها ، وباعتبارهم وحدهم أصحاب القول الفصل في تقديمها وشرح تفاصيلها وتفسير دالاتها ، وليكن لهم ما يريدون ، فلكل امرئ حق أدعاء اليقين الكامل في هذا الزمن المراوغ . أما هذه الأفعال التاريخية عندما يختارها المبدع وينقلها لحقول الدراما المسرحية ، فهي بالحتم تخرج من قداسة التاريخ داخلة لعوالم افتراضية تصبح معها أفعالاً آنية ، وأن ارتدت ثيابًا غير عصرية ، ليس فقط لأن الفعل في حقل الدراما حاضر بطبيعته ، لا يروى بلسان (راو) خبير كما في حقل التاريخ ، ولا يحكى بلسان (سارد) يعرف كل شيء عن موضوعه وشخصياته كما في حقل الرواية والقصة ، بل هو يحدث الآن ويسير حتى نهايته أمامنا ، خلال سويعات قليلة يتتبع عبرها المتلقي مسار الفعل ومصير المتعلقين به، وبتفاعل معهما بوجدان مشتعل وعقل يقظ ، ويقتطف في النهاية الفكرة المبثوثة عبر هذا العمل بأكمله ٠ وهى فى جوهرها رسالة موجهة للجمهور المشاهد اليوم، وحاملة رؤية المبدع له فيما يتعلق بقضاياه التي يعيشها ، وينتظر من الفنان أن يشاركه الرأي فيها ، باعتباره مثقفا فاعلا في مجتمعه ، تعلم وتثقف وخبر الحياة ، لا ليدفن رأسه في رمال الأمس ، بل ليلعب دوره في تنوير عقل المجتمع والعمل على تغيير واقعه إلى ما هو أفضل .

من أجل هذا عاد "شكسبير" فى مسرحياته التاريخية العشر (*(١)) إلى قرن سابق عليه وعلى جمهوره ، وإن مازال وقتها ذا تأثير على واقعه وزمنه ، وهو القرن الخامس عشر ، لينتقى قصصًا مما رصده المؤرخ الشهير "رافائيل هولنشيد" فى سفره الضخم (وقائع الحياة فى إنجلترا وأسكتلندا وأيرلندا) الصادر عام ١٥٧٧ ، ويعيد مسرحتها ليخاطب بها حكام وجمهور أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر فى بلده إنجلترا ، وبصورة أساسية فى عصر الملكة "إليزابيث الأولى" وسنواتها الأخيرة المليئة بصور النهضة العلمية والثقافية ، لينبه إلى خطر التمزق فى مستوى السلطة السياسية ، كما يطالب بحماية تماسك الأرض، ونبذ الفتن ، والإخلاص للتاج الإنجليزي ، وذلك لأن الفترة السابقة على حكم الملكة "إليزابيث الأولى" حتى عام ١٥٨٨ ، كانت قد شهدت اضطرابات وأحداثا جساما هزت العرش البريطانى ، وكادت تمزق أوصال البلاد ، فيما عرف ب (حرب الوردتين) صراعًا سياسيًا على العرش بين عائلتى "لانكستر" (وشعارها الوردة الحمراء) وعائلة "يورك" (وشعارها الوردة البيضاء) ، فضلاً عن الصراع الدينى بين أشياع الكاثوليكية والبروتستنتية ، والتدخل الخارجى من قبل أسبانيا حامية حمى الكاثوليكية فى أوروبا وقتذاك ، مما أدى لضرورة ظهور هذه المسرحيات التى تدعم الاتجاه العام المساند للسلطة السياسية، والاجتماعية الدينية القائمة وحماية الرقعة الجغرافية بوجود حاكم قوى على العرش ، يحقق العدل ببصيرة نافذة .

والأمر كذلك مع الشاعر المصرى "أحمد شوقى" الذى استدعى شخصية الملكة المصرية الأسطورة "كليوباترا" أواخر عشرينيات القرن الماضى ، لا ليعارض فقط ما كتبه "شكسبير" و"درايدن" و"فاليرى" عن الملكة الجميلة فى نصوصهم المسرحية ، اعتمادًا منهم على ما كتبه

عن وقائع حياتها المؤرخ الأغريقى "بلوتارخوس" ، وهى كتابة تأريخية من منظور غير مصرى وملونة بألوان الغرب الناظر لدول الجنوب باعتبارها دولًا أقل شأناً ، وحكامها أقل نبالة ، وجميلتهم مجرد "ملكة سوداء القلب والنفس ، خائنة لعشاقها ، وهاربة وسط احتدام المعارك " ، بل كتب الشاعر المصرى مسرحيته (مصرع كليوباترا) عام ١٩٢٩، وهو يعيش زمن الدفاع عن الأمة المصرية ، خاصة بعد انسلاخها عن الدولة العثمانية التى انتهت رسميا عام ١٩٢٣ ، وصدور القانون المصرى عام ذاك ، الذى أكد على استقلال البلاد ، فعمد الشاعر إلى الإعلاء من شأن مصر تاريخيا فى مواجهة روما التى كانت وصية على مصر فى القرن الأول قبل الميلاد ، وبالتالى إعلاء شأن مصر عصريا والتأكيد على أنها "دولة حرة مستقلة" فى مواجهة إنجلترا التى سمح لها الدستور الجديد بتحفظاته الأربعة ما يشبه الوصاية على الأرض المصرية ، فجاءت بطلته حرة رائعة النفس ، تحافظ على كرامة الوطن ، وترفض الزج به فى حروب لا علاقة له بها ، مثلما حدث خلال الحرب العالمية الأولى .

نفس الأمر مع الكاتب "ألفريد فرج" الذى شرع فى كتابة مسرحيته (سقوط فرعون) وعرضها على المسرح فى الرابع من نوفمبر عام ١٩٥٧ ، فى زمن الحديث عن سياسة عدم الانحياز لأي من الكتلتين الكبيرتين المتصارعتين زمنذاك، وعقب حرب مصرية / أوروبية عرفت باسم (العدوان الثلاثى) ، لاشتراك انجلترا وفرنسا وإسرائيل في غزو مصر لتركيعها وإعادتها لحظيرة التبعية الأوربية ، أكدت ؟ مسرحية (إخناتون) - أن السلام بحاجة لقوة تحميه ، لذا تدور وقائعها حول الملك المصرى "إخناتون" (أمنحتب الرابع) الذى فجر ثورة التوحيد فى القرن الرابع عشر ق. م. ، ودعا لديانة (أتون) أو قرص الشمس ، بديلاً عن ديانة التعدد ، وقام "ألفريد فرج" من خلالها بطرح موضوع الصراع بين سياسة السلام المطلق التى يتبناها "إخناتون" ، وسياسة الحرب الاستعمارية التى يدافع عنها كهنة أمون ، وداخل السياق السياسى المصرى والعالمى القائم وقتذاك ، وفى ضوء المصطاحات السياسية المستخدمة فى الواقع ، بدا "إخناتون" أمام متلقيه رمزاً للثائر العاشق للسلام ، والمهزوم بسبب مثاليته أمام براجماتية الكهنة الرجعيين ، وقدرتهم على استمالة خلصائه وقائد جيشه ، وحتى زوجته "نفرتيتى"، مما يكشف أمام الحاكم "إخناتون" فى النهاية حقيقة أن رسالة السلام المطلق بحاجة لنبى لا لحاكم مطلوب منه حماية شعبه بالأساليب العملية غير المثالية ، مما يتطلب منه نوعاً من "الحزم وعدم التردد" فى مواجهة كهنة الأمس ومنظرى الماضى، والتمسك بالتالى بسياسة "السلام المسلح" .

من السنوات الأولى للقرن الرابع الهجرى ، يستدعى الشاعر "صلاح عبد الصبور" فى مسرحيته الأولى شخصية "الحسين بن منصور الحلاج" وسنواته الأخيرة فبل سجنه وإعدامه ، لا ليلقى الضوء على هذا المتصوف المثير للجدل فقط ، بل ولكى يقدم نموذجا مثاليا للمثقف المصرى ، كما يراه ، يصارع طواحين السلطة ، دون سند من جماهير عامة تشغلها همومها الصغيرة ، كتب "عبد الصبور" مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج" ١٩٦٦ ، وبنى معمارها من جزأين متكافئين ، يحمل الجزء الأول عنوان (الكلمة) ، والثانى عنوان (الموت) ، تتحرك الوقائع فيهما فى متتالية تبدأ بالموت محققاً ، لتعود للحياة ، متوجهه نحو قرار الموت الذى لامناص منه ، تأسيسًا على أن الكلمة الثائرة الواعية المناهضة للأوضاع القائمة ، قد تجلب الدمار لصاحبها سواء أسر بقوة السلطة أو صدر حكم

بموته بلسان القضاة ، وكل جيل "عبد الصبور" قد سيق أبرز رموزه للسجون بجرائم الكلام المناهض للسلطة ، ورغم أن الكلمة فى ذاتها ليست بفعل ، إلا أنها محرضة عليه ، لذا تخشاها السلطة الديكتاتورية ، ولأن الدراما المسرحية بناء متكامل، يعيد داخله وبه المبدع حاضره المفتت ، وتاريخه المجزأ ، وواقعه الناقص ، يبنى "عبد الصبور" فى مسرحية (مأساة الحلاج) دراما متكاملة ، لا تنغلق على ذاتها بحكم كونها ليست نقيضًا فنيًا للواقع المعيش ، ولا بديلا تاريخيا مفارقا لّلحظة الحاضرة ، وإنما هى وجود مناظر لهذا الواقع المعيش ومتفاعلاً معه، وجود يرتدى زى التاريخ ويتقنع بشخصيات ظهرت فى زمن آخر ، ليدرك معه المتلقى مدى الخلل الحادث فى الواقع الذى يستغرقه ، وليسمع منه كلمات موجهة أساسا لزمانه ، وليعرف عبره مصيره المختبئ فى الغيب، إذا ما اتخذ مواقف عملية معينة ، فعبقرية الفن تكمن فى قدرته على أن يضع أمامنا مجتمعا (فنيا) متكاملا ، نعيش نحن نقصانه (الواقعى) دونما انتباه ، مما يدفعنا ، حين نعى الفارق بين الكمال والنقصان ، لنغير من أنفسنا وأوضاعنا لدفع الحياة التى نعيشها لمزيد من التكامل ، والخلل الذى رآه "عبد الصبور" وقتذاك كان كامنا عنده فى غياب العدالة بمفهومها الاجتماعي ، وهو ناتج عن ذلك التناقض الحادث على أرض الواقع بين المثقف الواعى بقيمة العدل ، والسلطة الممتلكة للقوة ، والتى ترى أن العدل ليس قيمة فى ذاته ، بل هو الالتزام الحرفى بالقوانين المنصوص عليها ، وهى قوانين صيغت لتمثل وتدافع عن مصالح شرائح اجتماعية معينة ، وتحمى سلطة النظام المعبر عن هذه المصالح ، وليس لتحقيق التوازن فى الكون المختل ، وهو تنويع على عين القضية التى طرحها "الحكيم" فى (السلطان الحائر) ، فبينما رأى "الحكيم" أن القانون وحده هو مانح الشرعية لمن يملك القوة ، رأى "عبد الصبور" أن القوة تصنع قوانينها وتفرضها على المجتمع ، وتستخدم رجالاتها لتنفيذ القانون لا العدالة .

صاغ "محمد أبو العلا السلامونى" نصه المسرحى (رجل القلعة) أوائل ثمانينيات القرن الماضى ، والمجتمع المصرى وقتذاك فى حالة خروج بالدم من سطوة حاكم كان يماهى الوطن فى ذاته ، ويتخذ قرارات الوطن المصيرية وفقا لإلهامه الشخصي ، مستدعيا بفضاء المسرح زمنا وشخوصا تنتمى لبداية القرن التاسع عشر ، حيث انفجرت ثورة الجماهير ضد الغازى الفرنسى ، واستمرار هذا الشعب فى ثورته بعزل الحاكم العثمانى المستبد "خورشيد باشا" ، واختياره للقائد الألبانى تركى الأصل مصرى الهوى "محمد على" لتولى حكم البلاد عام ١٨٠٥ ، حيث تبدأ معه مسيرة نهضة وصراع قوى انتهى بهزيمة الحاكم وسط مجتمع دولى ، تقف فيه القوى الغربية ضد أية محاولة لصعود مصر ونهضتها وسط الأمم .

ولم يكن الرجوع لهذه الفترة التاريخية مجرد عرض مدرسى لوقائعها ، ولا إسقاط سطحى لأحداث واقعية عليه ، أو تخفيا فى أردية التاريخ المراوغة ، بل كان عملًا مسرحيًا أمسك بتلابيب شخصية درامية وجدت ذات يوم ، مثلها فى ذلك مثل كل الشخصيات التاريخية التى دخلت ببنائها الدرامى المتكامل لفضاء المسرح ونصوصه الخالدة ، كإخناتون ويوليوس قيصر وكليوباترة وقمبيز وسليمان الحلبى وغيرهم ، ومن ثم يصبح التاريخ سياقا مرجعيا للشخصية الدرامية ، صحيح أنه خالقها كشخصية واقعية ، حيث لا يمكن لشخصية بارزة مهما كانت إلا أن تكون وليدة لحظتها التاريخية ، غير أن تحولها على يد مبدع لشخصية درامية ، يجعل التاريخ مجرد إطار

تتحرك فيه ، تستمد منه مشروعيتها ، لكنها لا تظل حبيسة فيه، بل يمكنها أن تخاطب كل الأزمنة الأخرى .

وهو ما حدث هنا حيث تخرج شخصية "محمد على" لتقدم لنا ذاتها داخل فضاء المسرحية ، باعتبارها هذا الإنسان المعذب بالطموح الفردى اللامحدود ، والمواجه بآخر يمتلك القدرة على التعالى على الطموح الفردى ، فى الوقت الذى يكون له وحده فضل وضعه فى طريق تحقيق هذا الطموح الفردى ، مما يخلق صراعا داخل الأول ، لا ينتهى بنفى الثانى ؛ السيد "عمر مكرم" ، خارج المحروسة ، ولا حتى بموته ، وإنما يظل معذبًا به ، باحثًا عنه فى أحلامه ويقظته، شاعرا بالذنب الذى أقترفه فى حقه ، عندما أبعده عنه ، فخسر الأرضية الشعبية التى كانت وحدها كفيلة بدعمه ضد أعداء الخارج .

من هنا اختار "السلامونى" أن يبنى مسرحيته من لحظة النهاية ؛ نهاية "محمد على" وقد أصيب بالخرف ، كما تذكر المراجع التاريخية ، أو أصابته بلوثة جنون بحاجة لحلقة زار ، كما رأت زوجة الوالى داخل المسرحية ، أو لحفل ترفيهى ، كما سعى سكرتير الوالى لتحقيقه ، تسلية للباشا وإحياء لذكرى تنصيبه حاكما على مصر فى ١٣ مايو ١٨٠٥ ، وربما لتضع لحظات القوة أمام الباشا المتهالك بعد تحطيم حلمه فى إنشاء إمبراطورية مصرية ، تمتد جغرافيا حتى تبتلع الباب العالى فى الأستانة ، وتحل محل الإمبراطورية العثمانية ، التى كانت قد بدأت مرحلة الانكسار ، مما يعيد الباشا لتماسكه ويخرجه من ذلك الشعور بالذنب تجاه "عمر مكرم" ، والذى جعله يفتش عنه كى يغفر له ما فعله به .

وبالعودة بطريقة الفلاش باك المستمر إلى لحظات قوة "محمد على" ، والتى كانت ضمن لحظات قوة الشعب المصرى وقيادته الدينية والشعبية ، المتمثلة وقتذاك فى علماء الأزهر ونقباء المهن الصناعية والتجارية ، والذين كانوا يعدون وكلاء الأمة والمتحدثين باسم الشعب ، وقادوا ثورة القاهرة الأولى والثانية أثناء حملة نابليون على مصر ، كما قادوا ثورة الشعب ضد طغيان آخر الولاة المعينين بفرمان عثمانى قبل "محمد على" ، وهو "خورشيد باشا" ، واجتمعوا فى دار المحكمة الكبرى لخلع هذا الأخير ، واختيار الأول بشرط قبوله لمبدأ "حقوق الشعب وسيادته فوق الحكام" ، وعلى إعلان التزامه بالرجوع للعلماء ونقباء الصناع ورأى الأمة فيما يصدره من قرارات أو من أحكام ، وهو ما يقبله "محمد على" فى مناورة تكسبه السلطة ، وتؤجل تصادمه مع "عمر مكرم" وقوى الشعب، وهو ما سوف يتم بعد أربع سنوات فقط ، تصل به إلى الانفجار ، حيث يكتشف عقب عودته من مطاردة المماليك بجنوب الوادى ، أن الشعب بقيادة "عمر مكرم" قد هزم الإنجليز وقائد حملتهم "فريزر" فى مدينة رشيد ، مما سلب منه فضل الانتصار ونسبته إليه ، فدفعه للتآمر على "عمر مكرم" ، ودفع مجلس شرع المحكمة الكبرى لعزله من منصبه كنقيب للأشراف ، ونفيه إلى دمياط .

وقد أدى هذا العزل والنفى إلى غياب القوة المناوئة لمحمد على ، خاصة بعد أن صعد إلى القلعة ، وأنفرد بالحكم ، وغيب قوى الشعب عنه ، فلما أحتاجها لحظة محاصرة الغرب له ، لم يجدها ، فسقط وحيدًا يعانى من الشعور القاتل بالذنب .

لم تهتم مسرحية (رجل القلعة) بإنجازات "محمد على" فى مجالات العلم والزراعة والصناعة والإدارة ونظام الجيش وغيرها ، بقدر ما اهتمت بعلاقته كحاكم صاعد لحكم دولة

كبرى، باختيار القوى الشعبية وعلى رأسها السيد "عمر مكرم" ، فهى غير معنية بالنظر إلى الماضى، بقدر ما هى مهتمة بتحليل بنية الحاضر المجتمعى، لذلك استخدمت جوقة الرواة لتقدم لنا بشكل ملحمى حكاية هذا الصاعد للقلعة ، واستفادت من إمكانيات لعبة التشخيص لتعيد أمامنا كمشاهدين هذه الحكاية ، بعد أن قدمت لنا نهايتها المتمثلة فى إصابة الحاكم بلوثة عقلية بسبب فقدانه لحلمه فى بناء إمبراطورية عظمى ، ولتجعلنا نحكم بعقل صاف على مأساة هذا الحاكم دون أن نتعاطف معه أو ضده ، وكان تكنيك الفلاش باك هو الوسيلة الفنية لتحقيق ذلك عبر حدث درامى متكامل الأبعاد .

لا يعنى ما سبق أن نعامل التاريخ باعتباره مشجبا نعلق عليه هموم الحاضر ، ولا يجب التعامل مع الشخصيات التاريخية كأبواق لأفكار واقعية أو كأقنعة لشخصيات معاصرة ، وإنما علينا أن نخلق فى فضاء المسرح حوارًا خلاقًا بين الماضى والحاضر ، بحيث نعيد قراءة الماضى بعيون معاصرة تكشف عن المضمر بأعماقه ، وأن نقرأ الحاضر فى ضوء تجارب الأمس ومكتسباته ، فوقائع التاريخ المستقر الاتفاق عليها لابد من الالتزام بها ، والحرية كل الحرية للمبدع في تفسير هذه الوقائع ، وإعادة قراءاتها في ضوء وثائق جديدة لم تكن معروفة زمنها، وكذلك كل الحرية له في خلق شخصيات افتراضية لم تكن موجودة زمن وقوع هذه الوقائع ، بشرط توافقها مع السياق المجتمعي الذي ستدخله وتشارك الشخصيات التاريخية الوقائع التي عايشتها .

الدراما التاريخية أذن لا تستهدف استعادة التاريخ لمجرد أن يتخفى المبدع خلفه للإدلاء برأيه في أحداث الواقع ، فالتخفي أو التقية هنا هي نوع من المراوغة الفكرية قد يضطر إليها الفنان وهو يبدع عمله في ظل قبضة السلطة الباطشة ، كما فعل "سارتر" وهو يرحل في الزمان وأساطير الإغريق ليطالب بضرورة المقاومة الآنية وتحمل مسؤولية فعل المقاومة في مسرحيته (الذباب) التي كتبها تحت سطوة الجيش الألماني وحكومة فيشي العميلة خلال الحرب العالمية الثانية . ولا تستهدف مجرد أن يُسقط المتلقي المعاصر همومه على صفحتها ، فهو نوع من المراوغة الفنية ، التي يجهد المتلقي نفسه وهو يعادل بين هذه الشخصية وتلك ، وبين هذا الحدث وذاك ، يتم معها إفساد العمل الفني بأكمله . بينما المطلوب في الدراما التاريخية تقديم الحادثة التاريخية في صيغة جمالية متكاملة وممتعة ، وبمحتوى دلالي واضح وسهل الإمساك به ، مع محافظة تامة على النسق الاجتماعي للحدث التاريخي ولحظته الزمنية ، حتى ولو تم ?فى بعض المسرحيات - طمس معالم المكان والزمان التي يدور داخلها الحدث الدرامي ، والاكتفاء بخلق (أجواء) وليس (واقعًا) تاريخيًا .

والأمر كذلك من زاوية أخرى حيث تعمل الدراما على تأريخ الحاضر لمتلق قادم ، فترصد صراع الدول وهيمنة الأقوى تكنولوجيًا وغزو المستبد لبلدان مسالمة وهبوط البورصة العالمية وحوار الحضارات والثقافات وهزيمة القيم ، فى أبنية درامية تحتفظ بـ (طزاجة) الحدث التاريخى بصورة جمالية . وفى كلتا الحالتين ، هي تعمل على توثيق الفعل أو الأفعال التي تتصدى لرصدها وتمثلها ، فتجعل من العمل المبدع وثيقة جمالية نطالع عبرها - اليوم أو غدا - الواقع القائم ، والقيم السائدة فيه ، والمفاهيم المتداولة داخله . وهذا العمل المبدع ، المتحول لوثيقة دالة على زمنها ، هو قراءة خاصة لمبدعه ؛ فردًا كان أم جماعة ، للفعل المتصدي له ولزمنه ولسياقه الاجتماعي . قراءة تتوازى أو تتداخل أو تتناقض مع قراءات أخرى لذات الفعل ، سواء وقع هذا

الفعل واكتملت تفاصيله وتم توثيقه بكتابات ومدونات تاريخية ، وحتى بمرويات فولكلورية لها صفة الثبات فى المخيلة الشعبية وذلك بالنسبة للآداب والفنون الشعبية ، أو مازال فعلاً جاريًا في الزمن الحاضر ، ولم تكتمل له أركانه الخاصة به . وهى بالتالي تقدم عملاً خاصًا بصاحبه معلوم الهوية ، لا نصا مقدسًا ، يطرد صاحبه من جنات الخلد إذا ما قدم هذا الفعل الماضي أو الحاضر ملونا برؤيته الخاصة ، أو مفسرًا وفقًا لإيديولوجيته المؤمن بها ، أو مقللا لحجم وفاعلية أشخاص نتصور بناء على قراءتنا الخاصة أنها وحدها الفاعلة ، أو أنها على الأقل شاركت في هذا الفعل ، أو أن غيابها ناتج عن جهل مبدعها أو لحاجة فى نفس يعقوب ،

لهذا راح الشاعر المسرحى "عبد الرحمن الشرقاوى" أواخر خمسينيات القرن الماضى وأوائل ستينياته يعالج شخصية ذات وجود حاضر فى زمنه ، ويوثق وقائع نضالها فى نص درامى ، مستدعيًا إياها من أوراق الجرائد الأوروبية والعربية التى أثارت موضوعها وكفاحها ومأساتها الإنسانية ، دون أن تكون له هو ككاتب صلة ومعرفة مسبقة دقيقة بها ، بل هو استدعاء من قلب الصيغة الأسطورية التى صيغت لها ، ليس باعتبارها نموذجًا محددًا لفتاة ذات ملامح خاصة ، بل باعتبارها نموذجا كليا ، مجتمعى القسمات ، إنسانى الوجود ، قادر بتكثيفه للفكرة أو المبدأ الذى يحمله أن يعيش خالدا ، وهذا سر آخر من أسرار الفن الدرامى ، فكما يتبنى موقف (المعبر) عن لحظته الراهنة ، يمتلك القدرة على صياغة هذا التعبير بالصورة التى تجعله (خالدًا) قادرًا على مخاطبة مجتمعات وأزمنة أخرى ، فيصير أورست وهاملت ودون كيخوته والناصر صلاح الدين وجميلة بوحريد شخصيات تحمل سمات عصرها ، وتنجح فى اختراق الأزمنة لتخاطب أزمنة أخرى .

ومن ثم لن نهتم هنا بتلك المطابقة التى قد يتصورها البعض بين "جميلة" فى مسرحية "عبد الرحمن الشرقاوى" (مأساة جميلة) ، و"جميلة" المناضلة الجزائرية التى تقول لنا أوراق التاريخ أنها ولدت بحى القصبة بالعاصمة الجزائر عام، ١٩٣٥ ، وكانت الأنثى الوحيدة بين أشقائها السبعة الذكور ، وأنها انضمت لجبهة التحرير الوطنى بعد أشهر قليلة من اندلاع الثورة الجزائرية فى الأول من نوفمبر عام ١٩٥٤ ، وهى بعد فى العشرين من عمرها ، وتدرس بمعهد للخياطة والتفصيل ، فكانت من أوائل المتطوعات لزرع القنابل فى طريق المحتل الفرنسى، وتم القبض عليها بعد نحو عامين من ممارستها لنشاطها المقاوم وذلك أوائل عام ١٩٥٧ ، بعد إصابتها برصاصة فى الكتف ، وسيقت للسجن والتعذيب ، حتى صدر قرار المحكمة الفرنسية بإعدامها ، على أن يتم الإعدام يوم ٧ مارس ١٩٥٨ ، وفيما بين يومى صدور القرار واليوم المزمع تنفيذه ، قامت الدنيا ضد القرار والمحاكم الفرنسية الظالمة ، وضد الاحتلال الفرنسى ذاته ، خاصة وأن الثورة التحريرية الجزائرية كانت تتقدم بخطوات متسارعة فى تحقيق نصرها ، ولعبت الصحافة الحرة دورها فى تأجيج الموقف ، وقامت لجنة حقوق الإنسان بالأمم المتحدة بالدفاع عنها ، بعد أن تلقت ملايين البرقيات المستنكرة من كل شعوب الأرض ، مما أدى إلى تأجيل تنفيذ الحكم ، ثم تعديله من الإعدام إلى السجن مدى الحياة ، فقضت فى سجون الجزائر ثلاث سنوات ، ثم رحلت لفرنسا وقضت هناك ثلاث سنوات أخرى ، حتى أفرج عنها مع بقية زملائها عام ١٩٦٢ بعد وقف إطلاق القتال فى مارس وإعلان الاستقلال فى يوليو من ذاك العام ، وعادت للجزائر بعد أن تزوجت من محاميها

الفرنسى لتعيش سنوات فى صمت على أرضها المحررة .

تحول "جميلة" بفعل عوامل كثيرة من فتاة كمئات الآلاف من الفتيات الجزائريات اللائي خضن حرب التحرير جنبًا إلى جنب الرجال ، إلى نموذج دال على كل الفتيات المناضلات فى الجزائر وغيرها ، تداخلت عوامل كثيرة فى استدعائها فى فضاء المسرح المصرى وقتذاك (*(2))انطلاقًا من وقوف جماعى لمصر إلى جانب الثورة الجزائرية ، ووقوف الكاتب اليسارى وقتذاك "عبد الرحمن الشرقاوى" بوعيه السياسى واستنارته العقلية وحسه الشعرى الراقى إلى جانب نموذج وطنى قادر على أن يؤثر به على وعى متلقيه ، وقادر أيضا على طرح رؤيته لمجتمعه المصرى ، وللثورة المصرية ، التى كانت تدخل أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات منعطفًا خطيرًا ، تتشابك وتتعقد وتتصارع فيه خيوط ومواقف كثيرة ، بعد أن تحولت من ثورة إلى نظام ، واهتدت لطريق محدد المعالم إلى حد كبير ، فبرزت الانقسامات الإيديولوجية حول مشروع الوحدة العربية وأفكار القومية العربية وطرق تحقيق الاشتراكية وسبل التعبير عن الآراء المختلفة ، مع وضد هذا النظام ، مما سمح لفضاءات المسرح وقتذاك أن تناقش موقف الحاكم من قضية الحكم بالسيف أم بالقانون ، كما فى مسرحية "توفيق الحكيم" (السلطان الحائر) ١٩٦١ ، ووفرت لأبطالها مطالبة الحاكم بمنح شعبه "منديل الآمان" ، كما فى مسرحية "ألفريد فرج" (حلاق بغداد) ١٩٦٣ ، بل ومطالبته بعدم إرسال جيشه لحرب اليمن ، فالعدو على تخوم أرضه الغربية. بهدد مسيرته وثورته ، كما فى مسرحية "عبد الرحمن الشرقاوى" أيضًا (الفتى مهران) ١٩٦٥(*(3))

حمل النص المنشور بالقاهرة عام ١٩٦٢ عنوانين أساسيين هما (مأساة جميلة أو مأساة جزائرية) (*(4))، مع احتفاظ العرض المسرحى الذى قدم فى ذات الوقت بالعنوان الأول فقط ، رافعا اسم الشخصية باعتبارها محرك الدراما وحاملة المأساة ، وهى المأساة التى حاول "الشرقاوى" صياغة بطلته وفعلها فى ظل مفهومه الكلاسيكى الذى يرى قيام المأساة (التراجيديا) على وجود شخصية نبيلة تمر بفعل "جاد" (*(5)) فتسقط فى الخطأ التراجيدى المؤدى لهلاكها نتيجة لهنة فى بنيتها النفسية تبرز عبر هذا الفعل وتؤثر على أفعالها الوجودية ، مثل الكبرياء المبالغ فيه أو التردد غير المنطق أو الانفعال الزائد .

لهذا راح "الشرقاوى" يتتبع شخصية "جميلة" من خلال أفعالها ، التى اختارتها بمحض إرادتها ، داخل سياقها الاجتماعى والسياسى ، فهى شخصية مريدة ، وإرادتها هى التى دفعتها نحو طريق النضال ومواجهة المحتل ، مما أحدث حالة التحول المعروفة فى المسرح الكلاسيكى ، ونقلها من حالة التلميذة العادية لوضع المجاهدة التى لا تأبه إلا بتحقيق النصر لوطنها ، هذه النقلة النوعية لم تكن وليدة اختيار نظرى بقدر ما جاءت بفعل دخول "جميلة" تجربة النضال على أرض الواقع ، فاختارتها ظروفها وملابسات حياتها ، واختارت هى أن تكون النموذج لمن اختارها ، وهو ما جعل منها بالتالى هذه (البطلة) الصاعدة لسماء النضال وفضاء المسرح ، فليست بالظروف وحدها يُصنع الإنسان ، وليس بملابسات الواقع يتحول الفرد إلى بطل مؤثر فى التاريخ ، بل أن إرادة هذا الفرد ووعيه واختياره ونضاله هم الذين يجعلون منه بطلاً نبيلاً مؤثرًا في هذه الظروف التى أحاطت به وساعدت على تبلور شخصيته ، والدراما بطبيعتها لا تسمح لأى من كان بالتسلل إلى عالمها ليصير بطلاً ، دون

امتلاك سمات البطولة ، ونبالة البطل لا تنشأ فقط من أصالة انتمائه الاجتماعى والاقتصادى ، كما كان المفهوم شائعًا فى عصور الارستقراطيات الغربية منذ اليونان حتى القرن الثامن عشر ، بل من نبل شخصيته وقيمه وسلوكه ، ومن فعله وغايته فى تغيير ذاته والمجتمع المنتمى إليه ، رغبةً فى تحقيق الأفضل والأكثر عدالة له ، كما طرحته دراما القرن العشرين ودراما القرن الحالى .

يكتب "الشرقاوى" عن "جميلة" مشخصًا عبرها ثورة وطن فقد أكثر من مليون ونصف المليون من ناسه فى سبيل تحقيق ثورته التحريرية الكبرى ، وكانت (ثورة الجزائر) وقتذاك قرينة (ثورة مصر) التى سبقتها ووقفت إلى جانبها ورسخت بتدعيمها رؤيتها التحريرية فى المنطقة العربية والقارة الأفريقية ، مؤسسة رؤيتها هذه على أن فكرة الحرية لا تتجزأ ، وأن حرية الجزء لا تتحقق فى ظل عبودية الكل ، وهو ما دفع بالنظام المصرى لإرسال قوات له لدعم (ثورة اليمن) بعد أشهر قليلة من عرض (مأساة جميلة) ، وذلك فى سبتمبر ١٩٦٢ ، وذلك بعد فشل تجربته الوحدوية مع سوريا ، التى امتدت من فبراير ١٩٥٨ حتى حدوث الانقلاب العسكري والانفصال من الجانب السوري فى سبتمبر ١٩٦١ ، ومن ثم لم تكن (الثورة الجزائرية) وحدها الحاضرة فى مسرحية (مأساة جميلة) ، بل كانت (الثورة المصرية) أيضا ، بمواقفها وتطور مسيرتها ، ولم يكن هم الكاتب الحديث فقط عن ثورة تتأجج فى جبال الأوراس ، بل أيضا الحديث عن ثورة صارت نظاما متنازع حوله فى طرقات القاهرة ، والأمر كذلك مع جمهور المتلقى، فلم يكن يذهب إلى دار (المسرح القومى) ليشاهد عملاً عن الثورة المشتعلة ، والتى ستحقق غايتها الأولى فى الاستقلال بعد أشهر قليلة من عرض المسرحية فحسب ، بل كان يذهب ليرى عبرها ثورته وخطواتها على الأرض ، فالمسرح مرة أخرى ليس متحفًا تاريخيًا ، نشاهد عبر فتريناته أعمالا محنطة ، بل هو فضاء حوارى بين ما يعرض ممثلا لزمن وشخصيات وأحداث ، وما يأتى به الجمهور من فكر ملتهب من خارج المسرح ، هذا الخارج الذى لا ينساه المتلقى لحظة وهو يستمتع مندمجا فى عرضه المسرحى ، بل ثمة وعي دائم يحيطه أثناء العرض يساعده على أن يرى فى عمق العرض ما يعيشه وما يود أن يعرفه ، فالمسرح لا يقف أبدًا عند حد طرح التساؤلات ، بقدر ما يشارك فى حوار الواقع برؤى تحمل إجابات على أسئلته الساخنة .

يعنى هذا أن للمتلقي المعاصر حضور دائم في ذهن المبدع وهو يبحر نحو الأمس ، ويعود محملاً بما عثر عليه ، ليعيد تقديمه بالكلمة المنطوقة والصور المرئية لجمهوره الحاضر وذائقته الجمالية المعاصرة ، دون أن يسقط في فخ الامتثال لهذه الذائقة التي تكونت عبر عقود طويلة ، ولا لقيم جمهوره التي صاغها خلال سنوات طوال ليحمى بها قشرة مجتمعه من التآكل ، وأن كونت عبر هذه السنون جدارًا قد يمنع عنه رياح التطور والتقدم .

المبدع الدرامي هو شخصية فاعلة في المجتمع ، ينقل له أحداث الأمس ، ليشارك معه في تغيير أوضاع الحاضر ، ويعيد صياغة أحداث اليوم لينظر معه نحو المستقبل بعين يقظة ، يتقدمه بالفكر دون أن يتعالى عليه ، ويسايره في الذوق دون أن يهبط متخثرا معه في القاع ، بل هو رائد وطليعي ومغامر مطلوب منه أن يمتشق سيفه ليصارع جنود الظلمة ، بشرط ألا تكون طواحين هواء .

(*(1)) شر مسرحيات (بعد استثناء مسرحية إدوارد الثالث ١٥٩٦ المشكوك فى نسبتها إلى شكسبير) : هنرى السادس ج١ ج٢ ج٣ ١٥٩٤ ،الملك جون ١٥٩٦ ، ريتشارد الثالث ١٥٩٧، ريتشارد الثانى ١٥٩٧ ، هنري الرابع ج ١ ١٥٩٨م ، هنري الرابع ج ٢ ١٦٠٠م ، هنري الخامس ١٥٩٩م ، وهنري الثامن ١٦١٣م ٠

(*(2)) عرضت المسرحية بفرقة المسرح القومى فى فبراير ١٩٦٢ من إخراج حمدى غيث ٠

(*(3))رحلت المسرحيات الثلاث المذكورة نحو الماضى البعيد، مقدمة نوعًا من المسرحيات التاريخية المخاطبة جمهور الحاضر بأقنعة الأمس ، حيث اعتمدت مسرحية (السلطان الحائر) على واقعة تاريخية قديمة عن سلطان يحكم دون أن يعتق ، مما تطلب بيعه أولًا ثم عتقه ليتسنى له حكم البلاد بشرعية حقيقية ، فيقع فى مأزق حل مشكلته بالقوة أم بالقانون ، وارتكزت مسرحية (حلاق بغداد) على حكايتين من ألف ليلة وليلة وكتاب المحاسن والأضداد للجاحظ ، يطالب كاتبها من خلالهما الحاكم بحق الشعب فى الحياة بأمان ، أما مسرحية (الفتى مهران) فقد لجاءت للعصر المملوكى لكى تجرى وقائعها المتخيلة عن جماعة ثورية وحاكم منعزل عنها ومنشغل بحروب خارجية .

(*(4)) عبد الرحمن الشرقاوى : مأساة جميلة - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٢ .

(*(5)) أرسطو : فن الشعر ?ترجمة: د. إبراهيم حمادة - مكتبة المسرح - مركز الشارقة للإبداع الفكرى - دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة - الإمارات العربية - (ب ت) ص ١١١.

0124142709 - 35643607