الفصل الثالث

أثر علاقة المخرج بالنص على العرض المسرحى

"تحليل لنماذج من عروض المسرح المصري"

توصلنا فيما سبق إلى أن علاقة الإخراج بالنص المسرحى هى علاقة جدلية ثنائية الاتجاه تكتسب صفة النسبية. وتتحكم فى هذه العلاقة عدة عناصر أهمها:

١-عناصر تحديد هوية المخرج:

وعناصر تكوينه الفكرى والنفسى ومجموع النصوص التى تعامل معها بالقراءة والعروض التى شاهدها. وتسهم هذه العناصر فى تحديد المفهوم الخاص الذى يكونه المخرج للنص والذى سيقدمه فى عرض "التفسير".

٢-عناصر خشبة المسرح:

حيث يفرض الواقع العملى على المخرج مجموعة من العناصر أهمها الفروق الجوهرية بين النص والكلمات المكتوبة وبين الواقع المجسد على خشبة المسرح وما قد يتطلبه من تكثيف أو تغيير بما يتيح لمفهومه الخاص للنص لكى يعبر عن نفسه. كما يفرض الواقع العملى أيضاً على المخرج الإصطدام بالتفسيرات الجزئية الخاصة بالمشاركين فى العرض "الممثلين، مصمم الديكور، المؤلف الموسيقي..إلخ. وهى تفسيرات قد تتفق أو تختلف مع تفسير المخرج وقد تحدث نوعاً من التأكيد لهذا التفسير أو تحدث نوعاً من التشويش عليه. وهو ما يدفع بالمخرج للسيطرة على تلك العناصر المساركة فى العرض، ووضعها فى إطار تأويلى هو مفهومه المخرج ورؤيته وتجسيدها على خشبة المسرح.

٣-عنصر المتلقى "المشاهد":

لقد أصبح المصطلح السائد والمستخدم فى دراسات التلقى هو مصطلح "المشاهد" بدلاً من مصطلح "الجمهور" تأكيداً على فردية المتلقى وتعدد المفاهيم والتفسيرات التى يتوصل إليها المشاهدين للعرض الواحد طبقاً لعناصر الهوية الخاصة

بهم. ويسعى المخرج من خلاله عرضه إلى توجيه هذه المفاهيم والتفسيرات من خلال "عناصر ضابطة" لتحقيق هدفه النهائى من العرض.

كما أن المخرج يضع فى اعتباره عناصر جذب المشاهذ التى تجعله يتفاعل مع العرض ويتواصل معه. وتتمثل تلك العناصر فى ارتباط ما يقدم على خشبة المسرح باهتمامات ذلك المشاهد وحياته وواقعه، وتوفر عنصرى "الجمال والمتعه الفنية" فى العرض. كما يفرض ذلك على المخرج الاهتمام بالإيقاع المناسب للعرض والتسلسل الفكرى المنطقى للمشاهد الذى يؤكد مفهومه الخاص للنص. وخاطبة حاستى البصر والسمع لدى المشاهد.

-إن إحتمالات تعامل المخرج مع النص يمكن حصرها فى إحتمالين.

الأول: الأمانة مع النص وكلماته. وهذه الأمانة ليست كاملة وإنما هى نسبيه طالما أنها تدخل فى نطاق التفسير والمفهوم الخاص بالمخرج.

الثاني: حرية المخرج فى التعامل مع النص وهذه الحرية نسبية أيضاً وليست مطلقة. فالمخرج يسقط ذاته وأفكاره على النص ولكنه محكوم ومقيد بمنطق النص؛ منطق الأحداث، والعلاقات والصراع والشخصيات وقد يقوم المخرج ببعض الإجراءات دون الإخلال بمنطقة مثا:

١-حذف بعض المشاهد أو الشخصيات أو الجمل بهدف التخلص من الوصف وتجنب التكرار وبهدف التكثيف وعدم الإضرار بإيقاع العرض. وحذف بعض المشاهد التى تم التعبير عنها من خلال العناصر المرئية والمؤثرات.

٢-إضافة بعض الجمل أو المشاهد أو الشخصيات بحيث يسد ثغرة ما فى النص أو لتقوية بعض مناطق الضعف.

٣-إعادة ترتيب المشاهد فى تسلسل معين يخدم التفسير أو الرؤية التى يطرحها المخرج فى العرض. فالمخرج لا يقدم النص ككل ولكنه يقدم تفسيراً له حيث يتبنى

أحد الخطوط الفكرية الموجودة فى النص ويقوم بالتركيز وهو ما قد يطلب إعادة ترتيب المشاهد.

٤-التوجيه الفكرى للنص حيث يسقط المخرج أيديولوجيته على النص ويتضمن هذا التوجيه بعدين:

الأول: تقديم النص برؤية إخراجية معاصرة تلائم الفترة الزمنية. والمجتمع الذى إلى يقدم فيه العرض.

الثاني: إكساب النص بعداً فكرياً جديداً هناك إاحتمال لوجوده بشكل غير واضح أو غير مؤكد.

٥-التغيير فى الشكل الفنى: مثل إخضاع نص مكتوب بأسلوب تقليدى لتقنيات المسرح الملحمي. أو تقديم نص درامى فى إطار غنائى واستعراضى أو استخدام لغات مسرحية "سمعية وبصرية" فى العرض تختلف عن اللغه التى يعتمد عليها النص.

-إن علاقة المخرج بالنص والأسلوب الذى يتعامل معه سينعكسان لى العرض المسرحى وهو ما يتضح لنا من الاختلاف بين العرض والنص، والمساحة التى يعبر فيها المخرج عن نفسه والمتمثلة فى إبداعه الخاص. كما سينعكس على التقنيات التى سيستخدمها المخرج فى العرض من حيث استبدل عنصر أخر كأن يستبدل المخرج الكلمات بالتشكيل أو الموسيقى أو التعبير الحركي. كما سينعكس ذلك على شكل العرض المسرحي.

وفيما يلى سيقوم المؤلف بتحليل عدد من العروض المسرحية المصرية ومقارنتها بالنصوص للتوصل إلى عناصر الاختلاف والاتفاق بين النص والعرض والتعرف على الرؤية الإخراجية وما أضافته للنص، وكذلك أساليب تعامل المخرجين مع النص فى المسرح المصري.

نصوص قدمت فى عرض مرة واحدة:

١-عناصر "الميتاتياتر" بين عمل المؤلف وعمل المخرج

"الفرافير" تأليف يوسف إدريس، إخراج كرم مطاوع. المسرح القومى الموسم ١٩٦٤/٦٣.

بدأ يوسف إدريس عمله الفنى ككاتب للقصة ثم الرواية ثم اتجه للكتابة للمسرح. وقدم يوسف إدريس إثنتى عشرة مجموعة قصيصة وتسع روايات وسبع مسرحيات. ومما لا شك فيه أن البداية الفنية له ككاتب قصة ناجح سيكون لها تأثيرها على أسلوب كتابته وعلى نظرته الخاصة للمسرح. ويمكننا أن نقسم عمل يوسف إدريس إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: هى التى قدم فيها مسرحياته الثلاث الأولى "ملك القطن"١٩٥٥- "وجمهورية فرحات" التى حولها للمسرح عن إحدى قصصه القصيرة١٩٥٥- ثم مسرحية "اللحظة الحرجة"١٩٥٦، والتى كتبها كرد فعل للعدوان الثلاثى على مصر. وقد كتب يوسف إدريس عن هذه المسرحية ""أنها مجرد أسهم وإشارات تحدد الطريق وأن النص مجرد إشارات للعرض المسرحي"".ثم توقف يوسف إدريس عن الكتابة للمسرح لمدة سبع سنوات وبرر بالبحث عن المسرح المصرى كما يتصوره كمؤلف.

والملاحظ على المسرحيات الثلاث الأولى التى كتبها يوسف إدريس ارتباطها القوى بالمتغيرات والأحداث التى يمر بها المجتمع المصرى فى تلك الفترة حيث يعتبر النقاد مسرحية اللحظة الحرجة "مسرحية مناسبة" كما أن مسرحيتى "ملك القطن وجمهورية فرحات". هما رد فعل من قبل المؤلف لأحداث الثورة ومبادئها. ولذا فقد جاءت النصوص الثلاث من حيث الأسلوب الفنى تتردد ما بين الطبيعية والواقعية الفوتوغرافية.

المرحلة الثانية: تبدأ من مسرحية الفرافير والتى لن تنشر إلا بعد عرضها على المسرح الموسم المسرحي١٩٩٦/٤/٦٣. والتى اعتبرها يوسف إدريس تطبيقاً

لنظريته "نحو مسرح مصي" ولكن أعمال يوسف إدريس التالية لهذا النص قد اختلفت من حيث شكلها ومضمونها. فلم يجد الدارسون والنقاد بها محاولة من جانبه لتطبيق نظريته مرة أخرى أو لتطويرها. ولكن النصوص التى جاءت بعد الفرافير خلال فترة الستينيات وهى "المهزلة الأرضية" "والمخططين" والجنس الثالث" قد دخلت فى إطار المسرح الذهنى المجرد الذى يهتم بالبعد الفكرى فى النص وفى هذه الفترة كان موقف يوسف إدريس متشدداً مع المخرجين ومطالباً بالالتزام الحرفى لكلمات النص وأفكاره.

٣-المرحلة الثالثة: جاءت فى الثمانينيات بعد فترة توقف طويلة استمرت من١٩٧١ وحتى عام١٩٨٣. حين أصدر مسرحية "البهلوان" وبرر صمته عن الكتابة بعد أسباب هي"أولاً لأن جمهور المسرح الذى كنا نكتب له قد تحول إلى جمهور مستهلكين للمسرح الساقط وثانياً لآن التغييرات التى تتيح للكاتب أن يأخذ منها موقفاً لأنها غير ثابته والمسرح يحتاج إلى حد أدنى من استقرار الحياة. هذا بالإضافة إلى أن العناصر المسرحية التى كانت قائمة فى الستينيات تشتت سواء فى التليفزيون أ السينما أو هاجرت بالإضافة إلى العوامل الأخرى الكثيرة".

وبغض النظر عن تلك الأسباب فإن النص الأخير ليوسف إدريس "البهلوان" قد جاء دون المستوى الفنى والفكرى لنصوص يوسف إدريس السابقة عليه واتفق النقاد على أن النص ملء بالثغرات والتكرار وعدم إحكام البناء".

غير أننا نلاحظ تغيراً هاماً فى موقف يوسف إدريس ونظرته للنص المسرحى والمساحة المتاحة لعمل المخرج عليه. وهذا التغير يرتبط بموقفه من عرض "مسرحية المخططين" ففى العرض الأول عام٦٨ والذى قام بإخراجه سعد أردش والذى ألغى ليلة الإفتتاح رفض يوسف إدريس تغيير المخرج لنهاية المسرحية من خلال عنصر الحركة ولكن يوسف إدريس فى العرض الذى قدمه أحمد زكى فى الموسم

المسرحي٨٢/٨٣ قد سمح للمخرج ببعض التعديلات. وأعرب عن رضاه التام عن العرض.

وتمثلت تلك التعديلات فى تقديم العرض فى فصلين بدلاً من ثلاثة فصول كما فى النص.''عهد المخرج إلى جوقة من المنشدين بتكرار بعض العبارات التى يردد معظمها على لسان طعمية التى تنطق بأقوال مأثورة "لا يوجد كورس فى النص"...حذف العرض شخصيتين تظهران فى الفصل الثاني: خبيرة السعادة الزوجية أبا العلاء المعري...وفى الفصل الأول تحرر المخرج من النص مع احترامه له. وحرر الممثلين معه على مستوى الأداء. فلقد بين يوسف إدريس أن الشخصيات تنكرت فى الأزياء التى تريدها معبرة بذلك عن حريتها فى الاختيار. والإخراج أعطى لكل شخصية قدراً من الحرية فى الارتجال المنظم...'' . وقد دافع يوسف إدريس عن العرض فى مواجهة النقاد الذين هاجم بعضهم المخرج لعدم التزامه بالنص المكتوب وتغييره فيه. وبذلك تنحصر خلافات يوسف إدريس مع المخرجين فى المرحلة الثانية وهى أهم فترة من حيث مستوى أعماله الفنية خاصة مسرحية "الفرافير".

إن حصر المخرجين الذين قاموا بإخراج نصوص يوسف إدريس سيعطينا بعض الدلالات عن موقفه من الإخراج ومفهومه له، فقد أخرج له فتوح نشاطى نص "جمهورية فرحات" عام١٩٥٥ وأخرج نبيل الألفى "ملك القطن". وأخرج نور الدمرداش مسرحية اللحظة الحرجة٦٠/٦١، ثم كرم مطاوع الذى إخرج مسرحية الفرافير١٩٦٤، وأخرج كمال يس "المهزلة الأرضية"٦٥/٦٦، وأخرج سعد أردش "المخططين"٦٩ والتى لم تعرض للجمهور، ثم أخرج له "الجنس الثالث"١٩٧١.

والملاحظ أن هؤلاء المخرجين جميعاً يتبعون أسلوب الالتزام بالنص المسرحى وكلمات وأفكار المؤلف سواء من خلال تقديم النص وترجمته على الخشبة أو

بتفسيره. وأن المخرج الوحيد الذى يتبنى فكرة حرية المخرج الكاملة فى التعامل مع النص كان هو المخرج كرم مطاوع الذى أخرج نص "الفرافير" لأكتشاف الاختلافات أو الإضافات التى قدمها المخرج- بحكم أن النص والعرض- إلا إن المؤلف سيعتمد على الكتابات النقدية وأراء المعاصرين وكذلك مقارنه نص "الفرافير" بنصوص يوسف إدريس التالية وخاصة الإرشادات المسرحية للوصول إلى دلالات محددة.

الفرافير بين النص والعرض:

أثارت مسرحية الفرافير ضجة كبيرة عرضاً ونصاً. ترجع أسباب هذه الضجة إلى الصراع الذى حدث بين المؤلف والمخرج حول النص وعلاقته بالعرض من جهة وكذلك إلى اختلاف النقاد حول مضمون النص والعرض معاً. إذ تعددت المفاخيم والتفسيرات التى نسب معظمها إلى المؤلف بصفته صاحب الفكر الرئيسى الذى يقدمه العرض. كما ترجع إلى التنظير الذى قدمه يوسف إدريس قبل بداية العرض والذى أشار فيه إلى أنه سيطبق تنظيره هذا فى نص الفرافير.

لقد تداخلت الأسباب الثلاثة السابقة مع بعضها البعض لتجعل من "الفرافير" إحدى القضايا الرئيسية التى شغلت الحركة المسرحية فى عام١٩٦٤، إن العديد من الدارسين يعتبرون "نص الفرافير" حالة متميزة فى تاريخ المسرح المصرى لما يتضمنه من عناصر مسرحية خالصة تنبع من خصوصية "خشبة المسرح" وهو ما اصطلح عليه "الميتاتياترية"

وهو ما سيدرسه المؤلف من زاوية من هو صاحب الفصل فى تلك العناصر الميتاتياترية، المؤلف أم المخرج أم هما معاً.

قد نشر يوسف إدريس بحثاً مطولاً على مدى ثلاثة شهور (يناير، فبراير، مارس١٩٦٤) فى مجلة الكاتب طالب فيه بضرورة خلق مسرح مصرى يعتمد على

المنابع المسرحية الموجودة فى مصر "كالسامر وخيال الضل والأراجوز" واعتبر أن المسرحيات المصرية المؤلفة هى مسرحيات غريبة يكتبها مؤلفون مصريون بسبب تبنيهم للأشكال والتقنيات الغريبة. ورفض يوسف لإدريس صيغة "عالمية الفن"، فالفن من وجهة نظره ظاهرة إنسانية اجتماعية لابد لها من بيئة معينة تتبع شعباً معيناً وتنتج من أجل ذلك الشعب"إن الفن الذى نسميه عالمياً ليس سوى الفن الأوروبي. الذى نسميه عالمياً من باب التجاوز نظراً يهدد المسارح الشعبية الأخرى فى كل بلاد الدنيا إلا فى بلاد راسخة التقاليد المسرحية الخاصة كالصين واليابان".

ونلمس فى أراء يوسف إدريس رفضاً للثقافة وما تقدمه من أشكال فنية ومحاولة فصل المسرح المصرى عن هذه الثقافة من خلال البحث عن الخصوصية المصرية وهو توجه ظهر على الساحة الثقافية المصرية مع ثورة يوليو١٩٥٢ وإزداد فى الظهور بعد العدوان الثلاثى عام١٩٥٦. حيث اعتبر المصريون أن أى منج أوروبى مادى أو ثقافى يحمل صفة الاستعمار الذى تخلصت مصر منه، ويحاول الاستعمار السيطرة عليها من خلال "الغزو الثقافي". وقد انعكس هذا الموقف فى ظهور الاتجاه الشعبى فى الفنون فى تلك الفترة سواء فى الفنون الاستعراضية أو التشكيلية أو المسرح. فقد ظهرت نصوص تحمل الطابع الشعبى المصرى والعربى مثل حلاق بغداد لألفريد فرج، وياطالع الشجرة لتوفيق الحكيم، وشفيقة ومتولى لشوقى عبد الحكيم وغير ذلك من النصوص.

لقد ركز يوسف إدريس بحثه على عنصر "الشكل" المسرحي. حيث أعلن رفضه لمسرح العلبة الإيطالية وتقنياته وأنه سيستمد شكل مسرحيته الجديدة "الفرافير" من السامر المصري. وقد لاقت مقالات يوسف إدريس الثلاث اهتماماً واستجابة من قبل المسرحيين، وما أن قدم عرض مسرحية "الفرافير" على المسرح ثم نشرها بعد ذلك؛ حتى توالت الدراسات النقدية التى سعت للمقارنة بين النظرية التى طرحها يوسف إدريس وبين التطبيق العملى المتمثل فى العرض والنص واتفقت

أراء النقاد على أنه لم يقدم الخصوصية المصرية فى الشكل وإجتهدوا فى توضيح الملامح والتأثيرات الغربية فى النص وخاصة تأثيرات بريخت وبيراندياللو وبيكيت.

وبشكل عام فإننا ""لانستطيع القول أنه "يوسف إدريس" نجح فى العثور على هدفه من الناحية الشكلية على وجه الخصوص، فلماذا يميز شكل مسرحيته الفرافير عن الشكل الغربي؛ لا شئ. إن كل جديد فى المسرحية قد سبقه إليه كتاب غربيون،،. إن تأثيرات المسرح الغربى كانت واضحة فى عرض الفرافير ونصه المنشور بعد ذلك بحكم تأثير هذا المسرح وتقنياته فى التكوين الثقافى للمؤلف والمخرج معاً. خاصة إذا كانت هذه التقنيات وهذا الشكل هو نتاج لتطور المسرح منذ الإغريق وحتى الأن. أى أنه نتاج للتطور الحضارى والإنسانى بشكل عام. لذا فإن الشكل والتقنيات فى حد ذاتها لا يمكن تقسيمها إلى شكل مصرى وشكل أوروبي.

إن القضية يجب أن تتركز فى وجهة النظر والمضمون الذى يحمله النص أو العرض ومدى ملائمة الشكل والتقنيات له. وهو ما وعى إليه المخرج كرم مطاوع الذى أجمع النقاد على إبداعه فى عرض "الفرافير" وأهم ما استطاع أن يقدمه المخرج هو استخدام الكورس لا بالمعنى الإغريقى كمعلق. ولا بالمعنى البريختى كمنبه للوعي، ولكنه يجعله يمتطى قمة الأحداث ويغرق فى أمواجها. وإكتشف كرم مطاوع مستوى أخر للكورس فى زوجتى السيد وفرفور على حين استطاع بتوحيد لزى الممثلين أن يؤكد معنى إنعدام الفوارق بين ابشر، وأن يبرر المعنى العكسى الى رمى إليه المؤلف وهو حتمية وجود الفوارق.

استخدم المخرج الكورس أيضاً استخداماً تشكيلياً جمالياً فى فترات الصمت مما ربط بينه كممثل لجموع الشعب وبين الأحداث والقضايا المطروحة على المسرح ""وقد اعتمد المخرج على أكثر من لون واحد من اتجاهات الإخراج فى المسرحية فلم يلتزم بمدرسة بعينها. وإنما استغل كل مصدر يمكنه من تجسيد هذه الدراما

الفكرية المجردة. فأزال الفاصل بين الممثلين والجمهور حركياً؛ بأن جعل الحركة ممتده بين الصالة والمسرح. وأن جعل الديكور يتخطى خشبة المسرح التقليدية ويترل بمقدمة المسرح إلى مقدمة الصالة. ثم أكد تليين الحركة وجعلها تساهم فى خلق جو التحرر من المسرح المغلق ومن ثم من المكان. ومن اقتصار الحدث على مكان بعينه ومن ثم إنتمائه إلى الأرض التى تعيش فيها بصوره عامه". كما استخدم المخرج التمثيل الصامت خاصة فى مشهد حفر القبور وموقف الزوجات عند تقديمهن أطفالهن للأزواج.

-لقد أثار اهتمام النقاد بعنصر الإخراج يوسف إدريس، إلى جانب هجوم بعض النقاد على النص فيما يتعلق من موقفه من الإشتراكية وتفسير البعض لهذا الموقف بأن النص يتنكر للأفكار الإشتراكية التى تبناها يوسف إدريس قبل ذلك. ورأى البعض الأخر أن النص يقر ضرورة وجود الفرافير والأسياد بوصفها ضرورة اجتماعية أو ضرورة كونية لآن الله أرادها كذلك. وفسر إحسان عبد القدوس شخصية المؤلف بأنها ترمز إلى "الله" المتحكم فى الشخصيات ويفرقها إلى أسياد وعبيد. ولذا فقد نشر يوسف إدريس مقالاً بعنوان "توضيح" للرد على النقاد جاء فيه ما يلي:

"أخطأ بعض الذين كتبوا عن المسرحية ونسوا بحسن نية فكرة إدماج المتفرجين فى الممثلين والجمهور أن هذه كله وارد بالنص فى المسرحية. فالمسرحية كتبتها على أساس نظرة جديدة مستمدة من فكرة السامر وكان فروضاً أن تقدم فى مسرح دائرى يحيط به الجمهور من كل جانب ولكننى ذكرت أنه بالنظر إلى صعوبة تحقيق هذا فى مسارحنا الحالية فلابد من إتخاذ وسائل ميكانيكية فى الديكور تصل خشبة المسرح بالصالة وتسمح بإمتزاج المثلين بالجمهور".

إن ما كتبه "يوسف إدريس" لا يلغى ما قام به المخرج. فهو لم يجدد الوسائل الميكانيكية التى تحقق هذا التواصل ولذا فإن تحقيق هذه الوسائل فى حد ذاتها هى

من عمل وإبداع المخرج. وفى نفس الوقت يرفض يوسف إدريس فكرة تنكره للإشتراكية ويطالب بأن يعامل النص باعتباره عملاً فنياً يتناول قضية إنسانية عامة كما رفض الدراسات والتحليلات التى أشارت إلى تأثره بيريخت وبيراندييللو وبيكيت ويونسكو، لأن مصدر تأثره الوحيد فى هذه المسرحية كان هو "السامر المصري". وهو ما يمكن الرد عليه بأن التقنيات التى تضمنها العرض والنص تتجاوز السامر إلى تقنيات عالمية مما يوضح لنا الدور الذى قام به المخرج فى العرض واستخدمه لتقنيات لم يعرفها يوسف إدريس أو يقصد استخدامها.

وبعد ذلك يتطرق يوسف إدريس إلى التعديلات التى أعلن المخرج أنه داخلها على النص بقوله."والحقيقة أنى بعد تقديم النص المذكور إلى لجنة القراءة. قررت من تلقاء نفسى أنه من المستحسن أن يدمج الفصلان الثانى والثالث معاً. بحيث ترد المحاكمة على ألسنة زوجة فرفور والسيد نفسه، وإذا كان المشهد الأخير قد شابته بعض الكآبة بفعل الإضاءة فالسبب فى هذا أن رأى الصديق كرم مطاوع المخرج أنه بعملية الموت لابد أن توضع نهاية للتجارب التى يقوم بها فرفور وسيد".

إن يوسف إدريس يشير إلى أن التعديلات تمثلت فى دمج الفصلين أن تأتى المحاكمة على ألسنة زوجة الفرفور والسيد وهو عكس ما تشير إليه أراء أعضاء لجنة القراءة نفسها بصفتهم الشاهد الوحيد الذى قرأ النص قبل تقديمه فى العرض.

ويشير أحد هذه الأراء إلى "أن الجزء الثانى من هذه المسرحية "الفرافير" لم يكن النص الذى سبق أن قرأته فى لجنة القراءة، بل لقد تغير تغيراً كلياً، لأن النص الأول كان يعرض محاكمة لكبار فلاسفة السياسة العالميين منذ القدم حتى اليوم لمناقشة آرائهم وإظهار موضع الضعف فيها من ناحية ضمان حرية الإنسان، فى حين أن النص الجديد "بعد العرض" قد أصبح محاولة من فرفور نفسه إبن الشعب لمناقشة وضعه الاجتماعى كتابع لسيد لا يدرى فرفور سراً لسيادته ولا مبرراً لها". وهذا الاختلاف بين النصين يعتبر اختلافاً جوهرياً "شكل ومضموناً" تم فى الفترة التى قام

المخرج فيها بالعمل على النص. وهو ما يؤكده الناقد سامى داوود.''ذلك أن المخرج قد أحدث تعديلات فى النسخة الأصلية، والتى أتاح لى المؤلف- مشكوراً- فرصة قراءتها''.

وتتفق تلك الأراء مع ما أعلنه المخرج كرم مطاوع الذى يرى أن المخرج هو "مؤلف العرض المسرحي"- بمعنى مبتكر مفردات العرض المسرحى فى حدود الفكر المطروح من خلال رؤية شخصية- ''لقد أخذ هو (يوسف إدريس) فى النص كل ما أوردته أنا فى العرض، واعتبرها ملاحظات وإرشادات من عندياته للمخرج الذى يتصدى للنص، لدرجة أنه اعتبر الكورس من إبداعاته الخاصة، وأيضاً عندما وحدت الزى سجل إدريس هذا على أنه ملحوظ من المؤلف للمخرج، وحدث هذا أيضاً فيما يختص بإلغاء الستاره، والحقيقة أن هذا كله لم يرد فى النص الأصلى ولكنه تنفيذى أنا، إذ كان هدفى هو أن أحقق حلمه المتجانس مع أفكارى فى كثير من الأشياء. لقد أطلق يوسف إدريس فى الفرافير صيحة نظرية، ولولا المحاولات المستميته التى بذلتها كى أشعب العرض- إن جاز التعبير- أى أجعله شعبياً كعرض وليس كنص مسرحي، بمعن أن أخلق له الطقس الإحتفالى بالفعل، أقول لولا هذه المحاولات لكان قد قدم كصراع بين شخصيتين "الفرفور والسيد" لكل منهما بعدها الفلسفي''.

لقد عمل المخرج كرم مطاوع. على ربط العرض المسرحى بالجمهور وبالقضايا التى تهمه أى جعل العرض يرتبط بالفترة الزمنية التى يعيشها المجتمع وهو ما يتفق مع فلسفة العرض. واستخدم التقنيات التى تخدم رؤيته ووجهة نظره وتعبر عنهما دون التقيد بمنهج معين أو بنظرية بعينها.''فلم تأخذ الفرافير صورتها النهائية إلا بعد الإخراج والتمثيل وما نفسه فى ضوء متطلبات الإخراج والتمثيل وأسلوب العرض ذاته. مما أحال الفرافير إلى هيكلها الممثل''.

ويرى المؤلف أن إصرار يوسف إدريس على تضمين النص كافة التفاصيل التى قدمها المخرج فى العرض، إنما يضر بنصه الأصلى لأنه بذلك "يطرح تفسيراً محدداً مرتبطاً برؤية المخرج كرم مطاوع مما يحد من فرصة تناول النص بتفسيرات مختلفة تستمد من الفكرة المجردة وهى العلاقة بين "السيد والعبد فكرة إحتكار السلطة".

إن يوسف إدريس عندما بدأ الكتابة للمسرح بعد أن أبدع فى مجال القصة القصيرة قد وقع تحت تأثير مفهوم معين للمسرح بوصفة أدباً يتطابق فيه النص والعرض وأن المسرح مثله مثل القصة والرواية هو إبداع فردى يسيطر عليه المؤلف أو كما يقول جيمس ف.هاتتش" الشاعر أو القصصى الذى يريد الكتابة للمسرح لا يستطيع "فى بعض الأحيان" أن يأتمن الممثلين والفنيين والمخرجين والمنتجين على عمله. إذ أن هؤلاء يصرون على التدخل بمواهبهم فى هذا العمل الذى هو وليد موهبته المستقلة الفردية".

لقد أتهم يوسف إدريس المخرج كرم مطاوع بأنه يريد أن يضع اسمه كؤلف على نص الفرافير. كما تمسك بعد ذلك ولفترة طويلة بحرفية نصوصه وتشدد مع المخرجين الذين يقومون بإخراجها. ولكن بعد مرور عشرين سنة تقريباً من تجربة الفرافير. وبالتحديد فى عام١٩٨٣. تغيرت وجهة نظر يوسف إدريس للإخراج وعلاقته بالنص والمؤلف. فهى من وجهة نظره"علاقة تفاهم وليست علاقة اختلاف وليس مفروضاً أن يفرض المخرج رأيه المختلف على كاتب النص وخصوصاً إذا كان حياً، أو كان النص غير منشور. وإنما هو يختاره ليخرجه لأنه يحس أنه متفق معه فى وجهة النظر وأيضاً ليس من حق الكاتب أن يفرض رأياً تصوره لتجسيد موضوعه على المخرج لأن هذا فن أخر. ولابد أن نترك للمخرج الحرية الكاملة. فهى علاقة زواج أو حب بين طرفين. لكل منهما مطلق الحرية فى تبنى رؤية لها. ولكن لابد وأن يجمعهما حب واتفاق هو حب العمل نفسه الذى يصبح من خلال العرض المسرحى كائناً حياً قائماً بذاته".

لقد جعلت الإضافات التى أضافها المخرج كرم مطاوع، خاصة فيما يتعلق بالشكل والتقنيات بعض الدارسين يتجهون إلى اعتبار نص الفرافير بمثابة نموذج "الميتاتيايز" فى المسرح المصري. والمؤلف يؤكد إلى أن العناصر الميتاتياترية فى النص كانت نتيجة لإسهامات المخرج وعمله على النص. بدليل عدم توفر نفس العناصر فى أعمال يوسف إدريس التالية، وتطابق النص المنشور مع العرض.

ويشير المؤلف إلى أن النص الأصلى الذى قدم إلى لجنة القراءة بالمسرح القومى مفقود ولم يتمكن المؤلف من العثور عليه وأن النص المنشور هو نص ما بعد العرض الذى قدمه يوسف إدريس للمطبعة متطمناً تفاصيل خطة الإخراج مما يجعلنا نجزم بأن عناصر المسرحة "الميتايتاتر" الموجودة فى نص الفرافير والمأخوذة عن العرض هى نتاج جهود "المؤلف والمخرج معاً" وأن النصيب الأكبر فيها يرجع إلى إسهامات المخرج كرم مطاوع.

٢-"التقنيات المستخدمة فى العرض وعلاقتها بالتقنيات الموجودة فى النص":

أه ياليل ياقمر تأليف نجيب سرور- إخراج جلال الشرقاوي، الموسم المسرحى ١٩٦٧/ ١٩٦٨ "مسرح الحكيم".

تعتبر تجربة "أة ياليل ياقمر" من التجارب الهامة فى علاقة النص بالعرض حيث طرحت خلافاً حاداً بين المؤلف والمخرج كما طرحت نوعاً من التناقض بين أراء المؤلف النظرية وممارسته العملية. علاوة على أن تجربة "أة ياليل ياقمر" قد نتج عنها حالة فريدة لم تتكرر فى المسرح المصرى حيث قام المؤلف بكتابة نص أخر "ياهية خبريني" فى عرض بمسرح الجيب من إخراج كرم مطاوع فى نفس الفترة التى كان يقدم فيها عرض "أة ياليل ياقمر".

لقد جمع المؤلف نجيب سرور بين عدد من التخصصات الفنية فى مجال المسرح كالتمثيل والإخراج والتأليف إلى جانب التدريس بالمعهد العالى للفنون المسرحية. وترجع أهمية نجيب سرور فى هذه الدراسة إلى أنه أول من طالب بدراسة الصراع بين المؤلف والمخرج بشكل علمى ووضع الحدود الفاصلة التى تنتهى عندها دور المؤلف ويبدأ بعدها دور المخرج، إلى جانب ممارسته العملية لفن الإخراج حيث قدم ثلاثة عروض مسرحية على مسرح الجيب هى "وابور الطحين" نعمان عاشور، "بستان الكرز" تشيكوف، "أ.ب" نظم حكمت.

لقد نبه نجيب سرور فى نهاية الستينيات إلى ضرورة تغيير المفهوم السائد عن الإخراج المسرحى فى مصر، والذى ينضر إليه البعض على أنه عملية تقنية تخلو من الإبداع فى حين أن الإخراج من وجهة نظره عملية فنية إبداعية تقوم على الخلق وتفاوت الرؤى والتفسيرات ومن ثم فهناك حتمية للاختلاف بين النص والعرض وبين المؤلف ورؤية المخرج كما تطرق إلى دراسة قضية الشكل الفنى للمسرح "العرض" وإنتهى إلى أن المؤلف يقدم فى النص "شكلاً كامناً فى أعماق مضمون يحمل بطبيعته إمكانية تعدد الشكل فى حدود منطق الشخوص والصراعات والأحداث والإطارين الزمانى ولمكاني. أى أنهم "المؤلفون" إختاروا فناً يرفض التحديد والنهاية والثبات والأيديولجية فى الشكل..إن الذى يعطى الشكل والمضمون فى المسرح ليس هو المؤلف– على الأقل فى لمسرح المعاصر– كما يفعل ذلك المؤلفون فى الفنون الأخرى، ولإنما هو شخص أخر تماما هو المخرج".

لقد طالب نجيب سرور بضرورة تخلى سرور بضرورة تخلى المؤلف عن سيطرته وتحكمه فى النص الذى يكتبه وإتاحة الفرصة للمخرج لكى يعبر عن رؤيته لهذا النص بحرية كاملة دون تدخل. وأهمية أن نفرق بين النص الذى هو من صنع المؤلف والعرض الذ هو من صنع المخرج.

وقد أجاب "نجيب سرور" عن سؤال هام وهو إذا كنت تقوم بإخراج نصوص لمؤلفين آخرين فلماذا لا تخرج النصوص التى ألفتها وقد كانت الإجابة "النص المسرحى محكوم عليه بحتمية الانفصال عن مؤلفه. ومحكوم عليهالمرور إلى الجمهور من خلال عيون الآخرين ورؤاهم ومحكوم عليه بأن تتعدد أشكاله وصوره بقدر تعدد الرؤى، رؤى المخرجين الذين يتولون تجسيده وإيصاله إلى الجمهور. وإذا ضمنا للمؤلف- أى مؤلف- أن يخرج عمله فى مكان وزمان ما ولفترة ما. فليس ثمه ما يضمن له ولنا أن يقوم بإخراجه فى كل مكان وزمان إلى الأبد. حتى أمثال بريخت وبيراندياللو، لم يفلتوا من هذه الحتمية. إن فن المسرح لا يرفض شيئاً بقدر ما يرفض الثبات والديمومه والأبدية فى الشكل لأن "الشكل" فى المسرح دائم التغيير بطبيعته. دائم التجديد والتنوع والنص المسرحى دائم القابلية أو الشهية لألتهام مالا نهاية له من الأشكال الجديدة. وكم أتمنى أن ينقطع الحبل السرى بين مؤلفينا ونصوصهم لكى يظفر مخرجونا بحريتهم الكاملة فى أن ينقلوا للجمهور رؤاهم الخاصة تلك الرؤى التى سيحاسبهم الجمهور والنقاد عليها حساباً عسيراً".

ونلمس فى الأراء السابقة لنجيب سرور والتى أعلنها عام١٩٦٧. اختلافاً عما هو سائد فى المسرح المصري. حيث كان المؤلفون فى تلك الفترة يطالبون بإخراج نصوصهم بأنفسهم "حماية للرؤية الدرامية من عبث المخرجين"، كما نلمس فى تلك الأراء توافقاً مع بعض الأراء النقدية الأوروبية الحديثة فى تلك الفترة مما يشير إلى أنه كان على اتصال بأحداث التيارات النقدية فى الستينيات.

نص "أه ياليل ياقمر"

يعتبر هذا النص، النص الثانى من ثلاثة نصوص متصلة كتبها نجيب سرور على غرار الأورستية. وهى "يس وبهيه"، "أه ياليل ياقمر"، "قولو لعين الشمس" وقد وصف محمد مندور هذه الأعمال بـــ"الفن الدرامى الشعبي". حيث يستمد المؤلف

مادته من القصص الشعبية ويستخدم عناصر "الموال والراوي، الأغانى والأمثال الشعبية" ويطوعها لخدمة الشكل المسرحى كما استخدم أسلوب "الشعر العامى" فى كتابة تلك النصوص. وفى النص الأول "يس وبهيه"١٩٦٣ استخدم المؤلف القصة الصعيدية الشهيرة موضوعاً له. وقد اعتبرها النقاد تتناول الظلم والكفاح الوطنى قبل ثورة يوليو١٩٥٢. حيث تنتهى المسرحية بإجهاض الحلم بالخلاص بمقتل "يس" على يد رجال الأقطاع.

وبعد نكسة ١٩٦٧. كتب نجيب سرور مسرحيته "أه ياليل ياقمر". مستكملاً نفس الموضوع المسرحة السابقة ومطوراً الفكرة الأساسية يها. فالمسرحية تبدأ من حيث إنتهت "يس وبهيه" فيظهر أحد رفاق "يس" فى الكفاح "أمين" ويتزوج من بهية رغم معارضة الأب الذى يتذكر ياسين وأياه وعهده معه. ويتدخل الكورس "أهل القرية" لإقناعة بأن الحى أبقى من الميت من خلال النقاش واستراجاع الماضى وبعض الأغانى الشعبية. وبعد الزواج تنتقل "بهية" مع "أمين" إلى بورسعيد ويضطر أمين للعمل فى كامب الإنجليز سعياً وراء لقمة العيش رغم ما يسببه له ذلك من صراع داخلى وإحساس بالمهانة يدفعه للهرب من خلال الخمر،، فى حين تستسلم "بهية" للواقع طالما أن هناك "طعام وملابس".

ويركز النص على هروب أمين وصراعه الداخلى سواء من خلال المونولجات أو من خلال حواره مع الكورس "الصيادين والعمال" الذين يمثلون الضمير الجمعى ويكشفون ما بداخل أمين. حتى تحدث بدايات الثورة بإلغاء معاهدة١٩٣٦. ويترك العمال "الكامب" ويشترك أمين فى الكفاح المسلح ضد الإنجليز وتحترق القاهرة. ووسط الكفاح يسقط أمين شهيداً. يظل الحلم فى إنتظار أن يتحقق ربما فى الجزء الثالث "قولو لعين الشمس" حيث ستظهر شخصية جديدة تعمل فى بناء السد "عطية" ويتزوج بهيه أيضاً.

والملاحظ أن نجيب سرور مثله مثل كتاب الستينيات قد لجأ إلى الرموز بشكل واضح. فامتداد شخصية بهية وتنقلها من بهوت بورسعيد ومعاناتها وحلمها الذى لا يتحقق هو أحد الرموز السائدة فى الستينيات للوطن بينما يرمز الأبطال للمخلص، إبن الشعب الذى يضحى من أجل وطنه وهو ما نلمسه فى مشهد الحلم. فهو يس الفلاح الذى يرتدي- الأخضر فى جبينه وردة حمراء أيضاً، والشخص الثالث الذى يرتدى ملابس بيضاء وفى جبينه وردة حمراء.

عرض "أه ياليل ياقمر"

إن التيمه الرئيسية فى النص والتى توصل إليها المخرج جلال الشرقاوى هى تيمه الخيانة والتى تتردد فى أكثر من موقع داخل المسرحية وإن كان أبرزها المشهد الذى يعلم فيه أمين بحرق القاهرة.

وتعطى هذه التيمه بعداً معاصراً للنص. فرغم أن أحداثه كما هو مكتوب تدور قبل الثورة إلا أن فكرة الخيانة تعطيه ارتباطاً بهزيمة١٩٦٧. وكانت التيمة الرئيسية فى المسرحية هى الخيانة. هذا هو المعنى يهمس به ملايين الشعب المصري. لم يكن يصدق أحد أم ما حدث للجيش المصرى خلال ثلاث ساعات ونصف يمكن أن يكون طبيعياً. أن يفقد سلاحه الجوي٧٥% من قوته وهو رابض على الأرض دون أن تنطلق قذيفة واحده من مدفعية مضاده. أن ينسحب الجيش هكذا من صحراء سيناء دون غطاء جوى فى إثر هذه السلسلة من الأوامر المتناقضة والمذعورة..من الممكن أن تحدث هزيمة وإنما الهزيمة تكون بين جيشين متحاربين، ولكن الجيش المصرى أصلاً لم يحارب..إن التفسير الوحيد لما حدث هو أن هناك خيانة لا شك. هكذا كانت الهمسات تسرى مع الريح فتصل حتى أعماق الريف المصري.

لقد اتفق المؤلف والمخرج فكرياً على أن المسرحية تتناول هزيمة١٩٦٧ وترجع أسبابها إلى الخيانة. وما سببه ذلك من صدمة للمثقف والإنسان المصرى عامة. وقد حدد المخرج ففى برنامج العرض النقاط التى استند إليها فى إخراجه لها. مثل لغة

الكتابة التى تتراوح بين الشعر والنثر والفصحى والعامية والمزج بين أكثر من أسلوب كما اهتم بتكنيك المؤلف. الذى يتمثل في:

أ-المزج بين الواقعة التاريخية والحلم.

ب-تشابك الأزمنة الثلاثة "الماضى والحاضر والمستقبل" كلها أو بعضها فى زمن جديد بالرغم من أنه يستمد من الزمن الواقعى إلا أن له شكلاً جديداً هو ما اسميه بالزمن المسرحي.

جـ-مفهوم "اللحظة الداخلية" والفرق بينها وبين الرجوع إلى الماضي.

د-محاولة المؤلف خلق نوع من الملحمة المصرية وذلك عن طريق استخدامه لأسلوب "شاعر الربابة" فى عمله المسرحي.

لقد اهتم المخرج بالنص وبدراسة فكر المؤلف وتقنياته وانطلق فى تقديم العرض مستنداً إلى توافقه مع المؤلف باعتبارهما أبناء لحظة تاريخية واحدة ويقدمان موضوعاً يمسهما ويمس مجتمعهما معاً. بالإضافة إلى أن المؤلف قد عاصر مراحل العمل فى العرض من خلال مشاركته فيه بالتمثيل "كأحد أفراد الكورس" وقد جاءت عناصر العرض كما يلي:

الديكور:

عبارة عن بانوراما نصف شفافة أشبه بشاشة الشينما فى خلفية امسرح واستخدمت هذه الستارة لتقديم أول مشهد فى المسرحية حيث تبدأ من الماضى بمقتل يس. حيث تم تقديم المشهد خلف الستارة للإيحاء بالماضي. ولإسقاط المناظر المختلفة عليها (منظر قبر يس، نخلتين حيث كان يلتقى يس وبهيه، القطار، حريق القاهرة، معسكر الإنجليز).

أمام البانوراما مباشرة فى منتصف عمق المسرح يوجد مستوى (٢٧٠سم، يتفرغ منه من اليمين واليسار مستويات غير منتظمة تكون ما يشبه السلمين غير

المنتظمين استخدمهما المخرج لتقديم تشكيلات جمالية من خلال الكورس. أما منتصف المسرح ومقدمة المنتصف ومقدمة الجانبين فقد كان على المستوى صفرما يعطى مساحة واسعة لحركة الممثلين. وهذا التكوين فى مجمله يقترب فى نفس الوقت من معمار البيت الريفى من الداخل.

الكورس:

قدم المخرج كورساً مكوناً من ثلاثة عشر فرداً. إثنى عشر فرداً وقائدهم مثل الكورس الإغريقي. وقد مثل الكورس مجموعة من الفلاحين فى الجزء الأول ومجموعة من الصيادين فى الجزء الثالث. وكانت وظيفة الكورس هى رواية الأحداث إلى جانب تجسيد بعض الشخصيات كيس، التربي، الأب، العم، كما"جسد أفراد الكورس بعض المشاهد التى تدور بين أمين وبهيه والتى جاءت فى النص المسرحى على هيئة سرد. فقضى بذلك على حدة رتابه السرد وأشعل بعض المشاهد بالحيوية والحرارة والديناميكية.

كما أنه قدمت لنا شكلاً جديداً من أشكال العرض المسرحى هو شكل المسرح داخل المسرح. وهذا الشكل مستمد من النص وموجود داخله، وقد عمل المخرج على توزيع الكورس طبقاً للطبقات الصوتية لأفراده للحصول على تنويعات أدائية مختلفة ومتنوعة.

الملابس:

تم توحيد الزى بالنسبة للكورس "مع اختلاف الألوان" ففى الجزء الأول كان زى الكورس هو زى الفلاح المصري. وفى الثانى كان زى الصيادين. بينما جاءت ملابس أمين عباره عن قميص وبنطلون فى بعض المشاهد والزى الأزرق فى مشاهد أخرى. وبشكل عام فإن الملابس كانت واقعية.

الموسيقى والرقص:

استخدم المخرج تنويعات موسيقية على اللحن الفولكورى الشهير "ياهيه وخبرينى على قتل يس". حيث إنها ترتبط بفكرة الخيانة من ناحية وتحقق الربط بين شخصيتى يس وأمين من ناحية أخرى. كما تكرر نفس اللحن فى الرقصة الأخيرة التى وصفها المخرج بأنها "رقصة الطائر الذبيح" التى تسبق الحلم كتأكيد لكرة الخيانة أيضاً وسيطرة هذه الفكرة على الجو العام.

وكل هذه العناصر فيما يبدو تخدم نص المؤلف وتشير إلى توافق تام بين المخرج والمؤلف. ولكن الذى حدث يشير إلى وجود خلافات بينهما وهو ما عبر عنه المؤلف فى بعض المقالات الصحفية، وفى نص جديد كتبه بسرعة فى نفس تقديم العرض وهو نص نص "ياهيه وخبريني" وأوكل إخراجه إلى المخرج كرم مطاوع وهذا النص عبارة عن نقد لإخراج جلال الشرقاوى لمسرحية "أه ياليل ياقمر" وأكد ذلك إقتطاع مشاهد كاملة من "أه ياليل ياقمر " وموضوع المسرحية نفسه إلى جانب وجود شخصيتى المخرج والمؤلف فى هذا النص.

أسباب الخلاف:

يرجع المخرج جلال الشرقاوى الأسباب التى دفعت المؤلف إلى مهاجمة العرض لأسباب شخصية؛ وهى إعتراض المؤلف على الممثلة التى قامت بدور هيه "سهير البابلي" ورغبته فى أن تقوم ممثلة أخرى بأداء الدور وهو ما رفضه كمخرج. ويستند جلال الشرقاوى فى ذلك إلى أن المؤلف قد عاصر التجربة من خلال مشاركته بالتمثيل فى العرض ولم يبد أى إعتراض على أى عنص من عناصر العرض أو الرؤية الإخراجية ولم يترك المؤلف التمثيل فى العرض إلا بعد مرور فترة على بدايته رغم نجاح العرض جماهيرياً.

والمؤلف يتفق مع المخرج فى أن إعتراض المؤلف على ممثله ما ورغبته فى قيام أخرى بالدور هو أحد أسباب الخلاف. ولكنه ليس السبب الوحيد بل يضاف إليه بعض الأسباب التى تمتزج فيها الصفة الفنية والذاتية.

فأعترض المؤلف على مدى ملائمة "سهير البابلي" لأداء شخصية بهيه قد لاقى تأييداً من بعض النقاد "فاختيار سهير البابلى لدور بهية يعتبر تحدياً من المخرج نظراً لأمكانية صوتها وطبيعة دور بهيه الذى يحتاج فى بعض الأحيان إلى صوت سهل الانطلاق. وقد وصفها المؤلف نفسه بأنها "فلاحة من باريس" وبالتالى فهو يرى أنها لن تقدر على تجسيد الرمز الذى يريده كمؤلف وقد ساعد على ذلك أيضاً ما يذكره المخرج نفسه من "إلغاء اللكنة أو اللهجة الفلاحي. فقد أردتها أن تكون لهجة عامة هى اللهجة القاهرية المعتادة. كما أننى ألغيت أيضاً اللهجة البورسعيدية المشهورة من أداء الكورس وهو يمثل أهل بورسعيد وصياديها فى جزئها الثاني.

أما القول برغبة المؤلف بقيام ممثلة أخرى بأداء الشخصية فقد يكون صحيحاً ولكن لماذا لم تقم تلك الممثلة بأداء الشخصية الرئيسية "هناوه"، "بهيه" فى ياهيه وخبريني" التى تعتبر نقداً لإخراج العرض الأول والتى قامت بأدائها "أنعام سالوسة".

لقد إختار مخرج العرض نجمين لققيام بدور البطولة وهما شكرى سرحان وسهير البابلي. ورغم أن المخرج وقتها قد نفى اهتمامه بعنصر النجم بقوله"لم أفكر فى اختيار نجماً سينمائياً بقدر ما فكرت فى لاختيار الممثل الذى تنطبق عليه مواصفات الدور الفنية ووجدت فى شكرى سرحان هذه المواصفات". غير أن المخرج الذى كان فى ذلك الوقت مديراً لمسرح الحكيم الذى قدم فيه العرض قد أوضح مؤخراً اهتمامه بعنصر النجم فى هذا العرض "نجم الشباك الذى يجذب المتفرج..وقد توسلت بوسيلتين لحل هذه المشكلة. وأما الوسيلة الأولى فكانت إنتدابى لسهير البابلى وإحسان شريف من المسرح القومى للعمل بمسرح الحكيم

تدعيماً للقوة الفنية والجماهيرية له. وأما وسيلتى الثانية فكانت إقناعى للنجم الكبير شكرى سرحان وكذا الإدارة المالية للمؤسسة بأن تتبع سياسة جديدة توازن فيها بين استعانتها بالنجوم وصولاً إلى تحقيق الإقبال الجماهير وبين عدم استهلاك الميزانية".

إن من حق المخرج أن يفكر فى وسائل الجذب الجماهيرية ومن بينها "النجم" تحقيقاً للمعادلة الفنية وتحقيق التفاعل بين الجمهور والعرض وما يقدمه النجم من إمكانية هذا التفاعل نظراً لعلاقة الجمهور به وسرعان استجابتهم وتجاوبهم معه. بشرط ألا يخل ذلك بمقومات العرض ومن بينها طبيعة الشخصية التى سيقدم بتجسيدها هذا النجم. وهو توجه معروف عن المخرج جلال الشرقاوى الذى يسعى للجمع بين عناصر المتعة والجذب الجماهيرى والفكر. وقد تسبب هذا التوجه فى وجود بعض الخلافات مع مؤلفين آخرين مثل ما أشار إليه المؤلف على سالم حول مسرحية "ولا العفاريت الزرق".

لقد جاء الأداء التمثيلى من خلال أسلوب الممثلين وطبيعتهم يميل إلى المبالغة "فالعيب الرئيسى فى الأداء التمثيلى هو المبالغة إلى حد الخطابية فى لحظات كثيرة". لذلك فقد ركز نجيب سرور فى نصه الثانى "ياهيه وخبريني" على "المقارنه الساخرة بين إخراج هزلى لمسرحيته السابقة تجاهل فيه المخرج طبيعة الموضوع والشخصيات الريفية، وإخراج أخر ملتزم بالصدق النفسى والواقعى للأحداث الشخصيات".

إن الاهتمام المبالغ فيه من قبل الصحفين والنقاد بشخصية النجم والتى عكستها عناوين المقالات النقدية مثل "من أجل المسرح قبلت ٧٠ جنيهاً فى الشهر"، "شكرى سرحان يعود للمسرح بعد ١٦ سنة" أنا جاى أتعلم فى المسرح" كل هذا الاهتمام بالممثل النجم فى مقابل هجوم بعض النقاد على النص المسرحى قد أثار المؤلف وجعله يتجه لنقد العرض فى بعض المقالات وفى نص أخر "يقدمه مخرج أخر ويقوم ببطولته مجموعة الممثلين غير النجوم للتركيز على هذا النص المكتوب.

لقد ألقى المؤلف مسئولية ميلودرامية العرض على المخرج رداً على أراء الذين وصفوا النص والعرض معاً بالميلودرامية. فمن وجهة نظر المؤلف"أخطأ النقد حين عجز عن التفرقة بين الطابع الميلودرامى للعرض وما يمكن أن يكون طابعاً ميلودرامياً للنص. ذلك أن العرض تناول الأحداث والشخوص والكلمات تناولاً ميلودرامياً وساعد عليه قتامه الأحداث والمصائر وقد ساعد الأداء الميلودرامى لدى مخرج أه ياليل ياقمر على طبع العرض كله بطابع ميلودرامى إنطمست معه الحركة الدرامية فى المسرحية. وإنطمس معه الصراع الذى هو جوهر أى دراما.

كما أشار المؤلف إلى موقفه من استخدام بعض التقنيات بشكل مبالغ فيه فى المسرح بصفة عامه."فهناك بودار للاتجاهات الشكلية لدى بعض مخرجينا، وأعنى بها العناية بالشكل أكث من المضمون، وهى اتجاهات سائدة فى أوروبا، وأرى فيها خطراً على مسرحنا...ويندرج تحت هذا الاتجاه الشكلى الميل إلى تضخيم الديكور وإلى الزغللة والبهلوانية فى استخدام الإضاءة المسرحية دون مبرر درامى مقعول، ونزعة الاستعراض فى استخدام وسائل التكنيك المسرحي، إلى أخر ما يمكن أن يشغل الجمهور عن الكلمة حاملة المضمون، وعن الممثل عامود العرض المسرحي". وهو ما سعى نجيب سرور إلى تحقيقه فى "ياهيه وخبريني" حيث يدور الخلاف حول رأى المخرج الذى يريد تقديم إبهار مصطنع فى العرض، والمؤلف الذى يتبنى أهل القرية رأيه فيقدمون بتمثيل المسرحية بدون مبالغة معتمدين فقط على الكلمة والأداء.

إن مسئولية ميلودرامية العرض من وجهة نظر المؤلف هى مسئولية مشتركة بين المؤلف والمخرج وهو ما يمكن أن نوضحه فيما يلي:

١-إن النص قد كتب فى لحظة غير منطقية تمثلت فى الصدمة التى أحدثتها هزيمة١٩٦٧. فلابد أن يظهر تأثير هذه الصدمة على النص والعرض معاً باعتبار أن المؤلف والمخرج قد عاصرا تلك الفترة وتفاعلا معها واتفقا على تفسيرها وارتبط

هذا التفسير بالعاطفية الوطنية وبمناخ يساعد على تفجيرها هى مناخ الهزيمة بما فيه من شحنات غضب وألم وحزن. ولذا فقد جاء النص والعرض تعبيراً عن شحنة انفعالية زائدة وانعكس ذلك على كل مقومات العرض خاصة أداء الممثلين الذى إنحرف إلى الخطابية والمبالغة فى بعض الأحيان.

٢-النص مكتوب بلغة شعرية وإن تضمن بعض النثر كما أنه يعتمد على اللهجة العامية المتدفقة وقد اعتمد المؤلف على الاسترسال الشعرى والسرد للتعبير عن شحنته الانفعالية وقد أدى ذلك إلى عدم وجود حدث رئيسى فى المسرحية وإلى تنميط الشخصيات.

وحتى الصراع الموجود فى شخصية أمين تم التعبير عنه بمونولوجات طويلة وببعض المناقشات مع الكورس.

لقد أدت موسيقى الشعر ونمطية الشخصيات وعدم وجود أحداث فعلية فى النص إلى لجوء الممثلين إلى "أن نضغط على الكلمات، وأن تستعمل النغمات الصوتية المختلفة وأن نلجأ إلى الإيماءات الخطابية العنيفة. ومن البديهى أنه عندما تغيب الدراما عن المسرح تظهر كل العناصر المساعدة لتسد الفراغ وتلعب الدور الأساسى وهو ما حدث فعلاً فى مسرحية "أه ياليل ياقمر".

لقد اتفقت أراء النقاد على أن النص "أه ياليل ياقمر" يفتقد عناصر الداما ويقترب من الرواية أو الحكاية الدرامية التى تعتمد على السرد. وقد دافع المؤلف عن نصه فى مقاله الذى نشره فى مجلة المسرح. فالنص من وجهة نظر المؤلف "نص درامى وإن لم يأخذ الشكل التقليدى للدراما". فهو يقوم على الدياليكتيك وصراع المتناقضات فى الأحداث والشخوص والعلاقات بين الماضى والحاضر والمستقبل فى قلب اللحظة الواحدة والشخصية الواحدة. ولكن هذه العناصر التى يعتبرها المؤلف أساساً لنصه لم تمثل إلا جزء من النص من خلال "موقف الأب من زواج أمين وهبيه". "والتناقض الدراخلى عند أمين الوطنى والذى يعمل مع أعداء وطنه تحت

ضغط ظروف الحياه ومتطالبها". وهو تناقض لا يحمل من العمق والتبرير ما يجعله أساساً لدراما متكامله. كما أن اعتماد المؤلف على السرد للتعبير عن هذا الصراع قد قلل من قيمة ومن وجود قوتين متساويتين تجذبان الشخصية إلى التناقض المأساوي.

٣-تقع مسئولية المخرج فى أنه لم يسمع لمعالجة ميلودرامية النص خاصة وأن المؤلف قدأعطاه حرية العمل على النص كما هو ثابت فى برنامج العرض، ولكنه ساهم فى زيادة ميلودرامية العرض من خلال مبالغته فى استخدام الفانوس السحرى وخيال الظل. وهى عناصر يعتبرها المخرج جلال الشرقاوى أساسية فى أسلوبه الإخراجى حيث يشير دائماً إلى استخدامه "ألاسلوب السينمائي" الذى درسه فى فرنسا والاستفادة منه على المسرح" كما أنه استعان باللحن الفلولكورى "يابهيه وخبرين" ع اللى قتل يس" الذى تكرر بتويعات مختلفة طوال العرض وهو لحن يميل إلى الميلودرامية فى حد ذاته. وقد استخدم المخرج الإضاءة للتأثير العاطفي"(ف) تحولت فى يد المخرج فى أحيان كثيرة إلى مجرد وسيلة للإبهار". لدرجة أن أحد النقاد قد وصف العرض نتيجة تأثير الإضاءة والتمثيل بأنه "عمل مدندش".

لقد اهتم المخرج بالجماليات البصرية والتشكيلية فى العرض مما أدى إلى وجود نوع من الصراع بين تلك العناصر البصرية وبين كلمة المؤلف وموسيقى الشعر وإيحاءاته. وهو ما يشير إليه زكى طليمات"كنت أحس أن المخرج، يرفع صوته على ما يقوله المؤلف ولمكن من غير شوشرة، وتارة أخرى كنت أشعر بأن المؤلف يسيطر ويعلو مقامته من غير أن يناقض الإخراج".

ومهما يكن من عدم المناقضة أو عدم الشوشرة فإن هذا الصراع قد انعكس على العرض المسرحى فقد دفع هذا الصراع وأراء النقاد حول ميلودرامية العرض إلى جانب الأسباب الذاتية بالمؤلف إلى مناقضه آرائه التى كتبها فى برنامج العرض والتى طالب فيها بانفصال المؤلف عن نصه وإعطاء الحرية الكاملة للمخرج، ليقوم

بكتابة مقالين يلقى فيهما مسئولية "ميلودرامية" العرض على المخرج ويدافع عن نصه، بينما التزم المخرج الصمت مكتفياً بما حققه العرض من نجاح جماهيرى وما أثاره من أراء نقدية.

٣-نقد العرض بعرض جديد:

يابهيه وخبريني تأليف نجيب سرور إخراج كرم مطاوع

قدم على مسرح الجيب فى فبراير١٩٦٨ وقام بأداء شخصياته مجموعة من الممثلين "غير النجوم" هم محمود البحيري، حسن عبد الله، أحمد أبو زيد، أنعام سالوسه.

ونص المسرحية مكتوب على غرار أسلوب "بيراندياللو" فى مسرحياته التى تعتمد على أسلوب "المسرح داخل المسرح". ويطرح نجيب سرور من خلال الكوميديا النقدية مناقشة لمجموعة من العلاقات الفنية. كعلاقة المؤلف والمخرج، وعلاقة الفن بالواقع، وعلاقة المسرح بالجماهير- حيث تقوم إحدى الفرق المسرحية القاهرية بتقديم عرض فى قرية بهوت "موطن أحداث العرض الذى يقدمونه" وبعد مجموعة من الخلافات بين المؤلف والمخرج يبدأ العرض. ولكن أهالى القرية يرفضون الأسلوب الذى يقدم به العرض لإفتقاده الواقعية والصدق. ويصعدون إلى خشبة المسرح ليقوموا بتجسيد العرض "الحقيقي" كما يحسونه ويعرفونه معبرين عن سخطهم على أسلوب الإخراج السطحى وعدم فهمه لطبيعة الموضوع والشخصيات.

لقد اعتبر عديد من النقاد موضوع النص وأسلوب تقديمه والسرعة التى قام بها "مسألة أخلاقية تستهدف السخرية والتجريح لمخرج "أه ياليل ياقمر" والممثلة التى قامت بدور البطولة فيه. حيث كانت خلافات نجيب سرور وجلال الشرقاوى مازالت عالقة بالأذهان. بالإضافة إلى المباشرة التى استخدمها المؤلف فى معالجة

الموضوع ومكان أحداثها وإقتطاع مشاهد كاملة من "أه ياليل ياقمر" وتقديمها كأساس للجدل والخلاف بين المخرج وأهل القرية.''وقد كان المؤلف يستطيع أن يتجنب كل هذا الحرج لو أنه جعل محور المقارنة بين الإخراجين مشهداً مسرحياً جديداً غير مستمد من مسرحيته السابقة. وبخاصة أن الجمهور المسرح قد بدأ يحس أن موضوع "بهيه وياسين" قد أوشك أن يصبح عند المؤلف كالصندوق السحرى الذى لا نهاية لما يكن أن يخرج منه''.

لقد رفض النقاد فكرة أن يتحول خلاف المؤلف مع المخرج إلى شكل فنى واعتبروه محاولة لإبراز العضلات الإخراجية "لكرم مطاوع" فى حين أنه كان من الأجدى أن يقوم كلام مطاوع بإعادة إخراج "أه ياليل ياقمر" وفقاً لرؤيته الخاصة. وهو السؤال الذى نطرحه للمناقشه. فإذا كان نجيب سرور قد إعترض على إخراج جلال الشرقاوى لنصه الأول بحجة اهتمامه بالعناصر الشكلية وإخلاله بإيقاع العمل مما تسبب فى ميلودرامية العرض. فلماذا يوكل إخراج نصه النقدى إلى "كرم مطاوع" المعروف عنه اهتمامه بالعناصر التشكيلية والبصرية وبتقديمه رؤية ذاتية للنص.

وقد برر نجيب سرور وكرم مطاوع تضافر جهودها لتقديم عرض "ياهيه وخبريني" بأنهما لا يقصدان مهاجمة مخرج بعينه بقدر ما يريدان تناول بعض القضايا المسرحية الهامة التى يعيشها المسرح المصرى فى تلك الفترة وخاصة علاقة الفن للمجتمع والمسرح للجماهير شكلاً وموضوعاً بالإضافة إلى تحقيق شكل جديد للعرض المسرحي. فهما يسعيان لتصحيح أخطاء الواقع المسرحي. ذلك أن الأخطاء التى تورط فيها مخرج "أه ياليل ياقمر" من وجهة نظرهما ليست أخطاء مخرج واحد وإنما هى ظاهرة عامة تواجه المسرح المصري.

ومع ذلك يبقى السؤال مطروحاً لقد''جاءت ياهيه وخبرينى هجوماً صارخاً حاداً على أشكال التعبير الأكثر تعقيداً...ونجيب سرور يهاجم بهذا أسلوب معظم

المخرجين الشباب الذين يترعون إلى جماليات العرض ويصلون فى هذا إلى حد تغليف المسرحية بنوع من الضباب تتعذر معه الرؤية فى كثير من الأحيان. وكان الغريب فى العرض الذى قدمه مسرح الجيب أن يقوم كرم مطاوع بإخراجه وهو أحد رواد جماليات العرض المسرحى عندنا". أليس كرم مطاوع هو صاحب مقولة "المخرج مؤلف العرض" والمطالب بحرية المخرج فى التعبير عن ذاته وأفكاره.

إن المقارنة بين ما قدمه كرم مطاوع فى إخراجه لنص "ياهيه وخبريني" وما قدمه جلال الشرقاوى فى إخراجه لنص "أه ياليل ياقمر" توضح أن كلا المخرجين فيما يتعلق بالجزء المشترك بين النصين قد قدما نفس المضمون الفكرى أى أنهما قد اتفقا فى التفسير كما أنهما..يتفقان فى كثير من الوجوه من حيث الأسلوب الفني. فكلاهما اعتمد على الكورس واستخدمه فى ترديد عبارات يعنيها كما استخدمه فى تمثيل بعض الشخصيات وكلاهما لجأ إلى التشكيلات الجمالية والإيقاع المنظم.

جاءت الاختلافات فى بعض النقاط التى يفرضها النص الجديد وهي:

١-بحث علاقة المؤلف والمخرج بأسلوب شبه بيراندياللى ساخر وإن كان النص قد ألقى المسئولية كلها على عاتق المخرج الذى يفهم التيارات المسرحية الحديثة فهماً سطحياً. وإن كان المؤلف قد استخدم أهل القرية لتأييد وجهة نظره واختلافه مع المخرج فقد نتج عن ذلك شئ إيجابى من حيث التكنيك. وهو تقديم فكرة المسرح داخل المسرح. ولكنها من زاوية أخرى إتسمت بالأحادية.

ففى حين كان بيراندياللو فى نصوصه يعتمد على التناول "التكعيبي" للفكرة أى تناولها من أكثر من زاوية وأكثر من وجهة نظر مما يعمق التناول؛ فإن نجيب سرور وكرم مطاوع قد قدما وجهة نظر واحدة هى الوجهة الصحيحة من وجهة نظرهما وهى "أسلوب أهل القرية فى التمثيل الصادق" ولم يقدما المخرج بوجهة نظر منطقية لها أسبابها ودوافعها وظهر المؤلف وكأنه المجنى عليه الذى يعرف الحقيقة وينصح بها وبعدم الذهاب إلى القرية لأن أهلها سيكشفون زيف ما يقدم ولكنه لا يجد من

يستمع إليه. ولو أن المؤلف والمخرج أراد بحث القضية بشكل أعمق وأكثر فنيه لجعلا المؤلف شريكاً فى تحمل المسئولية أو جزءاً منها على الأقل بدلاً من التخلص منها بإلقائها على المخرج كلية. بل إن النص فى محاولته لتخليص المؤلف من المسئولية قد جعله يلقى مونولوجاً طويلاً لتوضيح وجهة نظره للمقارنة بين ما هو مصرى صادق وما هو مصطنع.

٢-الاختلاف الثانى جاء فى تقديم أسلوبين للآداء فى المشهد الواحد وهما: أسلوب مزيف مبالغ فيه، والثانى الذى يقدمه أهل القرية ويتسم بالصدق، وقد استخدم فيه اللهجة الخاصة بهم- التى غيرها مخرج "أه ياليل ياقمر"- واعتمد أدواؤهم على البساطة والواقعية والانفعال الداخلي. وقد انعكس ذلك أيضاً من خلال الملابس التى يرتديها أفراد الفرقة القاهرية المبالغ فيها والتى لا تتفق مع ملابس أهل الريف المصري، وحركاتهم التشيلية المصطنعة. بينما أهل القرية ملابسهو واقعية وحركاتهم تلقائية بسيطة.

وللباحث هنا وقفة. فالمخرج جلال الشرقاوى فى إخراجه "أه ياليل ياقمر" قد تخلص من اللكنه المحلية للفلاحين والبورسعيدية بهدف جعل القضية تخص المجتمع المصرى ككل، فاستعان باللهجة القاهرية. ولأن اللهجة المحلية وخاصة "البورسعيدية" تسبب حاة من الكوميديا عند الجمهور المصرى قد تجعله ينفصل عن المأساه التى تقدمها المسرحية حيث كانت تعرض فى القاهرة وهى وجهة نظر لها منطقها المقبول. إلا أن تجريد اللهجة من سماتها المحلية بشكل كامل قد أدى إلى إنعدام المصداقية عند الشخصيات. وكان الأجدر به أن يخفف اللهجة ويعالجها بحيث تجمع بين السمات المميزة للشخصيات. بوصفها شخصيات مصرية صميمة ترتبط بمكان الأحداث وفى نفس الوقت تعبر عن المجتمع المصرى كله ولا تسبب فى إثارة للضحك فى نفس الوقت.

٣-سعى المخرج كرم مطاوع فى "عرض" يابهيه وخبريني" إلى تحقيق الشكل الشعبى المصرى من خلال استخدام عناصر مستمده من البيئة المحلية فى الديكور (اريف، بورسعيد). كما سعى إلى تحقيق شكل السامر المصري. من خلال تجمع الفلاحين لمشاهدة المسرحية التى تقدمها الفرقة القاهرية.

ويشير عبد القادر القط إلى أن الإخراج لم يحقق من السامر إلا شكله الخارجى فقط حيث لجأ إلى عدد من الوسائل الفنية التى تمثل اتجاهات المسرح الحديث مثل "الشاعرية التى عبرت بعا مجموعة القرية عن إدراكها للمأساه، التعبير الحركى الذى جسدته الفلاحة "هناوه" عند أدائها لشخصية بهيه والمتمثل فى دورانها وتخبطها بين طيف يس وشخصية أمين، التنغيم الجماعى للأصوات المتداخلة عند شرب الفلاحين، التشكيلات الجمالية المدروسة.

والمؤلف يرى أن السامر الشعبى المصرى ما هو إلا إطار يستخدمه المخرج للتعبير عن طبيعة الموضوع المقدم ومكان أحداثه. وهذا لا يمنع من الاستفادة من عناصر المسرح وإمكانياته والتى قدمتها الاتجاهات الإخراجية المختلفة. فاستخدام المخرج لشكل السامر لقد أعطى مصداقية لمكان الأحداث ولإمكانية تدخل أهل القرية لإيقاف التمثيل الذى تقدمه الفرقة القاهرية. علاوه على تقديم أماكن الأحداث فى النص الداخلى "بهوت". وساعد على ذلك أيضاً استخدام الموسيقى الشعبية الريفية والاتها "الناى والدف".

لقد كتب نجيب سرور فى برنامج عرض مسرحية "يابهيه وخبريني" مقدمة حدد فيها عدداً من النقاط منها "كيف يمكن أن تتعدد الرؤى الخلافة للنص الواحد؟"..العلاقة بين الفن والواقع..ما أسباب عزلة المسرح وما علاقتها بعزلة مثقفينا عن واقعنا وعن جماهير شعبنا؟..هلى يمكن أن نعثر على فن مصرى قبل أن نعثر على أنفسنا بعد الضياع الطويل فى تتابع العهود وزحام الثقافات وإختلاط

الحضارات؟ وإذا كان النقد قد تنازل مجبراً أو مختاراً عن دوره فى حركتنا المسرحية فعلى المسرح أن ينقد نفسه بشجاعة وأن يواجه أزمة النقد بالنقد.

إن هذه النقاط تحتاج إلى عدد كبير من النصوص والعروض والتجارب المسرحية لمناقشتها. ويستحيل على نص واحد وعرض واحد أن يطرح كل هذه الضايا ويناقشها ويعالجها وهو ما جعل هناك قصور بين ما طرحه مؤلف وخرج عرض "يابهيه وخبريني" على المستوى النظرى وبين الواقع العملى الذى قدمه العرض. خاصة وأن الفترة الزمنية التى كتب فيها النص وقدم فيها العرض لم تعط الفرصة لدراسة تلك القضايا وترجمتها على المستوى الفني.

إن الجزء الوحيد الذى تحقق من نص وعرض "يابهيه وخبريني" هو كيف يعبر المؤلف أحد النصوص عن وجهة نظره تجاه الأسلوب الذى أخرج به هذا النص، وأن تظل القضية فى إطار الفن حتى وإن كانت بعض دوافعها شخصية أو ذاتية إن قيام مؤلف بنص نقدى عن إخراج أحد نصوصه هو أحد البدائل المطروحة لحل الخلافات بين المؤلف والمخرج إلى جانب إمكانية أن يقوم المؤلف بإخراج النص الأول بنفسه، أو أن يخرجه بمخرج أخر بأسلوب مختلف. ويرى المؤلف أن هذه التجربة رغم كل التناقضات الموجودة بها قد أثرت المسرح المصرى بنوع جديد من النصوص تقوم على النقد التطبيقى للعرض المسرحي.

إن تاريخ المسرح يشير إلى وجود بعض التجارب المسرحية فى هذا المجال مثلما فعل موليير عندما كتب مسرحيته "نقد مدرسة الزوجات" ومثلما فعل بيراندييللو فى ثلاثيته التى قدمت أسلوب المسرح داخل المسرح "الليلة نرتجل، كل شيخ له طريقة، ست شخصيات تبحث عن مؤلف".

ولكن أن الذى حدث أن معظم النقاد والصحفيين إتخذوا موقفاً ضد "يابهيه وخبريني" بوصفها "تصفية حسابات بين مؤلف ومخرج" وتعاملوا معها على أنها مسألة "أخلاقية" لا يجب تكرارها فى المسرح المصري، وانعكس ذلك على إحجام

البعض عن الكتابة عن التجربة ومهاجمة البعض الأخر لها دون الأخذ فى الاعتبار أنها "تجربة فنية" لها إيجابيتها وسلبيتها وأنه يمكن الاستفادة منها طالما أنها قد دخلت فى نطاق الفن.

٤-خضوع المؤلف لرؤية المخرج "التغيير بالإضافة"

"حبيبتى شامينا" تأليف رشاد رشدى إخراج سمير العصفوري، المسرح القومى الموسم١٩٧٤/٧٣.

يرتبط عرض مسرحية "حبيبتى شامينا" بالتعاون بين المؤلف والمخرج فى إضافة بعض المشاهد للنص المسرحى بما يحقق رؤية المخرج التى تربط بين العرض والفترة الزمنية التى يقدم فيها وقضايا المجتمع المعاصره.

بدأ رشاد رشدى أعماله الفنية بكتابة مجموعة من قصصه بعنوان "عربة الحريم" ثم مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد باللغة الإنجليزية ثم بدأ الكتابة للمسرح المصرى منذ عام٥٩ حين قدم مسرحيته الأولى "الفراشة". وقد اهتم بمجموعة من العناصر والقضايا التى انعكست فى نصوصه المسرحية."إن القضايا الدرامية التى تمثلت فى الشكل الفنى والدوافع الجنسى ووظيفة الرمز والدور الذى لعبته أوهام الماضى قد منحت مسرحة الطابع المميز الخاص به".

وقد ارتبط اسم رشاد رشدى بموقف معين من علاقة المخرج بالنص وينبع هذا الموقف من وجهة نظره ومفهومه الخاص للفن وللمسرح والذى يرتبط بدوره بالأيديولجية. فقد تأثر بإشتغاله بتدريس الدراما والنقد والأدب كما تأثرت أعماله بممارسته النقدية فقد أقام "رشاد رشدي" مسرحياته على آرائه النقدية التى إعتنقها منذ إشتغاله بالنقد بل وأحالها فى بعض الأحيان إلى تطبيقات عملية لها وإن كان هذا قد غلب الناقد داخله على الفنان فى بعض الحالات، إلا أنه استفاد من أبحاثه

النقدية فى تجنب التسطيح والمباشرة والتقرير والمواقف ذات البعد الواحد والشخصيات التى نراها من جانب واحد".

لقد كانت نظرة رشاد رشدى للمسرح تعتبره فناً يرتبط بالأدب المجرد ويرتبط بالحالة الإنسانية العامة دون الاهتمام بالتفاصيل الواقعية التى ترتبط بالمجتمع فى لحظه تاريخية معينة والتى قد تجعله يتحول إلى أداه للدعاية وهو ما نلمسه فى موقفه من عرض "يرما" كرم مطاوع. إذ رفض التفسير السياسى للنص وإعتراض على التغييرات التى أجراها المخرج بهدف جعل العرض يناسب المجتمع والمشاهد المصرى فى لحظته التاريخية للعرض. كما رفض فكرة "المخرج مؤلف العرض" ونقدها بعنف.

ويتضح لنا من اسماء المخرجين الذين تناولوا نصوصه ميله إلى المخرجين أصحاب مبدأ الأمانه مع النص فقد قام المخرج كمال يس بإخراج معظم نصوصه مثل "خيال الظل، حلاوة زمان، إتفرج ياسلام". وأخرج له سعد أردش "رحلة خارج السور" وأخرج له جلال الشرقاوى "بلدى يا بلدي" وقام المؤلف بإجراء التعديلات التى طلبها المخرج".بينما أخرج له سمير العصفورى نصاً واحداً وهو الذى يقوم المؤلف بدراسته "حبيبتى شامينا".

النص:

استمد المؤلف موضوع المسرحية من "نشيد الأنشاد" الموجود "العهد القديم" بالتواره.حيث اعتبره مصدراً للأسطورة والنسيج الرمزي. وغير من دلالة الشخصيات وطبيعتها ومواقفها. فالصراع فى المسرحية يدور بين "سليمان" الذى يختطف فتاه شالومية بمساعدة ورضا إخوتها ويأخذها إلى قصره طمعاً فى الزواج منها ولكن الفتاه ترفض هذا الزواج زتنتظر فتاها وحبيبها "راعين" الذين يأتى ويخلصها من الأسر.

إن نص المسرحية يحمل عدداً من الدلالات السياسية أهمها استخدام التراث اليهودى كمادة للنص، وتغيير طبيعة الشخصيات من وجهة نظر المؤلف بما يناقض

طبيعتها فى المصدر الأصلي. وهو ما يمكن اعتباره موقفاً سياسياً للمؤلف فشخصية "سليمان" فى النص هى شخصية مغتصبة ولكنه فى التوراه هو بانى الهيكل وصاحب الدولة اليهودية. هذا إلى جانب العديد من الدلالات الأخرى فى علاقات الشخصيات ببعضها "كعلاقة أخوة شامينا بها" ووجود شخصية "حاكين" التى تمثل التاريخ وكذلك دلالة اسماء الشخصيات "شامينا، راعين".

ورغم كل هذه الدلالات السياسية فإن المؤلف يرفض أن يكون هذا البعد السياسى أساس المسرحية. ويعرف نظرته لموضوع المسرحية بأنه "قصة حب الأبدية. حب الرجل للمرأة. حب المرأة للرجل. حب الإنسان لله، للجمال، للكون كله. من خلال الحب يجد الإنسان نفسه، وكا من فهم غير ذلك ففهمه بطئ".

وقد نجد تفسيراً لموقف رشاد رشدى فى نظرته للفن حيث كان يركز على "الشكل" بالدرجة الأولى "حتى أنه ذهب فى اهتمامه به إلى حد القول بأن العمل الفنى فى أرقى صوره هو ما يقرب من التعبير الموسيقى أو العمل الفنى الذى لا تقول شيئاً. فقيمة الموسيقى فى كونها موسيقى لا فيما تقوله أو تعبر عنه، فالموسيقى لا تقول شيئاً وهذا هو الفن فى أرقى صوره أن يكون لا أن يقول".

إن ذلك لا ينفى وجود موقف سياسى واضح فى النص سواء أؤاد المؤلف أو لم يرد. فأى مؤلف هو فى النهاية عنصر فى حركة اجتماعية تؤثر فيه ويؤثر فيها. ومواقف رشاد رشدى الأيديولوجية واضحة فى جميع نصوصه لدرجة أن معظم نقاد الستينيات قد اعتبروه ممثلاً للفكر اليمينى واعتبره البعض معادياً للثورة والإشتركية بل وإتهم فى بعض الأحيان بإهانة الشعب المصرى كما فى "بلدى يا يبلدي" وهو فى كل ذلك قد وجد أيضاً من تلاميذه من يدافع عن آرائه ووجهة نظره فى الفن.

ولعل رغبة رشاد رشدى فى عدم ربط نصه بفترة تاريخية معينة وعدم التصريح المباشر. بموافقة وآرائه هى السبب وراء محاولة نفى البعد السياسى عن النص. وقد استخدم المؤلف مجموعة من العناصر التى تخفف من هذا البعد السياسى أهمها

استخدام "الشعر" كأداة للتعبير لها جمالياتها الخاصة بها فى حد ذاتها وقد استخدم بحراً شعرياً قصيراً ليتيح له حرية التعبير الدرامى واستمد إيحاءاته الشعرية من المزامير ومن سفر الإنشاد. كما عالج بين "شامينا وراعين" ومحاولات سليمان الاستيلاء على شامينا بالقوة. أما الوجه الثانى للتجربة فهى دلالات الرموز الواضحة التى تثيرها المسرحية (...) وإسقاطاتها السياسية التى تؤكد إغتصاب فلسطين من أبنائها وذلك عن طريق تأكيد حقيقة الجانب اليهودى فى تاريخ فلسطين .

لإن المؤلف قد جمع بين الموضوع الخاص والموضوع العام داخل النص فقدم القصة الإنسانية الفردية التى تتحول إلى مأساه لمجتمع بأكمله على غرار الترادجيديا الإغريقية، فمأساه أورشليم أشبه بمأساه "طيبة" الإغريقية نجد أن الصراع الفردى يتخذ دائماً أبعاداً أشمل وأكبر ليصبح صراعاً قومياً. يحدد علاقة الإنسان بالأرض التى يعيش عليها والكون الذى يعيش فيه. وفى "شامينا" يفسر المؤلف أيضاً هذا الصراع القومى "صراع أورشليم مع سليمان وشعبه النابع من صراع فردي– صراع شامينا مع سليمان". يفسر لنا المؤلف هذا الصراع من خلال الدلالات الأسطورية لتعاقب فصول السنة. فالموقف المشحون بالمأساه يبدأ بفصل الربيع وتخلله صرخات "حاكين" "الراوي" محذرة خائفة منذره. ثم عندما تقع شامينا فى الأسر يتحول النمط الرمزى إلى فصل الشتاء المرتبط أسطورياً بموت الحياة وجدب الزرع والعقم.

ويزداد اقتراب النص من الترجيدايا الإغريقية من خلال لغته الشعرية ووجود الكورس الذى يساهم فى الحدث ويشارك فى الصراع إلى جانب التعليق على الأحداث. وكذلك وجود شخصية "حاكين" المشابهه لشخصية "تريزياس". غير أن الاختلاف الجوهرى عن النموذج التراجيدى الإغريقى أن أوديب هو المسئول عن الجدب والخراب بسبب الخطأ الذى إرتكبه. ولكن فى "شامينا" فإن الخطأ يرجع إلى

خلل ما هو قصور قدمى عند أهل ميدنة "أورشليم" أنفسهم. فإخوة شامينا" يعطونها لسليمان فى مقابل الذهب وهو ما أثار بعض النقاد. فقد رأى الناقد أحمد عبد الحميد أن النص قد زيف قضية فلسطين وقدمها وكأنها بيعت ولم تغتصب.ورأت سناء فتح الله أن النص بسبب اعتماده على التراث العبرى كمصدر لموضوعه يصلح لآن يقدم فى أورشليم حيث يستطيع كلا الجانبين أن يفسره لصالح.

ويشير نبيل بدران بعض النقاط الضعف فى النص حيث ""لم يلتزم كثيراً بالناء الفنى التقليدى المحكم. ولا بمنطق الشخصيات والأحداث التى تتطور وتتصاعد. فالأحداث قليلة وهذا ما يجعل الإيقاع العام المسيطر على النص هادئاً بطيئاً. أما المواقف التى تواجه الشخصيات وتفجر الصراع فتكاد تكون غير محسوسة بينما بدت جمل الحوار متكرره فى معانيها وأفكارها وغير مترابطة ومتجانسة فى نسيج واحد. كما تعددت المونولوجات الفردية الطويلة.

توجهات المخرج:

وتتمثل هذه التوجهات فى مفهومه الخاص بالإخراج. فالإخراج من وجهة نظره هو ""قراءة جديدة علنية سمعية وبصرية للنص المسرحي، قراءة تعتمد على استخدام العديدمن الوسائل البشرية والمادية بديلاً عن الكلمات المطبوعة على الأوراق. إنها قراءة متحركة ومجسدة.

إن سمير العصفورى يعطى لنفسه الحرية الكاملة فى العتامل مع النص حذفاً وإضافة أو لرؤيته الخاصة. فهو يسعى "لاستقطاب النص المسرحى إلى عالمه الخاص" بل أرى أن يعيد المخرج قراءة النص على مشاهديه، بلغة هؤلاء المشاهدين، وألا يكون ناقلاً لصور الآخرين، بل أن يخضع صور الآخرين لمفهومه الخاص، من خلال علاقته بواقع داخل مجتمع بعينه.

يتبنى سمير العصفورى فكرتين رئيسيتين هما:

الأولى: فكرة المسرح للجماهير من منطق فكرى سياسي.

والثانية: التجريب فى المسرح وعدم التقيد بالقديم وما هو تقليدي.

وبذلك يكون سمير العصفورى إلى جانب كرم مطاوع هما صاحبا اتجاه حرية المخرج فى التعامل مع النص وإعادة طرحة للجمهور من خلال نظر خاصة بهما.

ويشير المؤلف هنا إلى تجربة فريده فى تاريخ المسرح المصرى وهى تجربة عرض "العسل عسل والبصل بصل" والتى قدمها المخرج سمير العصفورى على مسرح الطليعة١٩٨٦. حيث اعتمد على مادة غير مسرحية كموضوع العرض وهى "المقامة" وقدم من خلال ارتجال الممثلين وعمله معهم"بانوراما تاريخية استعراضية ساخرة تصور حالة مصر فى العشرينات بعد هبوط الدفعة الروحية التى أحدثتها ثورة١٩١٩ والأثار النفسية والاجتماعية والثقافية التى نتجت عن ذلك من زيادة سلطة الاستعمار واستشراء الإنتهازية والتبعية للغرب وإنحدار القيم الأخلاقية. والعرض تجربة فى تمصير الشكل المسرحى الغربى المعروف بالكبارية السياسى الذى يعتمد على المونتاج والكولاج، ويقوم بمسرحة المقامات العربية دون الإخلال بمنطق الحكواتي.

عرض حبيبتى شامينا:

انعكست توجهات المخرج سمير العصفورى على تعامله مع النص فيما يلي:

١-اعتبره نصاً سياسياً بالدرجة الأولى ورفض محاولة المؤلف حصر النص فى القضية الإنسانية المجردة وبرر ذلك بأن "قضية المسرحية أكثر وأقوى من الحب الإنسانى لأننا نعيش فى عصر لا يمكن أن يكون فيه الحب رغبة متعطشة بين إثنين، بدليل أن المقاتل الذى إحتضن المدفع فى معارك ٦أكتوبر لم يكن يفكر إطلاقاً فى هذا النوع من الحب الرومانسي.. وأن الخط السياسى أو الوطن لم يقحم على

المسرحية بدليل اللغة التى تعدت لغة الغزل الرومانسى التقليدي. فهى ترمز إلى معان وطنية محددة على طول سير الأحداث. ولذا فقد رأيت فى شامين فلسطين أو القدس المحتلة، وراعين فتاها العربى الضائع المملوء بالعاطفية ويقينا يعرف أبعاد وطنه والخلاص.

٢-حرص المخرج على ربط العرض الأحداث التى يعاصرها الجمهور المصرى والمتمسلة فى حرب أكتوبر١٩٧٣. بحيث يتخلص من بعض نقاط الحيادية فى النص والتى دفعت ببعض النقاد إلى اعتباره يصلح للعرض عند العدو أيضاً. ومن هذا المنطلق طلب المخرج من المؤلف إضافة مشهد جديد فى نهاية الفصل الثانى يعبر عن أن الخلاص لن يأتى إلا بالفعل من خلا القوة وأن بناء شامينا سيسعون إلى تخليصها. وبذلك حقق المخرج ربط العرض بالفترة والأحداث المعاصرة وحدد الموقف الذى يتبناه العرض وأكد مفهومه السياسي.

لقد استجاب المؤلف لرؤية المخرج فكتب هذا المشهد الذى جاء مباشراً وحطابياً بعض الشئ (أنا أت ياحبيبتي- أت.أت إليك من لبنان، من عمان، من مصر، من جولان، سوف أتخطى الحدود، ولن تقف فى وجهى السدود، وسأقتل بيدى كل من يعترضى من ذئاب، ومن كلاب، من غيلان، ويؤكد هذا المشهد الفرق الواضح بين النظرية والجانب العملى فالنص المسرحى الذى يشير مؤلفه إلى أنه قد كتبه قبل حرب أكتوبر وبالتحديد عام١٩٧٢. يمكن أن يركز على الحالة الإنسانية المجردة وأن يناقش القضية السياسية بمنطق شبه محايد ولكن العرض يرتبط بالمجتمع والفترة الزمنية التى يقدم فيها كما يرتبط بموقف فكرى واضح ومحدد باعتباره رؤية وتفسيراً أو مفهوماً يطرحه المخرج للجمهور من خلال العرض.

٣-أضاف المخرج مشهداً حركياً فى نهاية العرض "مشهد المعركة" تعبيراً عن بداية الخلاص بالقوة والفعل.

٤-استخدم عناصر الغناء واستمدها من طبيعة النص الشعرية. وقد قام المؤلف بنفسه بكتابة الأغانى وأدها "فردوس عبد الحميد". وجمع المخرج بين "الرقص الشعبي" الذى صممه حسن خليل "والباليه" الذى صممه "عصمت يحيى" إلى جانب اهتمامه بالتشكيل الحركى الجمالي. وقد جعلت عناصر الغناء والرقص والبالية والموسيقى والحركة والعرض يقترب من "الدراما الموسيقية" وقد هدف المخرج من استخدام هذه العناصر تحقيق عنصر المتعه والجذب بالنسبة للجمهور خاصة وأن الأحداث الموجودة فى النص قليله.

اعتمد المخرج على استخدام عنصرى التشكيل الحركى والموسيقى فى بدايات الفصول بهدف التمهيد للجو الشاعرى الذى يمثله البعد الإنساني. واستخدم التعبير الصامت والباليه دون وجود حوار فى مشهد "حلم شامينا". بينما وظف "الرقص الشعبي" فى نهاية المسرحية تعبيراً عن محلية لحدث وفرحة الشعب وكفاحه.

وبذلك فإن المخرج يكون قد تخلى عن وحدة الأسلوب من خلال الجمع بين الباليه والرقص الشعبى للتعبير عن نفس الشخصيات فى مواقف مختلفة متبعاً مبدأ الملائمة الجزئية للمشهد والموقف الواحد.

سعياً لتأكيد البعد السياسى والموقف الذى يتخذه العرض استخدم المخرج لحناً موسيقياً معروفاً لدى الجمهور وهو لحن "القدس" للأخوين رحبانى وقد أدى هذا اللحن بما يثيره من عاطفة ميلودرامية لدى الجمهور إلى وجود قدر كبير من المباشرة التى أضرت بالعرض. خاصة وأن هذا اللحن لم يكن يتفق مع بقية الموسيقى المستخدمة والتى كانت مقتبسة من بعض أعمال "تشايكوفسكى وكورساكوف" خاصة موسيقى بحيرة البجع، والجمال النائم والتى لجأ إليها بوصفها موسيقى رومانسية شفافة تؤكد قصة الحب الفردية بين شامينا وراعين. وقد جاءت هذه الموسيقى غير متوافقه مع ألحان الأغانى التى سيطر عليها عنصر التطريب الشرقي. مما تسبب فى تشتت المشاهد.

انعكست طبيعة النص ولغته الشعرية وكثرة الأغانى والموسيقى على أداء الممثلين خاصة فى المونولوجات الفردية الطويلة."ف" أصبح كل ممثل مغناً بلغه لا يعرفها المستمعون، ولكنهم يردون عليه بلغات مختلفة...ولا يعرف أيهم عنها شيئاً. وربما لهذا السبب ظل كل واحد من هؤلاء النجوم الكبار كما هو "سميحة أيوب، عبد الله غيث" لآنه لم يجد شخصية يتلبسها ولم يجد فكرة يمنحها نوعا من التجسيد، وإكتفى كل منهم بالرمز الذى عليه أن يشير إليه بشخصه الحقيقى رغم الملابس والديكور وهتافات نشيد الإنشاد.

التشكيل:

انقسم الديكور فى العرض إلى قسمين. قسم علوى يوجد به قصر سليمان وإتسم باواقعية. حيث تم تجسيد القصر معمارياً مع الاهتمام بالتفاصيل المبهرة التى تؤكد أسطورية هذا القصر وما به من مغريات. أما القسم السفلى فتوجد به أرض "راعين وبنات أورشليم". والعلاقة بين القسم العلوى والقسم السفلى تتضمن صراعاً بين كتلتين من خلال خط بصرى يسيطر عليه القصر حتى نهاية المسرحية حيث استخدم المخرج المسرح الدوار بحيث يتساوى القسم العلوى مع السفلى فى القوة: "فى مشهد المعركة" وقد جاءت حركة الديكور تلك معبرة عن فكر المخرج الذى أضاف إلى النص، حيث إختار أن يكون الخلاص من خلال القوة والحرب وتأكيد أن راعين وأبناء أورشليم وكل أحباء شامينا قد أصبحوا قادرين على الفعل واسترداد حقوقهم بالقوة التى يغذيها الحب ليصبحوا على مستوى قوة سليمان رغم تفوقه فى الإمكانات المادية.

استخدم المخرج الألوان بشكل تعبيري. فألوان الملابس تعطى دلالات عن طبيعة الشخصيات "فشامين" ترتدى ملابس بيضاء كدليل على عذريتها وطهارتها. وملابس سليمان صفراء بلون الذهب مع وجود لبعض البقع السوداء. وملابس

"سوسنة" حمراء كتعبير عن الإغراء. أما راعين فكانت ملابسه تتكون من الأزرق والأبيض وحزام أحمر. وقد سعى المخرج لإحداث امتداد وتواصل لونى بين "شامين وراعين" من خلال استخدام اللون الأبيض. بينما يعتبر الحزام الأحمر عنصراً محركاً يمهد للتغيير الذى يحدث فى الشخصية حيث تتغير ألوان ملابس راعين إلى الأحمر تعبيراً عن الثورة، وإن كان قد حصل بعض التواصل اللونى بين سوسنة وراعين من خلال اللون الأحمر وهو ما يزيد من جرعة الصراع الداخلى عند راعين للمغريات التى تقدمها له سوسنه.

لقد جاء استخدام الألوان فى الملابس كنوع من الإجتهاد للمصمم والمخرج معاً، وإن كانت قد اتجهت نحو المباشرة والدلالات تقليدية التى تفتقد إلى العمق. فلم تراع الألوان العلاقات بين الشخصيات خاصة شخصيتى شامينا وسليمان.""وبالنظر إلى العلاقة بين اللونين الأبيض (شامينا) و والأصفر (سليمان) تتضح القدرة على الإمتزاج والتصالح. بين القدرة على الذوبان والتلاشى للون الأبيض وليس اللون الأصفر. باعتبار الأصفر لوناً من الألوان الأصلية والأبيض لوناً مخففاً لدرجة اللون. وبالنظر إلى العلاقة بين شامينا وسليمان يتضح أنه لا يمكن لكليهما الاتفاق ولا يمكن لكليهما الإلتحام.

إن استخدام اللون الأبيض فى ملابس شامينا علاوة على دلالاتها المتعارف عليها (الطهر والنقاء) يتيح أيضاً للمخرج "إعادة تغيير اللون من موقف لأخر من خلال الإضاءة. ولكن فاستخدم المخرج اللون الأزرق بكثرة لإضفاء الطابع الرومانسى والشفافية. كما مزج بين اللونين الأزرق والبنفسجى للدلاله على الكأبه والحزن والملل فى مشهد سجن شامينا. بينما استخدم الأبيض والأحمر فى لحظات الثورة والمعركة. وقد أسهمت الإضاءة فى تحقيق الانتقال بين الواقع والخيال بنعومه وشاعرية، كما أسهمت فى تحقيق التوازن فى الإيقاع العام للعرض.

غير أن النص كان يتضمن دلالة عامة لم تبرزها الألوان فى الملابس والإضاءة وهى دلالة الربط بين أحداث المسرحية والفصول الأربعة، والتى كان يمكن استخدامها بزيادة جرعة الانفعال عند الجمهور وزيادة إحساسه بالمعاناه عند شامينا.

لم يلتزم مصمم الملابس ومن ورائه المخرج بطراز معين للملابس ومزجاً بين أكثر من طراز واستخداماً أكصر من أسلوب أضاً. فجاءت ملابس (فتيات أورشليم) تتبع عصر ما قبل الإمبراطورية الرومانية مع تغيير تفاصيل الواقعية عند سليمان. أما ملابس "راعين ورجاله" فكانت ملابس غجرية غير محددة الطراز وتقترب من"الرمزية".

ويتضح من عدم الالتزام بأسلوب معين رغبة المخرج فى تخطى الإطار التاريخى الذى يقدمه النص مع الإشارة إلى هذا الإطار فى نفس الوقت وربطه باللحظة التاريخية المعاصرة دون مباشرة من خلال مجموعة من الرموز.

استخدم المخرج عنصر التكرار فى الحركة فى بعض المشاهد وخاصة فى مشاهد (سليمان وشامين)، (راعين وسوسنه). وقد حصر المخرج حركة شامينا فى مربع صغير أعلى المسرح بجانب القصر بهدف الإيحاء بالسجن بدلاً من أن يعكس الحركة ما بداخل الشخصية من قلق وتوتر. وقد أتعب ذلك عين المشاهد خلال الفصلين الثانى والثالث.

٥-المخرج يحاول سد ثغرات النص

(وباحلم يامصر تأليف نعمان عاشور وإخراج عبد الغفار عودة المسرح القومى ١٩٦٥-١٩٦٧).

تعتبر تجربة عرض "وباحلم يامصر" نموذج لإعادة صياغة النص بالكامل بالتعاون بين المؤلف والمخرج. وترجع أهمية هذه التجربة إلى أن المؤلف نعمان عاشور كان من أكثر المؤلفين خلافاً مع المخرجين، وقد طالب أن يقوم بإخراج

مسرحياته بنفسه. ورغم أن ذلك لم يتحقق طوال حياته الفنية التى بدأت فى الخمسينيات واستمرت حتى الثمانينات والتى قدم خلالها سبعة عشر نصاً مسرحياً، إلا أنه طوال تلك الفترة قد شن حملة شرسة هاجم فيها مخرجى المسرح المصرى وإتهمهم بالعبث بالنصوص المسرحية واستعراض العضلات وفرض تقنيات لا تلائم تلك النصوص.

لقد كان نعمان عاشور يصر على التمسك الحرفى للنص"وعدم السماح لأى مخرج أن يغير بمفهومهعليه. وبهذا إنبعث الخلاف بينى (نعمان عاشور) وبين جميع المخرجين الذين أخرجوا نصوصى التالية. حتى جاءت مواسم كنت أنادى فيها صارخاً بأن أقوم بإخراج مسرحياتى بنفسي، خصوصاً بعد أثبتت التجربة العملية أن أدنى محاولة من أى مخرج لإقحام نفسه فى نصوصى بوسيلة أو بأخرى؛ كانت تؤثر على كافة أبعاده الدرامية والفكرية".

ويرى نعمان عاشور أن نصوصه هى (نصوص مجسمة دراماً على الورق) وليس للمخرج فيها دور أكثر من نقلها على خشبة المسرح لتعرض أمام الجمهور. وأنه بتداخله كمؤلف للحفاظ على النص إنما يقوم (بحراسة الرؤية الدرامية حتى لا يفسدها المخرج). والملاحظ أن معظم المخرجين الذين قدموا نصوص نعمان عاشور على المسرح كانوا من أولئك الذين يلتزمون بحرفية النص أمثال "سعيد أبو بكر، إبراهيم سكر، كمال يس، عبد الرحيم الزرقاوي" بالإضافة إلى بعض المخرجين المفسرين الذين يلتزمون بكلمات النص أمثال "سعد أردش وجلال الشرقاوي". ومع ذلك فقد كان نعمان عاشور على خلاف مع الجميع لدرجة أنه فى أحد الأحاديث الصحفية قد صنف أهم مخرجى الستينيات كالتالي: "كرم مطاوع بارع ومتفنن ولكنه يعبث بالنص ويعتدى عليه فى سبيل تقديم عرض ناجح، وتكون النتيجة تقديم عرض مبهر لمدة أسابيع ثم ينطفئ الوهج لأنه كمسرح يفقد قيمته الحقيقية وهى تقديم نص جيد، وسعد أردش من نفس المدرسة التى يدور فيها كرم

مطاوع ولكن له حسنة وهى أنه أكثر احتراماً للنص. أما الزرقانى فهو حينما يحاول أن يكون مخرجاً يجور على النص، وكمال يس مخرج حساس ولكنه للأسف يتعامل مع النص تعامل المؤلف المخرج لا المخرج فقط. وجلال الشرقاوى ليس معه تجربة ولكنى استطيع أن أقول أنه يحترم النص فى الحدود التى تطيقها براعته. ونبيل الألفى من أكثر المخرجين احتراماً للنص لولا أنه محدود فى جماليات الإخراج، مما يجعله يخلى النص من سخونته. ونجيب سرور مؤلف ومخرج. ومخرج للمخرج.

إن نعمان عاشور يدين الجميع. فهو يرفض الالتزام الكامل بالنص كما يرفض حرية التعامل مع النص، بل أنه يرفض الإخراج نفسه فى بعض الأحيان ويطالب برضع النص على الخشبة لأن نصوصه ليست فى حاجة إلى تفسير. ولكنه يعود مرة أخرى ليعرب عن تخوفه من إخراج سعيد أبو بكر لنص "الناس إللى فوق" لآن المسرحية تحتاج إلى تفسير ربما كان بعيداً عن إطار تفكيره.

ويرى المؤلف أن موقف نعمان عاشور من المخرجين يرجع إلى طبيعة النصوص التى يكتبها وتذبذب مستوى تلك النصوص. فنصوصه ترتبط بنقد الحركة الاجتماعية وقضايا المجتمع المصرى فى فترة الستينيات على وجه التحديد، مما يجعل الدارسين يعتبرون مسرحة مسرحاً واقعياً.''فمسرح نعمان عاشور تاريخى تسجيلى يرصد صراعات البيئة ويهتم بصراعات الطبقات المتعددة الدنيا والوسطى والعليا...وهو نفسه يعتر بأنه أخذ قالياً جيداً مناسباً لهذه المتغيرات فى المجتمع المصري. وجميع الدراسات تجمع على ذلك بأنها مدرسة تولستوي، جوركى وتشكوف التى ترصد الواقع وتدعو للتغير وتلاحق الشخصيات المختلفة المتمثلة لقطاعات المجتمع. وهو مسرح سماه"مندور" مسرح "الريبورتاج" وهو مسرح "الأوتشرك" عند تشيكوف وجوركي.

وليس هناك كاتب تتفاوت أعماله بدرجة كبيرة بين الإمتياز والأصالة وبين العادية والضعف أحياناً مثل نعمان عاشور، وهذه هى خطورة المدرسة التشيكوفية التى سيطرت على ملكاته منذ وقت مبكر، وصادفت لديه تجاوباً واستعداداً.

إن نعمان عاشور من أكثر المؤلفين الذين يعيدون كتابة نصوصهم سواء بناء على رغبة المخرجين أو بناء على رغبته الخاصة وغالباً ما يعيد نشر تلك النصوص بعد إعادة كتابتها. فعلى سبيل المثال أعاد كتابة نص "المغماطيس" أكثر من مرة الخمسينيات ونشره أيضاً فى الثمانينيات متضمناً بعض التعدلات. كما يقر أنه قام بتعديل نصى "المغماطيس والناس إللى تحت" بناء على رغبة المخرجين إبراهيم سكر وكمال يس، وبأن التعديلات التى طلبها المخرجان كانت منطقية وتهدف إلى التكثيف وتوضيح الأبعاد الدرامية كما أنه أعاد نشر نص المغناطيس تحت مسمى "عطوة أفندى قطاع عام". وقام بتعديل نص "إثر حادث أليم" عند إخراج سعد أردش له١٩٨٤ وتغير اسمه ليصبح "مولد وصاحبه غائب" كما أعاد كتابة نص رفاعة الطهطاوى بشير التقدم الذى نشره١٩٧٤ وأعاد نشره تحت اسم "باحلم يامصر رسالة عن رفاعه الطهطاوي" عام١٩٧٥.

باحلم يامصر "نص العرض"

يبرر نعمان عاشور أسابا إعادة نص بشير التقدم وتغير اسمه بقوله "كتبت رفاعة الطهطاوى بشير التقدم لطبعها فى كتاب وليس فى ذهنى أنه يمكن أن تحظى بالعرض على خشبات المسرح...وكان النص فى صورته الأولى يحمل طابعاً تعليمياً خالصاً. مادته العلمية وافرة ولكنها تفيض عن المعالجة الدرامية وتجعل منه عرضاً جافاً تعليمياً خالصاً. مادته العلمية وافرة ولكنها تفيض عن المعالجة الدرامية وتجعل منه عرضاً جافاً جامداً يستحيل أن تطيقه أو تحتمله مدارك جمهور مسرحنا القائم حالياً...وكان لابد أن أبحث عن صياغة جديدة لمعالجة جديدة. وأن أجعل من النص

الأول بقالبه الدرامى الأصلى وبمادته الموضوعية ما يوفر الانطلاق من قاعدة راسعة إلى تقديم العرض فى صورة رسالة جامعية مقدمة عن رفاعة الطهطاوى تتم مناقشتها على خسبة المسرح ويشهدها الجمهور كما لو أنه كان جموع الطلبة الذين يحضرون مناقشة الرسائل فى رحاب القاعات الجامعية.

غير أن الحقيقة تختلف عن ذلك وهو ما يمكن أن نلمسه فيما يلي:

١-إن ما يذكره نعمان عاشور عن أنه كتب بشير التقدم لتطبع فى كتاب لا يتفق مع طبيعة نصوصه ومع حرصه الشديد على تقديم تلك النصوص فى عروض. كما أنه ذكر فى مقدمة مسرحية باحلم يامصر أنه قدم نص بشير التقدم فى حالته الأولى للجنة القراءة بالمسرح القومى وظل أكثر من عامين دون تقديمه فى عرض.

٢-يشير نعمان عاشور إلى النقد الذى وجه إليه بسبب إعادة كتابة النص وسعى إلى تبرير موقفه ولكنه لم يذكر دور المخرج فى عملية إعادة الكتابة. ويشير المخرج عبد الغفار عوده إلى أنه قد طلب من المؤلف تغيير اسم المسرحية لتصبح باحلم يامصر.ب- حذف أكثر من ثلث مسرحية بشير التقدم وإعادة صياغة بقيتها وإعادة ترتيب مشاهدها وتقديمها فى فصلين بدلاً من ثلاثة. جـ- الاستعانة بمؤلف لكتابة الأغانى لإكساب العرض بعض الحيوية والتخفيف من جفاف المادة التاريخى المكتوبة وتمت الاستعانة بالشاعر حمدى عيد لكتابتها.

٣-نتج عن هذه التعديلات التى تمت بالتعاون بين المؤلف والمخرج نصاً جديد لا يتفق مع نص بشير التقدم إلا فى مشهد واحد فقط وهو مشهد عودة رفاعة الطهطاوى من باريس. وقد سارع المؤلف بطبع النص الجديد ونشره أثناء عرض المسرحية مضمناً إياه الأغانى التى قدمت فى العرض.

٤-نتيجة لكثرة الأغانى التى اعتمد عليها المخرج بشكل أساسي"فقد إزدحمت المسرحية "نصاً وعرضاً" بأغنيات وطنية حتى أصبحت مركز الثقل فى العرض وحتى

يمكن القول بأنها تكاد تتعادل مع اللقطات التمثيلية. وبذلك تحول العرض إلى ما يشبه الإحتفال بمناسبة وطنية.

٥-ظهرت فى العرض ثلاثة أشكال تكرر وتردد نفس المضمون"الشكل الأو الغنائي: كلمات وأغانى حمدى عيد الذى صاغ مضمون حياة الطهطاوى فى شكل ملحمة غنائية هى بصراحة العامود الفقرى الذى نسجت حوله المسرحية...الشكل الثانى المناقشة وتأخذ شكل المؤلفة التى تقدم رسالة دكتوراه تعلن موضوعاً ومنهجها ثم تعرض المسرحية مشاهدها الدرامية. وهذا الإطار بالذات مأخوذ عن مسرحية سابقة قدمها عبد الغفار عودة ليخرجها للمسرح القومي، وكان ذلك قبل أكتوبر١٩٧٣ وهى مسرحية "١+١٠" ولم يوافق عليهارقابياً فى ذلك الوقت. الشكل الثالث المشاهد، حيث بقيت المشاهد الدرامى القصيرة التى لا يربطها منهج أو خط دال. مجرد مشاهد مختارة من حياة الطهطاوى بينها مشاهد تكرر نفس الدلالة.

٦-لم تتوفر فى العرض ونصه المنشور سمات المسرح التسجيلى أو الدراما التسجيلية. فلم يرتبط العرض بتفسير معين للتاريخ يرتبط بالواقع المعاصر، الأمر الذى يمكن اعتبارهما يدخلان فى إطار "السيرة الذاتية لرفاعة الطهطاوي".

لقد فتح هذا العرض باب المناقشة بين النقاد والمؤلف حول المسرح التسجسلى وأجمع النقاد على إفتقاد النص والعرض لعناصره حيث تم التركيز على شخص رفاعة لا مواقفه من القضايا المطروحة. وإحتد النقاش حول نص العرض بين النقاد والمؤلف.

رفض نعمان عاشور النقد الموجه إلى النص ورأى أن الذين هاجموه "يرتدون مسرح النقاد فيما يخطون من انطباعات عقيمة وسقيمة. فمنهم من يزعم أننى عدلت مسرحيتى "باحلم يامصر" بناء على أمر صادر من المسرح القومى وليتهم قالوا الرقابة. وأنها لا تزيد على أن تكون صورة ملفقة لعروض سابقة قبلها سرت

أنا على منوالها، بل الأشد غرابة أننى استعرت عنوانها من الأغانى المؤلفة لها. ثم أنها تقوم على مناقشة غير درامية، وتتكون من مشاهد مدرسية وقد أقحمت عليها الأغانى إقحاما. والأدهى والأمر أننى أزيف على الناس نوعيتها فأعرفها بأنها مسرحية تسجيلية وليس فيها من التسجيلية من شئ، وكأن التسجيلية فى الدراما الحديثة ماركة مسجلة حصلوا على حق إحتكار فهمها أو معرفتها دون غيرهم، ويتبجح أحدهم فى صفاقة ورعونة فيدعى أن هناك من الشخصيات ما لا فضل لى فى رسمه لآنه من صنع الممثلين وحدهم. وهكذا وهكذا، وقطعاً ليس هذا هو دور النقد ولا مهمته.

إن ما يهمنا هو أن أفكار نعمان عاشور السابقة عن الإخراج والمخرجين قد أثبتت خطأها بعد أن إعترف بحرية المخرج وأهميته وبجماعية العرض المسرحي.

إن حرص نعمان عاشور على نشر نص العرض الذى يجمع عمله كؤلف ورؤية المخرج ومؤلف الأغانى يثبت حق هؤلاء فى ذلك النص.

لقدسعى المخرج إلى سد ثغرات النص فإقترح تعديلات عديدة واستعان بمؤلف أخر لكتابة الأغاني، وأدى ذلك إلى تعدد الخطوط وتشتت العمل. بل أن كثرة الأغانى والاستعراضات وتكريرها بنفس المضامين قد جعل منها نصاً منفصلاً بذاته.

إن النقاد قد أغفلوا مسئولية المخرج عن نص العرض بسبب حرص نعمان عاشور فى أن ينسب النص إليه وحده. ولكن المؤلف يشير إلى مسئولية المخرج عن وجود التكرار وعد إتساق عناصر العرض فى وحدة واحدة. فالمسئولية هنا مشتركة بين المؤلف والمخرج. فقد حاول المخرج أن يسد ثغرات النص من خلال تعديله ولكنه أخل بالسياق ووقع فى التكرار مما أدى إلى ظهور ثغرات جديدة فى نص العرض.

٦-الإخراج بين الأمانة الكاملة والأمانة النسبية:

"عودة الغائب" تأليف فوزى فهمى إخراج شاكر عبد اللطيف المسرح القومي١٩٧٧.

يعتبر فوزى فهمى أحد كتاب الموجه الثالثة من موجات التأليف المسرحى المصرى الذين تتصف أعمالهم بالصفة الأكاديمية وقد بدأ كتابة النصوص المسرحية فى نهاية الستينيات وإن لم تنشر وتعرض إلا فى السبعينات.

قدم فوزى فهمى للمسرح المصرى ثلاثة نصوص هى "عودة الغائب" الذى أخرجه شاكر عبد اللطيف، "الفارس والأسيرة" وأخرجه عوض محمد عوض، ولعبة السلطان فى الثمانينيات وأخرجه نبيل الألفي. وتتسم أعماله بالجمع بين الحالة الإنسانية العامة والبعد السياسى دون الارتباط بفترة سياسية معينة من خلال الفكرة المجردة. وقد استلهم موضوعى نصيه "الفارس والأسيرة وعودة الغائب من التراث الإغريقى كما استلهم التاريخ العربى فى لعبة السلطان.

ونصوص فوزى فهمى تتميز بالبناء المحكم والحبكة المبررة المدروسة وبلغه مسرحية يسعى امؤلف إلى جعلها تقترب من الشعر من خلال استخدام تراكيب جمالية خاصة.

ويتبنى فوزى فهمى وجهة نظر وسيطة بين كتاب السبعينيات فيما يتعلق بحرية المخرج فى التعامل مع النص حيث أعلن فى أحد البرامج التليفزيونية أن من حق المخرج أن يحذف من النص لا أن يضيف إليه.

لقد أعلن فوزى فهمب أنه كتب نص "عودة الغائب" قبل سبع سنوات من عرض أى في١٩٦٩مما يكسب النص بعداً سياسياً معيناً. والنص عبارة عن معالجة جديدة لأسطورة أوديب الإغريقية التى طالما تناولتها أقلام الكتاب بمعالجات جديدة طبقاً لوجهة نظرهم ومتغيرات العصر الذى يكتبون فيه. فقد تناولها فى المسرح

المصرى أربعة مؤلفين هم "على أحمد باكثير، توفيق الحكيم، على سالم، فوزى فهمي"

إن معالجة أسطورة إغريقية فى نص مسرحى مصرى يطرح بدوره قضية علاقة هذه المعالجة بالمجتمع المصرى والشكل الذى تقدم فيه واللغه المستخدمة فى تقديمها. وقد اعتمد "فوزى فهمي" فى معالجته للأسطورة على تناولها من منطلق عقلى ""إن الخط الذى أختاره هو خط عقلانى بالدرجة الأولى ثم سياسى بمعنى "لعبة السياسة أو اللعبة القذرة".فقد وضع الأسطورة فى إطار واقعى يلائم القرن العشرين ويلائم قضايا المجتمع المصرى خاصة فى علاقته بالحاكم. فالمؤلف فى النص لا يسعى إلى إحداث التطهير الأرسطى كما فى نص سوفوكليس ولكنه يسعى إلى التأثير من خلال الفكر ومن خلال صراع حقيقى تتساوى فيه قوة المتصارعين وقدرتهم على التأثير فى شعبهم من خلال لعبة السياسة التى يلعبها أوديب وكريون.

"إن أوديب فى عودة الغائب بطل ثورى يخوض معركة الناس فى طيبة. إنه يريد أن يحرر رقاب الخلق ويحقق العدل لا بمعناه الأخلاقى ولكن بمعناه الاجتماعى والسياسي. إنه يتبنى قضية الملايين من أبناء طيبة ويعيد بناء المدينة، بمثل ما يعيد بناء الإنسان، ومن ثم فإن عذاب أوديب فى هذه المسرحية ليس هو عذاب المفكرين أو صرعى العقد النفسية ولكنه عذاب الثوار والمناضلين وأصحاب القضية". لذا فأوديب فى النص يقف فى مواجهة كريون الذى يرغب فى الحصول على السطلة. وتريزياس العراف الذى يعرف كل شئ هو جهاز المخابرات الخاص بكريون.

وبذلك يعتمد الصراع على المنطق فهو صراع بين حاكم يسعى لبناء شعبه وبين مراكز القوى الراغبين والطامعين فى السلطة وقد حافظ على السقطة التراجيدية للبطل "أوديب" لكنه جعلها تتفق مع المنطق المعاصر من وجهة وطبيعة الشخصيات والقضية المطروحة أيضاً. فالمؤلف قد جعل أوديب يكتشف الحقيقة مبكراً "لإبإنتهاء الفصل الأول من عودة الغائب يكون تعرف أوديب على معظم

الحقيقة قد تحقق. وتبدأ بعد ذلك مرحلة جديدة لم ترد فى أى من المعالجات السابقة حيث نرى الموقف الجديد الذى يقفه أوديب من فعلته التى إرتكبها. فنراه يعلن أنه يرفض الإدغان لبطش القدر. ويطلب من جيوكاستا "زوجته وأمه" فى ذات الوقت أن تقف إلى جواره فى محاولة الإنتصار على القدر؟ بمعنى أن يرفضا معاً الموت وعليهما أن يحاولا إيجاد الطريق للخلاص. الذى يجده أوديب فى الارتباط بشعبه وطنه. وبذلك الموقف يكون أوديب قد حدد اختياره وهو اختيار وجودى فقرر أن يلتزم الصمت وألا يصارح شعبه بالحقيقة حفاظاً منه على مصلحة هذا الشعب. وتلك هى سقطة أوديب" الصمت وعدم مصارحة الشعب". وهو السلاح الذى استغله أعداؤه لتشويه صورته وخلق فجوة بينه وبين شعبه.

وتزداد نسبة المعاصرة بموقف أوديب حين يرفض التخلى عن السلطة بدلاً من أن يفقأ عينيه كما فى الأسطورة. كما أن "جيوكاستا" لا تنتحر أيضاً كما فى الأسطورة ولكنها تحاول معالجة الموقف من خلال شخصية "أورجانيا" وهى شخصية أضافها المؤلف. فجيوكاستا تزوج أوديب من أورجانيا كنوع من العودة إلى الشرعية ومحاولة الخروج من المأزق الأخلاقي. ولكن الصمت الذى لجأ إليه أوديب والذى استغله كريون- الذى يجيد لعبة السياسة- قد أجبر أوديب على التخلى عن العرش وترك طيبة بعد أن انفصل عن شعبه وانفصل شعبه عنه.

لقد التزم المؤلف بالبناء التقليدى "البداية والوسط والذروة والنهاية" كما سعى للمحافظة على جو الأسطورة الخاص باستخدام نفس الأحداث الرئيسية مع تغيير الفكر والرؤية. لاوإن كان قد غير فى ترتيب الأحداث وأضاف شخصية جديدة أورجانيا" كما غير فى مصير الشخصيات ونهاية المسرحية أيضاً.

جاءت لغه العمل شديدة التركيب"فالحوار متكلف يفتقد مميزات السلاسة والتدفق ويجنح فيه الكاتب نحو الصنعة. ومن المستحيل أن يفهم المشاهد "فى العرض" هذا السوال الذى يقول فيه أوديب: تراك كريون- ماذا أنت قائل. لو أنه

بأعجوبة من الموت فلت"...لقد ظن فوزى فهمى أنه يمثل هذه اللغه المصنوعة المتكلفة يحقق شموخاً لغوياً يتفق وجلال التراجيديا وتلك النظرة خاطئة".

إن دور المخرج فى نص مثل "عودة الغائب" يتمثل فى إكتشاف مجموعة العلاقات الجديدة التى كونها المؤلف والأفكار المعاصرة التى يطرحها، والتعبير عنها على خشبة المسرح وإسقاطها على المجتمع المصرى من خلال مجموعة من الدلالات والرموز.

وقد تحرك المخرج "شاكر عبد اللطيف" فى حيز ضيق فى تعامله مع النص حيث إكتفى بتوفير الإطار المادى الذى يقدم فيه العرض دون الإسهام فى بلورة المضمون الذى يقدمه فاقتصرت على كونها مجرد عنصر جمالى كتبه المؤلف فى النص والتزم به المخرج حرفياً دون أن تكون له وظيفة فى العرض.

الديكور كان عارة عن مجموعة من المستويات الكبيرة والمركبة تمتد إلى البنوار رقم (١) يمين ويسار الميرح. مع إلغاء الستارة الأمامية بهدف ربط الخشبة بالصالة. وقداستخدم المخرج خيال الظل فى أربعة مشاهد متتالية. كما استخدم عنصر التكرار فى الحركة اخصة فى موقف الشعب-"الكورس الذى يمثل أهل المدينة- كلما حل الوباء بها أو حدثت مشكلة. وقد أشار أحد النقاد إلى ملحوظة أن الكورس "كان كله رجال" دون لقد إعتقد المخرج على الإيحاء بالكلاسيكية من خلالالديكور وأداء الممثلين دون أن يوغل فى الكلاسيكية. ولكنه استخدم موسيقى إلكترونية. وأجمعت أراء النقاد على أنه لم يقدم الإيهام الكامل كما لم يكسر الإيهام بالكامل أيضاً، كما أنه لم يسع إلى ربط العرض بالمجتمع المصري. رغم أن به من الدلالات ما يشير إلى شخصية "عبد الناصر" خاصة وأن النص كما أشار المؤلف قد كتب عام٦٨. ولكن المخرج فضل تقديم النص دون محاولة ربطه بالواقع السياسى أو إسقاطه على شخصية عبد الناصر، وركز اهتمامه على الفكرة المجرة التى يطحها النص بهدف الابتعاد عن المباشرة.

وقد برر المخرج وجهة نظره بأن المسرح ليس منبراً للسياسة، وأن خضوع العرض لهذا التفسير السياسى سيفقده قيمته الجمالية والفنية"(ف) المسرحية مناظرة فكرية هادئة باحثة عن خير الإنسان وعن أفضل علاقة بين حاكم وشعبه، وكان لابد أن ينعكس ذلك على شكل الأداء فيفاجأ الجمهور بأداء هامس موحٍ غير خطابي، بالعرغم من مناقشة قضايا إنسانية ومصيرية...إن الحركة لم تستخدم بشكل جمالى فقط أو لضيق مساحة خشبة المسرح- وإنما لربط التشكيل بالتغيير ولربط الكلمة بالحركة. ونزول الممثل للصالة فى لحظات لا تشعر فيها بغربة وجود الممثل فى الصالة.

والمؤلف هنا رغم اختلافه مع وجهة نظر مخرج عرض "عودة الغائب"- فالعرض المسرحى يرتبط بعناصر زمان والمكان والمجتمع بخلاف النص- إلا أن وجهة نظرة تلك يمكن قبولها فى إطار تعدد العروض للنص الواحد.

لقد اتفقت أراء معظم النقاد على أن المخرج شاكر عبد اللطيف قد إكتفى بتقديم النص على خشبة المسرح وتهيئة الإطار المادى له، فقد وصفة الناقد نبيل بدران بأنه قام "بترجمة النص"- كما وصفة الناقد محمد بركات" (ب) أنه لم يقدم فى هذه المسرحية شيئاً خاصة به لم يقدم تفسيراً أو رؤية مميزة له. ولكنه فقط منفذ جيد للنص. وقدمه بأمانة ووضوح.

والمؤلف يؤكد على ذاتية المخرج لابد وأن تظهر فى العرض بدرجة ما حتى مع الالتزام الكامل بالنص- حيث تظهر هذه الذاتية من خلال عناصر العرض المادية "الديكور، الأزياء، الحركة، الإضاءة" كما تظهر من خلال أداء الممثلين.

إن مساحة الاختلاف بين نص "عودة الغائب" والعرض لم تكن كبيرة بحيث توضح مساحة إبداع المخرج. فظهر ولاء المخرج التام للنص وهو ما يمكن تبريره بعدة إحتمالات هي:

١-رغبة المخرج فى مناقضة مسرح الستينيات وعروضه التى سيطر عليها التفسير السياسى المباشر.

٢-الهروب من سلطة الرقابة.

٣-وجود حالة توافق تام بين ما يطرحه النص من أفكار وما يوجد به من وسائل للتعبير وبين أفكار وتقنيات المخرج. بحيث يجد المخرج فى النص وكلماته وأفكاره ووسائل التعبير فيه ما يعبر عن ذاته بشكل كبير.

لإن فكرة الأمانة مع النص والالتزام به إلى درجة كبيرة ليس مرفوضاً فى المسرح باعتباره أحد أشكال التعامل مع النص وأحد الإحتمالات الممكنه لتقديم نص فى عرض. وباعتبار أن "فكرة الأمانة" هى فكرة نسبية تتغير بتغير المخرجين وباختلاف عناصر تكوينهم وتوجهاتهم الفكرية والفنية.

ولكن الذى يعترض عليه المؤلف هو محاولة تحجيم إبداع المخرج تحت مسم الأمانة أو إلزامه بحرفية النص أو بتفسير واحد مما يعنى الجمود وعدم تعدد الرؤى الإخراجية للنص الواحد إلا فى حدود ضيقة.

لإذا سلمنا بأن المخرج شاكر عبد اللطيف ان أميناً بنسبة كبيرة مع نص "عودة الغائب" فلابد لنا أن نشير إلى أن تلك الأمانة قد أدت إلى فصل العرض عن الحركة الاجتماعية، فالمخرج لم يراع تعدد مستويات المشاهدين وارتباط العرض عن الحركة الاجتماعية، فالمخرج لم يراع تعدد مستويات المشاهدين وارتباط العرض بعناصر الزمان والمكان والمشاهد ولاهتماماته، فمن خلال تقديمه للحالة المجردة التى يطرحها النص دون توضيح رموزه وإسقاطاته أصبح فهم العرض والتفاعل معه قاصراً على طبقة المثقفين فقط، الذين إجتهدوا لربط الفكرة المجردة فى إطارها الإغريقى بواقع حياتهم.

تعدد الرؤى الإخراجية للنص الواحد:

من خلال تتبع مسيرة المسرح المصرى حتى نهاية فترة البحث١٩٨٦وجد المؤلف أن الغالبية العظمى من النصوص المسرحية المصرية تقدم فى عرض مسرحى لمرة واحدة ولا يتم إعادة عرضها أو تناولها بالإخراج بعد ذلك إلا فى فرق الثقافة الجماهيرية ومسرح الهواه.

تركزت النصوص التى أعيد تقديمها برؤى إخراجية جديدة فى بعض أعمال توفيق الحكيم مثل مسرحية "أهل الكهف" إخراج زكى طليمات اموسم المسرحي٣٥/٣٦ وإخراج نبيل الألفى فى الموسم المسرحي٦٠/٦١، ومسرحية "إيزيس" إخراج نبيل الألفى فى الموسم المسرحي٥٦/٥٧ وإخراج كرم مطاوع فى الموسم٨٥/٨٦، وكذلك مسرحية صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج" إخراج سمير العصفورى فى الموسم المسرحي٦٧/٦٨ وإخراج أحمد عبد العزيز تحت عنوان "الكلمة والموت" فى الموسم المسرحي٨٣/١٩٨٤، وجاءت مسرحية "السبنسة" لسعد الدين وهبه كمحاولة رسمية من قبل المسرحيين لمحاولة خلق ربرتوار مصري. فقد أخرجها سعد أردش فى الموسم المسرحي٦٢/١٩٦٣. وأعاد عبد الغفار عوده إخراجها فى الموسم المسرحي٨٥/١٩٨٦.

كما قام المخرج حمدى غيث بإعادة إخراج نص "الزير سالم" تأليف ألفريد فرج فى الثمانينيات بعد أن كان قد أخرجه بنفسه فى الستينيات وقد أشار المؤلف إلى هذه التجربة سابقاً.

"إن فكرة الربرتوار موجودة فى كل مسارح العالم لأنها تحقق فلسفة معينة تفصل فيها الفن والأدب عن العلم. ففى العلم ينسخ الجديد القديم. ولكن فى الأدب والفن فإن القديم يؤثر فى الجديد، والجديد يولد من قلب القديم...وللأسف فإن المسرح المصرى مسرح"بلا ذاكره؟ لأن المسرحيين يتعاملون مع المسرحية كما الجريدة اليومية تفقد طزاجتها فى اليوم التالى لها أى تصبح بايته. إن المسرح فى

العالم يتطور لأن هناك تواصل شرعى بين أجياله. والمسرح عندما يأخذ بمنهج الموضه ينهار بالضرورة.

وفيما يلى سيقوم المؤلف بدراسة العروض المختلفة التى قدمت للنص الواحد. للتعرف على أوجه الاختلاف بين الرؤى الإخراجية ومدى ارتباطها بالنص. وكذلك محاولة التعرف على الأسباب التى تجعل المخرج المسرحى المصرى يحجم عن تقديم النص بأكثر من رؤية إخراجية وأسباب اقتصار معظم النصوص المسرحية المصرية على عرض واحد فقط.

١-مأساة الحلاج "بين الخشبة الإيطالية والقاعة التجريبية.

يعتبر نص "مأساة الحلاج" أحد النصوص القليلة التى أعيد تقديمها فى عرض مسرحى بعد مرور ستة عشر عاماً على تقديمها فى عرض لأول مرة. فقد قدمه المخرج سمير العصفورى لأول مرة فى الموسم المسرحي٦٨/٦٧ على خشبة مسرح تقليدية، ثم قدمه المخرج أحمد عبد العزيز فى الموسم المسرحى ١٩٨٤/ ١٩٨٥ فى قاعة تجريبية هى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة.

وتعتبر نصوص صلاح عبد الصبور من أكثر النصوص المصرية صلاحية لإعادة تقديمها فى عروض برؤى معاصرة. لما تتضمنه هذه النصوص من لغه شعرية راقية وبسيطة لها جمالياتها الخاصة، ولتعدد المستويات الفكرية والفلسفية فى النص الواحد."لقد كان صلاح عبد الصبور فناناً عميق الرؤية يترفع عن أن يجعل فنه مجرد أداة دعاية أو منبر خطابة، ويرى أن الفن ليس من وظيفته تقديم الحلول للمشاكل الاجتماعية بظروف تاريخية عابره، وإنما يهدف إلى إثراء وتنوير التجربة الإنسانية على مر العصور بأن يقدم الإنسان فى علاقته المتشابكة المعقدة مع العناصر الثابتة المتكررة فى التجربة الإنسانية مثل علاقة الإنسان بالكون والخالق والطبيعة،

وبالمثل العليا والقيم الأخلاقية المتوارثة التى تحكم أفعاله، وفى علاقته بذاته وبالمرأة وبأخيه الإنسان.

ولعل ذلك يفسر لنا ترجمة أعمال صلاح عبد الصبور إلى "الفرنسية والإنجليزية واليوغسلافية والروسية والإيطالية". وتقديم بعض هذه الأعمال فى عروض مسرحية بتلك اللغات.

"نص مأساة الحلاج"

قدم صلاح عبد الصبور فى دواوينه الشعرية بعض القصائد التى تطرح شخصيات متصوفة مثل شخصية "محيى الدين بن عربي" فى ديوان "أقول لكم" وشخصية القديس فى ديوانه (أحلام الفارس القديم)، ثم جاءت مسرحية "مأساة الحلاج" ليقدم شخصية أحد المتصوفة وهى شخصية "الحسين بن منصور الحلاج" الذى صلب فى بغداد بأمر الخليفة المقتدر فى العصر العباسى بعد أن أفتى قضاة المذاه بكفره وأحرقت جثته. وقد تأثر المؤلف بمقاله نشرها أحد المستشرفين بعنوان "المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج". ويرجع اهتمام المؤلف بشخصية الحلاج إلى عدة أسباب:

١-ارتباط التصوف بالشعر والرمز كوسيلتين للتعبير غير المباشر الذى تتطلبه حالة التصوف وما يحيط بها من شفافية وهو ما يتفق مع طبيعة المسرح الشعرى الذى يكتبه المؤلف.

٢-ارتباط التصوف بالقضايا الهامة "كعلاقة الإنسان بالله والكون والمجتمع وهو ما يتيح له أن يطرح حالة إنسانية تجمع بين البعد الميتافيزيقى من جهة والبعد الواقعى من جهة أخرى.

٣-توفر البعد السياسى من خلال صراع الحلاج مع الحكام والذى إنتهى بإعدامه. ومن ثم فإن شخصية الحلاج تقدم نموذجاً للبطل التراجيدى الذى يموت فى

سبيل قضيته وهو ما يشير إليه الناقد أسامة أبو طالب الذى أن صلاح عبد الصبور قد سعى إلى تحقيق "النموذج الدرامى والبطل التراجيدى المسلم" الذى يعد نموذجاً جديداً وفريداً يضم أصحابه فى أعمال: صلاح عبد الصبور "الحلاج" و"الحسين" لعبد الرحمن الشرقاوى ويدرجها ضمن "تراجيديا الاستشهاد" ولأول مرة كأبطال مأساويين مسلمين.

إن شخصية الحلاج قد أتاحت للمؤلف أن يطرح قضية هامه وهى قضية علاقة الدين بالسياسة وعلاقة الدين بالحياه والمجتمع بشكل عام.

٤-إن شخصية الحلاج هى شخصية تراثية عربية. توفر الإطار العربى المحلى بقدر ما تطرح قضايا إنسانية. وقد كانت فكرة التراث مطروحة بشدة فى الستينيات وقد استغل المؤلف هذا الإطار القريب من ثقافة الجمهور ووجدانه ليقدم فيه أفكاره. وقد استمد صلاح عبد الصبور من التاريخ- إلى جانب الموضوع- أربع شخصيات هى "الحلاج والشبلى والقاضيين أبو بكر الحمادى وإبن سريج" ولكنه لم يلتزم بالتفاصيل التاريخية الحقيقية بل اعتبرها مدخلاً وإطاراً فكرياً للمسرحية"فقد بدأ بأفكار الحلاج. لكنه مضى إليها يفحصها ويضيف إليها ويحذف منها ويرد مذهبه الصوفى إلى البدايات الأولى لحركة التصوف. على أن الإضافة الحقيقية التى تقدمها مأساة الحلاج هى تأكيد الدور الاجتماعى الذى لعبه الحلاج فى عصره.

يتضمن نص مأساة الحلاج ثلاثة مستويات رئيسية:

١-مستوى الدلالة الاجتماعية:

حيث ينحاز الحلاج إلى جموع الشعب مضحياً بعلاقته الخاصة وبصفته المتصوفة فى سبيل العامة ويتخذ من الكلمة وسيلة لتوجيه الجموع وتبصرتهم. فالحلاج هنا يرمز للمثقف المصرى فى الستينيات الذى طرح المؤلف من خلاله عدداً من القضايا "التى تلح على وجدانه ووجدان جيله مثل ما كان يدعى بقضية الالتزام- أن

يضع الفنان فنه فى خدمة هدف سياسى أو اجتماعى محدد ولكن بوعى الفنان الصادق- يطور صلاح عبد الصبور هذه القضايا الوقتية ويكسبها أبعاداً إنسانية خالدة بحيث تتحول قضية الالتزام إلى الصراع الأبدى بين متطلبات الفن ومسئوليات الحياة.

فالحلاج يعقد مجموعة من المقارنات ويطرح مجموعة من الخيارات. هل يبتعد عن الدنيا أم يواجه الحياة، هل تجدى الكلمات أم يجدى السيف"وكأنى بصلاح عبد الصبور يريد أن يقول أن أفعلوا أفعلوا. لا تقفوا عند حدود القول وإلا حلت بكم مأساة الحلاج. ويبدو أن صلاح عبد الصبور قد أفرغ مأساته هو الأخر ومأساة المثقفين فى شخصية الحلاج وهو يطرح سؤلاً بسيطاً ماذا نفعل.

٢-المستوى الفلسفى المجرد:

والذى يظهر فى تردد الحلاج فى الاختيار وتشككه فى جدوى الكلمة، وعقد مقارنات بين الكلمة والسيف، الفن والحياة، الدين والدنيا وهى مقابلات بين جانبين أحدهما يمثل القيم المطلقة المثالية والأخر يمثل الفعل المادى الملموس. وكأن المؤلف يطرح فكرة النسبية على لسان الحلاج فكل شئ فى الحياة يقوم على اختلاف وجهات النظر ولا يمكن أن يقوم على وجهة نظر واحدة.

إن فكرة العدل هى فكرة نسبية كيف يمكن أن نحقق العدل؟ ومن الذى يستطيع أن يحققه؟ وكذلك الظلم. فمن هو الظالم ومن هو المظلوم؟ وهل الظالم لم يتعرض لظلم. وهل هو مستمر فى ظلمه؟ إن الحلاج يسعى لتحقيق حالة مثالية تقوم على كمال الفعل ويقين المعرفة وهو ما لا يستطيع تحقيقه فهو يريد أن يكون معه سيف مبصر ولكنه لا يملكه لذلك يقع فى الحيرة والشك الذى هو أقرب ما يكون للشك الوجودي.

٣-المستوى السياسي:

الذى يتضمن الصراع مع السلطة ووقوف الحلاج فى صف الشعب رغم أنه يعرف مصيره. ويعتبر مشهد المحاكمة المصطنعة تأكيداً على البعد السياسى الذى ينتهى بوقوع الشعب تحت وطأة الأعباء الاقتصادية والتغييب الفكرى والخداع الإعلامي. ليتم إعدام الحلاج بيد أبناء الشعب. وليستخدم القاضى نفس السلاح الذى كان فى يد الحلاج "الكلمة" التى تحولت فى يده إلى سيف ظالم يؤكد انفصال الكلمة عن مدلولاتها لدرجة أنها تدفع بالحلاج إلى "الموت".

العرض الأول: مأساة الحلاج "إخراج سمير العصفوري. الموسم المسرحى ٦٧/ ١٩٦٨ تم العرض على مسرح الأوبرا.

صنف صلاح عبد الصبور نص "الحلاج" من منظور تقليدى فهي"عبارة عن بطل وسقطته، والسقطة تراجيدية كما فهمها عن أرسطو، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل. وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط. وسقطه الحلاج هى البوح وباعثه الزهو بما نال، وهو حين إرتكب هذه السقطة أباح للناس دمه. بل أباح الله دمه".

ولكن المخرج سمير العصفورى كانت له وجهة نظر أخرى إذ اعتبر النص "دراما متحررة من القيود التقليدية" وقد استمد وجهة نظره هذه من خلال عقد مقارنة بين مسرحية "جان دارك" لبرناردشو ومشهد المحاكمة عند صلاح عبد الصبور ووجد أن هناك تقارباً بينهما. كما أن نص "الحلاج" يتضمن نوعاً من السرد الدرامى الذى يتشابه مع مسرحيات بريخت ٦٦ثم هناك الأفكار المتوازية التى لا يمكن أن تلتقى ولكنها ثابتة ومستمرة إلى مالا نهاية؛ متصارعة لم تستقر على حل نهائي. ثم هناك الأبعاد المختلفة والأعماق المتباينة للعمل والتى يمكن تجسيدها فى حركة واضحة ذات قيمة كبيرة فى العمل.وقد أعطى ذلك انطباعاً عن خلاف فى وجهات النظر بين المؤلف والتى سعى فيها للتعرف على آرائه وأفكاره وتفسيره للنص وكان رد المؤلف على التساؤلات التى طرحها "لا شئ. كل ما أعنيه وارد

فى النص. وأنا واثق من إدراكك له. لقد إنتهى عملي، ومن هنا يبدأ عملك أو إبداعك".

بنى سمير العصفورى رؤيته الإخراجية معتمداً على البعد السياسى والاجتماعى لشخصية الحلاج وخاصة علاقته بالشعب والحاكم. فهو كمخرج لا يقدم للجمهور شخصية الحلاج المتصوفة ولكنه يقدم فكرة الذى طرحه المؤلف فى النص والذى يرتبط بعلاقة "الحلاج بالشعب" وأبعاد هذه العلاقة والقضايا التى تطرحها والنتائج التى تؤدى إليها وقد رأى المخرج ضرورة إجراء بعض التعديلات لتأكيد وجهة نظره وتمثلت في:

١-إعادة ترتيب المشاهد:

حيث تم نقل المونولوج الذى يقدم فيه الحلاج نفسه والموجود فى النص فى مشهد "المحاكمة" إلى بداية العرض. وقد أدى ذلك إلى تكرار تقديم شخصية الحلاج ثلاث مرات. المرة الأولى عند بداية المسرحية حيث قدمت شخصية الحلاج من خلال الصوت فقط. والثانية بعدها مباشرة حيث يقدم الحلاج نفسه "المونولوج" والثالثة فى مشهد المحاكمة وهو المكان الذى كتبه فيه المؤلف. وقد برر المخرج هذ التكرار بأنه فى النص تمر فترة زمنية طويلة دون أن نكتشف شخصية الحلاج وطبيعتها وبالتالى لا يستطيع الجمهور فى حالة العرض التجاوب والتفاعل مع هذه الشخصية التى لن يكتشفها إلا فى نهاية العرض لذا فقد سعى المخرج إلى التعريف بشخصية الحلاج منذ البداية من خلال النص نفسه.

٢-تقديم العرض فى ثلاثة فصول بدلاً من فصلين:

وهو موقف غريب إذ إن غالبية المخرجين يسعون إلى ضم النص فى فصلين بدلاً من ثلاثة بهدف التكثيف وحتى لا يتكرر توقف الجمهور عن متابعة العرض أكثر من مرة مما قد يضر بتجاوب معه. ولكن المخرج هنا غير النص الذى كتبه المؤلف فى جزئين يتبعان تطور الفكرة وهما "الكلمة، الموت" ليجعلهما فى ثلاثة فصول.

ويرى المؤلف أن هذا التقسيم يرجع إلى طول مدة العرض بعد إضافة بعض الأغانى والعناصر التشكيلية إليه. كما أنه يحقق بعض التوقف والتأمل بالنسبة للجمهور حول شخصية وأفكار الحلاج التى يطرحها العرض وهو ما يتمشى مع ما أشار إليه المخرج بوجود بعض "السرد الملحمي" فى العرض والذى أكده باستخدام "العاكس" باك بروجاكشن".

٣-زيادة جرعة الكوميديا:

الموجودة فى بعض المشاهد خاصة فى مشهد المحاكمة وهو ما جعل المخرج كمال فى إحدى المقالات يطالب بتغيير اسم المسرحية وحذف كلمة مأساة منها "فالشخصية الصوفية للحلاج لا تعانى من مأساة، بل هى تتعرض فى الحقيقة لمهزلة السلطان والشرطة والحكم" .

كما جاءت الكتابات النقدية متفقة على أن المخرج "قلب الفكاهة إلى هزل" وأنه المسئول عن الإسفاف الذى حدث فى الفصل الثالث.

لقد دافع عن تحول مشهد المحاكمة إلى مشهد هزلى بقوله "ما المانع فالسخرية أو الكوميديا واردة هنا وفى معظم تراجيديات شكسبير أيضاً.وفى حقيقة الأمر إن طبيعة مشهد المحاكمة كما هو فى النص يتضمن جرعة كبيرة من السخرية التى قد

تتحول إلى هزل وهو ما حدث فى العرض خاصة مع خروج بعض الممثلين عن النص سواء بالحركات والإيماءات.

استخدم المخرج أسلوب المسرح الشامل فى تقديم رؤيته حيث استعان بعناصر الموسيقى والغناء "الفردى والكورالي" والعاكس "الفانوس السحري".

جاءت الموسيقى والألحان مستمدة من الجو الصوفى فاعتمدت على إياقعات الذكر والتراتيل. كما أن الأغانى هى مقاطع من النص نفسه تؤكد علاقة الحلاج بالشعب من خلال الحوار بين الغناء الفردي- المعبرعن الحلاج، والكورالى (الجماعي) الممثل للشعب- واستخدم "الفانوس السحري" للتعبير عن تيار الظلم المسيطر على الفصل الأول إحساس قاتم انعكس أيضاً على الإيقاع وأداء الممثلين.

اعتمد الديكور على البساطة التى تعبر عن حالة التقشف والزهد المصاحبة لشخصية الحلاج. بينما اعتمد على المبالغة والزخرفة فى مشهد المحاكمة بحيث يسهل عقد مقارنة بين الديكورين الذين يمثلان شخصية المثقف فى مواجهة بذخ السلطة وزيفها. وقد ساعدت بساطة الديكور على إيجاد المساحات الخالية التى تتيح للمخرج إمكانية تكوين تشكيلات جمالية معبره تعكس فى معظمها علاقة الفرد بالجماعة "الحلاج- الشعب"، "الحلاج والمتصوفة"، "الحلاج والشرطة والسلطة".

عكست الحركة الحالة النفسية والفكرية للشخصيات فكانت حركة الحلاج هادئة فى الفصل الأول. مترددة فى اللحظات الفلسفية المتشككة، وثابتة فى مواجهته للجموع. كما جاءت حركة الجموع "الشعب" أقرب ما تكون للحركة الدائرية للتعبير عن الحلقة المفرغة التى يدور فيها والتشتت وعدم وضوح الرؤية.

استغل المخرج التباين بين السكون والحركة بشكل يؤكد "سياسية النص" حيث استخدم التمثيل الصامت والتشكيلات الجمالية فى لحظات السكون وهى اللحظات التى تعبر عن موقف الشعب فى تفاعله مع الحلاج.

وقد كان واضحاً أن المخرج قد اهتم بالتشكيل على المسرح وجكالياته التى استمدها من شاعرية النص لدرجة أن الناقد خليل البندارى وصف العرض بأن المخرج فى كل لقطة "يخلق كادراً أو لوحة ترتاح لها العيون".

ويتفق الناقد محمد بركات وكمال عيد على أن اهتمام المخرج بالتشكيلات "قد أفرغت الحلاج من الداخل وتحول العرض فى هذه الأجزاء إلى متعة تخاطب فينا المدرك المبصرى على حساب المدرك العقلى والفكرى والوجدانى الذى كان من الممكن أن يتحقق لنا فى شخصية الحلاج وعذاباته الداخلية".

إن أكثر الإنتقادات التى وجهت للعرض كانت تدور حول شخصية الحلاج نفسها وطبيعة أدائها واختيار المخرج للمثل "محمد السبع" ليقوم بأداء الشخصية رغم قوة صوته التى تلائم هدوء الحلاج وتصوفه. وقد كان رد المخرج بأنه لا يقدم متصوفاً بقدر ما يقدم أفكار هذه الرجل.

إن أهم ما تقدمه لنا تجربة عرض "مأساة الحلاج" هو كيفية التعاون بين المؤلف والمخرج بحيث يحصل المخرج على حريته فى التعبير دون أن يخل بنص المؤلف الشعري. وليس أدل على ذلك من أراء صلاح عبد الصبور حول العرض التى عبر فيها عن إعجابه به. بل لقد دافع المؤلف عن العرض أمام النقاد الذين هاجموا قيام المخرج بتخطى حاجز تنفيذ النص على المسرح إلى مجال الرؤية الفنية والفكرية. كل ذلك فى فترة كان التراع بين المؤلف والمخرج على أشده حول من صاحب الفضل فى نجاح العرض ومن المتسبب فى فشله.

العرض الثاني:

"الكلمة والموت" قراءة درامية "لمأساة الحلاج" إعداد أحمد عبد العزيز قاعة صلاح عبد الصبور "مسرح الطليعة".

بعد مرور ستة عشر عاماً على العرض الذى قدمه سمير العصفورى لنص "مأساة الحلاج" قدم المخرج أحمد عبد العزيز رؤية إخراجية جديدة لنفس النص تحت عنوان "الكلمة والموت" وهو عنوان مستمد من النص الذى كتبه المؤلف. فقد قسم المؤلف النص إلى قسمين الأول بعنوان "الكلمة" والثانى بعنونا "الموت".

قدم المخرج رؤيته للنص تحت مسمى "قراءة درامية". وهذه التسمية كانت جديدة على المسرح المصرى فى ذلك الوقت.

ومعنى القراءة هنا هو المفهوم الذى يكونه المخرج للنص المسرحى المكتوب من وجهة نظره الخاصة. وتحقق هذه التسمية نوعاً من الفصل بين "النص" و"العرض" فالعرض المسرحى ليس هو النص ولكنه وجهة نظر وفهم المخرج للنص يتم التعبير عنه على خشبة المسرح. وبذلك يحتفظ النص بصورته الخاصة والكاملة فى حالته المنشورة. ويحصل المخرج على حريته فى التعامل مع النص دون أن يتهم بالعبث به أو تحريفه أو عدم الأمانة معه.

لقد سعى المخرج أحمد عبد العزيز إلى تقديم "قراءته الدرامية الخاصة لنص مأساة الحلاج والتى تختلف بالتأكيد عن القراءة التى قدمها سمير العصفورى فى الستينيات بحكم الفترة الزمنية وعناصر التكوين الفكرى والثقافى لكلا المخرجين واختلاف تقنيات كل منهما وطبيعة المكان الذى يقدم فيه العرض. والملاحظة الأولى التى نلمسها هى أن كلا المخرجين قد ركز اهتمامه على "الجانب السياسى فى النص" بينما اختلف الموقف الذى يتخذه كل منهما من شخصية الحلاج ومن الشعب والسطلة كما اختلفا فى التقنيات.

فاعرض الأول قدم على خشبة مسرح تقليدية بينما قدم العرض الثانى فى قاعة تجريبية صغيرة لها أهداف معينة وهى تقديم عروض مسرحية فقيرة، وبحث علاقة الجمهور بالعرض وإمكانية مشاركة الجمهور فى الحدث. كما أن العرض الأول قد قدم كاملاً فى ثلاثة فصول بينما قدم العرض الثانى فى ساعة وربع تقريباً. وقام

المخرج بإعداد النص وحذف المشاهد التى لا تخدم قراءته أو مفهومه للنص. حيث إختار أحد المستويات الفكرية التى تطرح قضية الحرية والديمقراطية والعدل من خلال أزمة المثقف، وحذف ما يزيد عن هذا المستوى وما لا يخدم تحقيقه مسرحياً.

ومما لا شك فيه أن إختصار بعض المشاهد سيقلل من القيمة الفلسفية والفكرية للنص. ولكن وعى المخرج بالمستوى الفكرى الذى يتناوله وتكامل وتطور هذا المستوى وطبيعة القاعة التجريبية قد ساعدا على تحقيق رؤيته. خاصة وأن التفسير المنطقى للنص فى حالة تقديمه كاملاً يعتمد على تبنى خط رئيسى بينما تتحول باقى الخطوط والأفكار والقضايا الموجودة فى النص إلى عناصر هامشية، وهى العناصر التى قام المخرج بحذفها وفقاً لتفسيره وفهمه.

فعلى مستوى الحدث والمكان الذى تدور فيه الأحداث اهتم أحمد عبد العزيز بثلاثة عناصر رئيسية هى "علاقة الحلاج بالشعب المقهور الذى يتعرض للظلم، ثم القبض على الحلاج وإقتياده إلى السجن، ثم محاكمة الحلاج. ونلاحظ فى ذلك أن المخرج "قد إنتخب منها "المسرحية" مشاهد الصلب، والرموز والتشكيلات اللونية والصور الحركية وكل أساليب المسرح المتقدم وأجرى بينهما رابطاً من الفن المسرحى القائم على الحيل.

ورغم الإختصارات التى قام بها المخرج فإن موقف النقاد تجاة العرض كا إيجابياً لدرجة كبيرة. فقد كان موقفهم مخالفاً لآرائهم السابقة التى تقدس النص وتنظر إلى المخرج بأنه مجرد منفذ أو مفسر يلتزم بحرفيته وجاءت مبررات النقاد فى قبولهم للعرض "لأنه بكل المقاييس يقدم عرضاً تجريبياً عن فن وفكر صلاح عبد الصبور. إعتقد أنه لو امتد به العمر حتى الأن فإن سعادته بهذا العرض الرائع على هذا النحو الذى يقدم به ربما تفوق سعادته بالعرض الكبير الذى قدم النص كاملاً فى الستينيات. إنه عرض لم تشوهه الإختصارات المقصودة التى لم تفسد النص الأصلى بل حافظت على أفكاره الأساسية وأبرز مواقفه النابضة بإمكانيات التعبير الدرامي.

ألغى المخرج (أحمد عبد العزيز) المسافة بين مكان التمثيل والجمهور وذلك من خلال مجموعة من الأفكار.

أولاً:استخدم ديكور بسيط وثابت يتم تغيير إيحاءاته من خلال الإضاءة. وهو عبارة عن "ربوه تأخذ فى الإنحدار كلما اقتربت من مقاعد الحضور، عليها يتم مشاهد السجن والمشنقة ومحاولات اقتراب الناس من الحلاج، وحبال المشنقة تتدلى من السقف صانعة ما يشبه الخيمة، وفى خليتها حاجز خشبي، فى خلفيته حاجز أخر،سرعان ماتتبين أنه تفاصيل قاعة المحكمة التى هى تلخيص للقاعات الكبرى مثل قاعة البرلمان مثلاً، وتتصاعد الخلفيات بالمنصات إلى خلفية نهائية عبارة عن ستارة زرقاء مبيضة فى بقع تشبه قرص الشمس وألسنة اللهب وفوق أعلى المنصة يقف رسم لما يشبه الشرفة ومن خلفها ما يشبه الباب المغلق أو النافذة تنبعث أعمدة الضوء من خصاصها. أى أن المخرج قد استخدم مستويين للتمثيل أحدهما للحلاج فى علاقته بالشعب والسجن، والأخر كمنصة للمحكمة بحيث تصبح القاعة "قاعة العرض" كلها مكاناً للحدث.

ففى مشهد السجن تتحول القاعة إلى زنزانة تضم الحلاج والسجينين والجمهور. وفى مشهد المحاكمة تتحول قاعة العرض إلى قاعة محكمة كبيرة تضم الجمهور أيضاً إلى جانب المتهم والدفاع والقضاه. وذلك يكون الجمهور فى قلب الحدث نفسه وبالتالى يتحمل مسئولية تجاه ما يدور خاصة تجاه المشاركة فى قتل الحلاج أو من خلال صمت الجمهور وعدم تدخله الذى يجعله مسئولاً أيضاً عن هذا الصمت.

ثانياً: أكد المخرج وجود الجمهور داخل الحدث بأن جعل باب دخول وخروج الممثلين هو باب القاعة نفسها بحيث يخترق الممثلون صفوف الجماهير لكى يصلوا إلى مكان الأحداث.

ثالثاً:سحب المخرج قضية الحلاج إلى واقعنا المعاصر من خلال استخدام مجموعة من الأجهزة وقطع الإكسسوار الحديثة مثل التليفون وجهاز التسجيل والمناديل الورقية وكلها عناصر استخدمها القاضى فى مشهد المحاكمة.

رابعاً: استفاد المخرج من ضيق مساحة القاعة وحولها إلى مجموعة من الدلالات التى تخدم الفكر الدرامى خاصة فى حركة الحلاج.

فبعد الأغنية الإفتتاحية التى تغنيها المجموعة "كورس" وهم أبناء الشعب يبدأ العرض بالحوار بين الحلاج والشبلى وتم معظم هذا الحوار وهما جالسين. وقد أعطى جلوسهما وعدم حركتهما للمشاهد فرصة التركيز على الجمل الفلسفية المقدمة من خلال الحوار. كما أعطى إحساساً بأنهما مقيدان وغير قادرين على التحرك إلا فى حدود ضيقة. وبشكل عام جاءت حركة الحلاج بسيطة وقليلة حيث استعاض "المخرج" عن الإيقاع الحركى بالإيقاع الصوتى أو الأدائى خاصة فى عالم الحلاج الذى يعتمد على الكلمة فهو عالم استاتيكى لا ينطلق إلىالمواجهة أو الإلتحام. وفى المقابل كانت الحركة المادية من نصيب "الكورس وأفراد الشرطة". وغالباً ما ترتبط تلك الحركة باستخدام الديكور.

ففى مشهد القبض على الحلاج يستخدم رجال الشرطة السلاسل الحديدية التى تلتف حول جسد الحلاج، بينما يقف الحلاج مستجيراً برحمة الله. وف المشهد الأخير يستخدم الكورس الحبال الملاه من السقف مشنقه يضعونها بأنفسهم حول رقبة الحلاج.

قدم المخرج مجموعة أخرى من الأفكار تظهر واضحة من خلال التشكيل والحركة فقد "ترجم المفهوم المركب الذى يقدمه صلاح عبد الصبور لدور الكلمة. فجعلها حينا رداء أبيض يلف السامعين. وحينا أخر حبالاً مجدولة تحتضن القاعة ثم تتحول فى النهاية إلى مشنقة يعلق فيها الحلاج"...كما أبرز الهوة بين القول (الكلمة) والفعل. فى أكثر من مشهد. فعامة الشعب الذين ينجذبون لأفكار الحلاج

وكلماته يقفون دون أن يفعلوا شيئاً أثناء القبض عليه. والحلاج نفسه الذى يتبنى أفكار عن العدل والإنسان ويعبر عنها فى كلمات؛ يجلس دون حراك فى مشهد السجن بينما يقوم السجين الأول بإهدار أدمية السجين الثاني.

-لعبت الإضاءة غير المباشرة دوراً كبيراً على المستوى التعبيرى فى العرض حيث استخدمها المخرج كبديل عن الحركة فى كثير من الأحيان جانب الإيحاء بالحالة النفسية الداخلية لشخصية الحلاج، وتجسيد أفكار المخرج التى تهدف إلى تحقيق مشاركة الجمهور وتفاعه مع العرض. ففى مشهد السجن ذاته. غمرنا ووصلنا الإحساس بوجود نافذة ضيقة يتسرب منها الضوء الشاحب دون أن تكون هناك نافذة حقيقة... وبشكل عام بدت الإضاءة مرتبطة بالحالة النفسية للحلاج تسطع كلما سطعت أحلامه وكلماته. وتخبو كلما خبت أماله وحياته.

وفى بداية المشهد الثانى استخدم المخرج الإضاءة استخداماً جمالياً حيث يبدأ المشهد بكتله رمادية سيطرت على المكان ثم يظهر من قلب هذه الكتلة لون "أصفر" ثم تظهر مجموعة من الأشباح تتراقص فى وسط الجو الرمادي. كما ربط المخرج بين الشعب وظهور الإضاءة فكلما أشرق الضوء. ظهر أمامنا صورة من أفراد الشعب من محبى الحلاج وأتباع مذهبه فى الحياه. وهذا الربط بين الإضاءة والشعب يؤكد الموقف الذى يريد المخرج تأكيده وهو "مسئولية الشعب ومشاركته فيما يحدث للحلاج".

-استخدم المخرج الموسيقى فى العرض على مستويين: المستوى التعبيرى من خلال الغناء "الفردى والجماعي" فبداية العرض كانت عبارة عن أغنية ساخرة تلخص المناطق التى حذفت من النص وخاصة مشاهد "الواعظ التاجر والفلاح" واستخدمت فى هذه الأغنية آلات شرقية هى "العود والإيقاع". واستخدم المخرج أيضاً الموسيقى المصاحبة للحوار. والموسيقى التى تصاحب التكوينات والتشكيلات الجمالية. إلى جانب أن المخرج قد جعل "الحلاج" نفسه يغني، وهو ما إعترض عليه

بعض النقاد لآن ذلك "يخفف من الشخصية المتصوفة". ولكن المؤلف يرى أن العرض قد قدم الحلاج بوصفة مثقافً معاصراً وإنساناً يمكن أن يغنى ويرقص أيضاً إذا لزم الأمر.

المستوى الثانى للموسيقى كان هو مستوى إيقاظ الوعى أو تنبيه المشاهد وذلك من خلال استخدام أله التمبانى التى إعترض عليها معظم النقاد أيضاً. فالناقد خيرى شلبى يرى أنها قد جعلت الأمر يبدو كاريكاتياً خاصة وأنها كانت عالية الصوت وضد المناخ النفسى للحظة الدرامية ويشير الناقد نبيل بدران إلى أن أله التمبانى قد سببت نوعاً من الإزعاج بسبب إيقاعاتها الزاعفة خاصة وأنها كانت تأتى مصاحبة للحوار.

والمؤلف يرى أن استخدام آلة التمبانى وما تسببه من إزعاج كان مقصوداً بهدف إيقاظ وعى المتفرج وحثه على أن يتخذ موقفاً وألا يستسلم للحالة التراجيدية وما تثيره من عاطفة فالمخرج لا يريد أن يكتفى المشاهد بمجرد التعاطف والانفعال ولكنه يريد أن يتخطى به إلى مجال التفكير والموقف الإيجابي. كما أن استخدام هذه الأله فى مشهد المحاكمة على وجه التحديد كان موظفاً لخدمة الدراما. حيث يقف الجلاد فى مستوى عال يقرع ألته من وقت لأخر مسيطراً على المكان ليعلن عن وجوده وسيطرته منذ البداية على الأحداث.

انعكست محدودية المكان والحركة القليلة على أداء الممثل الذى قام بأداء شخصية الحلاج "محمود مسعود" حيث تحمل مسئولية التعبير من خلال الأداء والتلوين الصوتى فقط دون أن تساعده الحركة على التعبير. وقد أدى ذلك إلى وجود حالة من التوتر انعكست على الشخصية التى يؤديها. وفى المقابل سيطرت الروح الهزلية على مشهد المحاكمة فكان المشاهد يشعر "بعصبية العرض أحياناً عندما يكون المتحدث هو الحلاج. والسخرية والكاريكاتيرية أحياً أخرى عندما يكون المتحدث هم أدوات السطلة كالقاضى ومستشاره.

كان موقف النقاد من مشهد المحاكمة مشابهاً لمواقفهم فى عرض الستينيات وإن كان أخف حدة. حيث كانت الكوميديا فى عرض "الكلمة والموت" ترتبط بدلالات سياسية معاصرة "فجاء المشهد بالغ الفكاهة فى ظاهره، مفرغ الدلالات فى باطنه، تختلط فيه إيقاعات المسرح مع الطلبلة بصورة الجلاد الصامتة التى تظل على المجلس من عل.

إن ما تقدمه لنا تجربة "الكلمة والموت" فى الثمانينيات" ومأساة الحلاج" فى الستينيات هو كيف يكون النص المسرحى قابلاً للعرض وللتأثير فى الجمهور رغم مرور فترة زمنية كبيرة على تأليفه. إن العرضين رغم اختلاف تقنياتهما وأسلوبهما والرؤية الإخراجية لكل منهما، قد قدما النص المسرحى وفكر المؤلف دون الالتزام الحرفى بالنص.

إن كلا المخرجين قد ركز على البعد السياسى فى النص وإن اختلف موقفهما من الشعب. ففى حين أشار عرض الستينيات إلى سلبية الشعب وإيجاد المبررات لهذه السلبية. فقد حمل مخرج الثمانينيات الشعب ومثقفيه المسئولية الكاملة "امسئولية الصمت ومسئولية عدم الفعل" وهو ما يتفق مع المتغيرات التى شهدها المجتمع المصرى طوال فترة السبعينيات على وجه التحديد.

إن عرض "الكلمة والموت" قد أعطى بعداً جديداً لعلاقة المخرج بنص المؤلف من خلال "قراءته درامياً" وتقديمه من خلال رؤية ذاتية وتقنيات المخرج الخاصة وهو ما يحمل بدوره دليلاً على ثراء النص وتعدد مستويات الفكرية.

٢-ارتباط النص بأيديولوجية وبفترة تاريخى محددة:

"السبنسة" تأليف سعد وهبه "إخراج سعد أردش، إخراج عبد الغفار عوده.

قدم نص السبنسة فى عرض من إخراج سعد أردش عام١٩٦٣ عقب كتابته مباشرة، وأعيد تقديمه فى محاولة شبه رسمية لإيجاد نظام ربرتوار فى المسرح القومى حيث أعاد المخرج عبد الغفار عوده إخراجه عام١٩٨٦.

ويطرح العرضان فكرة مدى ملائم نص مسرحى ما للتقديم فى عرض بعد مرور ثلاثة وعشرون عاماً على تأليفه، وما قد يتطلبه ذلك من عمل على النص، ودور المخرج فى تقديم رؤية معاصره تستوعب المتغيرات التى حدثت فى المجتمع المصرى وخاصة الجمهور وثقافته وعناصر المتعة والتلقى لديه. كما يطرح العرضان مدى الاختلاف بين الرؤيتين الإخراجيتين خاصة وأن عرض الثمانينيات قد أخرجه مخرج أخر ولم تسند مهمة إخراجه إلى نفس مخرج الستينيات.

"النص":

يحمل نص السبنسة السمات الواقعية والرمزية التى تظهر بوضوح فى جميع أعمال سعد الدين وهبه. وإن كان مستوى الرمز فى نص السبنسة لم يرق إلى المستوى الكامل الذى نلمسه فى نصوصه التالية "كالمسامير والاستاذ" حيث يعتبر من النصوص الأولى فى أعمال سعد الدين وهبه.

وأحداث النص تدور قبل ثورة١٩٥٢ فى قرية "الكوم الأخضر" حث يعثر أهالى القرية على قنبلة ويتم الإبلاغ عنها. ولكن القنبلة تختفى ولا يعرف أحد أين ذهبت. وتشير كافة التحليلات الفنية التى تناولت النص إلى مجموعة من الرموز السياسية الواضحة والمباشة والتى ترتبط بالفترة التى كتب فيها النص والفترة التى ظهر فيها المؤلف الذى كان يتبنى أفكار ثورة يوليو١٩٥٢ ويروج لها. بحكم أن عدداً كبيراً من نصوصه كانت أحداثها تدور قبل الثورة وتبشر بها. والكم الأخضر فى نص السبنسة "هو جمهوريتنا كلها بواديها الأخضر واليانع. ونقطة البوليس

القائمة فى هذا الكفر إنما هى الجهاز الإدارى كله فى العهد البائد وعلى مشارف ثورتنا الأخيرة..." "والقنبلة" هذه القنبلة التى إختفت وعجز الجهاز الإدارى عن ضبطها؛ إنما هى واحدة من القنابل الكثيرة التى كانت تستعد للإنفجار حول مشارف ثورة يوليو١٩٥٢ أى أنها روح الثورة التى تعج فى النفوس".

ويرى المؤلف أن التفسير المباشر لرموز النص يجعله يأخذ الشكل الدعائى للثورة وأفكارها وبالتالى يقلل من قيمة النص ومن صلاحية تقديمه بعد تغير التوجهات والأيديولوجيات السياسية ويجعله يرتبط بفترة الستينيات فقط.

لقد ركز المؤلف سعد الدين وهبه اهتمامه على تلك الرموز السياسية دون غيرها رغم وجود بعض الخطوط الدرامية التى تشكل بعداً إنسانياً مثل "الغازية" التى ترفض أن تقدم نفسها لرجل السلطة فى مقابل ما تفعله "جليلة" الفلاحة العادية التى تسلم نفسها لرجل المباحث وهو خط يمكن أن يضيف البعد الإنسانى إلى جانب البعد السياسي. خاصة وأن المؤلف قد جعل الأحداث كلها تدور فى "الشاع ونقطة البوليس ومحطة القطار. أما البين الوحيد فى المسرحية فهو بيت الخيش التى تسكنه الغجرية سلمى "الغازية" وأمها.

ووجود هذا البيت دون غيره من بيوت أهل القرية رغم هشاشته يؤكد إدراك المؤلف لأهمية هذا الخط الإنسانى ولكنه أثناء معالجته له لم يعطه الاهتمام الكافى الذى يجعلهموزايا للخخط السياسي. فأصبح البعد الإنسانى يتمثل فى عدد من النماذج التى تمثل مجتمع الكوم الأخضر، وهذه النماذج تتحول إلى أنماط متساوية ومتبورة ليس من بينها خط رئيسى متكامل. وزيادة فى الحرص على تأكيد البعد السياسى للنص كتب سعد الدين هبه المشهد الختامى بما يشبه المقوله الختامية التى يسعى لطرحها حيث يقف الجميع على رصيف المحطة فى إنتظار القطار المتجه إلى القاهرة كل ينتظر الدرجة التى يركب فيها. الحكمدار وأصحابه فى الدرجة الأولى وطبقة المستغلين فى الدرجة التى يركب فيها. الحكمدار وأصحابه فى الدرجة الأولى

وطبقة المستغلين فى الدرجة الثانية حيث يقف عسكرى يحمل سلال الهدايا. فى حين يقف أبناء الشعب أما "السبنسة" وهم طالب أزهرى يرمز للطبقة المثقفة وفلاح وعامل والغازية الفنانة ذات الكبرياء. ويظل الحلم الذى يعبر عنه "الشاويش" بأن يأتى يوم يعود فيه القطار من القاهرة إلى الكوم الأخضر وعندئذتتحول السبنسة التى يركبها أبناء الشعب إلى الدرجة الأولى وتصبح السلطة فى السبنسة بينما يظل الإنتهازيون فى المنتصف. وكأن مكان القيادة هو الذى يحدد الطبقات ويظل هذا الحلم أقرب ما يكون إلى الجنون أو المستحيل.

العرض الأول: إخراج سعد أردش المسرح القومي١٩٦٣.

يعتبر المخرج سعد أردش من أكثر المخرجين توافقاً مع نصوص سعد الدين وهبه حيث أخرج له خمسة نصوص هى "السبنسة ،بير السلم، سكة السلامة، رأس العش، المسامير". بينما جاء المخرج كمال يس فى المرتبة الثانية حيث أخرج له "المحروسة، كوبرى الناموس" وأخرج نبيل الألفى "ياسلام سلم الحيطة بتكلم". وأخرج كرم مطاوع "كوابيس فى الكواليس"، ونلمس من ذلك أن سعد الدين وهبه كان على وفاق مع المخرجين الذين يؤيدون مبدأ الأمانة مع نص المؤلف والذين يتفقون معه أيديولوجياً.

يتبنى المخرج سعد أردش فكرة ارتباط المسرح بالمجتمع "فالمسرح فى خدمة المجتمع" ومن ثم يهتم بالنصوص ذات الطابع السياسى والاجتماعى مقترباً من المدرسة الواقعية التى تندرج تحتها كتابات سعد الدين وهبه.

وقد انطلق سعد أردش من النص محاولاً استخراج أفكاره الرئيسية التى يطرحها المؤلف وتجسيدها على خشبة المسرح فى إطار جمالي. وقد أشار فى برنامج العرض إلى أن المدلول المضمون للكلمة والحادثة فى المسرحية أوع وأكثر خصوبة من الدلول السطحي، وحدد الحائرة". وهو ما جعل الكاتب أحمد بهجت يهاجم

كلمة المخرج فى بنامج العرض واعتبر أن المخرج "يتحدث فى تقديمه للمسرحية عن أشياء لا علاقة لها بالمسرحية .

وجاءت معظم الكتابات النقدية مؤكدة على أن النص وأقعى ويسلزم إخراجاً واقعياً فى حين أن المخرج قد اهتم بالناحية الجمالية "حتى أنسانا الفكرة البسيطة التى إلتقطها سعد وهبه، ونسج حولها مسرحيته. القنبلة التى وجدها الشاويش...كدنا أن ننساها خلف التشكيلات والإلكترونيات وتنقلات الممثلين التى يتطلبها النص التجريدى وما وراء الواقع.

وتوضح هذه الأراء قدر الخلل الموجود لدى بعض النقاد. فالمخرج قد استند إلى الرموز التى توجد فى النص وسعى إلى استغلال هذه الرموز بحيث تعمق الناحية الفكرية وتبتعد عن المباشرة، فجعل المجتمع الصغير الذى يمثله أهالى الكوم الأخضر رمزاً للمجتمع الكبير حتى لا يتحول العرض إلى مجرد قصة أو رواية مسليه، وسعى إلى إكساب هذه الرموز والأفكار ببعداً جمالياً من خلال عناصر التشكيل المختلفة؛ فجاء الديكور بسيطاً يستمد إيحاءاته من الواقع ولكنه لا يقدم الواقع نفسه بتفاصيله طبقاً لنظرية "المسرحة" وقد انعكس ذلك فى مشهد السجن على وجه التحديد؛ إذ جعل مساحة السجن كبيرة وكأنها تسع جميع أشخاص المسرحية وتضم الجمهور معهم.

اهتم المخرج بحركة القرويين لتعطى دلالة عن حالة "القهر" التى يتعرض لها الشعب. فجعل إيقاع الحركة يميل إلى الهدوء والترقب. ويرى عبد القادر القط أن المخرج "قد لجأ فى بعض الأحيان إلى الأسلوب رمزى لا يناسب هذا الطابع فى منظر الفلاحين الذين يتوافدون فى صمت إلى ساحة القية. والقروى والفلاحة اللذين يظهران صامتين أكثر من مرة على رصيف المحطة.

ويرى المؤلف أن هذا الأسلوب مستمد من النص كما أن المخرج قد عبر عن موقف الشعب من الأحداث من خلال الحركة الصامتة. فحركة الفلاحين قد توافد

همم على ساحة القرية تعبر عن حالة الاستسلام والقهر. والفلاحة والقروى اللذان يظهران أكثر من مرة على رصيف المحطة يعبران عن الإنتظار والترقب للمستقبل. وقد أكد المخرج هذه الحالة من خلال التكرار.

أكد المخرج حالة الترقب وعدم الوضوح من خلال الإضاءة التى تتدرج من الخفوت والضبابية حتى تصل إلى الوضوح فى نهاية العرض مبشرة بالحلم "حلم الثورة الذى سيجئ". وبذلك فإن المخرج قد استخدم "مزيجاً صوتياً تشكيلياً يستمد إمكانياته من الواقع ويصبها بصورة أعم وأقرب إلى ما نسميه "الشعر". ومع أن هذا المزيج لم تيوحد فى أسلوبيته الشكلية، حيث ينقلنا المنظر من الواقعية المبسطة فى الفصل الأول إلى الإيحائية المجردة فى الفصل الثاني،وبالرغم من "رمادية" الظلال والأضواء التى تجملك مشقة فى الرؤية والمتابعة، فمن حقا لمخرج علينا أن نمتدح فيه جرأة إحتضان وجهة نظر بعينها وتطبيقها من نفس الزاوية. ولا جدال فى أن التكوينات الحركية سواء فى إنقباضها أو إنفراجها تنساب فى سلاسة شبه كلاسيكية تكاد تقترب بالفعل من إيقاع الشعر وإن كان فى كثير من الهدوء والسكون.

-استخدم المخرج الموسيقى الإلكترونية فى الخلفية. وقد جاءت هذه الموسيقى غير متوائمة مع إيقاع العرض وخصوصية اموضوع. كما جاء المشهد الختامى بمثابة "مذكرة إيضاحية من المؤلف والمخرج".لتأكيد المقوله أو الهدف الذى يطرحه العرض وهو التبشير بالثورة والتغيير.

إن أهم ما نلمسه فى تجربة عرض "السبنسة"١٩٦٣. هو التوافق التام على كافة المستويات بين المؤلف والمخرج. والتزام المخرج بالنص مع إحتفاظه بحقه فى التعبير عن وجهة نظره فى أكار النص وتقديمها فى إطار مادى جمالى يقلل من المباشرة الموجودة فى النص.

العرض الثانى إخراج عبد الغفار عوده ١٩٨٦:

قدم هذا العرض فى إطار محاولة لخلق نظام ربرتوار للمسرح القومى غير أن اختيار هذا النص على وجه التحديد يطرح تساؤلاً عن طبيعة النصوص لتى تصلح لإعادة تقديمها برؤى إخراجية جديدة، ودور المخرج فى جعل النص معاصراً من خلال العرض المسرحي.

إن المؤلف سعد الدين وهبه قد أعرب عن "إحساسه بالصدمة" نتيجة لفكرة إعادة تقديم "السبنسه" على المسرح وبرر هذا الإحساس بقوله "لأن كتاباتى ارتبطت بمجموعة من الفنانين قدموا كل أعمالي. ولهذا فأنا لا استطيع أن أبعد عن ذهنى العرض الأول للسبنسه١٩٦٣. ويرى المؤلف أن القضية ليست مجرد ارتباط مع مجموعة من الفنانين سواء بالنسبة لقدراتهم الفنية أو لتوافقهم أيديولوجياً مع المؤلف، ولكنها تتمثل فى ارتباط النص بفترة تاريخى محددة وهى فترة الستينيات ومتطلباتها المرحلية وقضايا السياسية والاجتماعية وإتباط النص أيضاً بفكرة التبشير بالثورة. ويبدو أن سعد الدين وهبه كان على وعى بذلك وبصعوبة تقديم هذا النص فى عرض لجمهور الثمانينيات.

ويرى المؤلف أن تقديم هذا النص فى عرض جديد يتطلب إعادة النظر فيه من خلال "رؤية دارماتورجيه" يقدمها المخرج أو المؤلف أو شخص ثالث يقوم بوظيفة الدراماتورج بحيث يتم تخليص النص من بعض الرموز المباشرة والاهتمام بالخط الإنسانى فيه وتطويره. بحيث تصبح فكرة "فساد الحكم والإدارة" والقهر الذى يتعرض له الشعب، وصراع أهالى الكوم الأخضر مع واقهم أساساً للعرض. كما يمكن للعرض أن يركز على فكرة الحكم العسكرى وما يسببه من قهر للشعب حيث أن القوى المسيطرة فى النص تحمل الصفة العسكرية.

إن مخرج عرض "السبنسه"١٩٨٦- وهو المخرج عبد الغفار عوده والذى أشرنا سابقاً إلى اهتمامه بإعادة صياغة النص طبقاً لرؤيته الإخراجية- قد خالف

أسلوبه فى هذا أحداثها قبل الثورة. وحذف بعض الكلمات مثل "الأقه، المليم، رتبة أصاغ" ثم قدم باقى النص كما هو. وقد حدد المخرج هدفه من لإعادة تقديم "السبنسه" فى الثمانينيات "(ب) إحياء التراث المسرحى وتعريف الأجيال الجديدة بالمؤلفين الذين أسهموا فى صنع حركة المسرح المصري.

إن فكرة إحياء التراث بما تحمله كلمة "إحياء" من معنى تتطلب تحقيق التفاعل بين هذا التراث والمشاهد. وهذا التفاعل لن يحقق إلا من خلال معاصرة الموضوع والقضية المطروحة والرؤية بل والتقنيات المستخدمة أيضاً وإلا أصبح العرض "متحفياً" يقتصر دوره على مجرد التعريف بالماضي.

وللوهلة الأولى فى عرض "السبنسه"١٩٨٦. يشعر المشاهد الذى رأى عرض الستينيات بأن هناك تغييراً فى الرؤية والتناول فخشبة المسرح قد امتدت لتتدرج هابطة على هيئة سلالم. بمجرد فتح الستار نجد أن الديكور أكثر تجريداً عن العرض الأول، ولكن مع بداية الحدث وحتىنهايته نكتشف أن العرض قد قدم النص كما هو على خشبة المسرح باستثناء بعض الحذف الذى أشرنا إليه سابقاً. حتى فكرة وجود السلالم التى تربط بين خشبة المسرح والصالة لم تستخدم لتعطى أيه دلالة فكرية أو فنية، واقتصر استخدامها على اقتراب بعض الممثلين من الصالة فقط.

وفى حين كان مخرج عرض الستينيات يهتم بالنواحى الجماليه من خلال الحركة والتشكيل والإضاءة ومحاولة تقليل المباشرة؛ فإن عرض الثمانينيات لم يقدم هذه الجماليات وإنما اعتمد على الكلمة فقط. وحتى مشهد خبير المفرقعات الذى كان يثير الضحك فى الستينيات لدرجة أن بعض النقاد قد طالبوا بتحجيم الممثل "توفيق الدقن" حتى لا تفسد الكوميديا العرض. فإن نفس المشهد فى عرض الثمانينيات رغم مبالغة الممثل الذى جسد نفس الشخصية جاء باهتاً وغير مؤثر. وقد كانت النتيجة واضحة فى عدم إقبال الجمهور على العرض وعدم تفاعل الجمهور القليل الذى شاهده معه. لتصبح القضية واضحة تعلن عن نفسها وهى أن النقد

الاجتماعى الذى تقوم عليه مسرحيات سعد الدين وهبه فى الستينيات وخاصة فى نص "السبنسه" قد أصبح ضعيفاً لا يهز ولا يثير عقل أو وجدان أو اهتمام إنسان١٩٨٦.

إن المتغيرات التى طرأت على المجتمع المصرى والتحول من الإشتراكية إلى الراسمالية وتجربة الأحزاب وتغير البناء الطبقى للمجتمع المصرى نتيجة للإنفتاح. وظهور نماذج جديدة للفساد، قد جعلت الفساد الاجتماعى لا يرتبط بطبقة معينة. كما لم تعد القضية قضية ركاب السبنسه التقليدين. بل وأصبحت نهاية المسرحية دليلاً حياً على عدم ملائمتها للعرض بحرفيتها لجمهور تغيرت ثقافته إلى ثقافة مرئية من خلال التلفزيون والفيديو. ولذلك فإن الرؤية الإخراجية والتقنيات التى استخدمها المخرج عبد الغفار عوده فى عرض السبنسه لم تحدث التأثير المطلوب. بل وأدت إلى توقف التفكير فى نظام الربرتوار المسرحى مرة أخرى.

ويرى المؤلف أن المسرح المصرى لكى يتمكن من الاستفادة من عدد كبير من نصوص فترة الستينيات على وجه التحديد لابد له من الاهتمام بوظيفة الدراماتورج وبالدور الذى يلعبه فى تجهيز النص للعرض برؤية معاصرة. وهو شئ لا يدين أو يقلل من قيمة هذا النص بل يثبت ثراء النص وقابليته للعرض رغم مرور فترة زمنية على تأليفه.

٣-الفلسفة التعادلية والفصل بين النص والعرض:

إيزيس توفيق الحكيم إخراج نبيل الألفى المسرح القومي١٩٥٧، إخراج كرم مطاوع المسرح القومي ١٩٨٦.

تنبع أهمية تجربة عرض إيزيس من الفترة الزمنية التى تفصل بين تأليف النص "الثلاثينيات" والعرض الأول "الخمسينيات، والعرض الثانى "الثمانينيات" كما تتزايد أهمية التجربة باختلاف أسلوب المخرجين ومنهجهما ونظرتهما إلى المسرح. فنبيل الألفى يتبع مبدأ الأمانة تجاه النص والمحافظة عليه بينما كرم مطاوع يتبع

أسلوب حرية المخرج فى طرح رؤية ذاتية فى العرض قد تختلف عن تلك الموجودة فى النص ولكنها تستند إليه. ومن ثم سنحاول التعرف على أوجه الاتفاق والاختلاف بين الرؤيتى الإخراجيتى وموقف المؤلف منهما.

التعادلية فى فكر توفيق الحكيم:

إن إكتشاف فكر توفيق الحكيم من وجهة نظر المؤلف لا يمكن أن يتحقق بالصورة الكاملة إلا من خلال فهم فلسفته الخاصة القائمة على "التعادلية" ومضمونها أن إفتقاد التعادل بين الأضداد من حيث القوة والثقافة والأدوات والأساليب يمكن أن يؤدى إلى خسائر فادحه. ويمكننا أن نلمس هذه الفلسفة التعادلية فى جميع نصوصه، حيث يسعى الحكيم دائماً إلى إيجاد نوع من التعادل من خلال المقابلات المجرده كالمقابلة بين العلم والعمل، الحكمة والمقدره، الفكر والواقع، الفن والحياه، العقل والقلب.

كما نلمس هذه التعادلية فى القضايا الفكرية التى تعرض لها. حيث يسعى للوصول إلى تسوية أو حل وسط يوفق بين أطراف الصراع. ففى قضية اللغه المسرحية بين الفصحى والعامية سعى إلى تحقيق التعادل من خلال لغة يمكن قراءتها كفصحى بسيطة وعند تمثيلها يمكن نطقها كعامية راقية. وفى "القالب المسرحي" الذى قدمه فى نطاق البحث عن هوية المسرح المصري. سعى لحكيم لتحقيق التعادلية من خلال تطويع التراث العالمى لذوق وفهم الجمهور المصرى دون أن ينفصل المسرح المصرى عن الثقافة العالمية وهو حل وسط يوفق بين الأراء التى انقسمت إلى رافضين أو متحيزين كلك ما هو أوروبي.

إن الموقف التعادلى الذى يهمنا فى مجال هذه الدراسة هو موقف توفيق الحكيم من علاقة النص بالعرض والتى ترتبط إلى حد كبير بما أطلق عليه محمد مندور "المسرح الذهني" أو "المسرحيات المقروءة" وهى مجموعة من المسرحيات كتبها

الحكيم متأثراً بالتيارات المسرحية الأوروبية التى عاصرها أثناء دراسته فى فرنسا. حيث شهد بعض العروض لمسرحيات "بيراندييللو، إبسن، شو" وتأثر بها.

ويقول الحكيم أن المسرح الذى شاهده كان "يقوم على المعنى والمنطق والعقل، بل وخاصة العقل والفكر والذهن إلى أبعد حد. ومن هنا كان اتجاهى إليه مع المتجهين من عشاق المسرح الحديث فى العالم يومئذ. غير أننى تحولت به التحول الذى يناسب طبيعتى وحالة المجتمع الذى نشأت فيه. ذلك أننى لم أشعر فى ذلك الوقت أن مجتمعى قد تهيأ بعد للدعوات الاجتماعية التى كان يبشر بها "إبسن"و "برناردشو" ولا التحليلات النفسية التى يعالجها "بيراندييللو" فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقى مثل "أهل الكهف" و"شهر زاد" و"سليمان الحكيم"...إلخ ومن هنا وعلى نحو أشق جاءت صعوبة تمثيل مسرحيات مثل"أهل الكهف" و "شهرزاد"لأن الفكر هنا ليس هو الفكر هنا ليس هو الفكر الواقعى بل هو الفكر المجازى أو الأسطورى بأشخاصه الأسطورية أو المجازية التى لا تلمس ولا تصادف فى الحياة الواقعية.

ويشير المؤلف عصام ادين أبو العلا إلى مجموعة من الأسباب التى دعت توفيق الحكيم إلى كتابة نصوص مسرحية بهدف القراءة التى جعلته يعيد كتابة نصوصه الأولى بحيث تصبح ملائمة للنشر ويرجعها إلى فشل هزلية رصاصة فى القلب فى أن تجد طريقها للتمثيل،وإنحسار نشاط الفرق المسرحية نتيجة للأزمة الاقتصادية العالمية، وفتح دور النشر أبوابها لنشر إبداعات توفيق الحكيم الدرامية مثل "أهل الكهف"١٩٣٣، "شهر زاد"١٩٣٤، وعمل توفيق الحكيم بأخبار اليوم منذ عام١٩٤٥، وميله إلى التفرد وعدم الإبتذال.

ويرى المؤلف أن موقف توفيق الحكيم من فكرة المسرح الذهنى أو المسرح للقراءة. إنما هو موقف تعادلى يكمله موقفه من العر. فالحكيم ككاتب ومؤلف ينحاز إلى الصفة الأدبية للنص بحكم إبداعه الذى يدخل فى نطاق الأدب. وعندما

سئل الحكيم عن مسرحيته "أهل الكهف" وعن إمكانية تقديمها على خشبة المسرح كانت إجابته "إنى لم أكتب هذه القصة للتمثيل، ولو كان فى مقدورى معالجة الفكرة فى قصيدة أو صورة زيتية أو قطعة موسيقية لفعلت. لقد كانت وسيلتى فى إخراج الفكرة هى الحوار، ذلك القالب الذى أحبه من قوالب الأدب، ومع ذلك أليست القصة التمثيلية أحياناً شكلاً من أشكال الأدب..إن التمثيل أحياناً ما هو إلا مجرد تفسير وليس ضرورة أو غاية أو إتماماً للقصة التمثيلية. إن مآسى سوفوكل، ودرامات "كاليرسا" الهندي، وفاوست تأليف جوته، لهى كلها أدب صراح، تدخل فى النفس- بمجرد قراءتها- لذة فنية كاملة بغير حاجة إلى مسرح وممثلين.

إن توفيق الحكيم، صاحب التجربة العريضة فى الكتابة للعرض المسرحى والمؤلف الذى بدأ حياته مرتبطاً بالكتابة لفرق مسرحية بعينها ينحاز إلى الصفة الأدبية للنص الذى يكتبه وهذه الصفة هى التى ستكسب هذا النص الخلود وتنسبه كليه إلى المؤلف. ولكن العرالمسرحى يتدخل فيه المشاركون فى العرض من مخرج وممثلين وغيرهم. وقد وعى توفيق الحكيم إلى حتمية الاختلاف بين النص والعرض من خلال خبرته الطويلة ولذلك فهو يكمل موقفه التعادلى فى نقطتين:

أولاً:إن توفيق الحكيم يرفض الحديث عن نصوصه وتفسيرها ويترك تلك امهمة للنقاد. فهو يرى أن المؤلف لا يقع فى الخطأ إلا عندما يحاول الكلام عن عمله...إن الإنسان لا يستطيع أن يرى ملامحة أو يصفها بالمرأة، والنقد هو المرأة. وإذا كان المخرج يقوم فى بداية عمله على النص بما يقوم به النقاد من تحليل النص وتفسيره، لإن الحكيم بذلك يعطى للخرج حرية فى تفسير النص.

ثانياً:الفصل بين النص والعرض فمن وجهة نظره "نص المؤلف شئ وتنفيذه أو تفسيره على المسرح شئ أخر.وهذا الفصل إنما ينم عن إدراك تام لطبيعة العرض وحتمية اختلافه عن النص، والمشاكل والصعوبات التى قد تواجه المخرج. وبهذا

يكتمل الموقف التعادلى للحكيم والذى انعكس على استجابته لمطالب المخرجين فى تعديل النص حذفاً أو إضافة وإعطائهم الحرية الكاملة فى التعامل مع النص وتفسيره أو التغيير فى شكله. ويرى المؤلف أن موقف الحكيم هذا يمكن أن يكون النموذج الأمثل الذى يحتذى به فى المسرح المصري. حيث يهتم المؤلف بنصه المكتوب الذى يتم نشره. ويعطى الفرصة للمخرج لتفسير النص وتقديمه فى عرض من وجهة نظره الخاصة بحيث يتحمل المخرج مسئولية إبداعه فى النهاية.

-لقد برر توفيق الحكيم فشل بعض عروض مسرحياته "الذهنية" وإحجام بعض المخرجين عن تقديمها فى عروض بعدم قدرة المخرجين على توصيل الخطوط الفكرية وشاعرية النص المكتوب. فى حين اختلفت أراء النقاد والدارسين حول أسباب الفشل، فيرى رجاء النقاش أن السبب يكمن فى النص نفسه"لأن الحركة والأحداث فى هذه المسرحيات تبدو على الدوامقليلة وفقيرة، بينما يركز الحكيم فى العادة جهده على الحوار والمادة الفكرية فى بناء مسرحياته. مما جعل هذه المسرحيات قليلة الجاذبية عند عرضها على المسرح".ويطالب رجاء النقاش بإعادة كتابة مسرحيات الحكيم ومثلها بالشخصيات الحية المتفجرة.

وينفى ألفريد فرج أن يكون النص المكتوب سبباً فى فشل عروض مسرحيات الحكيم "الذهنية" ويلقى مسئولية الفشل على عاتق المخرج والممثل "فكل من تصدى من المخرجين والممثلين لعرض أعمال الحكيم على الجمهور وقعوا فى خطأ مشترك، أن فكر الحكيم قد غلبهم على فنهم، فرأو أن مسرحيات الحكيم- من حيث أنها فكرية- ينبغى أن تخج فى إيقاع بطئ وأن يلتزم الممثل فى أدائها النبرة العميقة المتأملة الهادئة.

ويرى المؤلف أن نصوص الحكيم من أكثر نصوص المسرح المصرى صلاحية للتقديم فى عرض نظراً لثرائها الفكرى وتعدد مستويات الفكر بها وإلى ما نتيجة من تفسيرات وأشكال إبداعية مختلفة وإن كانت تلك النصوص تحتاج إلى المخرج

صاحب الرؤية الذى يمتلك أدواته وتقنياته ويتمكن من الاستفادة مما يعطيه الحكيم للمخرج من حرية فى التعامل مع النص وهو ما سندرسه عند مقارنتنا بيع عرضى "إيزيس".

نص "إيزيس":

تم نشر نص مسرحية "إيزيس" لأول مرة عام١٩٥٥ وإن كان الحكيم قد أشار إلى أنه قد كتب هذا النص فى الثلاثينات أثناء كتابته لمسرحية "شهر زاد". وقد تحدث الحكيم عن شخصية "إيزيس" فى عدد من أعماله مثل "عودة الروح"، "الرباط المقدس"، مسرحية "شهر زاد" حيث كانت تمثل فى هذه الأعمال "الزوجة الوفيه" التى تصنع الكثير من أجل زوجها، ونموذجاً للوطن الذى يبعث من جديد، ورمزاً للكفاح وعدم الاستسلام لقوى البشر.

لقد أثار نص مسرحية "إيزيس" بعض القضايا فى الحركة المسرحية عند نشره وعند تجهيزه لتقديمه فى عرض عام١٩٥٦. حيث هاجم ألفريد فرج ومؤلفه عندما ذكر فى إحدى المقالات أن تلك المسرحية "لا تعدو أن تكون تمرينات مبتدئ فى الحوار ومبتدئ فى صنعه المسرح، أو محادثة ينشئها تلميذ فى مدرسة ثانوية، ولا يمكننى هنا حصر المواقف الرديئة فى إيزيس نظراً لضيق المجال.

ويشير مدير المسرح القومى حينئذ "أحمد حمروش" إلى أن هذا الهجوم كاد يتسبب فى سحب المسرحية من المسرح القومى وعدم تقديمها فى عرض لولا تصدى المخرج "نبيل الألفى" له والرد عليه. ويرجع أحمد حمروش أسباب الهجوم على نص "إيزيس" إلى أسباب ذاتية لدى ألفريد فرج الذى كان فى تلك الفترة كاتباً مبتدئاً يسعى للحصول على موافقة لجنة القراءة على أحد نصوصه وأنه قد وجد فى الهجوم على الحكيم بوصفة ممثلاً للجيل السابق ما يلفت الإنظار إلى المؤلفين الجدد. خاصة وأن ألفريد فرج بعد مقالة الأول بثلاثة أيام نشر مقالاً جديداً أعلن فيه

طاحترامه وتقديره لتوفيق الحكيم كؤلف ولكنه أصر على موقفه من مسرحية "إيزيس".

كما أثارت "إيزيس" جدلاً نقدياً حول مساحة تعامل المؤلف مع الأسطورة وكان قطباً هذا الجدل هما لويس عوض ومحمد مندور. وكان رأى لويس عوض "أن الحكيم قد غير بعض وقائع الأسطورة الأساسية كما عرفناها من مؤرخى اليونان*...وكان من "رأيه" أن من يستهلم التاريخ أو الأساطير فى عمل فنى لا يجوز له تعديل الوقائع والأحداث الرئيسية إلا أضيق الحدود وإنما المباح فقط للفنان الخالق هو حرية التفسير وتأويل الرموز. وإعادة قراءة المعانى والأهداف والغايات والنوازع والدوافع. أما محمد مندور فقد كان على العكس يرى أن حق الفنان المبدع يمتد إلى حريته الكاملة فى تغيير الأحداث الأساسية فى التاريخ والأسطورة لا سلطان عليه إلا الصدق الفني. ومما لا شك فيه أن هذه القضية قد حسمت لصالح حرية إبداع المؤلف.

إن توفيق الحكيم قد استمد روح الأسطورة وشخصياتها كما صاغها المؤرخ اليونانى "بلوتاخارس" ولكنه غير فى طبيعة الشخصيات وعلاقاتها ببعضها البعض بما يتلائم مع رؤيته الفنية. فقد قدم "إيزيس" كزوجة عادية يمكن أن تلجأ إلى السحر والشعوذة أثناء بحثها عن زوجها، كما جعلها تلجأ إلى الرشوة والخداع والتحالف مع الشر مخالفة مبادئ زوجها فى سبيل الإنتصار على "طيفون" وفى سبيل حماية إبنها.

كما جعل الحكيم الصراع الأساسى يدور بين المثالية والواقعية فى دنيا السياسة والحكم. فأوزوريس ينشغل عن شئون الحكم تاركاً الفرصة "لطيفون" للتصرف فى المملكة والتخلص منه. واستبدل الحكيم محكمة التاسوع الإلهى الموجودة فى الأسطورة بمحكمة من أبناء الشعب ليطرح بذلك دور الشعب فى تقرير شئون الحكم. كما أضاف الحكيم شخصيتين غير موجودتين فى الأسطورة وهما شخصيتى

"مسطاط" الفنان الإيجابى وشخصية "شيخ البلد" وهى شخصية فرعونية تمثل الأداة التنفيذية المتقلبة والتى تسعى لتحقيق مكاسب شخصية.

ويطرح الحكيم من خلال النص مجموعة من الأفكار الفلسفية والصراع بين المثالية والواقع، والعلم والسياسة، دور الفنان ومسئولية الشعب "وليس المقصود هنا الحياة الفرعونية، أو أبسط العقائد المصرية القديمة، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً إنساناً جديداً وتخريج معناها على النحو المفهوم الحى فى كل عصر، وفى العصور الحديثة على الأخص.

العرض الأول: "الالتزام الحرفى بالنص"

إخراج نبيل الألفي- القومي ١٩٥٧.

قدم نبيل الألفى عرض "إيزيس" عام١٩٥٧ من خلال التزام كامل بالنص وبالأسلوب الفنى المكتوب به مهتماً بكافة التفاصيل التى شملت عناصرالديكور المستمد من كتب التاريخ الفرعونى والأثار والمراجع. والملابس الفرعونية التى أراد مزجها ببعض تفاصيل الملابس المعاصرة خاصة ملابس الفلاحات. ووضع المخرج كافة التفاصيل الخاصة بتطور الشخصيات والإطار المادى الذى يضمها.

ويشير نبيل الألفى فى كتابه "من عالم المسرح" إلى بعض التحفظات على النص المسرحى "(كان) هناك أشياء لم أكن مطمئناً إليها فى الإيقاع الدرامى للمسرحية مثلاً ولم يكن هناك سبيل لإصلاحها. بل كان من العبث أن أفكر فى إصلاح شئ من هذا القبيل عن طريق التعديل فى النص، لآن ذلك يقود بالضرورة إلى إعادة ضياغة جوانب جوهرية فى بناء المسرحية".

ولكن المخرج فى فقرة أخرى يشير إلى مشاركة المؤلف له فى دراسة النص واستجابته لكتابة بضع كلمات فى مشهد النائحات على مقتل أوزوريس". أو يقترح إختصار بضع فقرات من الحوار بين إيزيس والملاح، فإذا قلت إن هذا

الحوار يشير إلى مخاوف إيزيس وهواجسها عن مخاطر الرحلة وراء زوجها عاد ثانية فعدل عن إقتراحه.

ويدلنا ذلك على أن الحكيم كان متفهماً لطبيعة العرض المسرحى واختلافه عن النص المكتوب. وإنه هو الذى إقترح فكرة الإختصار بما يخدم وجهة نظر المخرج. ولكن المخرج بسبب اهتمام بشكل رئيسى بتطور الشخصيات وصراعتها النفسية قد أثر تقديم النص كاملاً دون استخدام الحرية التى منحها له المؤلف.

لقد وضعت الظروف الإنتاجية المخرج "على حد قوله" فى ظروف منعته من تنفيذ خطته الإخراجية كاملة خاصة فى عنصر الديكور وسرعة تغيير المناظر. وعدم وجود مؤلف موسيقى مما جعله يلجأ إلى التراث الموسيقى العالمى وقد انعكست تلك الظروف على العرض المسرحى حيث جاء إيقاع العرض رتيباً وغير ممتع فلم يحقق النجاح الجماهيرى المطلوب. واقتصرت مدة العرض على ثلاثة أسابيع فقط وأصبحت مسرحية إيزيس وعرضها مادة للنقد المسرحى يبحث عن أسباب فشلها. مما دفع بالمخرج إلى الجمهورية في٢٧ يناير،٣، ٢٤فبراير، ٣مارس عام١٩٥٧. يشرح فيها المخرج وجهة نظره والمعوقات التى صادفت إخراجه للمسرحية.

وبعد مرور عمين على عرض"إيزيس" ذكر الحكيم فى إحدى المقابلان الصحفية اختلافه مع المخرج حول تفسيره لشخصية "إيزيس" حيث أن الحكيم قد كتبها باعتبارها فلاحة عادية فى حين قدمها المخرج على أنها ملكة وألبسها شارة العظمة ويؤكد المخرج اختلافه مع وجهة نظر المؤلف بقوله إن "الصورة المثلى التى كنت أريد تحقيقها لإطار المسرحية، لم تكن لتتفق على كل حال مع ذكره المؤلف فى حديثه مع المحرر الصحفي، فالمسرحية، فى رأيي ليست ذات شكل واقعى وصياغة واقعية، وإيزيس فيها ليست فلاحة عادية رغم إشتمال تكوينها النفسى على بعض الخصائص المشتركة بينها وبين غيرها من النساء.

ويرى المؤلف أن القضية ترجع إلى اهتمام المخرج بالتفاصيل الواقعية فى جميع العناصر العرض واهتمامه بشكل خاص بملابس إيزيس وشخصيتها الأسطورية مما جعله يغفل التفسير الفكرى وربطه بالقضايا المعاصرة وهذا لم يكن كافياً لطرح تفسير معاصر للنص. كما أن تقديم النص بحرفيته الكاملة نتج عنه رتابه الإيقاع والاستغراق فى حوارات فلسفية دون وضعها فى الإطار الجذاب مما تسبب فى جفاف العرض وعدم تفاعل الجمهور معه.

والؤال الذى يتبادر إلى ذهن المؤلف هو ما الذى يريده الحكيم من المخرجين الذين يقومون بإخراج نصوصه وخاصة النصوص الذهنية. إن ذلك المؤلف الذى ترك إفتتاح مسرحية "أهل الكهف" وذهب لمشاهدة إحدى كوميديات الريحاني. إنما يبحث عن شئ لا يجده فى تلك العروض التى تقدم نصوصه. وربما أمكننا الإجابة على هذا السؤال بعد دراستنا لتجربة عرض "إيزيس" إخراج كرم مطاوع.

عرض "إيزيس" "الرؤية الذاتية المعاصرة" المسرح القومي١٩٨٦- كرم مطاوع:

تعمل المخرج كرم مطاوع مع النص من منطلق "سياسى معاصر" يطرح فكرة القومية العربية والتعاون العربى ولاستند فى ذلك إلى الرحلة التى تقوم بها إيزيس للبحث عن زوجها والتى تتلامس مع أقطار أخرى مثل "ببلوس" أى لبنان بشكل مباشر. ولذلك فقد سعى المخرج إلى تأكيدها بالتعاون مع المؤلف الذى رحب برؤية المخرج واعتبر هذه الرؤية تعتبر رؤية ذاتية للمخرج لم يطرحها النص بشكل مباشر. ولكنها مبررة من داخل النص.

ويقول الحكيم "عندما كتبت إيزيس منذ حوالى نصف قرن كانت مصر ولاية عثمانية وكنت أريد أن أؤكد استقلاليتها من خلال التركيز على عراقتها وعمق وأصالة تاريخها القديم. وقتئذ كان على كمفكر وكأديب مسئول أن أقول أن مصر لا ينبغى أن تكون ولاية تابعة لأن لها حضارة ضاربة فى عمق التاريخ والزمان وأنها

صانعة الحضارات والمعجزات لها ولجيرانه. لم تكن إيزيس دعوة للتقوقع داخل التاريخ بقدر ما كانت تكريس لحضارتها واستقلاليتها وتوضيحاً لضرورة الانطلاق من مصر والتواصل مع الجيران.

تطلب تقديم النص من هذه الزاوية بعض التعديلات التى أجراها المؤلف بنفسه. حيث جعل إيزيس تتجول خلال بحثها عن زوجها فى عدة أقطار عربية، كما جعل مسطاط يذهب "بحوريس" إلى ببلوس ليتعلم ويتدرب حتى يصبح قادراً على الإنتقام لأبيه. وأثناء إقامة "حوريس" فى ببلوس يحب إبنه ملكها ويتزوجها ويصحبها معه إلى مصر.

وتم إختصار الحوار الذى يدور بين إيزيس والملاح- "الذى سبق أن لإقترح الحكيم لإختصاره فى العرض الأول"- كما تم إختصار بعض المناطق الحوارية التى يمكن التعبير عنها بوسائل بصرية أو من خلال أداء الممثل.

غير أن المشهد الذى تم إضافته ويسهم بشكل رئيسى فى توضيح فلسفة الحكيم تطبيقاً لرؤية المخرج هو المشهد الذى أضيف فى إفتتاحية الفصل الثانى بين إيزيس وأوزوريس حيث تطلب إيزيس من زوجها "أن يهبها إبناً يحمل مبادئ إبيه ولكنه يحكم بمنطق الواقع الذى يقول. كن أسداً إذ كنت فى طريقك إلى غابة الأسود. وهذا البعد يؤكد أن السلام والمبادئ الخيرة والقيم النبيلة التى يبشره بها أوزوريس لابد كى تستمر أن تستعين بالقوة القادرة على حمايتها واستمرارها.

إن هذا المشهد يبرر سلوك إيزيس الذى طالما رفضه النقاد حين تستعين بمبدأ الغاية تبرر الوسيلة فى لجوئها للرشوة والخداع واستخدامها كل الأسلحة التى يستخدمها "طيفون" للقضاء عليه. وهى بذلك تؤكد فكرة التعادلية عند توفيق الحكيم وضرورة تكافؤ الأضداد وتساويهم فى القوة والأسلحة التى يستخدمونها. كما تؤكد التفسير السياسى الذى يطرحه المخرج فلعبة السياسة هى لعبة غير مثالية ولكنها تعتمد على مقومات الواقع، والخير يحتاج إلى قوة تحميه.

لقد طالب توفيق الحكيم المخرج بتحقيق فكرة الجماهيرية للعرض حتى تتغير الفكرة السائدة عن نصوصه. وقد وجد ذلك توافقاً مع توجهات المخرج المعروفة عنه منذ الستينيات فى اهتمامه بشعبية العرض المسرحى ومخاطبة الجمهور بمستوياته المختلفة. ولتحقيق فكرة الجماهيرية اعتمد المخرج على عدة عناصر أهمها:

١-التركيز على مستوى فكرى واحد: وتأكيده من خلال جميع عناصر العرض المرئية والصوتية وهو المستوى السياسى العربى وعلاقة السياسة بالواقع. وقد قدم المخرج هذا المستوى بقدر كبير من البساطة خاصة فى المناطق التى تتضمن صراعاً فلسفياً عميقاً.

٢-تحقيق إيقاع ساخن أقرب لإيقاعات الموسيقى:المتباينه بين الهدوء والتدرج السريع للوصول إلى الذروة. وقد ساعد على تحقيق هذا الإيقاع حذفه لبعض المشاهد وإختصار البعض الأخر.

٣-تقديم العرض فى شكل الدراما الموسيقية: التى تتضمن عناصر الغناء والاستعراض إلى جانب الحوار.

وكذلك الاهتمام بعناصر التشكيل وجمالياته مما يحقق عنصر الجذب الجماهيرى ويخفف من الجرعة الفلسفية.

لقد استند المخرج فى استخدامه هذا الشكل إلى النص نفسه الذى توجد به عناصر غنائية راقصة مثل مشهد "مجموعة العقارب" فى بداية الفصل الأول وهو مشهد قريب جداً من الغناء، كما يوحى بإمكانية الرقص التعبيرى علاوة على أن اللغة التى كتبه بها الحكيم قريبه من اللغه الشعرية كذلك مشهد الملاح ومشاهد النواح والبكاء على مقتل أوزوريس. وقد أضاف المخرج عدداً من الأغانى التى كتبها صلاح جاهين ولحنها هانى شنوده كما استعان برقصات الباليه التى انقسمت إلى رقصات جمالية بحته فى بعض الأحيان وتحولت إلى التعبير الحركى فى مناطق أخرى.

لقد تسببت التعديلات التى أجراها المخرج وتقديمه للعرض بالشكل الغنائى الاستعراضى فى فتح ملف "المخرج مؤلف العرض" مرة أخرى. وانقسم النقاد إلى مؤيدين ومعارضين للعرض. "وسارت الإتهامات فى اتجاه النص وكيفية الخروج عنه لدرجة أن البعض قال إن كرم مطاوع قد ألغى دور توفيق الحكيم وقام بالتأليف. وإتهم البعض الأخر المخرج بأنه "مخرج زوبعه" وأنه قدم إيزيس جديدة لا علاقة لها بإيزيس الحكيم وأنه قد تخطى الحدود بين ما هو تأليف وما هو إخراج(*).

إضطر المخرج كرم مطاوع إلى الدفاع عن وجهة نظره. وتوضيح رؤيته لوظيفة المخرج ودوره فى المسرح معلنا عن تمسكه بأن "المخرج هو مؤلف العرض المسرحي" وكلمة التأليف ليس معناها أننى أمسك بالقلم وأكتب، ولكن يعنى أننى مبتكر مفردات العرض المسرحى فى حدود الفكر المطروح من خلال رؤية شخصية. وأزعم أيضاً أن أى قارئ للمسرحية هو مؤلف لها. فهو يلبسها كما يشاء ولكن يظل الكتاب كتاباً، ويظل الفكر فكراً...نعم أنا أزعم أننى مؤلف العرض المسرحي. لأننى كذات وكحس وكفهم وثقافة وتواجد إنسانى وكجزء من الحضارة اليومية. وكجزء من التفاعل مع المجتمع فأنا لا استطيع أن أقرأ دون أن أكون لنفسى حياله موقفاً ورؤية وعندما أطرح هذا الموقف وهذه الرؤية عن مفرداتى الإخراجية أحيل المرئى على المسرح إلى شئ مخرج أخر يتناول نفس النص برؤية أخرى ويصبح هو المسئول عن رؤيته الإخراجية وعن العرض المسرحي. كلمة مسئول أضع لها مرادفاً هو مؤلف العرض المسرحي. وليس معنى ذلك أن أضع اسمى مشاركاً لتوفيق الحكيم إطلاقاً.

(*) لا يمكن إغفال دور المشاكل التى سبقت وعاصرت العرض المسرحى وتأثيرها على الكتابات النقدية خاصة الصراع حول العرض الذى سيقدم فى إفتتاح المسرح القومى هل هو "إيزيس" أم "مجنون ليلى" كما أن الحديث حول الميزانية التى إتفقت على العرض والمبالغه فى حجمها قد ساعد على زيادة الهجوم النقدي.

إن المخرج فى توافقه مع المؤلف قد استخدم الحرية التى منحها له فى التعامل مع النص وتحقق بذلك نوع من الفصل بين النص والعرض. وأصبح العرض هو قراءة درامية يطرحها كرم مطاوع لنص "إيزيس" توفيق الحكيم. بينما يظل نص "إيزيس" ثابتاً قابلاً للتناول والتفسير مرات عديدة. إن القضية هنا تتمثل فى أن بعض النقاد مازالوا يقيمون العرض من منطلق النص مغفلين أراء الحكيم نفسه عن اختلاف العرض عن النص. كما أغفلوا أن الحكيم نفسه قد شاهد العرض وأبدى رضاه التام عنه "لاعتبارات كثيرة يجعل اهتمامه لا يتركز عند النص المكتوب فحسب. وقد نجح العرض فى تحقيق هذه الاعتبارات موافقاً مع النص الأدبى بغير خروج عن روحه.وفى حديث أخر عبر الحكيم عن سعادته بالعرض لأنه "كان شيقاً استغل فيه المخرج الفنون السبعة فظهر أروع إطار بالديكور والموسيقى والباليه والغناء والأزياء وبرع المخرج فى توظيف كل هذه العناصر.

ولعل هذا يجيب لنا عن التساؤل الذى طرحناه سابقاً عما يريده الحكيم فى عروض مسرحياته فالحكيم لا يريد أن يشاهد النص على المسرح. ولكنه يريد تفسيراً لهذا النص لا يريد أفكاره التى كتبها فقط والتى يعرفها جيداً. ولكنه يريد حواراً فكرياً وجدلاً مع فكر المخرج وهو فى كل ذلك يردى أن "يرى" لا أن يسمع فقط. يريد عنصر المتعه والجمال إلى جانب الفكر. وليس غريباً أن يكون العرضان اللذان حرص الحكيم على مشاهدتهما ومتابعتهما هما "ياطالع الشجرة" إخراج سعد أردش و"إيزيس" إخراج كرم مطاوع وكلاهما تجاوز مجرد طرح النص الذى كتبه الحكيم إلى مجال الرؤية الإخراجية فالفن والمسرح من وجهة نظر الحكيم يقومان على التجريب "إن عصر البحث والكسف فى العلم عن أسرار علمية جديدة، قد جعل الفن أضاً يشعر بالغربة عن هذا العصر العجيب إذا لم ينهض هو أيضاً ليبحث ويكشف..وهكذا دخل كل شئ اليوم المعمل.

لقد عكس المخرج كرم مطاوع رؤيته الذاتية على نص إيزيس وحوله إلى عرض يراعى عنصرى الجمال والمتعه إلى جانب الفكر. ولا يعنى هذ أن العرض لم يخل من سلبيات إلى جانب الإيجابيات.

ومن الإيجابيات التى قدمت فى العرض عنصر الديكور الذى جاء موجياً بالمكان من خلال الطابع الفرعونى وباستخدام بعض الخامات المحلية كالبوص دون الاهتمام بالتفاصيل الزخرفية كما جاء الديكور بشكل تعبيرى يسهم فى التكوين الفكرى الذى يطرحه العرض. فعلى سبيل المثال فى مشهد إنزال التابوت إلى النيل تهبط يد شيطانية تسطر على خشبة المسرح تعبيراً عن سيطرة الشر وإنتصاره. وفى مشهد العش الذى تختفى فيه إيزيس وهو مصنوع من البوص، ينهار هذا العش عندما تسمع إيزيس نبأ قتل للشعب أيضاً. كما استخدم المخرج الحبال كخيوط عنكبوت تمثل عنصر الشر وقدراته الكبيرة التى تصارعها إيزيس وحدها.

لقد ساعد الديكور التلخيصى على سرعة التغيير من منظر لأخر إلى جانب ترك مساحة واسعة للتمثيل والحركة التعبيرية والرقص. وقد استغل المخرج هذه المساحة الخيالية فى مجموعة من التشكيلات الحية خاصة فى مشاهد النائحات على مقتل أوزوريس، وطرد إيزيس. ففى المشهد الأول وظف المخرج الباليه مع الجوقة للتعبير عن الفراغ الذى يسببه مقتل أوزوريس، وفى مشهد طرد إيزيس جعلها المخرج ترقص وتترنح وكأنه طائر ذبيح معبرة عن الأم روحها وجسدها.

وجاءت الإضاءة لتضيف البعد التعبيرى والجمالى أيضاً. حيث كانت ترتبط بتطور الحالة النفسية عند لإيزيس. فتزداد سخونتها فى مناطق الصراع والتوتر.

أما عن السلبيات. فتتمثل فى كثرة الأغانى والرقصات. وقد اعتبرها الناقد لويس عوض أقصر الطرق لإرضاء الجمهور "فمن لا يبهره النص يمكن أن تبهره الموسيقى والغناء، ومن لا تطرب أذنه يرنو بصرة بإتقاعات الراقصين على مدى العرض كله.

أرجع فؤاد دواره اهتمام المخرج وتركيزه على الغناء والرقص إلى سوء الظن بالجمهور المصرى وعدم قدرته على استساغة مسرحية سياسية دون رقص وأغانٍ وأن هذا الأسلوب يعتبر خضوعاً للمواصفات التى نجح القطاع التجارى فى فرضها على مسرح الدولة لجذب الجمهور، وأن ذلك قد ترتب عليه خفوت الدراما. وتتفق نهاد صليحة مع هذا الرأي. فترى أن العرض قد تحول "...إلى أوبريت ذكرنا أحياناً بالاستعرضات الغنائية التى كان المرحوم فريد الأطرش يختم بها أفلامه ويطلق عليها مجازاً اسم "أوبريتات" وخاصة أوبريت "بساط الريح" الشهير الذى يتنقل فيه بفرقته من الراقصين بين البلاد العربية.

ويرى المؤلف أن كثرة الأغانى والرقصات فى العرض إنما يرجع إلى حرص المخرج على تحقيق التوازن بين المتعه والفكر ومخاطبة الجماهير على كافة مستوياتها الفكرية والثقافية. ولكن الذى نأخذه على المخرج هو كثرة الأغانى والرقصات التى كان يمكن تكثيفها أيضاً لإحداث التوازن بين الدراما والغناء؛ خاصة أن الأغانى التى كتبها صلاح جاهين كانت مكتوبة بالعامية فى حين أن النص مكتوب بالفصحى مما أحدث خللاً فى السياق. وقد كان من الأجدى استخدام الفصحى المخففة فى الأغانى حتى لا تسبب فى تذبذب المشاهد بين الأغانى والحوار.

كما "(أن) خلط العامية– التى بالغ صلاح جاهين فى عاميتها– بفصحى الحكيم نتج عنه فى مواطن كثيرة نوع من المفارقة التى تثير الضحك والسخرية أكثر من أى شئ أخر– كما يحدث على سبيل المثال فى مشهد "الندب" أو "التعديد" الذى ترفع فيه لإيزيس عقيرتها مغنيه: م المنحر للمنحر.. قتلوا الراجل السكر.وقد تسبب ذلك الخلط بين العامية والفصحى زكذلك كثرة الأغانى فى إحساس المشاهد بأن هناك نصين فى العرض أحدهما درامى مكتوب بالفصحى والأخر غنائى مكتوب بالعامية.

إن تجربة إيزيس١٩٨٦ تعتبر من أهم التجارب التى قدمت فى المسرح المصري. حيث أكدت المفهوم الجديد للإخراج. ذلك المفهوم الذى إعترض عليه

بعض النقاد. ولاذى يعطى للمخرج حرية التعبير عن ذاته دون الإخلال بروح النص المكتوب وأفكاره. كما طرحت إمكانية تعدد الأشكال والأطر والأساليب المسرحية التى يمكن أن يقدم بها النص الواحد على المسرح والأهم من ذلك كله طرح علاقة المسرح بالجمهور وما ينبغى أن يكون عليه العرض المسرحى من خلال الجمع بين عنصرى المتعه والفكر.

إن المسرح الجاد يجب أن يكون ممتعاً مسلياً وجذاباً. إنه جاد فقط بمضامينه وأفكاره. جاد بالقضايا الاجتماعية والسياسية والفلسفية التى يطرحها...(إن) دور المخرج فى المسرح المعاصر لم يعد فقط دور المترجم الحيادى للنص المكتوب، هذه مسألة حسمت عالمياً منذ زمن بعيد، ومع بدايات القرن العشرين بالذات تأكدت بشكل ساطع حرية المخرج المبدع فى أن يضيف من روحه وفكره للنص الذى يخرجه. وبالقدر الذى يضيفه المخرج من إبداع بقدر ما يظهر النص بشكل جديد يثبت ثراء هذا النص.

إن توفيق الحكيم قد إعترض على عرض الخمسينيات رغم التزام المخرج الشديد بالنص، وأبدى إعجابه بعرض الثمانينيات الذى غير فيه المخرج فى النص شكلاً وموضوعاً وقدمه فى عرض مبهر.

فى ضوء تحليل العروض السابقة وما سبقها من دراسة يمكننا أن نستنتج ما يلي:

بداية من ستينيات هذا القرن أخذت علاقة المخرج المسرحى المصرى بالنص أبعاداً جديدة انعكست بدورها على العرض المسرحي. فقد إتسمت هذه العلاقة بالجدل والديناميكية وعدم الثبات، حيث تعددت أساليب تعامل المخرجين مع النص. بل إن أسلوب المخرج الواحد كان يتغير من نص لأخر.طبقاً لطبيعة هذا النص فى ظل المتغيرات التى يتعرض لها المجتمع. وبذلك فإن علاقة المخرج بالنص وأسلوب عمله عليه فى المسرح المصرى قد إكتسبتا صفة النسبية.

لقد تخطى المخرج المسرحى المصرى مجرد ترجمة النص من اللغه المكتوبة إلى اللغة المجسدة، ليعبر عن فهمه وتفسيره لهذا النص من خلال رؤية كلية تتطلب فى بعض الأحيان العمل على النص ومادته بما يوضح هذا التفسير ويوضح رؤية المخرج.

ويمكننا أن نحدد أساليب تعامل المخرجين المصريين مع النص فيما يلي:

-**أسلوب الالتزام الحرفى بالنص**: تحت زعم "الأمانة الكاملة" يث يلتزم المخرج بكل ما كتبه المؤلف وما سعى مإلى طرحه فى النص من كلمات والأفكار، وحتى الإشادات فى بعض الأحيان، كما يلتزم المخرج أيضاً بالشكل الذى يطرحه المؤلف كإقتراح للعرض. وتكون نسبة الاختلاف بين النص إلى عرض وهى مشاكل تفرضها خشبة المسرح وطبيعتها.

-أسلوب الالتزام النسبى بالنص "الأمانة النسبية": وهو الأسلوب الكثر انتشاراً فى المسرح المصرى بداية من الستينيات والذى يرتبط بدوره بمصطلح "المخرج المفسر" الذى تبناه معظم مخرجى الستينيات واستمر بعد ذلك فى المسرح المصرى حيث يقوم المخرج بإكتشاف أفكار النص وأفكاره دون التقيد بالشكل الذى يشير إليه المؤلف. وتزداد مساحة الجدل بين الإخراج والنص فى هذا الأسلوب من خلال عملية "التفسير" التى تكتسب صفة النسبية. حيث إن تفسير المخرج للنص يقوم فى جزء منه على ذاتية المخرج وأيديولوجيته وثقافته ولكما زادت المساحة الذاتية عند المخرج زاد الاختلاف بين العرض والنص.

-**أسلوب الحرية النسبية**: حيث يعطى المخرج لنفسه قدراً كبيراً من الحرية فى الحذف والإضافة أو التبديل فى النص فالمخرج هنا يستقطب النص إلى عالمه الخاص، ومن ثم تزداد درجة الذاتية فيتحول النص إلى مجرد مادة خام يقوم المخرج بتشكيلها طبقاً لرؤيته، وبالتالى فإن العرض يختلف اختلافاً جذرياً عن النص. فالنص

فى مثل هذا الأسلوب فى المسرح المصرى مخرجان إثنان هما كرم مطاوع، سمير العصفوري.

إن أساليب تعامل المخرج المصرى مع النص ليست قاطعة ولا يمكن حصرها فى أسلوب واحد، حيث قام بعض المخرجين الذين يلتزمون بحرفية النص بالتغيير فى بعض النصوص مثلما فعل المخرج نبيل الألفى فى عرض "الأميرة تنتظر". فرغم أنه يتبع أسلوب الأمانة إلا أنه قد أضاف عناصر الرقص والغناء مستمداً إياها من داخل النص، كما طلب من المؤلف تغيير نهاية المسرحية، كما قام المخرج سعد أردش وهو من المخرجين الذين يتبعون أسلوب التفسير واحترام فكر المؤلف وكلماته بحذف بعض المشاهد فى عرض "النار والزيتون". كما أن المخرج كرم مطاوع الذى يتبع أسلوب الحرية قد التزم إلى درجة كبيرة بنص "الفتى مهران" وهو نص شعرى وانصب اهتمامه على التعبير عن الدلالات السياسية للنص وتحويلها من قضية فردية إلى قضية جماعية تهم الشعب وتعبر عنه.

إن المسرح المصرى لم يشهد خلال فترة البحث محاولات لإلغاء الكلمة أو تقليل أهميتها، كما لم يشهد أى محاولة للتخلص من المؤلف والنص المسرحي.

اهتم المخرجون المصريون بداية الستينيات بفكة المسرحة واللعبة المسرحية واستخدم عناصر المسرح المختلفة كأدوات للتعبير وهو ما يظهر فى الاهتمام "بالمسرح الشامل".

ظهرت أساليب جديدة فى العرض المسرحى كالرمزية والتجريدية والتعبيرية والملحمية وسعى المخرجون للاستفادة من التقنيات التى قدمتها المدارس المسرحية العالمية وعدم التقيد بالتقنيات المشار إليها فى النص المكتوب. وقد اهتم المخرج المسرحى المصرى بعنصر الجمهور على مستويين، المستوى الأول هو المستوى الفكرى بحيث يدخل العرض فى نطاق اهتمامات المشاهد المصري. فيتناول القضايا الهامه التى تمس حياته وخاصة السياسى منها والثانى هو المستوى الجمالى الذى يوفر

عنصر المتعه حيث اهتم المخرجون بالعنصر البصرى بدرجات متفاوته كما استخدموا عناصر الموسيقى والغناء والاستعراض كعناصر جذب تحقق متعه المتفرج.

-إن الظاهرة السلبية الرئيسية التى نلمسها بوضوح فى الفترة مجال البحث تتمثل فى أن النص المسرحى المحلى يقدم مرة واحدة على المسرح ولا يتم تناوله فى عروض أخرى برؤى إخراجية مختلفة باستثناء عدد قليل جداً من نصوص توفيق الحكيم، صلاح عبد الصبور إخراجية مختلفة باستثناء عدد قليل جداً من نصوص توفيق الحكيم، صلاح عبد الصبور وترجع أسباب هذه الظاهرة من وجهة نظر المؤلف إلى:

١-**عدم وجود نظام "ربرتوار"**: فى المسرح المصري، وهو النظام الذى يتيح تقديم التراث المسرحى بشكل منتظم والذى كان موجوداً فى بدايات المسرح المصرى خاصة فى فرق جورج أبيض، يوسف وهبي وغيرها من الفرق.

٢-**أسباب فنية تتعلق بالنصوص**: فمعظم النصوص المسرحية المصرية تتخللها نقاط ضعف- خاصة تلك التى كتبت فى الستينيات والتى تمثل الكم الأكبر من النصوص المصرية- وتتمثل نقاط الضعف تلك فى ارتباط النصوص بالدراما الاجتماعية الواقعية وارتباطها بفترة زمنية محددة وبالأيديولجية السائدة فى تلك الفترة علاوة على اعتماداها على الكلمة دون غيرها من العناصر المسرحية الأخرى. ووقوع بعض هذه النصوص فى مزالق التكرار، وسيطرة العناصر الوصفية عليها.

ليس غريباً أن تكون نصوص توفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور هى النصوص التى اقتصر تقديمها فى أكثر من عرض؛ فقد ترجمت أعمال هذين المؤلفين إلى لغات مختلفة بسبب تعدد مستوياتها الفكرية وعدم ارتباطها بأيويلوجية محددة أو بفترة تاريخى واهتمامها بالحالة الإنسانية المجردة مما يتيح فرصة تناولها فى عروض متعددة إن الغالبية العظمى من مؤلفى المسرح المصرى يتمسكون بقدسية النص الذى

يكتبونه ويرفضون فكرة التغيير فيه. ويعتبرون العرض المسرحى هو مجرد تجسيد لهذا النص. وقد دفعت فكرة قداسة النص وعدم الفصل بين النص والعرض والمفهوم القاصر للإخراج- الذى يحد من إبداع المخرج- بالمخرج المسرحى المصرى إلى البحث عن نصوص جديدة تتوفر بها شروط الإبداع والتعبير عن ذاته وأفكاره.

ويرى المؤلف أنه من الضرور أن يلتفت المسرحيون إلى التراث المسرحى المصرى وإعادة تناوله وتقديمه فى عروض وما قد يتطلبه ذلك من صياغة جديدة للنص يقوم بها المؤلف فى حالة وجوده أو دراماتورج بحيث يتم تقديم النص برؤية معاصرة تلائم طبيعة الجمهور المصرى وتتمشى مع المتغيرات العديدة التى تعرض لها المجتمع. وهذا التناول الدراما تورجى للنص لن يقلل من قيمته بل سيكون بمثابة إحياء له ودليل على ثرائه، وبقدر ما تتعدد التناولات الدراماتورجيه لهذا النص بقدر ما يستفيد المسرح المصرى من عرض وتفسيرات جديدة للنص. كما أن إعطاء الحرية للمخرج فى طرح تصوره الخاص ورؤيته الخاصة هو الوسيلة الوحيدة لإحداث تواصل بين أجيال المسرحيين. وهذا التواصل سيتيح الفرصة للتطور والتقدم.

الخاتمة

خاتمة

من خلال الدراسة توصل المؤلف إلى النتائج التالية:

(١) ترتبط علاقة الإخراج بالنص المسرحى بعدة عوامل تسهم فى تحديد طبيعة هذه العلاقة وهي:

أ- الفروق الجوهرية بين النص والعرض والتى تتمثل فى أن النص المكتوب يقوم على عملية فردية فى الإبداع والتلقي؛ ويكتسب صفتى الخلود والثبات ويستخدم وسيلة من فنون التتابع وهى "الكلمات". وهو عمل ناقص لأنه يبنى عالماً متخيلاً ينبغى أن يكون مجسداً. وتنقسم النصوص إلى نصوص أحادية الصوت ونصوص متعددة الأصوات والمستويات الفكرية.

أما العرض فهو فن جماعى فى الإبداع والتلقى وهوفن يجمع بين فنون التتابع وفنون التشكيل؛ والعرض لا يقدم النص كما هو ولكنه يقدم تفسيراً أو مفهوماً لهذا النص. وبذلك فإن النص كما هو ولكنه يقدم تفسيراً أو مفهوماً لهذا النص. وبذلك فإن النص الواحد يحمل فى داخله مجموعة من العروض المحتملة التى تقدم تفسيرلات له.

ب-مفهوم الإخراج: لقد كانت النظرة القديمة للإخراج على أنه عمل وظيفى لنقل النص من حالته المكتوبة إلى حالته المنطوقة والمتحركة على خشبة المسرح. وقد تغيرت هذه النظرة ليتحول الإخراج إلى عمل إبداعي.

ويمر عمل المخرج بمرحلتين المرحلة الأولى هى مرحلة تلقى النص من خلال قراءته وفهمه "الفتسير" ثم مرحلة الإنتاج وهى تجسيد هذا المفهوم.

لقد تطور مفهوم التفسير من مجرد التعبير عن معانى الكلمات التى يكتبها المؤلف إلى التفسير الكلى لأفكار النص وعلاقاته. ثم تطور من خلال الممارسة العملية وجهود المخرجين المبدعين التى أثبتت أن التفسير يرتبط بذاتية المفسر وعناصر تكوينه واهتماماته "فكل تفسير المادةهو عمل ذاتى "يقوم على عملية

موائمة بين اهتمامات المفسر وأيديولوجيته وبين المادة نفسها. وهو ما يؤكد حتمية الاختلاف بين النص والعرض. وقد أجمعت مفاهيم الإخراج مع اختلاف أنواعها على أن العرض يختلف عن النص.

ج- التطورات التقنية فى مجال المرح والتى يستخدمها المخرج للتعبير عن رؤيته وتفسيره للنص.

(٢) من خلال تتبع مراحل تطور المسرح العالمى (الأوروبي) وجد المؤلف أن علاقة الإخراج بالنص قد أخذت شكلين رئيسين.

أ-العلاقة ذات الطبيعة الأحادية عند المؤلف المخرج:

وهو الشكل الذى سيطر على المسرح الأوروبى حتى خروج السلطة من يد المؤلف إلى يد الممثل فى نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. وقد ساعدت مجموعة من العناصر على تأكيد تلك العلاقة الأحادية التى يتم فيها إخضاع العرض وعناصر للنص "فعند الإغريق" ساعدت العوامل التاليه على تأكيد العلاقة الأحادي:

-الهدف الأخلاقى للعرض والذى توضحه لنا الفلسفة الأرسطية.

-ثوابت العرض المسرحى (الديكور، البوق، الحذاء، أماكن الدخول والخروج).

-طبيعة النص الإغريقى وموضعاته المكررة والاعتماد على الكلمة الشعرية.

وفى عصر النهضة انقسم المسرح إلى نوعين: المسرح المحافظ (الرسمي) الذى يقدس الكلمة والنص ويرتبط بالدين والفلسفة الأخلاقية ويحظى بتأييد وتمويل المؤسسة السياسية. والنوع الثانى هو المسرح الشعبى والذى يظهر بوضوح فى المسرح الإليزابيثى حيث يهتم هذا المسرح بفنون العرض وبتعدد المستويات التى تلائم الجمهور الذى يقدم له. فقد كان النص يكتب بهدف العرض ويراعى مقتضياته. ولم يكن النص يكتسب صفة القداسة،

-إن فكرة تقديس النص هى فكرة حديثة نسبياً تزايدت مع صدور قوانين الملكية الفكرية فى القرن التاسع عشر ومع تزايد النزعة الفردية الراسمالية، حيث اعتبر النص منتجاً مثل غيره من المنتجات الصناعية يحصل صاحبها على عائدها المادى والأدبي.

-تختلف علاقة المؤلف المخرج بالعرض فى الكوميديا عنها التراجيديا. حيث يعطى المؤلف المخرج فى الكوميديا حرية التعبير للمثل فى تواصله المباشر مع الجمهور وهو ما نلمسه فى أعمال أريستوفان، موليير، بن جونسون.

-قام بعض المؤلفين بإخراج نصوصهم فى القرنين التاسع عشر والعشرين بعد ظهور المخرج المتخصص وتأكد وظيفته وقد ارتبطت هذه العروض بعدة أسباب هي:

١-وجود خلافات مع المخرجين حول تفسير النصوص. وفشل بعض العروض.

٢-إلمام بعض المؤلفين بفن الإخراج وممارستهم السابقة له قبل اتجاهم للتأليف.

٣-ارتباط المؤلف بنظرية أو منهج جديد لا يجد من يناصره من المخرجين.

٤-النصوص الميتاتياتريه التى تكتب للعرض وتدخل فيها العناصر البصرية فى تكوين النص.

-إن قيام المؤلف بالإخراج نص من نصوصه يمكن قبوله باعتباره أحد التناولات للنص ولكنه ليس التناول الوحيد له. بدليل أن معظم المؤلفين الذين قاموا بإخراج نصوصهم. كما إعترف بعضهم بأهمية وجود المخرج المتخصص، حيث فشلت العروض التى أخرجوها بأنفسهم فى حين نجحت عند قيام آخرين بإخراجها.

-إن القرن العشرين هو قرن الفلسفة النسبية، نسبية الحقيقة والمعنى والتجربة، ومن ثم فهناك حتمية الاختلاف وتعدد الرؤى ومن ثم فإن المسرح طبقاً لهذه الفلسفة يرفض الأحادية التى تعنى الجمود والتحديد.

ب-العلاقة ذات الطبيعة الجدلية بين الإخراج والنص:

والمقصود بالجدل هو تبادل التأثير والتأثر بين الإخراج والنص من خلال ثنائية الاتجاه دون أن يلغى أى منها الأخر. وقد بدأت ملامح الجدل فى الظهور مع سيطرة الممثل على العض فى القرن السابع عشر(الممثل-المدير) الذى بدأ فى الاهتمام بفنون العرض والذى تطور بعد ذلك ليخرج من خلاله معظم المخرجين وبداية من ظهور المخرج المتخصص فى نهاية القرن التاسع عشر ظهر توجهان متوازيان فى علاقة المخرج بالنص.

١-توجه الأمانة:الذى يعتبر النص هو الأساس ى العرض المسرحى وقد ارتبط هذا التوجه بالمدرستين "الطبيعة والواقعية" إلى حد كبير. ومن ثم ارتبط بقاضايا المجتمع والصدق الفنى والإيهام وهو ما نلمسه عند ستانسلافسكي. كما ارتبط أيضاً بالنظرة المثالية للمسرح عند كوبو. وقد توصل المؤلف إلى أن مفهوم الأمانة هو مفهوم نسبى لا يمكن تحقيقه بالشكل الكامل فى مجال المسرح ويرجع ذلك إلى:

-إن الكاتب المسرحى ليس أميناً طبقاً لمفهوم التناص والموضوعات المستمده من الأعمال السابقة والاقتباسات العديدة من اعمال الآخرين.

-إن النص المسرحى تتداخل فيه عناصر الوعى واللاوعي. وبالتالى ليس هناك تفسيراً واحداً أميناً.

-التفسير هو فن الفهم وهو عملية نسبية تعتمد على عناصر ذاتية.

-أثبتت التحربة العملية أن تقديم النص بحرفيته والمغالاه فى تلك الحرفية لا يدخل فى إطار الأمانة وقد لا تعجب المؤلف مثلما حدث فى الخلاف بين ستانسلافسكى وتشيكوف حول "طائر البح".

٢-توجه الحرية: وهو التوجه الذى كان له أكبر الأثر فى تطور مفهوم الإخراج وهو الذى تبناه ونظر له كريج وأبيا وأفرينوف وميرهولد وأرتو جروتوفسكي. وقد ارتبط هذا التوجه بعدة عناصر هي:

-الثورة على الواقعية والطبيعية من حيث أسلوبهما وأهدافهما ونظرتهما للمسرح.

-تبنى فكرة المسرحة وخصوصية المسرح النابعة من عناصره المادية "عناصر العرض".

-رفض سيطرة الكلمة على المسرح ومحاولة التخلص من المؤلف والنص.

إن حرية المخرج نسبية وليست مطلقة طالما أن المخرج يقوم بإخراج نص مكتوب ولذا فإن المخرج يرتبط بمنطق النص والشخصيات والعلاقات الموجودة ولابد أن تكون رؤية المخرج مبررة من داخل النص.

وقد أثبتت التجربة العملية أن المخرجين أصحاب توجه الحرية رغم مطالبتهم بالتخلص من النصوص والمؤلفين قد استندوا إلى نصوص مكتوبة وأن أفكارهم ورؤاهم الإخراجية كانت أكثر قدرة على التعبير عن النصوص التى تناولوها من إولئك الذين يتبنون فكرة الأمانة مع النص بشهادة المؤلفين أنفسهم.

إن تاريخ المسرح قد أعطى الفرصة لكاملة لكل عنصر من العناصر المشاركة فى تكوينه لكى تسيطر على العرض دون غيره من العناصر. وفى كل مرة كانت التجارب تنتهى بالفشل؛ لأن فن المسرح يقوم على تعددية العناصر والمقومات التى تتداخل مع بعضها بصورة تركيبية تخدم من هذا العرض.

(٣) محاولات فض الخلاف بين المؤلف والمخرج:

-التعاون بين المؤلف والمخرج أثناء كتابة النص.

-الفصل بين النص والعرض بحيث يعيد المؤلف صياغة النص طبقاً لوجهة نظر المخرج مع الإحتفاظ بالنص الذى كتبه المؤلف ثابتاً ومنشوراً كما هو.

-الدراما تورج:وهو وظيفة قديمة ظهرت فى المسرح الألمانى على يد ليسنج. وقد طورها بسكاتور وبريخت لتصبح وظيفة الدراما تورج هى إعادة صياغة النص

الأدبى وتجهيزه للعرض طبقاً لتقنيات خشبة المسرح وطبقاً للأهداف السياسية التى يراد طرحها، وإخضاع النص للمنهج والنظرية التى تحقق هذه الأهداف. وقد إكتسب الدراما تورج فى المسرح الألمانى أهمية كبية حيث يوصف بأنه "طبيب المسرحية" كما حصل على إمتيازات عديدة بعضها يدخل فى إختصاص المؤلف والبعض الأخر فى إختصاص المخرج. ويختلف دور الدراماتوجر فى المسرح الأوروبى والأمريكى عنه فى المسرح الألمانى حيث رفض المخرجون الأوروبيون إعطاء إمتيازات كبيرة له. وقام بعض المخرجين بعمل الدراماتورج بأنفسهم، واعتبره البعض الأخر يقوم بالعمل على النص من خلال وجهة نظر المخرج.

ويمكن لوظيفة الدراماتورج أن تلعب دوراً هاماً فى المسرح من خلال:

١. تحويل عمل أدبى غير مكتوب للمسرح إلى عرض مسرحي.
٢. تقديم نص كلاسيكى قديم يرؤيه معاصرة من خلال "معالجة دراماتورجيه" تراعى فلسفة العصر وارتباط العرض بالمجتمع والفترة الزمنية التى يقدم فيها.
٣. سد ثغرات النصوص ومعالجة أخطائها الفنية.
٤. إخضاع نص مكتوب بأسلوب ما لنظرية أخرى مثل الملحمية.
٥. دمج أكثر من نص- لمؤلف واحد أو لمجموعة من المؤلفين- طبقاً لوجهة نظر معينة لتقديمها فى عرض.

(٤) بدأ المسرح المصرى الحديث ناقلاً عن المسرح الأوروبي:

وقد انصب اهتمام الرواد الأوائل على العرض المسرحى حيث ظهر هذا الاهتمام بداية من ترجمة النص الأوروبي. فقد تضمنت الترجمة نوعاً من التصرف فى النص سواء بحذف بعض المشاهد أو إضافة الأغانى والأبيات الشعرية بهدف إخضاع النص لذوق وطبيعة الجمهور المصري، وقد تحددت انواع الترجمة فى المسرح المصرى بثلاثة أنواع هى المكايفة، التمصير، الترجمة الحرفية وقد فتح التصرف فى

النص المترجم الباب أما ظهور فكرة "الاقتباس" التى مهدت بدورها لظهور المؤلف المحلي.

(٥) لم يبدأ المسرح المصرى مثل نظيره الأوروبى من خلال المؤلف:

المخرج لكنه بدأ من مرحلة نصوصهم باستثناء مؤلفين إثنين هما على سالم، رأفت الدويري. وقد أحجم المؤلف بجيب سرور عن إخراج نصوصه بنفسه رغم قيامه بإخراج نصوص مؤلفين آخرين مفضلاً تعدد الرؤية فى العرض المسرحي. بينما اقتصر بعض المؤلفين على مجرد المطالبة بإخراج نصوصهم بأنفسهم دون أن يدخل ذلك حيز التنفيذ.

(٦) بدأ التراع بين المؤلف والمخرج فى المسرح المصرى فى الخمسينيات:

فى أعمال نعمان عاشور التى قدمتها له فرقة المسرح الحر. ولم يلبث هذا التراع أن تزايد مع عودة المخرجين المبعوثين من أوروبا حاملين معهم مفاهيم وتقنيات وأساليب مسرحية جديدة إعترض عليها المؤلفون وقد استمر التراع بين المؤلف والمخرج بدرجات متفاوتة فى السبعينيات والثمانينيات وقد توصل المؤلف إلى أن أسباب هذا التراع ترجع إلى:

أ-أسباب ذاتية: كالتراع حول ملكية العرض، إعتقاد المؤلف أن إبداع المخرج واهتمامه بالعناصر المرءية سيقلل من قيمة النص، والبعد النفسى والمتمثل فى إدراك الفنان قصور الشكل عن تحقيق حلمه ورؤيته الفنية.

ب-أسباب فنية: وتتمث فى ضعف مستوى عدد كبير من النصوص المحلية، تطور الإخراج بالمقارنة بالتأليف وخاصة فى الستينيات، ارتباط المؤلف بنصه الذى يعتبره مجرد حرفه أو عمل تنفيذى لوضع النص على خشبة المسرح، عدم قيام النقد بدوره المنوط به لبحث المشكلة، وتحيز النقاد لأحد أطراف التراع وتضارب آرائهم

تجاه القضية الواحدة، عدم قيام المؤلفين بنشر نصوصهم إلا بعد عرضها على المسرح.

(٧) إن مؤلفى موجة الستينيات أكثر تشدداً فى التمسك بقدسية النص:

وحرفيته فى حين كان مؤلفو السبعينيات أكثر تفهماً لعمل المخرج ودوره وإبداعه ويوافقون على إعطاء الحرية للمخرج فى التعامل مع النص ويستبدلونه مقوله "المخرج مؤلف العرض" بمقولة "المخرج هو المسئول الأخير عن العرض".

اتفق مؤلفو الستينيات والسبعينيات الذين قابلهم المؤلف على أن المخرج "كرم مطاوع" هو المخرج الذى يرغبون فى قيامه بإخراج نصوصهم؛ رغم أن صاحب مقولة المخرج مؤلف العرض وصاحب رؤية ذاتية.

(٨) إن المؤلفين المصريين يرون أنهم قادرون على إخراج نصوصهم بأنفسهم:

ولكنهم لا يقدمون على هذه التجربة لعدة أسباب هي:

-المخرج المتخصص أكثر دراية بتقنيات خشبة المسرح وأكثر معرفة بالجمهور وكيفية تفاعله مع العرض ووسائل التأثير فيه.

-المخرج أكثر قدرة على السيطرة على الممثلين وتوجيه عناصر العرض طبقاً لرؤيته الفنة.

-المؤلف فى حالة إخراجه لنصه سيهتم بالكلمات فقط دون باقى العناصر.

-المخرج من خلال ابتعاده عن النص يكون أكثر قدرة على تفسير وإكتشاف مناطق اللاوعي.

-قيام المؤلف بإخراج نصه يقلل من قيمة النص.

(٩) انقسمت أساليب تعامل المخرج المسرحى المصرى مع النص فى الفترة مجال البحث إلى:

-أسلوب الالتزام الحرفى بالنص.

أسلوب الأمانة النسبية (التفسير).

أسلوب الحرية النسبية (الرؤية الذاتية للمخرج).

وقد إتسمت هذه الأساليب بالنسبية وذلك على مستويين هما:

أ-تغير أسلوب المخرج الواحد فى التعامل مع النص من عرض لأخر طبقاً لعناصر طبيعة النص، لغته، موضوعه، وارتباطه بالمجتمع والفترة التاريخي، رؤية المخرج وموقفه من هذا الموضوع.

ب-فكرة نسبية الأمانة والالتزام، فالفن يتضمن قدراً كبيراً من الذاتية التى تفرض نفسها على أى منتج فنى بحيث يعبر بدرجة ما عن منتجه أو مبدعه. حتى ولم يكن ذلك على مستوى الوعي.

(١٠) يمكن إرجاع الأسباب التى جعلت المخرج المسرحى يعمل على النص بالحذف أو الإضافة أو التعديل والتبديل إلى مجموعة من الأهداف الفنية وهي:

-التكثيف وعدم الإخلال بالإيقاع وعدم الوقوع فى الرتابه أو التكرار.

-تجاوز حدود الواقعية التى سيطرت على النص المسرحى المحلى وتخطيها إلى حيز "التعبيرية".

-الاستفادة من الاتجاهات الإخراجية العالمية التطور الكبير فى فن الإخراج والتقنيات المسرحية الحديثة.

-تحقيق التواصل مع الجمهور من خلال توفير عنصر المتعه إلى جانب الفكر وربط العرض بالقضايا التى تهم المجتمع وخاصة السياسى منها.

(١١) إن معظم النصوص المسحية المحلية لا تقدم على خشبية المسرح إلا مرة واحدة:

ولا يقبل المخرجون على تقديمها فى عروض بعد ذلك ويرجع عدم إقبال المخرجين على تقديم النص فى أكثر من عرض إلى:

-عدم وجود نظام ربرتوار فى المسرح المصري.

-ضعف معظم النصوص المحلية وضعف تقنياتها، ولارتباط معظمها بالأيديولوجية السائدة فى فترة كتابتها وبقضايا مرحلية وفترة زمنية محددة.

-الارتباط الشديد بين النص والعرض. مما يحجم فرصة الإبداع عند المخرج.

-تخلف النظرة إلى الإخراج وعدم إتاحة الحرية الكافية للمخرج فى التعامل مع النص.

-عدم وجود دراسة جادة تتناول جمهور المسرح المصري.

-إن النصوص التى تهتم بالحالة الإنسانية، والتى تتعدد مستوياتها الفكرية" ولا ترتبط بقضايا مرحلية، والتى يعطى مؤلفوها للمخرج حرية التعامل معها هى النصوص الأكثر قابلية لإعادة تقديمها فى عرض رغم مرور فترة كبيرة على تأليفها.

(١٢) نظراً للاختلافات الجوهرية بين النص والعرض:

وتطور مفهوم ودور الإخراج فإن المخرج يجب أن يحصل على قدر من الحرية التى تتيح فرصة التعبير عن ذاته ورؤيته للعالم وموقفه من القضايا والأفكار التى يطرحها النص. إن أسلوب عمل المخرج على النص يرتبط برؤيته الإخراجية ومن ثم ينعكس ذلك على العرض المسرحى من خلال توظيفه لعناصر العرض المختلفة ومن بينها النص لتحقيق الرؤية. وبقدر ما تتعدد الرؤى الإخراجية وتختلف بقدر ما يكون ذلك دليلاً على ثراء النص. وبقدر ما يكون عمل المخرج إبداعياً بقدر ما يختلف العرض عن النص.

إن الحل الأمثل لقضية علاقة المخرج بالنص هو الحل التعادلي: الذى قدمه توفيق الحكيم حين فصل بين النص المكتوب فى حالته الأدبية وبين العرض الذى يتضمن عمل المخرج ورؤيته وتفسيره لهذا النص "فنص المؤلف شئ وتفسيره وتقديمه على المسرح شئ أخر". وبذلك يحصل المخرج على حقه وحريته فى الإبداع والتفسير ولكن هذا الحق ليس مطلقاً ولكنه يرتبط فى حد ذاته بمنطق الشخوص والعلاقات الموجودة فى النص. فالمخرج عليه أن يجد فى النص ما يستند إليه فى رؤيته وتفسيره وما يبرر به أفكاره التى يطرحها فى العرض. بحث يضم جميع عناصر العرض المختلفة من بينها النص فى سياق واحد.

التوصيات

التوصيات:

١-يوصى المؤلف بأهمية التوثيق لعروض المسرح المصرى خاصة الرؤى الإخراجية ويقترح المؤلف إمكانية نشر النص المسرحى مصحوباً بالخطة الإخراجية التى يضعها المخرج وهو أسلوب متبع فى عديد من المسارح العالمية.

٢-الاهتمام بفن الدراماتورج الذى يمكن أن يفيد فى تقديم عدد كبير من العروض المسرحية للنص الواحد دون الإخلال بهذا النص الذى يحتفظ بصفاته وأفكاره فى حالته المطبوعة والمنشورة فى كتاب.

٣-الاهتمام بدراسة جمهور المسرح المصرى وعناصر وجماليات التلقى عنده. حيث أصبح اهتمام المسرحين فى العالم ينصب على دراسة العلاقة بين الإبداع والتلقى بعد أن كانت مقصورة على دراسة الإبداع فقط.

٤-يوصى المؤلف بأهمية وجود دراسات لاحقة تتناول العرض المسرحى من زاوية جديدة مختلفة تتفق مع الدراسات الإنسانية الحديثة.

قائمة المراجع

قائمة المراجع

أولاً: الرسائل العلمية "ماجستير ودكتوراه"

١. انشراح رشاد صادق- "اتجاهات الإخراج المسرحى المصرى فى الستينيات"- رسالة ماجستير غير منشورة- القاهرة- أكديمية الفنون المعهد العالى للفنون المسرحية- قسم التمثيل والإخراج١٩٩٢ ".

٢. سيد سامى محمد خاطر- "أثر المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية على علاقة المخرج بالإبداع المسرحى فى مصر. الفترة من١٩٦١-١٩٨٠"رسالة ماجستير غير منشورة- القاهرة- أكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون المسرحية- قسم التمثيل والإخراج١٩٩٦".

٣. عصام الدين حسين أبو العلا- "ملامح التطور التقنى للملهاه عند توفيق الحكيم"-١٩٢٤-١٩٦٠- رسالة ماجستير غير منشورة- القاهرة- أكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون المسرحية- قسم الدراما والنقد-١٩٩٧".

٤. على فوزي- "انعكاسات فن بيرانديللو على العرض المسرحى فى مصر فى الفترة ما بين١٩٥٠-١٩٧٠ مع التركيز على فن الممثل"- رسالة ماجستير غير منشورة- القاهرة- أكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون المسرحية- قسم التمثيل والإخراج-١٩٩٣ ".

ثانياً: الكتب

أ-الكتب العربية:

١. د.إبراهيم حمادة- "هل الدراما فن جميل؟"- القاهرة- دار المعارف-١٩٨٧.

٢. أحمد حمروش-"خمس سنوات فى المسرح"- اقاهرة- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر-١٩٦٣.

٣. أحمد زكي- "عبقرية الإخراج المسرحي:المدارس والمناهج"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٩".
٤. أحمد عبد الحميد- "أعمدة الدراما السبعة والعصر الذهبى الثالث للمسرح المصري- القاهرة- البيت الفنى للمسرح-١٩٩٥.
٥. توفيق الحكيم- تحت شمس الفكر- القاهرة- مكتبة الأداب-١٩٨٢.
٦. توفيق الحكيم- مقدمة مسرحية "ياطالع الشجرة"- القاهرة- مكتبة الأداب- المطبعة النموذجية-١٩٨٥.
٧. جلال الشرقاوي- "حياتى فى المسرح"- الكتاب الأول-جـ١. القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.
٨. جلال العشري- "المسرح أبو الفنون" القاهرة- دار النهضة العربية-١٩٧١.
٩. جلال العشري-"سقوط الأقنعة فى مسرحنا المعاصر"- القاهرة-دار الشعب١٩٧٧.
١٠. جلال العشري- "لن يسدل الستار"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٨.
١١. حسن محسن- "المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر"- القاهرة- دار النهضة العربية-١٩٧٩.
١٢. د.حمادة أبراهيم- "التقنية فى المسرح. اللغات المسرحية غير الكلامية"- القاهرة- مكتبة الأنجلو-١٩٨٧.
١٣. د.حمدى الجابري- "المخرج المسرحى العربي: ناقلاً ومبدعاً"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٢.
١٤. رجاء النقاش- "فى أضواء المسرح"- سلسلة إقرأ- دار المعارف-١٩٦٥.
١٥. رجاء النقاش- "مقعد صغير أمام الستار"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر-١٩٧١.

١٦. د.رشاد رشدي- -"حبيبتى شامينا"- القاهرة مطبوعات الجديد-١٩٧٢.
١٧. سعد أردش-"المخرج فى المسرح المعاصر"- الكويت- عالم المعرفة- ١٩٧٩-ع١٩.
١٨. سعد الدين وهبه- "السبنسه"- الأعمال الكاملة- جـ١- القاهرة- الفجر للنشر والتوزيع-١٩٩٥.
١٩. د.سمير سرحان- "المسرح المعاصر"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٧.
٢٠. د.سمير سرحان- "تجارب جديدة فى الفن المسرحي"- أفاق عربية- بغداد- دار الشئون الثقافية العامه- د.ت.
٢١. صلاح عبد الصبور- "مأساة الحلاج"- الأعمال الكاملة. جـ١- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٩.
٢٢. د.عبد الغنى داوود- "الأداء السياسى فى مسرحى الستينيات"- القاهرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة-١٩٩٧.
٢٣. د.عبد القادر القط- "سعد الدين وهبه بين رواد نهضة المسرح العربى الحديث"- فى سعد الدين وهبه. الحضور الدائم- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٧.
٢٤. د. عبد المعطى شعراوي- "المسرح المصرى المعاصر، أصله وبداياته"- سلسلة الألف كتاب الثاني- عدد٢٠- القاهرة- الهيئة لمصرية العامة للكتاب-١٩٨٦.
٢٥. د. على الراعي- "هموم النص المسرحى العربي"- فى المسرح العربى بين النقل والتأصيل- كتاب العربى عدد١٨- الكويت- يناير١٩٨٨.
٢٦. فاروق عبد القادر- "إزدهار وسقوط المسرح المصري"- القاهرة- دار الفكر المعاصر-١٩٧٩.

٢٧. فاروق عبد القادر- "مساحات الضوء ومساحات الظلال"- القاهرة- دار الثقافة الجديدة-١٩٨٦.

٢٨. د. فاروق عبد الوهاب- دارسات فى المسرح المصري"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٢.

٢٩. فاطمة يوسف محمد- "المسرح والسلطة فى مصر من١٩٥٢-١٩٧٠"- سلسلة دراسات أدبية- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٤.

٣٠. فتحى العشري- "دقات المسرح"- القاهرة- الهيئة المصرية العامع للكتاب-١٩٧٣.

٣١. فؤاد دواره- "المسرخ المصري١٩٨٦"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٧.

٣٢. فؤاد دواره- "فى النقد المسرحي"- القاهرة- الدار المصرية-١٩٦٥.

٣٣. د.فوزى فهمي- "عودة الغائب"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٩.

٣٤. محمد حمودة- "من إعلام المسرح العالمي: مذاهب وشخصيات"- القاهرة- الدار القومية للطباعة النشر- د.ت.

٣٥. د.محمد صديق- "النظرية الملحمية فى مسرح بريشت"- القاهرة- دار الثقافة الجديدة-١٩٩٢.

٣٦. د.محمد عناني- "المصطلحات الأدبية الحديثة"- الطبعة الثانية- القاهرة- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان-١٩٩٧.

٣٧. د. محمد غنيمى هلال- النقد الأدبى الحديث- القاهرة- دار نهضة مصر- د.ت.

٣٨. د. محمد مندور- "السبنسه بين الواقعية والرومانسية"- فى "سعد الدين وهبه الحضور الدائم"- القاهرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة-١٩٩٧.

٣٩. د.نبيل الألفي- "من عالم المسرح دراسات وتجارب"- القاهرة- الدار المصرية للطباعة النشر والتوزيع-١٩٦٠.

٤٠. د. نبيل راغب- "الدراما الواقعية عند نعمان عاشور"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٢.

٤١. د.نبيل راغب- "فن الدراما عند رشاد رشدي"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٨.

٤٢. د. نبيل راغب- "مسرح التحولات الاجتماعية فى الستينيات- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٠.

٤٣. د. نبيل راغب- "فن العرض المسرحي"- القاهرة- الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"١٩٩٦.

٤٤. نبيل فرج- "سعد أردش رجل المسرح"- القاهرة- دار ألفا للنشر١٩٨٥.

٤٥. نجيب سرور- "أه ياليل ياقمر"- الأعمال الكاملة- (١)- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٣.

٤٦. نجيب سرور- "حوار فى المسرح"- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٦٩.

٤٧. نجيب سرور- "هموم الأدب والفن"- القاهرة- دار المريخ للنشر- كتاب لم ينشر- د.ت.

٤٨. نجيب سرور- "ياهيه وخبريني"- الأعمال الكامله(١)- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٣.

٤٩. نعمان عاشور- "المسرح حياتي"- القاهرة- القاهرة للثقافة العربية- ١٩٧٥.

٥٠. نعمان عاشور- "المغماطيس"- الأعمال الكاملة (جـ١)القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٧٤.

٥١. نعمان عاشور- "المسرح والسياسية"- القاهرة- المكتبة الثقافية عدد(١) الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٦.

٥٢. نعمان عاشور- "رفاعة الطهطاوى بشير التقدم"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٦.

٥٣. نعمان عاشور- "وباحلم يامصر"- القاهرة دار الثقافة الجديدة-١٩٧٥.

٥٤. نهاد صليحه- "المسرح بين الفن والفكر"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٦.

٥٥. نهاد صليحه- "أمسيات مسرحية"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٧. "٢٥٥ صفحة".

٥٦. يوسف إدريس- "نحو مسرح مصرى فى مقدمة مسرحية الفرافير"- الطبعة السادسة- مكتبة مصر- ١٩٨٤.

٥٧. نحو انطلاق ثقافي، أربع مؤتمرات القاهرة- دار الكتاب العاربي- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر-عدد(١)-١٩٦٧.

الكتب المترجمة:

١. أرتو، أنتونان- "المسرح وقرينه"- ترجمة سامية أسعد- القاهرة- دار النهضة العربية-١٩٧٣. إسلن، مارتن- "مجال الدراما. كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة"- ترجمة سباعى السيد- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- وزارة الثقافة-١٩٩٢.

٢. أصلان، أوديت- "فن المسرح"- جـ١- ترجمة سامية أسعد- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية-١٩٧٠.

٣. إلتزويرث، كارل- "الإخراج المسرحي"- ترجمة أمين سلامة- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية١٩٨٠.
٤. أوبر سفيلد، أن- "قراءة المسرح"- جـ١.ترجمة مى التلمساني- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- وزارة الثقافة-١٩٩٦.
٥. أوبر سفيلد، أن- "مدرسة المتفرج: قراءة المسرح"- جـ٢- ترجمة حمادة إبراهيم وأخرون- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- وزارة الثقافة-١٩٩٦.
٦. أونج، والتر.ج.- "الشفاهية والكتابية"- ترجمة حسن البنا عز الدين- الكويت- عالم المعرفة- عدد١٨- فبراير١٩٩٤.
٧. بافيس باتريس- "المسرح فى مفترق طرق الثقافة"- ترجمة: أحمد عبد الفتاح- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- وزراة الثقافة-١٩٩٢.
٨. بافيس، باتريس- "المسرح فى مفترق طرق الثقافة"- ترجمة: سباعى السيد- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- وزراة الثقافة-١٩٩٣.
٩. باومر، فرانكلين ل.- "الفكر الأوروبى الحديث: الاتصال والتغير فى الأفكار١٦٠٠-١٩٥٠"- (جـ٣ق١٩)- ترجمة- أحمد حمدى محمود- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٩.
١٠. بروستاين، روبرت- "المسرح الثوري- دراسات فى الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه"- ترجمة: عبد الحليم البشلاوي- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- د.ت.

١١. بروك، بيتر- "النقطة المتحوله: أربعون عاماً فى استكشاف المسرح"- ترجمة: فاروق عبد القادر- عالم المعرفة-١٥٤٤- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب- أكتوبر١٩٩١.

١٢. بيج، أدريان- "موت المؤلف"- جـ١- ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي-١٩٩٣.

١٣. بينيت، سوزان- "جمهور المسرح: نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحين"- الطبعة الثانية- ترجمة- سامح فكري- القاهرة- أكاديمية الفنون- وحدة الإصدارات مسرح (٤)-١٩٩٥.

١٤. جالاوي، ماريان- "دور المخرج فى المسرح"- ترجمة لويس يقطر- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر-١٩٧٠.

١٥. دور، برنار- "العرض المسرحى المتحرر"- ترجمة حمادة إبراهيم- القاهرة- وزارة الثقافة- مطبوعات القاهرة الدولى للمسرح التجريبى السادس- ١٩٩٤.

١٦. دين، إلكسندر- "أسس الإخراج المسرحي"- ترجمة سعدية غنيم- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٣.

١٧. روس، جيمس، إيفانز- "المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم"- ترجمة: فاروق عبد القادر- القاهرة- دار الفكر المعاصر- يناير١٩٧٩.

١٨. ستراسبورج، لي- "منهج لى ستراسبورج فى تدريب الممثل- "ترجمة: أحمد سخسوخ- القاهرة- وزارة الثقافة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي١٩٩١.

١٩. سلدن، رامان- "النظرية الأدبية المعاصرة- "ترجمة: جابر عصفور- القاهرة- دار الفكر المعاصر١٩٩٢.

٢٠. فارجاس، لويس- "المرشد فى فن المسرح: الدراما"- ترجمة:أحمد سلامة- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- سلسلة الألف كتاب(٩)-١٩٨٦.

٢١. كباريني،لـــ،أ. باربارو- "فن الممثل"- ترجمة طه فوزي- القاهرة- وزارة الإرشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمه والنشر د.ت.

٢٢. كريج، جوردون-"فى الفن المسرحي"- ترجمة دريني خشبة- القاهرة- مكتبة الأداب- د.ت.

٢٣. كليرمان، هارولد- "حول الإخراج المسرحي"- ترجمة ممدوح عدوان- دمشق سوريا- دار دمشق للطباعة والنشر١٩٨٨.

٢٤. لنداو، يعقوب- "دراسات فى المسرح والسينما عند العرب"- ترجمة أحمد المغازي- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٧٢.

٢٥. ميرهولد، فيسفولد- "دراسات فى المسرح والسينما عند العرب"- ترجمة أحمد المغازي- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٧٢.

٢٦. نيكول، ألاراديس- "المسرحية العالمية"- جـــ٥- ترجمة: نور شريف- القاهرة- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر-١٩٦٦.

٢٧. هبنر، زيجمونت- "جماليات فن الإخراج"- ترجمة هناء عبد الفتاح- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٣.

٢٨. هلتون، جوليان- "نظرية العرض المسرحي"- ترجمة نهاد صليحه- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٤.

٢٩. هلتون، جوليان (محرر)- "اتجاهات جديدة فى المسرح"- الطبعة الثانية- ترجمة: أمين الرباط وسامح فكري- القاهرة- أكاديمية الفنون- وحدة الإصدارات مسرح- (٧) ١٩٩٥.

٣٠. هوسر، أرنولد- "فلسفة تاريخ الفن"- ترجمة: رمزى عبده جرجس- سلسلة الألف كتاب- ع٦٨٥- القاهرة- الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية- وزارة التعليم العالي-١٩٨٦.

٣١. ولورث، جورج- "مسرح الإحتجاج والتناقض"- ترجمة عبد المنعم اسماعيل- القاهرة- مكتبة مدبولي-١٩٧٧.

ثالثاً: الدوريات:

أ-الدوريات العلمية المتخصصة:

١. أحمد رشدى صالح-"أه ياليل ياقمر- عودة إلى الميلودراما القديمة"- مجلة المسرح- عدد٤٨- ديسمبر١٩٦٧.

٢. اسامة أبو طالب- "ليس موتاً وإنما امتداد لحياة"- مجلة المسرح- سبتمر١٩٨١.

٣. اسماعيل النقيب- "حمدى غيث..فى المرآه"- فى مجلة المسرح- عدد٢٦فبراير١٩٦٦.

٤. ألفريد فرج- "ندوه. مسرح الستينيات ما له وما عليه"- متابعة عماد جمعه- فى مجلة المسرح- عدد٩٠مايو١٩٩٦.

٥. أمير سلامة- "صورة فنان يوسف إدريس"- فى مجلة المسرح- عدد١٧- مارس١٩٨٣- "٦ صفحات"

٦. توفيق الحكيم- "جلسة مع توفيق الحكيم"- مجلة المسرح- القاهرة- وزارة الثقافة والإرشاد- عدد١٦-١٩٦٥.

٧. جيمس ف- هاتش- "مقومات التأليف المسرحي" ترجمة سميه بهجت- فى مجلة المسرح- عدد٢- فبراير١٩٦٤.

٨. حمدى غيث-"صورة المسرح المصري" (٥٢:٦٦) كما يراها رجال المسرح- فى مجلة المسرح- القاهرة- مسرح الحكيم- عدد٣١-١٩٦٦.

٩. "حوار مع نينا بارى مساعدة بيتربروك"- أجراه محمد الغيطي، سارة محمد- فى مجلة المسرح- عدد١٢-نوفمبر١٩٨٩.

١٠. خيرى شلبي- "كمال يس فى المرأة"- فى مجلة المسرح- القاهرة- مسرح الحكيم- عدد١٧-مايو١٩٦٥.

١١. دافيد برديباي، ودافيد وليامز- "مسرح المخرجين"- ترجمة أمير سلامة- مجلة المسرح- العدد٥٩- أكتبر١٩٩٣.

١٢. د. رشاد رشدي- "المجال الدرامى فى المسرح المصري"- فى مجلة المسرح- عدد٢- فبراير١٩٦٤.

١٣. د.رشاد رشدي- "المخرج المؤلف- "فى مجلة المسرح- القاهرة- مسرح الحكيم- عدد٨-أغسطس١٩٦٤.

١٤. د.رمزى مصطفى- "الفنون التشكيلية هى أساس العرض المسرحي"- مجلة المسرح والسينما- العدد الرابع-١٩٧٤.

١٥. روبرت هاربر- دور المخرج فى العمل المسرحي- مجلة المسرح- عدد٦- يونيه١٩٦٤.

١٦. زياد فؤاد كرباج- "الإعداد الدراما تورجي"- مجلة المسرح- عدد٤٥- أغسطس-١٩٩٢.

١٧. سامى منير- "شاعرية المسرح الفكرى عند صلاح عند الصبور"- مجلة المسرح- عدد٨سبتمبر١٩٨١- جمعية نادى المسرح.

١٨. د. سامية أسعد- "المخططين بين اختلاف المؤلف والمخرج واتفاقهما"- مجلة المسرح- عدد١٧مارس١٩٨٣.

١٩. سعد أردش- "العرض المسرحى بين التأليف والإخراج"- مجلة فصول- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- المجلد الثاني- عدد٣-١٩٨٢.
٢٠. سمير العصفوري- "فى أضواء على المسرح المصرى فى السبعينات"- مجلة الفنون- القاهرة- الإتحاد العام للنقابات المهن التمثيلية السينمائية والموسيقية- عدد٤-يناير ١٩٨٠.
٢١. سمير العصفوري- "جلسة عمل مؤلف مسرحي"- مجلة المسرح- العدد٨- سبتمبر ١٩٨١.
٢٢. د.سمير سرحان- "المسرح المصرى وحرية الكلمة"- فى مجلة المسرح-العدد السابع- ديسمبر ١٩٨١- يناير ١٩٨٢.
٢٣. د.سمير سرحان- "الموجة الثالثة فى المسرح المصري"-مجلة المسرح- عدد ١٧- مارس١٩٨٣- "٥صفحات"
٢٤. د.صلاح فضل- لغة الدراما ودرامية اللغه- فى مجلة المسرح- عدد١١- أكتوبر١٩٨٩- "٣ صفحات"
٢٥. عادل هاشم- "الإخراج المسرحى فى مصر"- مجلة المسرح -عدد٨- القاهرة- سبتمبر ١٩٨١.
٢٦. د.عبد القادر القط- "ياهيه وخبريني" العلاقة بين المخرج والمؤلف من جديد"- مجلة المسرح والسينما- عدد٥١- القاهرة- المؤسسة المصرية للتأليف والنشر- مارس١٩٦٨.
٢٧. د.عز الدين اسماعيل- "بين المؤلف والمخرج"- مجلة الفنون- المجلد الأول- عدد٢- القاهرة- الهيئة المصرية للتأليف والنشر-١٩٧١.
٢٨. فاروق عبد القادر- "الصدق التاريخى والصدق الفنى فى مأساة الحلاج"- مجلة المسرح- عدد٤٥- سبتمبر١٩٦٧.

٢٩. فتحى العشرى "وماذا يبقى من صلاح عبد الصبور"- مجلة المسرح- سبتمبر١٩٨١.

٣٠. فريدريش دورينمات- "مشكلة المسرح"- "مجلة المسرح"- ترجمة فاروق عبد القادر- القاهرة- مسرح الحكيم- وزارة الإرشاد القومي- عدد ١١ يونيه ١٩٦٥.

٣١. د.فوزى فهمى أحمد- "المسرح وجسد الإنسان"- مجلة فصول- عدد خاص "المسرح والتجريب"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد الثالث عشر- العدد الرابع- جـ١- شتاء١٩٩٥.

٣٢. كرم مطاوع- "صورة المسرح المصرى كما يراها رجال المسرح"- مجلة المسرح- القاهرة- مسرح الحكيم- مؤسسة فنون المسرح والموسيقى- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- عدد٣١-١٩٦٦ .

٣٣. د. كمال عيد- "مدرسة إيرفين سكاتور المسرحية- المرحلة الثالثة"- مجلة المسرح عدد٣٤-سبتمبر١٩٦٦.

٣٤. د. كمال عيد- "الإخراج والتكنيك فى مأساة الحلاج- مجلة المسرح أكتوبر١٩٦٧.

٣٥. لطفى الخولي- ندوه "مسرح لستينيات ما له وما عليه"- متابعة عماد جمعه- مجلة المسرح- عدد٩٠-مايو١٩٩٦."

٣٦. د.محمد عناني-"الفرافير بين التجريد والرمز" مجلة المسرح- عدد٥- مايو١٩٦٤.

٣٧. مستقبل الكاتب المسرحي- ترجمة يسرى خميس- مجلة المسرح- عدد٦- ديسمبر١٩٨٠.

٣٨. د.مصطفى منصور- "مفهوم العرض المسرحى فى ضوء التجريب المعاصر"- مجلة فصول- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- المجلد الرابع عشر- العدد الأول- ربيع١٩٩٥.
٣٩. من قاموسالمسرح- (المسرحة)- مجلة المسرح- العدد٥٧- أغسطس١٩٩٣.
٤٠. د.نبيل الألفي- نحن والمسرح- مجلة المسرح- القاهرة- مسرح الحكيم- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- عدد٢-١٩٦٤.
٤١. نعمان عاشور- "خالق النص- صاحب العرض"- مجلة فصول- المجلد الثانى العدد الثالث- القاهرة-١٩٨٢.
٤٢. د.هانى مطاوع- "قراءة فى ماهية الميتاتياتر وخصائصه"- مجلة الفكر المعاصر- القاهرة - أكاديمية الفنون- المجلد الأول- العدد الثاني- شتاء ١٩٨٦.
٤٣. د.يوسف إدريس- "حقيقة أزمة المسرح المصري"- مجلة المسرح- القاهرة- جمعية نادى المسرح- عدد٧- يونيو١٩٨١.

الدوريات غير المتخصصة:

١. أمال بكير- "الكلمة والموت. أو مأساة الحلاج٨٤"- الأهرام- عدد ٣٥٧٤٧-١٩٨٤/١٠/٢٦.
٢. د.إبراهيم حمادة- "باحلم يامصر"- مسرحية فى أغنيات"- الأخبار- عدد ٧٢٩٠-١٩٧٥/١٠/٣٠.
٣. أبو الفضل جاد الله- الكواكب- ع١١٧٤- بتاريخ١٩٧٤/١/٢٩.
٤. أحمد بهجت- القنبلة التائهة فى المسرح القومي- الأهرام-٢٨/يناير١٩٦٣.

٥. أحمد بهجت- "أين يقف المخرج من النص المسرحي"- مشكلةالأهرام- ١٩٦٤/٧/٧.
٦. أحمد عباس صالح- مقال فى جريد الجمهورية بتاريخ١٩٦٤/٥/٨.
٧. أحمد عبد الحميد- "من باع شامينا"- الجمهورية١٩٧٤/١/٢٠.
٨. "أخبار الناس"- الأخبار- عدد١٠٤٩٥- بتاريخ١٩٨٦/١/٦.
٩. ("الحكيم وإيزيس" النص والعرض)- مجلة أكتوبر- عدد٤٨٥- بتاريخ١٩٨٦/٢/٩.
١٠. المساء-١٩٦٣/٣/٦- سجلات المركز القومى لتراث المسرح.
١١. د.أمين العيوطي- "يونيو ومسرح٦٨- مجلة الإذاعة والتليفزيون- ١٩٦٨/١٢/٢٨.
١٢. "إيزيس فى عيد ميلاد توفيق الحكيم"٨٦- حوار فى مجلة الكواكب- عدد ١٧٣٨-١٦ أكتوبر١٩٨٤.
١٣. توفيق الحكيم- "هذه هى إيزيس"- الأخبار- عدد١٠٤٧٤- بتاريخ ١٩٨٥/١٢/١٢.
١٤. جلال سرحان- "قضية الموسم المسرحى القادم"- جريدة الجمهورية- عدد٣٩٥١- بتاريخ١٩٦٢/١٠/١٥.
١٥. د.حمدى الجابري-"المقاتل الفلسطينى محباً وبطلاً وإنساناً فى المسرح"- جريدة الجمهورية- عدد٧٣٢٢-١٩٧٤/١/١٢.
١٦. خيرى شلبي- "مزرعة النجوم وإشعاعها الخطير"- مجلة الإذاعة والتليفزيون- عدد٢٦٠٣- بتاريخ١٩٨٦/٣/٢٩.
١٧. رجاء النقاش- الضائعون فى السبنسه- أخبار اليوم-٢٦يناير١٩٦٣.
١٨. رشدى صالح- "فن وثقافة" الأخبار- ١٩٦٧/١٠/٥.
١٩. زكى طليمات- "أسبوعيات- مجلة الإذاعة"-١٩٦٨/٢/١٠.

٢٠. زينب منتصر- من الذى أغتصب شامينا- روزا ليوسف- عدد٢٣٧٩- ١٩٧٣/١/١٤.

٢١. سامى خشبة- "حبيبتى شامينا"- جريدة المساء- عدد٦٢٤٧- ١٩٧٣/١١/١٠.

٢٢. سامى خشبة- مقال فى جريدة المساء-عدد٦٩٤٣-بتاريخ١٩٧٥/٩/٤.

٢٣. سامى داوود- "الإلكترونات والفرافير"- جريدة الجمهورية سجلات المركز القومى لتراث المسرح.

٢٤. د.سمير سرحان- "حبيبتى شامينا على المسرح القومي"- مجلة الجديد عدد٤٩-١٩٧٤/١/١٥.

٢٥. سناء فتح الله—"وباحلم يامصر"- أخبار- عدد٧٢٨١- ١٩٧٥/١٠/٢٠.

٢٦. سناء فتح الله- "أوديب عقلانياً"- الأخبار-ع٧٧٠٧-١٩٧٧/٢/٢٨.

٢٧. سناء فتح الله- "الذكرى الثالثة والتجربة الأولى"- فى جريدة الأخبار- عدد ١٠١٢٣-بتاريخ١٩٨٤/١٠/٢٩.

٢٨. عبد القادر القط- "السبنسه"- الأهرام- الجمعة-١٩٦٣/٢/١.

٢٩. عبلة الرويني- "المؤلف ينفى مسئوليته عن السبنسه"- أخبار اليوم- ١٩٨٦/٧/١٠.

٣٠. عزت الأمير- الكواكب١٩٦٧/١٢/٥.

٣١. علاء دواره- "الاغتصاب الإسرائيلى فى المسرح العربي"- جريدة الجمهورية عدد٧٢٩٩-بتاريخ١٩٧٣/١٢/٢٠.

٣٢. د.فاطمة موسى- "أضواء على حبيبتى شامينا"- مجلة الجديد- عدد٥٠ بتاريخ ١٩٧٤/٢/١-"صفحتان"

٣٣. فوزى فهمي- الجمهورية-١٩٨٦/٤/١٢.

٣٤. كامل يوسف-"قطار الحقيقة"- المساء-١٩٦٣/١/٣.
٣٥. لطفى الخولي-"إمتزاج الواقعية بالرمزية على مسرح الأزبكية"- الأهرام- ١٩٦٣/١/١٢-"جزء من صفحه"
٣٦. د.لويس عوض- "الأزبكية الجديدة"- فى مجلة المصور- عدد٣١٩٧- بتاريخ١٩٨٦/١/١٧.
٣٧. محمد الدسوقي- "كرم مطاوع يجيب على كل التساؤلات حول إيزيس" الكواكب- عدد١٨٠٢-١٩٨٦/٢/١١.
٣٨. محمد الرفاعي- "الكلمة- الموت – الميلاد" فى مجلة صباح الخير- عدد١٥٠٢- بتاريخ١٩٨٤/١٠/١٨
٣٩. محمد بركات- "أزمة المثقف الثورى فى مأساة الحلاج"- فى كمجلة الإذاعة- بتاريخ١٩٦٧/١٠/٢٨.
٤٠. محمد بركات "أدويب ملكاً"- الإذاعة والتليفزيون- عدد٢٢٠٧- ١٩٧٧/٢/٩.
٤١. محمد تبارك- أخبار اليوم-١٩٧٤/١/٢٦.
٤٢. محمد تبارك- "ماذا قال الحكيم فى الشهد الجديد الذى أضافه لإيزيس"- أخبار اليوم- عدد٢١٤٨-١٩٨٦/١/٤.
٤٣. محمد تبارك- "المسرح القومى يجدد السبنسه بعد مرور٢٣/سنه"- أخبا اليوم -١٩٨٦/٦/١٤.
٤٤. د.محمد مندور- "جولة مع الفرافير وغيرها"- فى جريدة الجمهورية ١٩٦٤.
٤٥. د.محمد مندور- " من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور"- مجلة روزا اليوسف ١٩٦٨/١٢/٢٨.

٤٦. نبيل بدران- "أمين يسقط بعد يس. والليل ينتظر القمر"- الكواكب١٣/١/١٩٦٨.
٤٧. نبيل بدران- "رشاد رشدى وحبيبته شامين" مجلة أخر ساعة- عدد٢٠٥١-١٣/٢/١٩٧٤.
٤٨. نبيل بدران- "عودة الغائب الذى قال لا"- أخر ساعة- عدد٢٢٠٧- ٩/٢/١٩٧٧.
٤٩. نبيل بدران- "عرض باهر فى ذكرى الشاعر"- أخر ساعة- عدد ٢٦١١ بتاريخ ٧/١١/١٩٨٤.
٥٠. نبيل بدران- "-أخر ساعة- عدد١٦٧٥ بتاريخ ٢٩/١١/١٩٨٦.
٥١. نعمان عاشور- "الإقناع الدرامى فى الفرافير" الجمهورية-٢٨/٤/١٩٦٨.
٥٢. نعمان عاشور- "جولة الفكر"- أخبار اليوم- عدد١٦١٨- ٨/١١/١٩٧٥.
٥٣. د.نهاد صليحة- "فى ذكرى صلاح عبد الصبور"- مجلة الإذاعة والتليفزيون- عدد٢٥٩٢-٢١/١١/١٩٨٤.
٥٤. وحيد النقاش- "المسرحية الحرجة"- جريدة الأهرام-٣٠/٤/١٩٦٤.
٥٥. وفيه خيري- "معزوفه الحب والضياع"- مجلة الجديد- عدد٥٠- ١/٢/١٩٧٤- ص٤٩.

رابعاً: المقابلات الشخصية:

١. مقابلة مع المخرج أحمد زكى بالمعهد العالى للفنون المسرحية نوفمبر١٩٩٧. مخطوطة وموقعه.
٢. مقابلة مع المخرج أحمد عبد الحليم بمنزله بمدينة نصر ديسمبر١٩٩٦. مسجلة على شريط كاسيت.

٣. مقابلة مع ألفريد فرج بمنزله بشارع رمسيس يونيه١٩٩٦.مسجلة.
٤. مقابلة مع المؤلف رأفت الدويرى بمسرح البالون يوليه١٩٩٦.مسجلة.
٥. مقابلة مع سعد أردش بالمعهد العالى للفنون المسرحية نوفمبر١٩٩٧.مسجلة.
٦. مقابلة مع المخرج عبد الغفار عوده بمسرح البالون أكتوبر١٩٩٦ مسجلة.
٧. مقابلة مع المؤلف على سالم بكافتيريا كارولين بالمهندسين- فبراير١٩٩٧.مسجلة.
٨. مقابلة مع المؤلف محمد أبو العلا السلاموني بمكتبة الثقافة الجماهيرية- إبريل١٩٩٧ مسجلة.
٩. مقابلة مع المؤلف محمد سملاوى بمكتبه بجريدة الأهرام- مايو١٩٩٧ مسجلة.
١٠. مقابلة مع المخرج والدراماتورج د. محمد صديق بمنزله بالعباسية" بتاريخ أكتوبر١٩٩٤.مسجلة.
١١. مقابلة مع المؤلف محمد عنانى بمسرح البالون- أغسطس١٩٩٦ مسجلة.
١٢. مقابلة مع المخرج نبيل الألفي- بمنزله بالعجوزة- يناير١٩٩٧ مسجلة.

خامساً: المعاجم والقواميس:

١. د.إبراهيم حماده- "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"- القاهرة- دار المعارف-١٩٨٥.
٢. د.محمد عناني- "معجم المصطلحات الأدبية الحديثة"- القاهرة- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- الطبعة الثانية- ١٩٩٧.

المراجع الأجنبية:

1. Brauneek , Manfred & Schneilin. G – Theaterlexikon- Hamburg: Ro. Ro .Ro. 1992-1137P.
2. Pavis, Patrice – Diccionario Del Teatro- Ediciones Paidos Bercelona-1983- 280 P.
3. Tylor, Pjohn Russel – Adictinary of the theater- penguin Books- 1970-304 p.

المؤلف فى سطور
أيمن عبد الحميد حافظ الشيوي

- أستاذ مساعد بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية – أكاديمية الفنون.
- المشرف العام على وحدة أكاديمية الفنون بالإسكندرية ٢٠١٠/٢٠١٢.
- المشرف العام على المركز الأكاديمى للثقافة والفنون ٢٠١٢/٢٠١٥.
- رئيس قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية – القاهرة.

المؤهلات العلمية:

- بكالوريوس الإعلام – جامعة القاهرة – ١٩٨٦ م.
- بكالوريوس التمثيل والإخراج – أكاديمية الفنون – ١٩٩١م.
- دبلوم الدراسات العليا – قسم الإخراج الدرامي ١٩٩٣ م.
- ماجستير في فنون المسرح – ١٩٩٨ م.
- دكتوراه في "تاريخ ونظريات وتقنيات المسرح والعروض: تكنولوجيا الديجيتال الجديدة وتطبيقاتها" من جامعة روما "لاسابينسا" إيطاليا – ٢٠٠٥ م.

خبرات فنية:

- عمل المؤلف مخرجاً بالقناة الثانية، البرامج الثقافية بالتليفزيون المصري، ثم بقطاع الإنتاج الدرامي باتحاد الإذاعة والتليفزيون.
- مصوراً ومخرجاً للأفلام التسجيلية بالهيئة العامة للاستعلامات.
- المدير الفني لمسرح التليفزيون ٢٠٠٨ .
- شارك بالتمثيل والإخراج في العديد من الأعمال الدرامية التليفزيونية والسينمائية والمسرحية.

- شارك في العديد من المهرجانات وحصل على جوائز أهمها جائزة مهرجان سيراكوزا ومهرجان سيشيليا المسرحي بإيطاليا.
- شارك في العديد من ورش العمل والدراســات الخاصة بالتكنولوجيا الرقمية وتوظيفها في مجال الفنون.

كتب وأبحاث في مجال المسرح:

- المسرح يرتد إلى أصوله.
- جورج أبيــض رائد المسرح المصري.
- المسرح الرقمي مشكلة الإبداع والتكنولوجيا.
- حرفية الممثل بين الصدق والتكنيك.
- مسرح الرؤية من جوردون كريج إلى المسرح الرقمى.
- الدراماتورج ودوره فى الوساطة بين النص والعرض.
- صعوبات تدريب الممثل فى مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها.
- نحو منهج متكامل لحرفية الممثل.

مهام وظيفية:

- رئيس لجان تحكيم المسرح الجامعي بوزارة التعليم العالي ٢٠٠٥ /٢٠٠٩ .
- رئيس لجان التحكيم في مهرجانات المسرح الجامعي جامعة القاهرة ٢٠٠٥/٢٠١٠ .
- عضو لجنة التحكيم في مهرجان شباب الجامعات ٢٠٠٨/٢٠٠٩.
- المشرف العام على وحدة أكاديمية الفنون بالإسكندرية ٢٠١١ .
- عضو المجلس الأعلى للثقافة (لجنة المسرح) ٢٠١٢ .
- مدير قاعة سيد درويش بأكاديمية الفنون.