مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون
Academy of Arts

مجلة علمية فصلية محكمة

العدد السادس ـ صيف 2007

فينوس على قمة الزهور ـ سالفادور دالى ـ 1981

كرم مطاوع
حول الثقافة بروافدها

مدكور ثابت
جاء عصر كاميرا المراسلين

هناء عبد الفتاح
دور التظاهرات شبه المسرحية

حالة عمى
(مسرحية لماريو فراتى)

مجلة الفن المعاصر

AL.FANN AL.MOASER

فصلية علمية محكمة تصدرها أكاديمية الفنون

العدد السادس .... صيف ٢٠٠٧

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د عصمت يحيى

مدير التحرير
د. صلاح الراوى

مستشارو التحرير
أ. رتيبة الحفنى
أ. سعد أردش
أ. د . شوقى محمد
أ. د . صلاح قنصوه
أ. د . علياء شكرى
أ. د . علية عبد الرازق
أ. د . نبيل راغب

المستشار الفنى
أ.صلاح مرعى

سكرتير التحرير :
سلوى عبد العظيم

سكرتير التحرير التنفيذى :
إيمان مدوح

التصميم والإخراج الفنى :
هانى صبرى

الفن المعاصر

مجلة

AL.FANN AL.MOASER

المحتوى

و.. مسيرة لا تتوقف

رئيس التحرير

مقالات ودراسات

د. مدكور ثابت

9 جاء عصر كاميرا المراسلين .. إذن حل زمن دراسة السينما التسجيلية

كرم مطاوع

41 حول الثقافة بروافدها بين المشرق والمغرب

د. هناء عبد الفتاح

65 دور التظاهرات شبه المسرحية في تشكيل بدايات المسرح العربي

د. حسام محسب

89 الألعاب الشعبية في المناطق الحضرية

بحوث محكمة

د. وليد شوشه

103 الفيديو كليب بوصفه فن ما بعد الحداثة (بحث في النقد المعاصر)

د. جمال صالح

133 الرقص التركي

د. حسن يوسف ، د. أحمد بدوي

153 فن صناعة العاهات وفنون الأداء في التسول

دراسات مترجمة

هيلا كيمبر — ترجمة: د. على فطوم

179 الغناء وأمراض الجهاز الصوتى

انريكى جارثيا سانتوس — ترجمة: د. طلعت شاهين

185 فنون النار والكرنفال فى احتفالات المساء لخوان دى ثاباليتا

ماريو فراتى — ترجمة: د. سامى صلاح

195 حالة عمى أو (جهل أحمق)

ويظل .. فنًا معاصرًا

215 وآخرٌ قُبالهُ

أطروحات أكاديمية

221 تأثير أسلوب محمود رضا على الرقصات الشعبية

مصطلحات

237 الرمز

الحقيقة غاية .. والموضوعية سبيل

مدير التحرير

نصوص للتأمل

إرنست فيشر — د. صلاح قنصوه — د. نبيل على، د. نادية حجازى

د. فوزى فهمى — جورج سانتيانا — د. جابر عصفور

د. محمد رجب النجار

و.. مسيرة لا تتوقف

د. عصمت يحيى
رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تمثل المجلة العلمية المحكمة واحداً من الأعمدة الأساسية التى تقوم عليها أية مؤسسة أكاديمية. وقد لعبت مجلة الفن المعاصر على مدار السنوات الماضية دوراً بالغ الأهمية فى حياتنا الأكاديمية سواء بما تنشره من دراسات وبحوث أعضاء هيئة التدريس، أو ما تنشره من ترجماتهم للأعمال العلمية التى يبدعها المتخصصون فى كل أنحاء العالم، وفى مختلف التخصصات الفنية والثقافية، انفتاحا على الإنتاج العلمى والثقافى والفنى العالمى . وهى نافذة عريضة يعود الفضل فى إتاحتها إلى واحد من كبار رجالات الأكاديمية وبنائيها العظام هو الأستاذ الدكتور فوزى فهمى الذى وضع أسس استراتيجية تطوير أكاديمية الفنون، هذا الصرح العلمى والثقافى والفنى الكبير الذى نشرف جميعا بالانتماء إليه، وهى استراتيجية لا يعنى إسهام كل منا فى تحقيقها إلا الإيمان بالروح المؤسسية التى تقود فى جوهرها إلى المضى قدما بخطوات منتظمة وواثقة.

ها هو العدد السادس من مجلتكم يصدر استئنافا لمسيرة إصدار أكاديمي نحرص جميعا على أن يكون رفيع المستوى علميا وفنيا، وملبيا لطموحات وأحلام أبناء الأكاديمية من العلماء والباحثين والمبدعين؛ طموحاتهم فى التعبير الحر الخلاق عن إبداعاتهم البحثية درسا وتحليلا علميا رصينا للظواهر الثقافية والفنية بمختلف تجلياتها، وأحلامهم فى أن تكون لهم جميعا مجلتهم المعبرة عن رؤاهم. نعم .. مجلتهم التى يدعمونها بإنتاجهم العلمى الرفيع، وقبل ذلك بالمشاركة الجادة والمسئولة فى صياغة فلسفتها وتوجهها العلمى والثقافى والفنى: فالحقيقة الراسخة هى أن هذه المجلة منكم ولكم ولكل باحث مبدع وقارئ مستنير.

بين يديكم هذا العدد من مجلتكم فى ثوب يبدو جديدا من حيث الشكل، ولننظر إليه جميعا بوصفه شكلا مقترحا. وبهذا المعنى الحقيقى فإن أى رأى / اقتراح يتناول ما تصورته هيئة التحرير إنما هو بالضرورة محل ترحيب، وله من الجدارة بالمناقشة ما يعكس الاحترام الواجب لمبدأ العمل الجماعى وروحه الخلاقة.

د. محمد يحيى

مقالات ودراسات

9 جاء عصر كاميرا المراسلين .. إذن حل زمن دراسة السينما التسجيلية

41 حول الثقافة بروافدها بين المشرق والمغرب

65 دور التظاهرات شبه المسرحية في تشكيل بدايات المسرح العربي

89 الألعاب الشعبية في المناطق الحضرية

نصوص للتأمل

إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله. لكن الفن يمضى إلى أبعد من هذا المدى. فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل.

إن فكرة الحرية، وإن كانت تساير دائما ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعى معين، فهى مع ذلك تتحول إلى فكرة شاملة. كذلك الفن، فإنه مهما يكن وليد عصره، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية. وبقدر ما صور هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس الظروف البسيطة لمجتمع قائم على العبودية، كانوا مقيدين بعصرهم وفات أوانهم. ولكن بقدر ما كشفوا فى ذلك المجتمع عظمة الإنسان، وسجلوا فى شكل فنى صراعه وأشواقه، وألمحوا إلى إمكانياته غير المحدودة، فإن كتاباتهم تبقى حية بل ومعاصرة : بروميثيوس يحمل الشعلة إلى الأرض، أوديسيوس فى تجواله ثم فى أوبته، مصير تنتالوس وبينه، كل هذا لا يزال يؤثر فينا حتى اليوم، وسيبقى يؤثر فى الإنسانية على الدوام. وإذا كنا نجد موضوع "أنتيجونا" مثلا (الحرص على دفن القريب بما يليق

به من تكرير) موضوعا عتيقا، وإذا كنا نحتاج إلى الشروح التاريخية حتى نفهم القصة حق فهمها، فإن شخصية أنتيجونا ما زالت تهز النفوس اليوم كما كانت تهزها أبدا. وما دام هناك أناس يعمرون وجه الأرض فإنهم سيتأثرون دائما بكلماتها البسيطة: "ولدت لأحب لا لأبغض". وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التى جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتنوعها. فما الإنسانية إلا نتاج لإضافة تفصيل صغير إلى تفصيل صغير آخر.

وتتزايد الآن الأدلة التى ثبت أن أصول الفن إنما ترجع إلى السحر. فالفن هو أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة. وكان الفن والعلم والدين جميعا كامنة فى السحر، ثم أخذ الدور السحرى للفن يتراجع شيئا فشيئا أمام دوره فى كشف العلاقات الاجتماعية، وفى تنوير الناس فى مجتمعات كان يسيطر عليها الظلام، وفى معاونة الناس على إدراك الواقع الاجتماعى وتغييره. فلم يعد فى الوسع تصوير المجتمع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية فى شكل أسطورة. إن هذا المجتمع الذى يتطلب معرفة واضحة ووعيا شاملا، يستلزم

الخروج من الأشكال الجامدة التى عرفتها العصور الماضية – والتى كان العامل السحرى ما زال فعالا فيها – والوصول إلى أشكال أكثر تفتحا ، أشكال متحررة كالأشكال التى اتخذتها الرواية مثلا. وسيادة أى العنصرين من عناصر الفن فى فترة معينة، إنما يتوقف على المرحلة التى بلغها المجتمع : فحينا يسود العامل السحرى الإيحائى، وأحيانا يسود العامل العقلى التنويرى. حينا يسود الاعتماد على الإلهام والأحلام، وأحيانا تسود الرغبة فى إذكاء العقل والحواس. لكن سواء كان الفن مهدئا أم موقظا، ملقيا بالظلال أم غامرا بالضوء، فهو لا يمكن أن يكون وصفا تقريريا للواقع. إن وظيفته دائما أن يحرك الإنسان فى مجموعه، أن يمكن "الأنا" من الاتحاد بحياة الآخرين، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه.

وإذا كانت وظيفة الفن الأساسية بالنسبة للطبقات التى تستهدف تغيير العالم لا يمكن أن تكون السحر، بل التنوير والحفز إلى العمل، إلا أن هناك فى الفن بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماما، لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الإطلاق.

إن الفن فى أى صورة، جادا كان أم هازلا، راميا إلى الإقناع أم الإيحاء، متعقلا أم متخليا عن العقل، ملتزما بالواقع أم ممعنا فى الخيال، لا بد أن يكون متصلا بالسحر اتصالا ما.

إن الفن لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره. وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فيه.

إرنست فيشر

من كتابه (ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ص ص١٤- ١٧) .

قطع مقال / محاضرة الفنان العلامة الراحل كرم مطاوع (١٩٣٤ - ١٩٩٦) رحلة طويلة قبل أن يستقر على صفحات الفن المعاصر ، فقد ألقى نص المحاضرة فى مؤتمر بالمغرب علم ١٩٩٤ . حتمًا كان لرنين صوت كرم مطاوع المميز وأدائه الخاص تأثيرًا بالغًا فى المتلقين ، يمكننا جميعنا أن نتخيل المشهد. وكان مقدرًا لها المقال / الدراسة أن يتخذ مكانه فى الفصلية المتخصصة للأكاديمية والتى كان كرم مطاوع أستاذًا من أساتذتها، ويظل حضوره كأستاذ باقيًا بامتداد أجيال من تلامذته ومن بينهم الزميل د. سيد خاطر الذى رأى فى هذا النص العلمى وديعة غالية ، فعندما خصه الزميل د. عبد الرحمن عرنوس رأى فى ذلك تكريمًا شخصيًا ، وقد بذل د. خاطر فى محبة جهدًا مشكورًا فى تدقيق النسخة التى أتيحت له من الأصل المرقوم على الآلة الكاتبة.

وأكاديمية الفنون ترى دائمًا أن من واجبها/ حقها أن تحفظ فى سويداء القلب كل قرة عين من أبنائها الشوامخ ، تفاخر بهم أبناء لأنهم فاخروا بها أمًا يبادلونها انتماء بانتماء ويعدون هذا الانتماء علامة ورمزًا لانتماء أكبر ، أنتماء لوطن لا يرقى إلا بعبدعيه.. والفن المعاصر إذ تنشر هذه المحاضرة القيمة يطيب لها أن تحيط الدراسة وصاحبها ببطاقات تحية أصيلة سجلها - فى كتاب تذكارى من إصدارات الأكاديمية عام ١٩٩٧ -لفيف من المبدعين الكبار الذين عرفوا قدر كرم مطاوع بينهم وبين أبناء وطنه.

الفن المعاصر

حول الثقافة بروافدها بين المشرق والمغرب

كرم مطاوع

مخرج وأستاذ أكاديمى (ت ١٩٩٦)

توقفت طويلاً أمام عنوان البحث الأول وهو "حركة الثقافة بين المشرق والمغرب" ووجدتنى أمام بحر غامض من الأسرار، علىّ أن أحل رموزها وأن أخوض فى لجج من الأعاصير والأنواء ربما لا قبل لى بها! فالحديث عن الثقافة فى وطننا العربى - مشرقه ومغربه - وعن أشكال التواصل والتكامل والتفاعل بينهما يصلح مادة لدراسة طويلة وعميقة ربما تتجاوز الطاقة الفردية، فضلاً عن ضيق الوقت المتاح.

وفى محاولة جادة منى لكى تأتى المادة المطروحة- فى نطاق هذه الندوة - مثيرة للجدل، مفجرة للحوار والرأى المفيد، أكثر من مجرد طرح معلومات مهما يطل زمن جمعها وتصنيفها وتمحيصها، يستقبلها عقل المتلقى أو المشارك دون أن يتاح له الوقت الكافى للدخول فى جدل مثمر معها . وبعد أن تيقنت - فى حدود إدراكى لأبعاد العنوان- أن الموضوع طموح للغاية، آثرت أن اجتزأه، مختاراً من الثقافة رافداً حيوياً ومتميزاً ذا دلالة موضوعية وهو المسرح. وكان لى فى تصورى هذا أكثر من شفيع :

■ أن الثقافة -فى أحد تفسيراتها اللغوية المبسطة- هى مجمل المعرفة الإنسانية

لشعب من الشعوب فى مرحلة زمنية محددة. وبديهى أن تلك المعرفة هى فى شمولها محصلة لمجموعة من مغذيات الفكر والوجدان عبر وسائط تعبيرية تعتمد الإنسان والمجتمع طرفى تبادل للأخذ والعطاء الديالكتيكى. والمسرح بدوره يعتمد الإنسان والمجتمع منهلاً ومنطلقاً ومصباً فى نهاية المطاف.

■ إن الثقافة - فى إحدى تعريفاتها الجوهرية - تمثل حركة الفكر فى المجتمع. والفكر هو طاقة الإنسان ووقود المجتمعات حالة تأملها ودراستها لكل الظواهر الاجتماعية والدخول مع تلك الظواهر في حوار إبداعى يؤكد ديناميكية الحياة وصولاً إلى حالة إبداعية ترتقى بالاثنين - إنسانًا ومجتمعًا - فى سمو خاص هو فى جوهره مظهر من مظاهر التحضر الاجتماعى. والمسرح هو ذلك المنبر الذى يتسرب منه الفكر المتحرك الخلاق متماسًا مع عقول ووجدانات المتلقين فى حالة خاصة من التسامى الإنسانى والأخلاقى.

■ إن المسرح احتل دوماً - ولا يزال - مكانة بارزة فى حياة الشعوب متصدراً بقية الفنون حيث يعتمد فى تركيبته الخاصة جدا على فنون الرسم والموسيقى وهندسة المعمار والأداء التمثيلى-حركياً كان أو صوتياً- بجانب الإضاءة والديكور والأزياء، وفى المقدمة فن الكلمة نثراً جاءت أو شعراً مع مجموعة من الوسائل التعبيرية تتزايد دوماً مع التقدم العلمى والتقنى . ومن هنا أسموه "أبو الفنون" أو "مجمع الفنون" فهو يلعب دوراً مهماً فى تحقيق أهداف المجتمع مؤثراً فيه بقدر ما يتأثر به، ويطبع عليه بصمات ملامحه وهويته. من هنا يأتى التأريخ والتسجيل للثقافة. بل وتعرُّف صيانتها ومدى حيويتها من مجرد رصد حركة المسرح وعمق مفرداته ودراسة مضامينه وقضاياه. بل إن المسرح هو مؤرخ للمجتمعات ومؤشر حساس لحركة تلك المجتمعات صعوداً أو هبوطا. بل يتعدى المسرح ذلك بقدر كبير حيث يعكس

لقد حظيت بالعمل مع الأستاذ **معيدًا**، وشرفت بأن تتلمذت عليه فى الدراسات العليا، وأصبح شائعًا لدى الكثيرين أننى صرت من أقرب المقربين إليه، ولعل هذا **ما** دفع الصديق الدكتور عبد الرحمن عرنوس - كما صرح لى - أن يأتمننى .. بل **يمنحنى** شرف التصرف فى آخر دراسة جاشت **بها** قريحة المنظِّر المسرحى الجليل، حيث أهدانى نسخة مصورة من الدراسة منذ شهور **راويًا** لى قصتها.

وبقدر ما عانيت فى توضيح كلمات وعبارات تلك النسخة المصورة غير واضحة المعالم نظرا لأنها كتبت بالآلة الكاتبة، بقدر ما غمرتنى السعادة وانتابى الشعور بالفخر والاعتزاز، بل تملكنى زهو الانكباب على مراجعة دراسة لأحد أهم الرواد المؤسسين لمسرح المخرج فى مصر؛ فكرم مطاوع هو ثانى مبعوثى الثورة إلى إيطاليا بعد أستاذنا سعد أردش.

ولم يتوقف عطاء كرم مطاوع عند حد الإخراج والاضطلاع بمسئولية إدارة عدد من المسارح والقطاعات الفنية، إذ واصل فى الوقت ذاته أداء رسالته كرجل مسرح يسعى لغرس قيم وأسس الفن المسرحى وتنشئة أجيال من الفنانين، وذلك من خلال عمله كأستاذ للتمثيل والإخراج فى معاهد المسرح بمصر والجزائر والكويت والعراق.

د. سيد خطاب

ملامح التاريخ نفسه؛ شريطة أن يصدق المسرح مع نفسه ومع وظيفته ورسالته الحقة.

ولأن المسرح يعتمد المجتمع ركيزة ومصدراً للإلهام، ويستلهم فى سبيل ذلك التاريخ والتراث والمخزون الشعبى القديم وسير الأبطال والحكايات الشعبية القديمة والأساطير والدين وقوداً لانطلاقاته وإبداعاته ومضامينه، رأيت أن أختار ظواهر التعبير بين المشرق والمغرب كفرجة وكمتعة يحكمها الذهن موضوعا لهذه الدراسة، وذلك من منطلق أن المسرح تعبير جماعى عن الحس والإدراك لدى المتلقى، وهو أحد روافد الثقافة إن لم يكن أهم مفرداتها.

من سنوات قليلة .. كنا هنا - وفى هذا المكان - نناقش فى إطار المستقبلات الثقافية البديلة قضية الثقافة العربية وفنونها بين الوحدة والتنوع. وعلى ما أذكر كان الاتجاه الغالب والذى تحمست له هو مع التنوع (لا) التوحد التعسفى بمعنى أن كل مجتمع عربى بسماته وخصائصه وجغرافيته وخصوصيته يشكل لنفسه فى حريةٍ ملامح شخصيته الثقافية والفنية دون أن يصادر ذلك على إمكانية الوصول - فى نهاية المطاف - إلى نموذج مبتكر للوحدة الثقافية والفنية المأمولة، طالما هناك نقاط التقاء، وركائز تماس بين البلدان العربية - مشرقها ومغربها - تتمثل فى عديد من العناصر الرئيسية المشتركة كاللغة، والدين، والجيرة الجغرافية ووحدة التاريخ والموروثات الشعبية والتراث، فضلاً عن الأحلام الموحدة أو شبه الموحدة، والأخطار أو الأعداء المشتركين الذين يتخذون لأنفسهم أقنعة متغيرة وإن التقت هويتهم المصلحية أمام أهداف محددة تتهدد فى مجملها البنية العربية - من المشرق إلى المغرب - جغرافياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً ... إلخ.

فإذا انطلقنا اليوم من المسلمة السالفة الذكر بأن لا ثمة تعارض بين الوحدة والتنوع على صعيد الثقافة والفنون بين المشرق والمغرب لوجدنا أنفسنا نقترب أكثر فأكثر من محاولة توحيد الظواهر الثقافية والفنية (أو المسرحية على وجه الخصوص). ولعل هذا البحث يستهدف بالدرجة الأولى محاولة دراسة ظواهر نوعية للمغرب وللمشرق على صعيد العروض المرئية الحركية والمسموعة،

كان الأستاذ كرم مطاوع مدعوًا، لإلقاء محاضرة فى إطار مهرجان بالمغرب، فأعد دراسته تلك حيث ألقاها هناك بالفعل، ثم آثر أن يوثقها، فأرسل بها إلى الدكتور مفيد حوامدة الأستاذ بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة اليرموك والموثق المسرحى، ليتولى توثيقها فى الموسوعة المسرحية بالأردن، وكان قد أهدانى نسخة مصورة فى لقاء جمع بيننا بفندق (شبرد) القاهرة، إلا أن النسخة الأصلية للدراسة ضلت طريقها ولم تصل إلى يد الدكتور حوامدة - نظرًا لوجوده فى دولة البحرين حيث كان يعمل هناك فى ذلك الوقت- وهكذا ظلت النسخة الوحيدة للدراسة فى حوزتى إلى أن رأيت أن أهديها للصديق د. سيد خاطر بوصفه كان واحداً من تلاميذ كرم مطاوع المقربين ولثقتى فى قدرته على تدقيق النسخة التى ظلت بين أخص أوراقى لأكثر من عقد من الزمان.

د. عبد الرحمن عرفوق

تبدو للباحث فى مجملها متناغمة ومتجانسة مما يؤكد - مرة أخرى - وحدتها فى النهاية رغم ما قد يبدو من تنوع مظاهرها أو اختلاف أساليب التعبير عنها.

أترانى اتخذت لنفسى طريقاً وعراً، حيث علىّ أن أتعرض للظواهر المسرحية أو ظواهر التعبير المسرحى فى الوطن العربى ، لا من نقطة النهاية التى يحددها الكثيرون بمطلع هذا القرن أو نهاية القرن الماضى، ولكن من نقطة تاريخية أراها - ويراها معى غيرى - نقطة بداية رغم قدمها وبُعدها التاريخى .

إن العقول الغربية تصر على معرفة العرب للمسرح مع الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨ مؤكدين بذلك على (غربية) هذا الفن، وبالتالى (غربته) تاريخيًا على العقل العربى والمجتمعات العربية. ويزعم المستشرق الألمانى (جوستاف فون جرينباوم) أن الإسلام السنى لم ينجح فى خلق فن مسرحى رغم معرفته بالثقافتين اليونانية والهندية وهذا لا يعود إلى سبب تاريخى بقدر ما يعود إلى مفهوم الإنسان فى الإسلام الذى يمنع وقوع أى صراع درامى. أما المستشرق (جاك بيرج) فيرجع ذلك إلى أن التقاليد العربية تعانى بالنسبة للمسرح من مشكلتين متكاملتين، ولذلك جهلت التعبير المسرحى لأنها لم توفق إلى إعطائه اللغة المناسبة: وأولى هاتين المشكلتين هى عدم تناسب اللغة العربية القديمة مع المتطلبات الداخلية للّغة الدرامية، والمشكلة الثانية هىَ صعوبة اختيار واحدة من اللغات العربية الثلاث وهى الإشارة والتعبير والدلالة، ولغة الشعر العربى تختلف دائما عن لغة الحياة اليومية، إنها لغة كلاسيكية تشبه - على حد قوله - بستانًا متجمهرًا، بينما المسرح بتكوينه هو اللغة التى لا تحتمل القوالب الجامدة.

لقد كان لدى **هذا الفنان ما** يناضل من أجله، **وهو أن يغير المسرح** المصرى ليتجاوز ما هو **عليه ويزدهر:** أنا أدرك كم كان صعبا **هذا الدور،** وخاصة فى عالم المسرح **-الذى يختلف** عن الفن التشكيلى - بطبيعته **كفن** يضم عناصر عديدة، **قد تختلف وقد** تتنافر، وقد ..... **ومهمة المخرج** المتمرد المبدع تبدو متعددة **الجوانب ما** بين تبشير ونقاش وطرح **المعلومات** ومساجلة، ونجح كرم **مطاوع فى تأكيد** قضيته بالإبداع، وأيضا **بارتباطه** بالتدريس بالأكاديمية التى **تعد كل** العناصر التى تتضافر **فى الإبداع** المسرحى.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

ثم يأتى المستشرق الألماني (هنديسن بيكر) ليضيف أن التراث اليونانى أدى إلى إيجاد النزعة الإنسانية فى أوروبا، مما أدى بدوره إلى صياغة عصر النهضة الأوروبية بينما لم يؤد الإسلام إلى هذه النزعة نفسها وترتب على هذا اختلاف فى المضمون الفعلى فى كل منهما.

ولقد أيد -للأسف - بعض المفكرين العرب ذلك الاتجاه الغربى، حيث يقول أمين الخولى مثلا: إن الحياة الاعتقادية العربية

تتسم بعدم الاستقرار عن الحيوات الأخرى، فمن ظهر عندهم المسرح وراج فذلك لأن صلة المسرح بالحياة الريفية قوية ووثيقة، وحيث لم يستقر البدوى، لم تستقر المظاهر التجسيمية فى وثنية، لذا لم يوجد عنده حس ولا احتياج للمسرح.

كما يعزى أحمد أمين غياب المسرح عن التفكير العربى والإسلامى إلى أسباب دينية، إذ أن الدين يمنع التصوير، وبالتالى التمثيل. وينضم إلى رأيه عباس محمود العقاد قائلا إنه طالما لم تتعدد فى بيئة العرب أدوار الحياة الاجتماعية. فلا يعقل أن ينشأ فيها فن التمثيل أو يظهر فيها أدب مسرح. ويضيف زكى نجيب محمود أن العرب لم يلتفتوا إلى تميز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض نظراً لعدم اعترافهم بوجود الفرد مستقلاً بذاته دون أن يكون جزءًا من كل أعم منه.

وقبل أن نسوق الأدلة المضادة لما سبق وأوردناه من آراء تنفى عن الحضارة العربية والإسلامية معرفة وممارسة فن المسرح نحب أن نتساءل مع الباحث محمد كمال الدين: من الذى أعطى مشروعية الحكم بوجود مسرح عربى من عدمه بمعيار المسرح الأوروبى؟

كيف يتسنى لقواعد الفن المسرحى الأوروبى أن تصبح فيصل ومقياس الوجود أو الاختفاء بالنسبة للمسرح عند العرب، بحيث إن وجدت تلك القواعد الأوروبية قيل بوجود المسرح العربى، وإن اختفت حكم بغياب المسرح عند العرب؟ ألسنا نقول دوما إن المسرح هو تعبير عن مجتمع ومرحلة زمنية؟ وإن لكل مجتمع إنسانه ولكل بيئة منها ولكل زمان مسرحه؟ ثم أليس لكل بيئة ظروفها الطبيعية والحضارية الخاصة بها، فضلاً عن تقاليدها وعاداتها وسمات حياتها وفكرها الخاص؟ إن لكل حضارة خصائص فكر ومؤشرات وجود، تحيل ثقافتها وفنها إلى حالة من حالات التميز لا ينبغى معها أن نقيس ماهيتها أو مداها بمعايير خارجية عنها أو دخيلة عليها.

ثم ما الأسبق فى الوجود؟ المعيار أم القاعدة، أم الظاهرة نفسها التى يجتهد - فيما بعد- النقاد والمحللون والدارسون فى تحليلها وتقييمها؟

ومع ذلك فإن الزعم بنفى معرفة العرب للمسرح مردود عليه بأسانيد كثيرة، لن أطيل فى طرحها، فلهذا مجال آخر. ولكن يلزم القول- على الأقل - إن حضارة كحضارتنا امتدت من الأندلس إلى الصين، وحوت علومًا وفنونًا وصناعة وتجارة، وانصهرت فيها خلاصات الثقافات والحضارات الهندية والرومانية والمسيحية وذابت فى الكيان العربى، لا بد وأن تكون حضارة إيجابية بناءة، بل ومقتحمة لدرجة أنها أصبحت

الأساس الذى قامت عليه النهضة التى عرفتها أوروبا كلها. ولا يعقل لحضارة هذا شأنها- كما يقول محمد كمال الدين- ألا تعرف ألوانًا فنية يُعد المسرح واحدًا منها. ثم لا يعقل أن يقوم الإسلام عقبة فى سبيل قيام الفنون، ذلك لأنه دين يشجع على البحث والنظر العقلى ولا يحرم ترجمة الكتب -حتى الوثنية منها- وهى كتب يخلق كاتبوها شخصيات على نحو ما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام: كتاب (كليلة ودمنة) عن اللغة الفهلوية، وكتاب (الشاهنامة) للفردوسى، وكتاب (الشعر) لأرسطو فيلسوف اليونان فى عهدهم الوثنى أيضاً، فضلاً عن أنه كتاب يقوم على تصوير الشخصيات بالمحاكاة وليس بالخلق من العدم ولم يقل أحد إن الإسلام يحارب ذلك.

وفى هذا الصدد أيضا يقول محمد عزيزة: إن المسرح اليونانى فى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين كان قد كف عن الحياة بعد أن هاجمته الكنيسة بضراوة وساعد على قتله انحطاط الآداب، كما أن الأعمال اليونانية التى أثارت اهتمام العرب فى ذلك العصر كان لها طابع علمى، وفى مثل هذه الظروف لم يكن العرب، يبدون الاهتمام بالأدب كأدب. ومحمد عزيزه بهذا ينضم إلى رأى طه حسين الذى أرجع احتمال عدم معرفة العرب للمسرح اليونانى القديم -إن كانوا قد جهلوه حقيقة- إلى أن الأدب اليونانى كان قد اختفى حين كان العرب يقومون بترجمة الثقافة اليونانية، إذ كان محظورًا، لأن المسيحية فى ذلك الوقت كانت تراه مغرقا فى الوثنية، ولو كان معروفًا حين ترجم العرب ثقافة اليونان لما ترددوا فى ترجمته. ولذلك نجد ابن سينا يذكر التراجيديا فيسميها المدح، ويذكر الكوميديا فيسميها الهجاء وقد عرفها بالطبع من كتب أرسطو.

ولعل من المفيد أن نذكر أن المستشرق الفرنسى جوستاف لوبون أكد أن التمثيل كان من وسائل التسلية عند العرب، سواء عن طريق اللعب أو الدمى- ويقصد قطعاً بذلك خيال الظل- أو عن طريق الأشخاص الذين لم يحترفوا فن التمثيل. كما أن جورجى زيدان يؤيد معرفة العرب

الفارس الذى غادرنا كان قد أدهشنا حين ظل طوال حياته الإبداعية يستجوب على نحو متصل الحركة المسرحية المصرية ليبدد الأوهام، ومشاركا فى فرص الإسهام، محفزاً بالإبداع منذ عودته من بعثته حتى ساعة الوداع، التى غلفها الجلال استيعاباً لنسق حياة رجل اضطلع بمسئولية الإبداع؛ رافضًا الإذعان فى بوتقة الاجترار.

إنه كرم مطاوع الفارس الذى ارتبط بالمعهد العالى للفنون المسرحية كمؤسسة منتجة لرأس المال الثقافى والفنى. كان كرم دائماً يراهن على الإبداع، مدركاً أن جهده يصب على أرضية الحياة العامة، إذ أن صياغة وجدان صناع الوجدان كانت لديه أهم شروط إنتاج المجتمع الذى لا يسمح بمرور الانحطاط.

لقد امتلك كرم مطاوع طاقة التميز، وامتلك أيضا الوعى بذلك، لذا كانت مشاعره إنتاجاً موثوقاً، يتحرك عبر عناصر فن المسرح من الخط واللون والفراغ والعمق والنتوء والإضاءة والحركة والنطق والنغمة لتخلق لنا عالماً يتعدى كل ما نعرفه، ويتجاوز كل المعطيات، إنه عالم كرم مطاوع الخاص.

عاش كرم مطاوع بيننا بفنه، ولم يكن يستطيع أن يعيش دونه، وسيبقى وجوده دائماً حاضراً متألقاً متفوقاً. حقيقة أن فن المسرح يموت لحظة أدائه، ولكنه رغم ذلك يُبعث من جديد لحظة ولادة مبدعين جدد تواصل مسيرة الإبداع والتفوق والتميز، وقد يطوى الموت الأجساد، لكنه أبداً لا يطوى عنفوان الروح التى ندركها تزهو مثلما كانت تزهو عندما يتحرك فينا كل ما هو جميل ونبيل، وعندما يتجدد جيل المبدعين من أبناء هذا المعهد العظيم.

د. فوزى فهمى

لبعض فنون التمثيل.

وأود أن أنهى تلك التدليلات على عدم صحة المزاعم السلبية لوجود المسرح عند العرب بأن أقول إن العرب- منذ جاهليتهم- قد عرفوا ألواناً مسرحية عديدة : لعل أولها تلك المواسم الأدبية التى كانت تعاصر موكب الحج حيث يتوافد الناس إلى قريش بمكة يتناقلون الآداب وينشدون الأشعار، فكانت هذه الأسواق الأدبية - ومنها عكاظ ومجنة ولهو الشعر - تستغرق الأسابيع، يقيمون فيها حكاماً لنقد وتقييم الشعر ، ويلقون قصائدهم وملاحمهم وقصصهم التى تضمنت أفكاراً درامية توشك أحياناً أن ترقى إلى مستوى الحوار التمثيلى ولا ينقصه غير الفعل التمثيلى وخشبة مسرح (التى نعرفها جيداً قدر ماتفيدنا) ومع ذلك فعنصر الدراما متوفر إلى حد بعيد، فالشاعر هنا يلقى قصيدته أمام جمهور المشاهدين، وقد يحدث رد من شاعر آخر أو حوار من مشاهد يجعل الأفكار تتصارع فيما يشبه الحوار الدرامى. وإلى جانب الشاعر، كان هناك القصاص أو المنشد الذى يقلد بصوته الأشخاص الذين تدور القصة حولهم. بل ويطلعنا التاريخ الأدبى للعرب قبل الإسلام وبعده، أن الحكام والأثرياء كانوا يتخذون فى احتفالاتهم من يقوم بتقليد الحاكم أو الأمير ومن يرد عليه، وكانت هذه المشاهد الدرامية - على قصرها - تهدف إلى تمثيل موقف معين يتسم فى الغالب بالفكاهة والسخرية، ويحتوى على الفطنة والحكمة والدرس الأخلاقى.

والذى لا يخفى على أحد أن الأدب العربى يزخر بالقصص التمثيلية تدور على لسان الطير أو الحيوان أو حتى الشخصيات الإنسانية، أسطورية أو واقعية، والتى تصلح للحكم عليها بـ"المسرح" لما تتضمنه من الأحداث الدرامية وفى الحوار السهل. بل إن هناك كتباً عربية أخرى تحتوى على قصص درامية مثل : بخلاء الجاحظ، وأغانى أبى فرج الأصفهانى، والفرج بعد الشدة للتنوخى، ومقامات بديع الزمان الهمذانى، ومقامات الحريرى والتى أسماها "حكايات أبى زيد السروجى".

ولعلى أخترق - من هنا - موضوعنا فى

وكان وقتنا فى إيطاليا يتسع لمناقشة أمور الفن وما يمكن أن نضيفه من برامج لأنفسنا فى إيطاليا وأوروبا حتى نكتسب القدرة على مواجهة مستقبلنا فى معترك المسرح فى مصر.

وكنا نناقش شئون المسرح المصرى ومدى ما نستطيع تحقيقه من خلاله للمجتمع المصرى، ولمستقبل مصر.

كان هذا فى أواخر الخمسينات، والثورة المصرية صاعدة تنسج أحلامها القومية وخاصة بعد انتصارها على الاعتداء الثلاثى فى السويس، وكان لا بد أن نتفق على فلسفة المسرح وتوجيهاته فى المستقبل، وتنبهنا كلانا إلى أن الطريق الوحيد هو المسرح السياسى، ووجد هو فى بسكاتور ضالته، ووجدت فى برخت ضالتى.

لقد طرح كرم مطاوع نفسه كمخرج حديث نضجت أدواته الفكرية والإبداعية والتأم مع الحركة الصاعدة لثورة يوليو ١٩٥٢، ليقدم مسرحاً سياسياً، جماهيرياً ممتعاً، وجميلاً، وتنويرياً.

سعد أردش

الصميم عندما أقول إن فنان المسرح المغربى اللامع الطيب الصديقى قد نجح فى تقديم مقامات الهمذانى فى شكل مسرحى يقترب من القديم وبصياغة مبتكرة، فى محاولة الاقتراب من ملامح العصر العباسى وتقريبه إلى الذوق المعاصر.

المشرق مشرق، والمغرب مغرب، ولكن الإنسان العربى هو ذات الإنسان هنا أو هناك. قد تختلف التوجهات والأساليب كما تختلف اللهجات والعادات والتقاليد والمزاج النفسى فى بعض تفاصيله، ولكن يبقى الجوهر واحد، والمنهل أو المناهل هى هى، ومنابع الفكر ومناهل التعبير واحدة، أو على الأقل متقاربة. فالتاريخ هو التاريخ، والقصص العربى والإسلامى يزكى العقل والوجدان، والأساطير والملاحم والحكايات الشعبية وسير الأبطال العربية تمتلئ بالموضوعات التى يجد فيها الشرقيون والمغاربة أنفسهم وبعضاً من حاضرهم، ومعابر لمستقبلهم.

ومن الصور الطريفة التى تستدعى اهتمام أى باحث فى الثقافة العربية والأدب العربى أو ملامح المسرح فى تراثنا القصصى العربى ، صورة (الحكواتى) ذلك الممثل الفرد الذى يسرد حكاياته أمام حشود من المتفرجين فى الساحات الشعبية والأسواق أو الميادين، حيث يتحلق ويجتمع الكل بعد عمل يوم شاق، أو بعد صلاة الجمعة، أو عيد من الأعياد، أو فى مناسبة دينية أو غير دينية.

وفى البداية كان صحن المسجد أو الدار هو المنصة (أو خشبة المسرح) بالنسبة له. وربما أقام لنفسه منصة عالية أو دكة خشبية. المهم أن يوجد فى حضن الناس، يلقى فى تواصل ما عنده من قصص وحكايات وربما يجد لنفسه لحظات يلتقط خلالها أنفاسه، كاستراحة له وللمشاهدين – بلغتنا نحن المسرحيين – كان أداؤه الصوتى معتمداً على قدرات خاصة يغطى بها تقديمه لشخصياته وعرضها من أقرب الصور المرئية والمسموعة إقناعاً لجماهيره . وحيث لم تكن هناك ديكورات موحية ولا ملابس تكمل بالرؤية الملامح الظاهرية لما يقدم من شخصيات، كان الاعتماد الأكبر على تكويناته الصوتية التى كان يجيد فن استخدامها . وكانت براعة ذلك الحكواتى تتجلى أكثر فأكثر كلما تعددت الشخصيات التى كان يقدمها من خلال السرد الملىء بالتضاريس والألوان الصوتية والنغمية والانفعالية. ولم يكن هناك

سيتناول كثير من المؤرخين والنقاد تاريخ حياة الفنان المبدع كرم مطاوع .. مخرجا وممثلا وسيختلفون حوله وحول مدرسته الفنية الجمالية التى تبناها أو التى أبدعها كمخرج أو حول مدرسته الأدائية المتفردة التى اشتهر بها كممثل . ولكنهم ولاشك سيتفقون جميعا على أنه كان فنانا مبدعا وعطّاءً وفارسا من فرسان المسرح المصرى وواحدا من دعائم نهضته وازدهاره فى الستينات ..

ومهمة استكشاف فن كرم مطاوع لن تكون يسيرة على الإطلاق ، فمساحتها الزمنية تناهز الخمسة والثلاثين عاما ، وخطوطها البيانية الإبداعية الصاعدة والهابطة والمنحنية والمتعرجة تحتاج إلى دراسة متأنية عميقة وبحث طويل مجهد وقراءة علمية "للإنسان" كرم مطاوع الذى أفرز كل هذا الفن وكل هذا العطاء ..

جلال الشرقاوى

ما يمنعه من أن يضيف إلى ملابسه عنصراً أو عنصرين كإضافة غطاء رأس خاص بشخصية معينة أو منديل أو قطعة من الخشب أو عصا ليدلل على تفرد كل شخصية مميزًا إياها عن غيرها من الشخصيات. كان الحكواتى فردًا وكان هو الكل. فرقة متكاملة فى شخص واحد، يغطى بقدراته الفردية أحداث قصة كاملة أو مسرحية بأسرها. وأحياناً كان يستعين بمن يبادله بعض الحوار، إلى أن وصل بفرقته -كما يقول محمد كمال الدين - إلى خمس شخصيات.

وحيث إن حالة (المسرحة) لا تكتمل إلا بالتفاعل الحى بين الفنان والمتفرجين؛ أى بين لحظة الإبداع المرسل وبعض الاستقبال للمتلقين، لأنها "حالة" جماعية - اجتماعية- كان الجمهور يرى ويتفاعل ويتدخل إما بالتصفيق أو بالتعليق متعاطفاً أو محتجاً باللفظ والحركة والشعور كل ذلك والحكواتى يتفنن فى خلق حالة (الإلهام) الفنية - كما نعرفها اليوم - من خلال استعراض قدراته الإبداعية بنبرات الصوت وبالحركة الصامتة. ويعمد فى كثير من الأحيان إلى ارتجال ما يسمى بالحوار الدرامى بين رجلين، أو امرأتين أو بين رجل وامرأة ، أو بين أطفال . وفى كل حالة كان يحاكى صوت وسلوك الشخصية؛ رجلاً كان أو امرأة أو طفلاً . وكانت لغته فى بعض الأحيان هى لغة الشعر، ولغة النثر فى أغلبها وقد يرى الجمع بين اللغتين حسب مقتضى الحال.

وربما حجب أداءه بين الحين والحين نغم آلة موسيقية تلائم المقام أو آلة إيقاع لتأكيد معنى معين أو حدث متميز . ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد - كما يؤكد عبد الحميد يونس فى بحثه (الشاعر والربابة) - سيرة بنى هلال وذلك الحوار الدائر بين الجازية والحارس :

"الحارس يقف على باب تونس، والجازية تحتال عليه لكى يفتح لها ولجمع من النسوة من بنى هلال وقد تنكرن فى زى البائعات، ومعهن أبو زيد الذى تنكر هو الآخر فى زى امرأة، على الرغم من سمرة بشرته :

الجازية : يا بواب منصور
افتح لى باب السور
ندخل بدستور
ونبيع العطارة .
الحارس: المفتاح ما هو بيدى
أروح أشاور سيدى

ما يحقق كرم إبداعا أو تجديدًا إلا
ق رءود فعل الشباب بالعمل والممارسة
ات الاتجاه بالحماس نفسه الذى بثه
هم أستاذهم. إنهم لم ينسوا درس
يمية) وكانت بمثابة سلاح ذو حدين أما
فيتمثل فى العلاقة الوطيدة بين الممثل
رج وأما الثانى فيتمثل فى بعث الأسلوب
ر فى الأداء - أسلوب ممدوحى وهنى
عانى الكلمة - إنه أسلوب روائع
بير وموليير وكورنى وراسين وروائع
سيكيات الإغريقية وروائع المسرح
ى الحديث.

أحمد زكى

ذا البـــاب الحـــديدى
فى فـتـحـه مـشـاوره.
الجازية: افتـــح وكـــون طـايـــع
جـــبنا لك بضـــايع
وتحـــت بـــدايـــع
تصلح للإمـــــارة.
الحارس: لا أفتـــح ولا شـــى،
ولا عـــقلى بلاشى (*)
إن كـنـتـم عـطـاشـى
اشربوا من البياره... إلخ.

وهكذا يستمر الحوار بتلك اللغة الدارجة الشعرية، وبهذا الأسلوب المسرحى الخالص، وهو أسلوب ينقل لنا من لغة العصر، لغة الحديث المتداول يومئذ كما أنه ينقل صورة واضحة من العادات والتقاليد والأعراف السائدة.

ولقد عُرف (الحكواتى) فى كثير من البلدان العربية، وتشابهت صوره فى كل منها مع اختلافات طفيفة تكاد لا تذكر، لأنها تلتقى - فى النهاية - فى شكل واحد. فهو فى تونس يسمى (الراوية) يجلس على منصة عالية جدا - كما يقول محمد كمال الدين فى كتابه (العرب والمسرح) - ومعه عصا طويلة يرد بها على المتخاصمين والمتناحرين حول أبطال السير الشعبية، ويمنعهم من الاقتتال حول مصائر الأبطال، وربما يدافع بها أيضاً عن نفسه حين تقتضى وقائع السيرة بأن ينتصر بطل على آخر، فيثور أنصار المهزوم، وقد يصل الأمر إلى حد ضرب (الراوية) نفسه.

وفى المغرب، عُرف مسرح الراوى بمسرح (الحلقة) حيث يتحلق أو يجتمع عشرات أو مئات من المتفرجين على شكل حلقة يدور فى قلبها التمثيل. ويقول د. على الراعى فى هذا الصدد فى كتابه (الكوميديا المرتجلة): أما الممثلون، فيقومون بأدوار ثابتة يعرفونها مسبقًا، ويلبسون لها الملابس الملائمة ويديرون ظهورهم أو وجوههم للمتفرجين لكى يروا التعبيرات المختلفة التى تتناسب معها، وقد يصل إلى حد إشراك بعض المتفرجين معهم زيادة فى الاهتمام بالعرض بين الحين والحين وذلك عن طريق توسيع الحلقة أو تضييقها. ولعل الشاعر عبد الله المجذوب يكون مثالاً حياً على هذا المسرح المغربى منذ القرن السادس عشر، وقد قضى حياته جوالاً يحكى ويروى ويقص وله ديوان مسطور (*) تعرفونه جيداً، ولا يزال هذا

كان من أوائل المعاصرين لى حتى ثبتت أقدامى فى كل المجالات. وكان كل منا يرى الآخر فى أعماله، وكانت لنا جلسات نقد على أعمالنا المسرحية بصورة مسرحية واضحة، ولم أره يتأذى من حديثى النقدى كما كنت لا أتأذى من نقده الموضوعى. وكانت هذه اللقاءات بمثابة المكاشفة والمصارحة دون أية حساسية. ودون أدنى شك فيما يقوله كلانا عن الآخر فى أى عمل ما .. لأنها ببساطة تصدر من قلوب تلاقت ومن عقول تآلفت ومن أحاسيس مشاعر تقاربت - ورغم أننا نعمل فى حقل واحد إلا أنه كان فارسا فى طباعه نبيلا فى سلوكياته

أحمد عبد الحليم

(*) ضعيف اللفظ الذى نقص من الأصل - وبه اختل الوزن الشعرى - عن كتاب عبد الحميد يونس (الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى) مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣، ص ٢٣.

المسرح يعمل فى المغرب برعاية فنانين متميزين مثل الطيب العلج، وعبد الله سنوفى والطيب الصديقى.

ويقوم فى المغرب مسرح (الحلقة)، أو مسرح (الحلبة)، أو مسرح (البساط)، وكلها تسميات لأشكال متقاربة على استيحاء التراث العربى القصصى القديم فى صياغات مختلفة لتلائم الحياة المعاصرة اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، كما تقدم قصص جحا ومقامات الهمذانى وحكايات المداحين والحكواتية وغير ذلك.

وقد عرفت الجزائر أيضاً هذا اللون من التمثيل، حيث تتم الأحداث فى ساحة القرية ويدور الحوار بين شخصين يؤديان بعض المشاهد الفكاهية التى تعبر عن قضايا ومشاكل القرية، ويقلد الممثل - أسلوب المونولوج - فى بعض شخصيات الفارس والمناضل والبطل . ويطلق على ذلك الممثل اسم (الجوال) واستمرت تلك الصورة الفنية فترة طويلة فى الجزائر حتى أبطلها الاحتلال الفرنسى مع ما أبطل من صور فنية أخرى كخيال الظل والقركوز عام ١٨٤٣ لفرط التأثير الساخر والساخط على قوات الاحتلال بسبب قسوة أساليبهم الوحشية فى معاملة المواطنين، ولكنها رغم ذلك ظلت منتشرة فى قرى الريف بشكل سرى ، تلعب أداوراً تحريضية وتنفيسية فى آن. وبعد الاستقلال استرجعت الصورة نفسها مع بعض التطورات التى فرضتها حركة الزمن والتاريخ.

ولقد عرفت مصر الممثل الجوال أو الحكواتى أو (المحبِّظ) وكل منهم ممثل فرد يقدم عروضه فى أماكن التجمعات أو فى الاحتفالات الشعبية أو فى الميادين والنوادى، أو حفلات الزواج والختان أو فى بيوت الأغنياء وكان يصطحب أحياناً صبياً ليقوم بأدوار صغار السن، كما كان يؤدى أدوار النساء بعد أن يرتدى زيهن. وكان العرض يبدأ بالموسيقا والرقص، ثم يليه مشهد تمثيلى يعتمد على قصة كاملة من لون النقد الاجتماعى الساخر، وقد يقوم بالأدوار أكثر من محبظ واحد لعرض جوانب القصة وشخوصها، وقد يتبادل الممثلون النكات والتعليقات مع الجمهور، وكانت تعتمد على الارتجال وحضور البديهة، وبعضها يُعد مسبقاً ويرتجل بعض حوارها أثناء التمثيل. وكان الممثل يُعد مؤدياً ومؤلفاً معاً دون أن يتقيد بالتخصص فى عمل واحد معين. كما

كرم مطاوع

كان تجاوب الجمهور يجرى معه بالتعليق أو الإعجاب المسموع أو التنديد المصحوب بالعنف.

وفى الكوميديا المرتجلة يقول د. على الراعى إن الرحالة الدانماركى كاريستين نيبر يروى أنه فى عام ١٧٨٠ - أى قبل الحملة الفرنسية - شاهد مسرحية مصرية تمثل باللغة العربية ويؤدى الدور الرئيسى فيها - وهو دور سيدة - ممثل لم يستطع أن يخفى لحيته الكبيرة، مما جعل المتفرجين لا يقتنعون بالدور - وأكرهوا الممثلين على التوقف من منتصف المسرحية (*). كما يروى الرحالة الإيطالى بلزونى أنه شاهد مسرحيتين قصيرتين خفيفتى الظل تدور الأولى حول الغش والخداع وتقوم الثانية حول مفارقات مضحكة يقع فيها زوج يحاول أن يضيف سائحاً أجنبياً فى بيته حيث لا طعام يتناسب مع المقام، وفى المسرحيتين كلتيهما يجرى التمثيل باللغة العامية وبينها لهجة الخواجة السائح، كما كان يدور التمثيل على خشبة تشبة مسرح الروم، والجمهور يدخل ويتفرج فى وقت محدد ولقاء رسم بسيط. ثم نقرأ للمستشرق إداور لين وصفاً لمسرحية قصيرة شاهدها فى قصر الوالى محمد على بمناسبة ختان واحد من أبنائه . وهى مسرحية تتخللها ألوان الموسيقا والرقص بجانب التمثيل، وتلبس كل شخصية الزى المناسب لها وتنطق بلهجتها المعهودة.

ويعلق د. على الراعى فى (فنون الكوميديا) على ذلك بقوله : لو تخيلنا دار كبرى للملاهى يعمل على أرضها الحاوى والمحبظ بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل بلدنا قروناً طويلة قبل أن يفد المسرح الأوروبى إلى بلادنا(**). على كل حال - وعلى مستوى التقييم النقدى - فإننا إزاء مسرحية قصيرة ولكنها محبوكة الصنع. وإن اتخذت لنفسها شكل الريبورتاج المنطوق. تستهدف الكشف السياسى والاجتماعى لواقع يتسم بالغبن والظلم بالنسبة للمواطن . ولعلها تذكرنا بحكاية الفلاح الفصيح فى الأدب الشعبى المصرى القديم . كما تتلاقى بشكل خاص مع تمثيلية (مقتل جونزاجو) التى طرحها شكسبير بتدبير من هملت كى يكتشف دور العم القاتل ويضعه أمام امتحان يقرر بعده - وعلى ضوء رد فعله حيال التمثيلية - أن ينتقم لأبيه.

وبعد .. أليست ظاهرة (الحكواتى) تمثل صورة فنية ومسرحية عربية - على أرضية من الواقع الاجتماعى المتباين - تغزل خيوطاً أو تؤكدها بين المشرق والمغرب، تعبيراً عن خيال مبدع، وانطلاقة متوحدة المصدر. رغم وجود اختلافات فى الشكل، تبعاً لتغير جغرافية المكان ؟ من القناعة الإيجابية. لصالح (الوحدة) كواقع مستقبلى حتى رغم (القنوع) فى الواقع إلا فى المحكوم عليه بعدم الديمومة.

(*) قول د. على الراعى فى كتابه (فنون الكوميديا): لو تخيلنا دار كبرى للملاهى يعمل على أرضها الحاوى، والمحبظون بطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل بلدنا قروناً طويلة، وسنوات طويلة، أحياناً أخرى، قبل أن يفد المسرح الأوروبى إلى بلادنا . ص ٢١٣ من (مسرح الشعب) مرجع سابق.
(الفن المعاصر)

(**) على الراعى (د) : مسرح الشعب مرجع سابق ص ٢٧ .
(الفن المعاصر)

وعلى صعيد البحث عن الظواهر الفنية العربية، والتى ترتبط فى جوهرها وشكلها بالعروض المسرحية الشعبية المقابلة فى العالم الغربى. نجدنا أمام ظاهرة (المداحين)، وهم فرادى أو جماعات تتجول فى الأسواق العامة، بارعة فى الإيماء والتعبير الحركى وتقوم بمدح الشخصيات الشهيرة وتقلد اللهجات والعادات وتروى الحكايات بشكل انفرادى ومتسلسل.

والمداحون نوعان : نوع تتسم أقواله بطابع النفاق الاجتماعى حيث تقتصر مهمتهم فى مدح علية القوم والكبراء بهدف استرضائهم واستدرار عطاياهم . ويقال عن هؤلاء فى بعض بلدان المغرب (القوالون)، ويقابلهم فى المشرق طائفة تسمى (الجعيدية) وهى كما يقول أحمد أمين فى تعريفه لهم فى قاموس "العادات والتقاليد والتعابير المصرية" : طائفة سافلة حقيرة من الناس، صناعتهم غالباً الشحاتة. يسير اثنان مع بعضهما البعض فى الغالب، أحدهما يحمل (دربكة) صغيرة، والآخر يحمل (صاجات)، ويلبسان ثوباً قصيراً لا يتجاوز الركب، حفاة، بلا سراويل وعلى الرأس إما طربوش قديم أو عمامة قديمة أو طاقية قديمة، ويغشيان المحلات أحدهما يطبل على الدربكة، والآخر على الصاجات. ويغنيان أغنيات خاصة أكثرها بذىء.

ومن هؤلاء طائفة تسمى (الأدباتية) وهم يقولون زجلاً لطيفاً بعضه محفوظ وبعضه منشأ إنشاءً يناسب المقام، ويتسم أداؤهم بخفة الظل وبالحركات الكوميدية التى تثير الضحك. ومن أقوالهم المشهورة : (أنا الأديب الأدباتى ... أخبى العيش تحت بطاطى) . ولقد حدثت حادثة كبيرة مع عبد الله النديم رواها فى مجلته (الأستاذ) وقال أنه نازلهم وتصدى لرؤسائهم وتخداهم، وقد كان جالساً فى المولد الأحمدى، فجاء بعض هؤلاء الأدباتية، فقال لهم النديم صارفاً لهم:

أقول لك امشى ما تمشيشى
يطلع على حشيشى!

ومازال بهم حتى صرفهم. وبلغت القصة مدير الغربية فجمعهم فى حفل كبير، وساجل بينهم، فغلبهم النديم حسبما روى.

أما النوع الثانى من المداحين فترتبط أعمالهم بالجوانب الصوفية للحياة وهم مداحو السيرة وأهل البيت. ولا زالت مظاهر أنشطتهم متجلية فى موالد السيدة زينب وسيدى إبراهيم الدسوقى والسيد البدوى ... إلخ، حيث يتحلق حولهم المريدون والأتباع وأصحاب الحاجة الذين يتلمسون فى الأضرحة فى المواسم والأعياد البركة لتتحقق حاجاتهم وطلباتهم. ومثل هذه الحلقات تخلق (حالة) إبداع وجدانية تلتهب حولها المشاعر وتتدفق الأحاسيس الدينية المتبتلة. وهناك العديد من أنشطة المداحين تبتعد بعض

الشئ عن الجوانب الصوفية كما تحكى السير الشعبية المعروفة كالهلالية ويوسف وزليخة وذات الهمة... إلخ. ثم تتدرج تلك الظواهر مقتربة أكثر من نبض الحياة اليومية واحتياجات الجماهير، متخذة لنفسها مضامين مختلفة : شكل المصطبة أمام دوار العمدة فى الريف المصرى، أو فى البيادر والشوادر والأجران أو فى مكان الحصاد فى مواسم جنى القمح أو القطن ... إلخ، أو المقعد من بيوت الفلاحين الواسعة، حيث يصحب السرد القصصى بعض الطقوس والتقاليد كشرب القهوة فى جو من السمر الفردى أو الجمعى، ويتناوب الراوى أو الزجالون أو القصاصون الحكايات والأحاجى. وتظهر تلك الملامح أيضاً فى الأردن مثلا فى (المضيفة) وتحمل لنفسها اسم (المضافة).

والظاهرة الأهم التى تسترعى الدارس فى أنشطة هؤلاء (الأدباتية) أنهم كانوا يقومون مقام الصحافة فى إعلانها وإعلامها، ومقام المسرح والفن الأدائى فى استحداث الأثر الفاجع المحزن أو الساخر، وكانوا بمثابة المؤرخين ورواة الحكمة والموعظة. وقبل كل هذا وذاك ذلك التوكيد لجوهر الفراغ، فالذين يعقدون المنازلات أو ينسجون أدب الفروسية أو المراثى أو الهجائيات إنما كانوا يفعلون ذلك أو قل يصنعونه وهم بعيدون عما فى نفوس أصحاب السلطة وعما فى حياتهم، وكما يقول أحمد رشدى صالح فى كتابه (الأدب الشعبى) : لا عجب أن نجد فى أدب هؤلاء طلب المهارة الصناعية والتفوق فى اصطياد المعنى القريب والأسلوب المتميز، وإظهار المعرفة والقدرة، فذلك كان السبيل إلى تمكين أقدامهم من بلاط رعاتهم.

ومهما قيل عن قيمة هذا النموذج من الأدب، فإنه ينبغى التسليم بأن هؤلاء الندماء والأدباء الظرفاء يتحولون إلى أسلحة فى يد غيرهم مما يسقط عن الأديب أوسمة الدفاع عن القيم الجماهيرية ومصالح الغالبية من المطحونين والفقراء. وخير نموذج لهذا النوع هو "عبد الله لهلبها"، فهو فى تصرفاته الخاصة، من ملبس ومنهج حياة وعادات، شاعر نديم ولم يكن غريباً أن يتخذ هيئة الدراويش أو يركب حصاناً ويتمنطق بسيف، فكذلك، كانت خديجة المغربية تلبس ملابس الرجال وتضع طربوش عمامة مغربياً على رأسها. وكثيرون أمثالهما يغص بهم ريف مصر خلال مئات السنين، يعيشون فى درجة من حياة المتطفلين يعتمدون على رعاتهم يفرحونهم ويسرون عنهم ويشحذونهم للبكاء حين يريدون البكاء، فلا عجب أن خرجوا بمستوى الأدب الشعبى عن مداره اللصيق بالحياة الشعبية العامة إلى هامش ضيق، ولم تكد الصحافة ووسائل الإعلام الأخرى تنتشر وتذيع حتى أخذ هذا النوع من الأدباء

فى التلاشى فلم يعد ثمة مكان رحب له، كما كان الشأن فى الماضى، على حين لم يزل الأديب غير المتفرغ من العمل يضيف كل يوم إلى تراث الأدب الشعبى، ويغزو به آفاقاً جديدة تحملها الحياة وتطوراتها، ذلك لأن أدبه لم يزل معتمداً على منطق الضرورة الاجتماعية العامة وموجهاتها. ومن أقوال ابن عروس :

حـــرامى وعـــاصى وكـــداب
عـــــاجـــــز هـزيل المطايا
وتبت ورجـــــعت للبـــــاب
هيـــــا جـــــزيل العطايا

و(الموالدية) هو الآخـر شكل من أشكال (الاحتفال) الشعبى الذى نراه من منظور "المسرح" صورة من صور التلاحم بين الفنان الشعبى وجمهوره، وهو احتفال دينى يقام بمناسبة حلول عيد المولد النبوى فى المساجد، كما يُقام فى الأضرحة للاحتفال بذكرى ميلاد الولى نفسه سواء فى المناسبات الدينية أو رمضان وعاشوراء، كما يتكرر فى شكل زفة للطرق الصوفية، كما يذكر المؤرخ إدوارد لين أن طائفة الرفاعية كانت تستخدم التظاهرة الاحتفالية نفسها، وقد ظهرت وانتشرت هذه التظاهرة كثيراً فى عهد الفاطميين. وكما يقول أحمد أمين : كان يقام فى طنطا كل عام مولد كبير تجتمع فيه حلقات الذكر، وأهل الدعارة والمجون والخلاعة والطبل والزمر وتجار المأكولات وخاصة الحمص والحلاوة وحب العزيز وقد اشتهرت حلاوة السيد البدوى اشتهاراً كبيراً. وكان موعد الاحتفال يُحدد بعادات البلاد الزراعية مع فيضان النيل وانغمار الأرض بالرى وخلو الفلاحين من المواسم الزراعية وكثرة المال فى جيوبهم بعد الزرع ونحو ذلك. كما كان يُحدد المولد بالتاريخ القبطى لأنه أثبت.

وهذا المولد - وغيره من الموالد - كان له نظير عند قدماء المصريين حسب ديانتهم كما يذكر المؤرخ (هيرودوت) ويقام فى تل بسطة وصان الحجر فى محافظة الشرقية. وفى هليوبوليس المسماة الآن بعين شمس، فكان عيد النيروز حيث يشعلون فيه النيران. وفى العهد الفاطمى استمرت الظاهرة وكان يقودها أمير يسمى أمير النيروز، واستمر ذلك حتى أبطله السلطان برقوق. فكان للأقباط فى شهر توت عيد الصليب - فى السابع عشر منه - ويقال إن المسيح صلب فيه. وفى الثامن والعشرين من شهر بابه عيد يسمونه عيد الشمس وكانوا يرمزون فيه إلى أن إيزيس تبحث فيه عن جثة أوزوريس. وكان هناك عيد الميلاد، وليلة الغطاس وغير ذلك، فيظهر أن الأقباط أخذوها من قدماء المصريين، ثم أخذها المسلمون من الأقباط وصبغوها بالصبغة الإسلامية كمولد النبى ومولد السيد البدوى، والحسين والسيدة

زينب...إلخ. وفى مقابل الموالدية كانت هناك الدوسة والحصان.

ويحكى أحمد أمين عن هذه الظاهرة (الموالدية) وعن حضوره أحد هذه الاحتفالات فى تكية بالقاهرة فى شارع المظفر حيث اجتمعوا فى الحديقة النظيفة بعد صلاة الجمعة، واستداروا على شكل حلقة كبيرة ولقد لبسوا لبدة طويلة على رؤوسهم، وتحزموا فى أوساطهم على سراويل واسعة، وهم يتقنون الضرب على الناى، ويستخرجون منه أصواتًا جميلة. وقد بدأوا بذكر الله وهم يحنون رؤوسهم وبدأ درويش منهم يدور على حركات الناى وسط الحلقة، ويتحرك برجليه ويداه ممدودتان، ثم أسرع فى حركات رجليه، فانتشرت سراويله على شكل شمسية، وظل يدور نحو عشر دقائق، ثم انحنى أمام شيخه الجالس داخل الحلقة منصتًا إلى الدراويش الذى يذكرون، ثم تحلقوا ووضع كل رجل يديه على كتفى الآخر، وأخذوا فى الذكر بسرعة شديدة، ثم استراحوا، وبعد ربع ساعة قاموا للذكر ثانية، واستمروا على هذه الحال نحو ساعة أو ساعة ونصف، فكان منظراً عجيباً يمتع السمع بنايه، والنظر بسراويله المفرودة وحركاته العجيبة.

أما (الدوسة) ففى يوم ١١ من ربيع الأول يجتمع أرباب الطرق بميدان باب الخلق على نظام خاص، ويسير الموكب بأهم شوارع المدينة ومنهم كثيرون من المشعوذين، بعضهم يأكل الزجاج، وبعضهم يأكل الثعابين،وبعضهم يضرب شدقه بدبوس ذى رأس غليظ فى عنف وقسوة ومنهم من كان يضع حد السيف فى بطنه ثم ينام فوقه. ويأتى الشيخ يقبل يده بريقه، ثم يمسح على بطن المريد حتى لا يتأذى من حد السيف. وعندما تصل هذه المواكب إلى ساحة المولد ينبطح الكثيرون على وجوههم فى صف كبير، فيمر فوقهم شيخ السادة السعدية بحصانه، يقوده اثنان من أتباعه، ويعتقدون أنهم سينالون من ذلك بركة كثيرة. ومن الغريب ألا تحدث من ذلك أضرار كبيرة كالتى كانت تتوقع. وبعد صلاة العشاء يشرف الصوان الخديوى والكبراء، فيسمعون المولد، ثم توزع الحلوى وشراب الليمون ويزدحم الناس فى هذه الليلة ازدحامًا كبيرًا، ويهيص بعض الشبان فى هذا الازدحام، وكثيرًا ما كانت تحدث أفاعيل ومراسلات بين راكبات العربات وراكبيها مما يجعل من الليلة نوعًا من الفتنة. وقد أبطل الخديوى توفيق عادة (الدوسة) هذه لما ينشأ عنها من أضرار.

ورغم ما سبق أن أوردناه من صور متقاربة وربما متناسخة لعروض احتفالية موسمية شعبية، فإن السؤال لا يزال مطروحًا: هل ثمة حركة تبادلية بين الفنون الشعبية فى مشرقها ومغربها؟ وهل هذه

الفنون فى صورها التى رأيناها تشكل علامة على وجود ظاهرة المسرحة بشكل عربى خالص أم لا ؟ !

الحقيقة تقول إن الإنسان يولد ممثلاً بطبيعته، والمجتمعات تلجأ إلى هذا الفن بشكل جماعى تحقيقاً لمتعة ذاتية كورالية فى مناسبات اجتماعية طقسية أو احتفالية. حيث تجد الجماعة ضميرها المتكامل.

إن المسرح مادته الحياة، ولغته التعبير عنها. وعناصره موجودة ومتوافرة لدى كل شعب. وقد تتفاوت درجات هذا الوجود ولكنه وجود على كل حال. وهذا ما نراه فى عالمنا العربى فى الظواهر القليلة التى سقنا ملامح منها. وتعلق بالذاكرة ظواهر الاحتفالات الشعبية الإغريقية؛ ديونيزوس وأعياد العنب والخمر، والديثرامب، ومسرحيات الخوارق أو المعجزات فى العصور المظلمة أو الوسيطة فى أوروبا وعروض الشوارع للكوميديا دى لارتى فى إيطاليا. ومضامين وأشكال تلك العروض وترابطها- فى نقاط التقاء وتماس- مع عروض السامر والموالدية والحكواتى والمحبظين وعروض كربلاء ومشاهد مقتل الحسين والتكفير عنه، والحلقة أو البساط والمداحين... إلخ.

ومن المسرح العربى الخالص، ما اكتشفه الباحثين - من العرب والأجانب - على مدى النصف الأول من القرن العشرين، من أدلة تاريخية، ونصوص شعبية وغنائية، ومن هؤلاء مثلاً (فلاندرز بيترى) وزوجته (مرجريت موري) اللذين عثرا فى قرية (هوارة) بالفيوم على نص مسرحية باسم (الفرس) ليثموثيموس يرجع إلى القرن الرابع قبل الميلاد، وعلى أحد نصوص الشاعر الملحمى اليونانى هوميروس ، وعلى ثلاث برديات لأرسطو، وبعض المسرحيات الكوميدية للشاعر (هيروداس) وفى قرية (جوروب) غرب الفيوم عثرا أيضاً على محاورتين لأفلاطون هما (لاجنيس وفيدون) وأكثر من مائة بيت من ملحمة يوريبيدز (انتيجونى) وأجزاء من مسرحيات سوفوكليس وأسخيلوس، وأربع كوميديات كاملة لميناندوز، وكل هؤلاء من شعراء وكتّاب المسرح اليونانى القديم. فماذا تثبت هذه النصوص؟ يؤكد محمد كمال الدين أنها ولا شك تثبت وجود علاقة وثيقة بين المسرحين الفرعونى واليونانى القديمين، وأنهما تبادلا الأعمال المسرحية. وأن مصر العربية- بعد ذلك- استمر فيها هذا التبادل، أو بقى ما بقى من تراث يونانى معروفًا على الأقل فى مصر، ولم تكن المسافة بين مصر والبلاد العربية تجاوز عبور البحر الأحمر، أو سيرًا على الأقدام أو الجمال عبر سيناء إلى الشام والعراق، أو بممر البحر الأبيض إلى أوروبا، وما كان أيسر السفر فى كل العصور لتبادل

المنفعة تجارة وعملاً وفكراً. وقد روى أحد علماء الآثار أن بعثة أجنبية شاهدت حفلاً راقصاً لإحدى الفرق الشعبية المحلية فى الفيوم، واكتشف أحد أعضائها أن الرقصة هى بنفسها رقصة بعث أوزوريس كما سجلتها النقوش التى تصور الأسطورة، وقد احتفظت بكل مقوماتها بدقة عجيبة منذ آلاف السنين، كما اكتشفت البعثة أيضاً بعض النصوص الدرامية الشعبية التى تمثلها بعض الفرق المحلية الجوالة بالقرى هناك، مثل نص سارة وهاجر و سعد اليتيم - وذلك حسب قول شوقى عبد الحكيم فى دراسته بمجلة المسرح - وكلها من مكتشفات بعثة الفنون الشعبية بالفيوم أيضاً، ولا يُعرف لها مؤلف معين، و كانت لها أصداء تاريخية بعيدة المدى، وتعود إلى فجر التاريخ المصرى، وتصل بها عبر أجيال طويلة إلى دخول الإسلام إلى مصر، ثم العصر الفاطمى، بعد إضافات تتناسب مع كل عصر وتتفق مع البيئة حسب ظروفها الاجتماعية.

وهل يمكننا أن نتجاهل- بعد ذلك أيضاً- ذلك النوع من المواويل المسمى بـ (الآهات) يغنيه صاحب الموال بمصاحبة الأرغول، ذلك الفن الذى برع فيه (بيرم التونسى). ونذكر له على سبيل المثال آهته التى تحكى عن ثورة سعد زغلول حيث يقول فيها:

الأوله آه.. والتانيه آه.. والتالته آه
الأوله بالبنادق سكتّوا الثوار
والتانيه جا اللورد ملنر يربط الأحرار
والتالته تصريح فى فبراير وأصله هزار

ثم نذكر فن الأدباتى الذى عُرف من قديم، ومنه أخذ مسرح الفودفيل أسلوبه المميز. وقد نظم فى هذا اللون النديم وصنوع وحسين شفيق المصرى.

ثم كان صندوق الدنيا الذى يعتمد على تسلسل الصور مع تعليقات تكوّن فى النهاية قصة أبى زيد الهلالى والزير سالم وعنترة وغيرها. ثم تطور الصندوق فاستغل الدمى فأصبح يُعرف بالأراجوز، ثم استغل معها الشاشة الشفافة فأصبح يُعرف بخيال الظل. ثم ثبت بعد تنقل فأصبح مسرحاً له مكانه الدائم وجمهوره الثابت وممثلوه المتخصصون وتقاليده المعروفة، ثم تطور منه الأراجوز إلى أن أصبح فن العرائس المتكامل،وإن كان أصله يرجع- كما يذكر هيرودوت - إلى المصريين القدماء.

هناك ظاهرة أخرى تستحق وقفة تأمل. وهى ظاهرة الغناء المتعدد الأصوات لسكان الأطلسى المتوسط، حيث يشكل التصفيق المنتظم الخاص نوعاً من الحوار المتبادل والجمعى بين المصفقين وجماعة الغناء. هذا الحوار الطريف يمثّل نوعاً من الحوار الدرامى، فى شكل احتفالى جماعى.

وهو ليس بعيداً عن تراتيل الأعياد سواء

الدينية أو الدنيوية. ويكفى أن نتذكر قراءة (الصمدية) فى جوامع دمشق ومصر. أو نتمثل الذكر وحلقاته وأداءاته النغمية الجماعية، أو الفردية تارة والجماعية تارة أخرى أو متداخلة بعضها مع بعض حسب نسق موسيقى يقربنا إلى "البوليفونية" فى شكلها الغربى. تماما كالقراءات الجنائزية عند المسلمين والمسيحيين على السواء.

ولعل غناء (الطوائف) فى تجمعهم المهنى كالبناءين أو الحمالين أو الملاحين أو الصيادين والفواعلية والحصادين والعطارين حيث يحاولون بحركاتهم العضلية المصحوبة بغنائهم أو إيقاعاتهم (الآهية) - دون مفردات مفهومة- للتغلب على حالة التعب الجماعية نتاج جهودهم ولتحقيق نوع من الوحدة الحركية للمجموعة. ومن الطريف أن نذكر أن مثل هذا الغناء كان هو الطريق العفوى إلى شهرة الفنان الموسيقى سيد درويش حيث اكتُشفت مواهبه أثناء غنائه وقيادته لجماعة من البنائين، الأمر الذى انطلق بعده إلى الشام لفترة أكدت مسيرته الغنائية الشعبية فيما بعد.

كما أن قرية (دنشواى) على وجه التحديد- بجانب عموم الوجه البحرى فى مصر- تزخر بذلك العون من التراث الشعبى "لغنائى وخاصة فى مواسم جنى القمح والقطن. والأمر نفسه تعرفه (نزلة السمان) فى مواسم البلح، والفيوم فى مواسم (حصاد العنب).

- **(لنمش ونحن نغنى يخف تعبنا من جراء السفر)** قالها فيرجيل.

- **(الفلاح والصانع فى مصر القديمة كانا يستعينان على عملهما الشاق بغنائهما، حتى لقد كان الغناء جزءًا من العمل الذى يقوم به العامل)** أوردها سليم حسن فى كتابة (الأدب المصرى القديم).

أما (العريقات) فهن فتيات تضعن على وجوههن مساحيق العروسات وتخرجن فى مواكب جماعية أيام الجفاف لطلب الغيث. وقد رفعن معلقة كبيرة من الخشب علقت عليها صورة من القماش الملون وتطفن بها الشوارع وترددن إنشادات دينية شعرية كلها توسل إلى الرب الأعلى.

ويقابل هذه الصورة من جانب المشرق (مسرح الفصول المضحكة النسائى) أو (المسخرة النسائية) لاستخراج المواجع الدفينة والتعبير عن (التابو) ضد الرجل -كما يقول الباحث عبد الرحمن عرنوس - وكان يطلق عليه أحياناً (مسرح حجرات النوم) ويبدأ التشخيص حسبما ورد فى دراسات شوقى عبد الحكيم كالتالى:

تبدأ الرواية بتوجع الشخصية الرئيسية (وهى امرأة) لجمهورها (آه يا نتوسى.. يا

مطلع حسى (التنوس هو المصطلح الدارج لفرج المرأة) وتبادرها الفرفورة أو الداية (أو البلانة).

- مالك يا ستى؟

وتروح بطلتنا تتحسس أعضاءها التناسلية وسط حمى الضحكات النسائية.

ومن أشهر فرق آخر الليل أو مسرح حجرات النوم: فرقة (زنوبة) وفرقة (عيوشة)، وعدد أعضاء الفرق يتراوح بين ست وسبع نساء تحترفن التمثيل والغناء والسخرية من الرجل وخصائله وذيله النجس. وقد كانت تحرم مشاهدة هذه العروض على الرجال بالطبع. ويقول عرنوس فى بحثه عن (مسرح حجرات النوم) أنه من المعتقد أن تقوم مثل هذه المسخرة النسائية على هيكل درامى تقترحه رئيسة الفرقة - أمثال زنوبة وعيوشة وغيرهما- على عضوات الفرقة، وتتولى هى بنفسها توزيع الشخصيات عليهن وطرح الأفكار العريضة التى تدور حولها التمثيلية، وهى موضوعات تخص هذا المجتمع الحريمى المغلق، بحيث يجىء (العرض) التمثيلى شكلاً من أشكال الارتجال الفكاهى حركةً وكلاماً وغناءً.

أما (سلطان الطلبة) فلنا عنده وقفة تستحق التأمل.

يقول أديب السلاوى فى كتابه عن المسرح المغربى، وهو بصدد تقييم مسرحية الفنان الطيب الصديقى بعنوان سلطان الطلبة والتى شاركه الإعداد المسرحى عبد الصمد الكنفاوى: المسرحية قائمة- من حيث الشكل- على حفلات سلطان الطلبة التى ارتبط ظهورها بقضاء الطلبة على ابن مشعل اليهودى، وتختلف هذه الصيغة الفنية عن المسرح الغربى فى كونها غير خاضعة لبناية تسمى المسرح، فهى تتخذ لنفسها المدينة كلها مسرحاً لأحداثها، كما أنها - من حيث الزمن- لا تلتزم بساعتين أو ثلاث. بل إن عرضها يستغرق أسبوعاً كاملاً، كما أنها بوصفها حفلاً موسيقياً، تعيد للمسرح الغربى طابعه الطقوسى الذى امتاز به أيام الاحتفال بديونيزوس. لعل طرافة -وخطورة- هذه الظاهرة المسرحية المتفردة تذكرنا بشكل مماثل حدث فى أوروبا فى فترات بعيدة، نذكر على سبيل المثال المسخرة أو المساخر فى العصور الوسطى (مع اختلاف فى المضمون بالطبع حسبما تمليه التسمية ذاتها) وعيد الحمقى أو الحمقاوات فى فرنسا، وربما تحتل الظاهرة المسرحية الكنسية (عيد القديس نيقولا) من ٦ ديسمبر وحتى ٢٨ ديسمبر من كل عام، كما يقول دافينيون فى كتابه (سوسيولوجية المسرح) أهمية خاصة نظراً لتفردها هى أيضاً بما يوازى (سلطان الطلبة) إذ كان يُنصَّب طفل قديسًا على سبيل السخرية من البابا.

فيليسونه ثيابه وقلنسوته المعروفة ويمسكونه صولجانه ويدعونه للصلاة بهم متمتمًا بما تجود به قدراته المتواضعة من كلمات تدر باللاتينية، ويشير بحركات وإيحاءات تثير الضحك والاستخفاف. وكانت تلك الاحتفالات تسمى بأعياد الطفولة، الأمر الذى أثار حفيظة رجال الدين فمنعت وجرمت تلك الاحتفالات فى إنجلترا فى عصر النهضة.

والجدير بالذكر أن أحد طلبة مختبر جامعة اليرموك المسرحى قد قام بتسجيل صوتى مع مجموعات من السيدات والرجال الطاعنين فى السن من مدينة الرمثا على الحدود الأردنية السورية، وذلك فى يناير ١٩٨٥ حول ظاهرة كانت موجودة فى تلك البلاد تسمى (العراسة) وهى بمثابة احتفال بالعريس صباح ليلة دخوله على عروسه فى احتفاليات لا تخلو من التشخيص فى مظاهرات تعبيرية هزلية. فمع مطلع شمس اليوم التالى- يسوق هذا الكلام عبد الرحمن عرنوس فى بحث جيد عن (العراسة) والتشخيص التلقائى- يتقدم أقارب وأصدقاء العريس ويقفون أمام داره، أو تحت شباكه ليوقظوه عابثين. (صبحية مباركة يا عريس).. (صبحية مباركة يا ملك، يا سبع الرجال) فينزل العريس مختالاً فى زيه الجديد ويستقر مع أصدقائه داخل بستان تتوافر فيه (برادة) لشرب الماء، وقد يقومون بتشييد حفرة نظيفة فى الأرض واسعة الفوهة لشرب الماء، وتغطى بالنبات الأخضر أو سعف النخيل أو بورق الموز، فإن للنخيل وسعفه، بل ربما بلحة أو تمرة دوراً رئيسياً فى مسرحيات وألعاب هذه العراسة المرتجلة، ذلك أنه ما إن يتصدر العريس الجلسة (السامر) الذى عادة ما يختار من كبار السن، ومن الملمين بالقراءة والكتابة حتى تصطف مجموعة من الشباب يتخذون هيئة العسكر والضباط والأفندية بأن يضعوا جلابيبهم فى سراويلهم ويتسلحون بجريد نخل متفاوت الطول ومحلى بالزخارف. ويشق طولياً مرتين ويسمى (مقرعة) لما يحدثه من صوت طرقعة عند استخدامه للضرب والعقاب على القدمين والظهر لمن يثبت إنه مذنب فيما بعد. ثم تعقد المحاكمة "الشعبية الانتقادية العابثة بقيادة "القاضى العريس" الذى يتلقى أحداثا وروايات عن جرائم واتهامات ومشاحنات بين الجمع المحتشد. مما يندرج تحت أحداث حياتهم اليومية مثل حرق الزرع، وتسميم البهائم، وقطع ماء الرى واغتصاب النساء والتهجم على الدور ومشاكل الزواج والطلاق والأخذ بالثأر وتجاوز أو تعدى حدود الحقل أو الدرب أو الأرض. هذا التعدى الذى يدركه المدعى بسماع نباح كلبه (وعادة ما يقوم بأداء صوت النباح أحد الحضور) ويستعرض أصحاب الشكاوى دعواهم المدعومة بالأسانيد صوتيًا وحركيًا أو بالبانتومايم فى أشكال هزلية

صقلتها تكرارات أو خيالات جامحة مرتجلة. ثم يستطرد صاحب الوصف السابق فى عرض أمثلة من هذه العراسة الفكاهية المرتجلة بعرض مشاهد مثل شاب يتقمص شخصية امرأة تتشح بالسواد ويولول نادبًا على عكازه من أن أحد حضور العراسة أحرق محصولها أو طلق ابنتها أو اقتحم دارها فى منتصف الليل ليغتصبها... وهكذا. وهنا تقبض جوقة العسكر- الممثلون- على المتهم (وهو فلان بن فلان) ويسمع لدفاعه بأن يقول ما عنده، ويستعان بشهود وجيران وأناس مسموعى الكلمة، مصدقى الشهادة إلى أن تكبر الواقعة، ثم تتداول المحكمة وينطق القاضى- وهو الوزير أو الملك- بالحكم بالضرب بالجريد أو دفع الفدية من نقود ونقوط، ثم تصدر المحكمة حكمها الفكاهى بهذا القول (حكمت المحكمة على فلان بن فلان بستين ألف جلدة على جلده الجواميسى، من تحت ماء الزير) وعادة ما تستبدل الجلدات بحوالى ستين قرشا يدفعها المتهم ويخلى سبيله وسط تهليل محبيه ومريديه. ومن المعتقد أن هذه الغرامة كانت تقدم بمثابة نقوط للعريس.

وأخيراً

- هل ستؤدى تلك الظواهر الفنية إلى الدائرة الاحتفالية الإغرو - رومانية نفسها، كى نرتدى من جديد أردية أرسطو؟

أم علينا أن نبتدع مضامين جديدة - هى من وحى الحاضر وتضاريسه وحتمياته - تستدعى بدورها أشكالاً تلقائية؟

- هل تكفى تجربة بيتر شومان بمسرحه المسمى (الخبز والدمية) (ويقصد بها وبنا السوبر ماريونت ولكنه يعنينا كدمى إنسانية) لتحقيق نظرية المشاركة مع الجمهور كى نرضى ضمائرنا ومسئولياتنا كمثقفين؟

- هل نحن بقادرين أن نصوغ بعقولنا ووجداناتنا الفنية (مسرحاً) يتسم بالجماعية والجمعية، قادراً على التعبير عن (الناس) والنفاذ إليهم ملبياً احتياجاتهم أمام طوفان الزحف التليفزيونى والفيديو على وجه الخصوص؟

يقول جروتوفسكى رداً على السؤال الأخير :

فى مواجهة هذا الفن الخدَّاع المبهر المخترق، لا بد من البحث عن الالتحامية الزائدة، حتى يذوب الوجدان الجمعى والفكر الجمعى عند المتلقى والمتمثل فى الطموح الثقافى، وبين المستقبل الجمعى لتجدوا فى كلٍ واحد .. فى لحظة التماس بين الفعل الفنى وبين الاحتياج الإنسانى، فى لحظة زمنية محددة.