

الفصل الرابع

عوامل نشأة المسرح السياسى المصرى

أولاً: هزيمة ٦٧ وأثرها فى ظهور المسرح السياسى فى مصر

على الرغم مما حققته ثورة يوليو عام ١٩٥٢م من إنجازات - منذ قيامها وحتى قبيل هزيمة ٦٧ - فإنها لم تحقق الأهداف المرجوة كما خطط لها النظام، حيث اعترضت طريقها مساوئ التطبيق للفكر الاشتراكى، فالثورة قد سارت منذ قيامها وحتى النكسة يحدها إطار نظرى تنشد من خلاله الخير للجميع، إطار كله آمال، ضاعت مع التطبيق الذى عابه انتشار الفساد والمساوئ^(١). ولا يمكن أن يُعفى من هذه المساوئ السلطة والشعب معاً، فكلاهما مسؤول عما وصلت إليه الأحوال من سوء، كليهما يتحمل عبء المسؤولية التاريخية عن ابتعاد حكومة الثورة عن مسارها، وبالأحرى عجزها عن الوصول لأهدافها كاملة، وهذا ما يوضحه (كمال الدين حسين)^(٢) حين يقول «إذن فهو التطبيق الذى أفسد الإطار النظرى الفلسفى وأضاع آماله، والتطبيق مسؤول عنه الشعب الذى طلب منه القائد المساعدة، والحفاظ على مكاسبه، فلم يرتفع إلى مستوى هذه المسؤولية، والقيادة التى لم تمهد الشعب لتحمل مثل هذه المسؤولية». لذا تبددت الآمال، وانهار المشروع

(١) كمال الدين حسين: المسرح والتغيير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧١.

القومى للثورة، وتردت أوضاع البلاد على المستويات كافة سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية وغيرها، مما كان إيذانا بحدوث الهزيمة؛ أى إن المناخ العام قد تهيأ ليضع الإطار الطبيعى للهزيمة التى لقيها الجيش والشعب والقادة فى الوقت ذاته، ومن ثمَّ كان حدوث الهزيمة فى عام ١٩٦٧م أمرا محتوما لا يمكن الفرار منه. لقد انهزمت مصر من الداخل بأيدي أبنائها فكانت نهبا يسيرا للعدو، وبات أمر هزيمتها شيئا ميسورا؛ لقد انهزمت مصر وضعفت قواها وأجهضت إرادة شعبها عندما أخفقت فى الحفاظ على مكاسبها، وانهزم الشعب عندما عجز عن مواجهة الانحرافات السائدة، وعندما أسلم قيادته لقيادة منشقة على ذاتها يعترضها الصراع.

وعندما وقعت الهزيمة، كانت صدمة كبرى ارتجت لها مصر والعالم العربى؛ إذ كانت أول محنة حقيقية صادفها النظام العسكرى الحاكم لمصر، ومن آثارها أن تدهورت أحوال البلاد فى فترة ما بعد الهزيمة، وازدادت الأوضاع سوءا فى مختلف المجالات عن ذى قبل، وهو ما أثر على المسرح بشكل واضح. وهذا ما يؤكدُه (أحمد العشرى)^(١) بقوله «لقد خضع المسرح بعد النكسة لمراجعة أساسية واتخذ طريقا جديدا لرؤياه محاولا اكتشاف الواقع العربى وكشفه والإسهام فى تغييره بدءا برسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائدا قبل الهزيمة»؛ أى إنه تحول إلى أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف، وذلك من خلال تقديم العروض

(١) أحمد العشرى: «المسرح التحريضى - الإشارة والدعاية»، (دورية سبق ذكرها)،

المسرحية التي تعالج أمور السياسية المباشرة، فتجسد الهم السياسي بعمق ووضوح دون تلميح أو ألباس، وتتطلع نحو الأفضل، ولا يعنى ذلك أن مسرحنا المصرى لم يهتم بالتحويلات والتغيرات السياسية بصفة عامة من قبل، بل يكاد مسرحنا أن يكون سياسيا فى كل مراحلها ولم ينفصل قط عن السياسة كما أشار الباحث سلفا، ولكنه بعد هزيمة ٦٧ حتم عليه الواقع القائم أن يجعل من السياسة هدفاً مباشراً، وموضوعه الأول فى المعالجة والمناقشة والبحث عن حلول، وأن يجعل المتلقى فى حالة يقظة واستثارة دائمة للمشاركة فى وضع الحلول المناسبة، حيث تصاعدت وتيرة الاهتمام بالموضوعات التى تضع فى مقدمة أولوياتها النقد لسياسة الدولة، ولتوجهات اقتصادية واجتماعية لا تخدم أهداف الجماهير فى التحرر والحرية، كما زاد الاهتمام بالموضوعات المتصلة بالصراع العربى الصهيونى، وبالهم القومى، يقول (سعد الله ونوس)^(١) «بعد عام ١٩٦٧م كانت المعركة ملحة بالنسبة للمسرح وعلاقته بالسياسة، وكان واضحا أن المسرح قد بوغت، مثله مثل الشعوب العربية، بعد الخامس من حزيران «يونيو» ١٩٦٧م، وأنه قد تأخر كثيرا فى الإجابة عن أسئلة ملحة ... إذن بعد ١٩٦٧م طرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل حاد».

ويتفق معه الباحث فى هذا الرأى لاسيما وأن الهزيمة كانت شديدة الوطأة على النفس البشرية وجدانيا وعقليا، فخلقت نوعا من الصحوة الفكرية فى أوساط المثقفين، حينئذ بدأوا يتأملون الواقع بعمق، وبدأت رحلة البحث عن الذات المصرية والعربية، وعن حقيقة الواقع العربى الذى نعيشه، فأدرك المسرحيون أن الشكل المسرحى التقليدى السائد

(١) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٥ - ١٠٦.

قبل ٦٧ لم يعد يجدى مع سخونة الأحداث وتطورات الأوضاع وتفاقمها عقب الهزيمة ، ولا يطاول الموقف أو يماثله فى عنفه وعمقه ، ومن ناحية أخرى لم يصبح صالحا للاشتباك مع الواقع ، ولم يكن قادرا على التجاوب مع المشهد الرهيب أو الصور الحزينة التى خلفتها الهزيمة ؛ إذ لا بد من معالجة الأحداث والتطورات المتصاعدة بصورة تتناسب وحجمها الجديد ، لأن القضية الوطنية الساخنة ومعطيات الواقع الجديد لا يمكن التعبير عنهما إلا بالشكل الساخن بحداثه ؛ إذ إن مثل هذا الشكل كفيلا بأن يضيف المصادقية على الموضوع ، فأصبح المسرح المصرى والعربى فى أمس الحاجة بعد الهزيمة لصيغة فنية جديدة ومستحدثة تستوعب هذه الأوضاع المتفاقمة وتتفاعل معها ، بحيث تقوم بتفعيل حالة الاضطراب والقلق التى انتابت تلك الفترة ، عبر صيغة فنية حدائية تصدم الجمهور وتلهبه بالكلمات والأفعال المباشرة دون أن تتخفى أو تتستر خلف الرمز والتوريات أو التاريخ والأساطير ، من أجل أن تجرده من سلبيته وخضوعه ، وتوقظ فيه الهمة ، وتستثير إرادته المسلوقة ، فتحرضه لاتخاذ موقف فاعل وعاجل مما يدور حوله من أحداث الواقع ، وبالأحرى الاشتباك معها والدخول فى منطقة الفعل والنضال من أجل التغيير والتطوير ، فبدأ المسرح ينحو للاستفادة من منهج التداخل والمباعدة والإغراب وكسر الحائط الرابع وأسلوب الريفيو والأرقام والإحصائيات والتقارير والوثائق التاريخية والسياسية ، كالاتجاه نحو المسرح التسجيلى ، ومسرح الكباريه السياسى ، ومسرح القهوة ، فالمنامخ العام أصبح يحتم ظهور المسرح السياسى بصورة التحريضية المباشرة فى أراضينا.

حقا شهد مسرحنا المصرى فى فترة الهزيمة وما بعدها امتدادا ملحوظا للمسرح السياسى الملحمى - كما سبق وذكرنا - لكن الخطوة الثورية التى خطاها «بريخت» حين أخرج المشاهد من غفوته التقليدية، والدفع به نحو موقف القاضى، لم تعد تكفى اليوم للفنان المسرحى أو جمهور المشاهدين، ولم تعد تتكافأ هى الأخرى مع خطورة الأوضاع الآنية وقتذاك، وهذا ما يكشف عنه (فاروق عبد القادر)^(١) فيقول «كانت الأخطار التى يواجهها متفرج «بريخت» أخطارا يمكن الكشف عن طبيعتها وتحديدها تحديدا واضحا، وكان ثمة وقت ممدود لمناقشة جوانبها، أما الآن فقد تعقدت الأخطار واشتبكت جذورها، ولم يعد ثمة وقت لتأمل القضايا وتقليب جوانبها بهدوء، عالم اليوم ذو إيقاع سريع وعاصف ومندفع... لا سبيل إلا الفعل، أن تفعل، أن تشارك فى تجربة المسرح، وأن تحول العرض لواقعة حية، توجهها وتؤثر فى مجراها».

إن الأوضاع الجديدة الملتهبة بعد الهزيمة مباشرة كانت تقتضى أن يتطور المسرح الملحمى فى مصر إلى شكل مسرحى آخر أكثر عمقا ومباشرة، يتحول العرض بموجبه إلى واقعة حية ومؤثرة، من شأنها أن تتدخل فى مجريات الأحداث فى الواقع وتعمل على تغييرها وتبديلها، أو على الأقل تسعى إلى هدم البنى القديمة وخلخلة السائد والموروث، من أجل تقويم الوضع السائد وتصحيح مساره، فكان المسرح السياسى المباشر بصورة التحريضية المختلفة من أكثر أشكال المسرح الغربى ملائمة

(١) فاروق عبد القادر: مقدمة مسرحية بيتر فايس (نحن والولايات المتحدة)، كتاب الهلال، القاهرة، دار الهلال، ب ت، ص ٩.

لوفاء بمتطلبات مجتمعنا المصرى العربى واحتياجاته على حد سواء،
لما يملكه من قدرة فائقة على مواجهة المشاهد وتحريضه عبر مجموعة
من التقنيات الفنية باعتبارها وسائل وبدائل لما تأسست عليه الدراما
الأرسطية التقليدية، بحيث يسهم فى فضح الواقع وتعريته - باعتباره
أحد أدوات التوعية والتنوير - من أجل السعى إلى تبديله وتغييره، ومن
ثمَّ كان هذا الشكل المسرحى السياسى بخصوصيته المتفردة هو الشكل
الفنى المناسب الذى يعوز مجتمعنا المصرى فى تلك الفترة، ويطمح
إليه، وكان المناخ ملائما تماما لاستقباله واستنباته فى أراضينا.

ومن الخلفية السابقة التى أوضح الباحث خلالها كيف كان المناخ
السائد فى فترة ما بعد الهزيمة مناسبا لظهور ذلك المسرح السياسى فى
بيئتنا العربية، لا سيما مصر، يستطيع أن يرصد أبرز الضرورات التى
حتمت ظهوره فى أراضينا:

(أ) الضرورة الحضارية

كشفت هزيمة ٦٧ عن تخلف قدرتنا العسكرية أمام مواجهة العدو
الغاشم، كما كشفت عن افتقاد قواتنا المسلحة للأساليب العلمية
المتطورة وإمكانات التكنولوجيا الحديثة، لذلك تعالت الصيحات
فيما بعد الحرب المروعة لتصف الصراع العربى الإسرائيلى بأنه صراع
حضارى، فكان ذلك بمثابة دعوة صريحة للمصريين بضرورة
التحديث والتغيير والنظر فى تجارب الآخرين، من أجل التفوق فى
السباق الحضارى العالمى. ولعل هذا ما يشير إليه (ألفريد فرج) ^(١) بقوله

(١) ألفريد فرج: ثورة الحجارة مع دراسات عن المسرح المجهول والاتجاهات الحديثة فى
المسرح العالمى، ط ١، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، أغسطس ٢٠٠١م، ص ١١٧ - ١١٨.

«بدأ إعداد مصر للصراع الحضارى بإعادة بناء القوات المسلحة بأحدث الصيغ والعلوم العسكرية وتدريب القوات على أحدث الأسلحة وعلى استيعاب التكنولوجيا المتطورة، وأهم من ذلك اعتماد الجيش بصفة أساسية على الجنود أصحاب المؤهلات العالية، فلماذا يعجب أى امرئ من اندفاع فنانى المسرح نحو التجديد والتغيير والتحديث، ومن ضجرهم بالصيغ التقليدية والأشكال الفنية المألوفة أو المتكررة».

ويلاحظ الباحث أن هذا القول إذا كان يقارب بين تحديث الجيش وتحديث المسرح، فإنما يؤكد على الدور النضالى للمسرح فى معركة الحياة، ذلك الذى لا يقل فى أهميته عن دور الجيش فى المعارك الحربية، كما يكشف عن أن هزة الهزيمة وآثار حرب الاستنزاف وغيرها من أوضاع تجلت بعد عام ١٩٦٧م، كانت سببا جوهريا يدفع لمحاولة إعادة صياغة المجتمع المصرى والعربى كله على مختلف المستويات والمجالات - ومن بينها المسرح - بما يتلاءم مع الظروف العسكرية وأعباء الحرب وغيرها من مستجدات الأحداث. خاصة وقد كان لفشل الإعلام العربى فى الخارج واتخاذ مفهوم خاطئ عن الشخصية العربية دور فى الهزيمة؛ حيث أخفق إعلامنا فى خدمة القضايا العربية بقدر ما كان يخدم الأهداف الصهيونية التوسعية، نظرا لافتقاده آليات الفكر والعلم معا، بينما على الجانب الآخر عملت إسرائيل على إنجاح إعلامها الخارجى بطريقة منظمة ومبرمجة، مما جعل رأى العام العالمى يتعاطف معها إلى حد كبير، ويتخذ موقفا عدائيا من العرب باعتبارهم سفاكى دماء كما صورهم إعلامها، ومن ثم فرضت إسرائيل نفسها

بطريقة قوية ومؤثرة على الساحة الدولية قبل الحرب وبعدها. لذلك عندما وقعت الهزيمة تركت بصماتها على الفكر العربي بعامة والمصرى بخاصة، لما صاحبها من مؤثرات وما سبقها من صراعات، فأيقظت فينا بعدا جديدا ورسخت قيما جديدة، حيث كانت بمثابة وقفة جديدة مع النفس تستوجب استلهام العبر والاستفادة مما حدث، حتى نستطيع أن نتخطى آثار الهزيمة، وندلف إلى واقع جديد بمعطيات جديدة تناسب الطرف الحضارى الجديد، ومن ثمّ فقد سعت مصر إلى تحديث مسرحها باعتباره وسيلة من وسائل الرأى العام، تلبية للضرورة الحضارية التى استدعتها ظروف ما بعد الهزيمة، بحيث يمكنها الدخول فى مضمار السباق الحضارى العالمى، فتصل بصوتها إلى العالم وتطرح عليه همومنا العربية، فى محاولة جادة لتحبيد البعض، أو كسب تأييد البعض الآخر للجانب العربى فى صراعه ضد الجانب الصهيونى.

لقد كان العالم فى عقدى الخمسينيات والستينيات يضطرب تحت وطأة الحرب الباردة، وسباق التسليح النووى، ولا معقولية الأحداث، وربما كانت مصر فى الخامس من يونيو عام ١٩٦٧م من أهداف هذه الحرب الباردة بين أمريكا والاتحاد السوفيتى، والأكثر من ذلك أن العالم كان يعترضه الصراع، ففى فرنسا تصاعدت مظاهرات الطلبة فى عام ١٩٦٨م، وفى تشيكوسلوفاكيا تصاعدت مظاهرات المثقفين ومحاولة الحزب الشيوعى نفسه الانشقاق على الكتلة الشرقية، ثم زحف الدبابات الروسية فى شوارع براغ عام ١٩٦٨م، وفى فيتنام كانت تتصاعد الحرب الشرسة التى امتدت إلى فيتنام الشمالية، أما فى مصر

والعالم العربي فكانت الحرب العدوانية الإسرائيلية، وتصادم مظاهرات الطلبة في عام ١٩٦٨م، وحرب الاستنزاف التي شنتها مصر، ونهضة المقاومة الفلسطينية وخروج المناضلين من الخيام إلى النضال. في هذا العالم المهتز كان لا بد وأن تهتز أركان المسرح التقليدي، لذلك شغلت محاولات إبداع مسرح جديد مساحة واسعة من المناقشات في مختلف بلدان العالم، لا سيما مصر؛ حيث شعر المسرحيون المصريون بالقلق الفني تجاه المسرح التقليدي في وقت لمع فيه نجم الكاتب الألماني «بيتر فايس» بأسلوبه المتفرد في مسرحيته (أنشودة أنجولا) و(مارا - صاد)، كما كان المسرح الروسي يحاول التمرد على التقاليد العتيقة والرقابة المتزمتة ليجدد نفسه، والمسرح الفرنسي يتمرد على المسرح البرجوازي، والمسرح الأمريكي يتجدد أولاً بأول، لذلك كان على مسرحنا أن يتغير في ذلك العالم المتغير، وأن يتحول مع الدنيا التي تتحول من حال إلى حال. فلنا أن نتخيل كيف كان العالم في تلك الحقبة يحفل بالإبداعات المسرحية الجديدة وصورها الحديثة، تلك التي وصلتنا أبناء عنها آنذاك كالمسرح التسجيلي، ومسرح الشوك أو ما يسمى بمسرح الكباريه السياسي، والمسرح الحي، والمسرح السري، ومسرح القسوة، والمسرح الشامل على سبيل المثال لا الحصر، ونحن في مصر وقت وقوع الهزيمة لم يكن مسرح الجيب الذي أنشأته الهيئة العامة للمسرح عام ١٩٦٢م - ذلك الذي كان منوطاً باستشراف الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي، وتوسيع رقعة الثقافة المسرحية، وفتح آفاق جديدة في الفن والفكر والحياة بحيث يتعمق إحساسنا بالوجود في العصر الذي

نعيش فيه - لم يكن قد بلغ من العمر بضع سنوات، ولم يكن بمصر مهرجان للمسرح التجريبي، أو كتب نقدية كافية لملاحقة التجديد المسرحي في العالم، الأمر الذي يكشف إلى أى مدى قد تردى مسرحنا وتخلف عن ركب الحركة المسرحية في العالم، لذلك كان علينا فى أواخر الستينيات وأيامها المضطربة التى فاجأتنا بالهزيمة المروعة بما لم نتوقع أو نقدر، أن نراجع ذواتنا، أن نتوقف لإعادة النظر والتفكير، أن ندرك ضرورة تحديث مسرحنا تلبية للضرورة الحضارية، ومن ثمَّ كان تطور مسرحنا آنذاك جزءاً من تطور المسرح فى العالم.

(ب) الضرورة المجتمعية

لقد استجاب مسرحنا المصرى استجابة فورية لمتطلبات مجتمعنا العربى عقب الهزيمة مباشرة، فأخذ يشق لنفسه طريقاً جديداً حتى يستطيع أن يؤدى دوره تجاه المجتمع العربى وما واجهه من أحداث، ويلبى احتياجاته المعقدة وما استجد عليها من أبعاد تضمنت فى مقدمة أولوياتها قضايا الصراع العربى الصهيونى، والمقاومة الفلسطينية، ومقاومة الشعوب ضد الاستعمار والإمبريالية العالمية، خاصة وقد كشفت الهزيمة عن التحلل والعطب فى العلاقات الاجتماعية العربية، والقيم السائدة فى المؤسسات الاقتصادية، والبنى الثقافية لهذه المجتمعات، وأبرزت بجلاء ضرورة الفهم العميق للواقع العربى، وحركته التاريخية، وعلاقتها بالغرب الرأسمالى. كما أضافت إلى الصراع العربى الصهيونى أبعاداً متعددة على الصعيدين العربى والدولى؛ إذ كشفت أن أهداف

الاستعمار الاستيطاني التوسعية لم تعد محددة في احتلال فلسطين وحدها، وإنما لها مرام أخرى تهدد مصير الأمة العربية بأكملها. كما أن طابع الحركة الاستعمارية الإمبريالية جعل من قضية كفاح الشعب العربي قضية كفاح ضد الإمبريالية العالمية بما فيها من الصهيونية التي تعد أخطر أشكالها، لذا فإن مسيرة الثورة العربية أصبحت جزءاً من المسيرة الكبرى التي ينظمها ثوار البلدان النامية جميعاً في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية.

لقد حمل الفلسطينيون السلاح في عام ١٩٦٥م عندما أيقنوا أن الخلاص والتحرير لا يتأتى إلا بطريق الكفاح المسلح، وبعد هزيمة ٦٧ تنامت حركة المقاومة المسلحة مؤكدة على مدى عزمها وتصميمها - وهي التي كانت تصطدم دوماً من قبل بواقع الأنظمة العربية الوطنية وقيادتها، بل تتعرض لملاحقة الأنظمة الرجعية العربية وقمعها - فخلقت حالة ثورية بين الجماهير الفلسطينية، وبداية حالة تحريضية للجماهير العربية بشكل عام؛ إذ تركت تأثيراتها على حركة التحرر الوطني العربية، فأصبحت قوة ضاغطة تفضح عجز بعض الأنظمة العربية تمهيداً لبلورة مرحلة ثورية جديدة تنبثق عن حركة وطنية جديدة تتجاوز هذه الأنظمة، ومن ثمّ فقد أثبتت حركة المقاومة فيما بعد عام ١٩٦٧م أنها جزء لا يتجزأ من حركة عربية ضد الإمبريالية والصهيونية، كما أثبتت أنها شكل من أشكال النضال تستخدمه الحركة الثورية العربية في وجه الهجوم الذي يشنه عليها أعداؤها.

وهكذا تتبدى الإضافات الجديدة والأبعاد المستحدثة للقضية الفلسطينية بحيث أصبحت تشكل عناصر الرؤية السياسية التي يعالج بها المسرحيون مشكلات الواقع فيما بعد الهزيمة. حقا لم تكن المقاومة الفلسطينية موضوعا غائبا عن المسرح العربى الحديث، ولكنها بغير شك قد تطورت فى الوجدان العربى المعاصر بدافع أحداث ٦٧ الدامية، للدرجة التى أصبحت معها انعكاسا لما آلت إليه الأمور من تعقيد وتشابك، ومن ثم فإن التغييرات الكبيرة التى انتابت القضية الفلسطينية جعلتها من أهم المحاور الرئيسية الملحة على ضمير الإنسان العربى، وضمير المسرحيين ووجدانهم، للدرجة التى أصبحت معها تستحوذ على جل اهتمامهم، هنا أصبح التعبير عن المنعطفات الجديدة لتلك القضية لا تناسبه الأساليب القديمة التقليدية فى المعالجة، وكان لابد من أن يبحث المسرحيون لها عن أساليب جديدة تمتلك القدرة على احتواء أبعادها المتجددة والمستحدثة.

حقا هذا لا يعنى القضاء تماما على الصورة الدرامية التقليدية القديمة عند تقديم الرؤية الجديدة للقضية الفلسطينية، وإنما يؤكد فى المقام الأول على قوة العلاقة بين الشكل والمحتوى؛ إذ إن أكثر الأعمال المسرحية توفيقا وشمولا فى مواكبة التغييرات الكبيرة التى انتابت وضع هذه القضية بعد يونيو ١٩٦٧م، والإحاطة بأبعادها، هى تلك التى تزوجت فيها جدة الرؤية بحدثة البناء. وقد تبلورت تلك المزوجة فى صورة من صور المسرح السياسى التى تتسم بالمباشرة، لا سيما المسرح التسجيلى الذى كان أكثر الأشكال التحريضية فى المسرح المصرى استجابة لهذه

القضايا، ووفاء بمتطلباتها ومطامحها، وذلك من خلال الحضور القوى للوثيقة التاريخية والسياسية التي كانت دائما ما تنحو لتأييد الجانب العربى ضد الجانب الصهيونى بالأدلة والبراهين المنطقية، وتؤكد أهمية المقاومة فى التحرر وإجلاء المستعمر. وكانت من أبرز أعمالنا المسرحية التى سارت فى هذا الطريق مسرحية (النار والزيتون) تأليف «ألفريد فرج»، ومسرحية (اليهودى التائه)^(١) تأليف «يسرى الجندى».

(ج) الضرورة الذاتية

كانت الرغبة الذاتية لبعض المسرحيين المصريين من المغرمين دوما بالتجديد- كُتابا ومخرجين - من الأسباب الجوهرية التى دفعتهم للتطلع إلى مسرح وطنى جديد يواكب متغيرات المرحلة الجديدة بمعطيات ومفردات جديدة، تتمرد على الأسلوب التقليدى للمسرح وتحرر من أسر السائد والمألوف. وكان من أبرز هؤلاء ممن اعترتهم رغبة قوية لتطوير مسرحنا المصرى وتحديثه فيما بعد الهزيمة (ألفريد فرج - يسرى الجندى - نبيل بدران) من المؤلفين على سبيل المثال، و(سعد أردش - أحمد زكى - هانى مطاوع - سمير العصفورى) من المخرجين، وغيرهم ممن سيأتى التوقف عندهم فى شىء من التفصيل فى حينه.

فبالنسبة لـ (ألفريد فرج)^(٢) يعرب عن رغبته فى تجديد

(١) الاسم الكامل للمسرحية (ما حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر)، ولكن قد شاع استخدام اسمها المختصر.

(٢) انظر، المصدر نفسه، ص ٧١ - ٧٧.

مسرحنا المصرى ، فيقول «سنوات ١٩٦٧م و ١٩٦٨م كانت سنوات الشك وإلحاح فكرة التغيير فى كل المجالات ، فكل شىء كان قد فشل فى اختبار الصلاحية الرهيب ... فكيف لا يفكر جيلى أو أفكر أنا نفسى فى تغيير مسرحنا كله ... وأنا أعيش منذ نشأتى الفنية تحت إلحاح فكرة التغيير وتطوير الشكل المسرحى ... كنت دائما مغرما بالتغيير والانتقال من لون فنى إلى لون فنى ، ومن لغة تعبيرية إلى لغة تعبيرية ... كنت دائما أتطلع إلى تطوير أسلوبى واكتشاف الجديد والبحث عن المجهول ... فلما وقعت هزيمة ١٩٦٧م لم يبق فى القوس منزع ولا فى النفس ركن للصبر عن السفر والفرجة ... وكان المناخ السياسى يدفعنى ويدفع مسرحى إلى ميدان السياسة المباشرة والتحريض الصريح ... كان حافزى للسفر إلى الخارج هو الفرجة على مسارح الناس فى بلادها ورغبتى القوية فى تغيير الشكل المسرحى والنبرة المسرحية ، فأية صورة مسرحية مألوفة لم تعد تناسب الأيام والأحوال ، وأيام يونيو ١٩٦٧م الحزينة لم تعد تناسبها النصوص المسرحية التقليدية النقدية فكاهية كانت أم تراجيدية».

يتبين من هذا القول كيف انتابت «ألفريد فرج» وأبناء جيله ومعاصريه رغبة قوية فى تحديث مسرحنا المصرى آنذاك وتغيير الشكل المسرحى عندنا ، كما يتضح كيف أن هذه الرغبة كانت أكثر إلحاحا مع كاتب مثله كان دائما شغوفا ومتطلعا لكل ما هو جديد فى الفن المسرحى ؛ فمن تراجيديا (سقوط فرعون)^(١) ولغتها التى تحاكي بلاغة الأدب المصرى

(١) انظر ، ألفريد فرج : سقوط فرعون ، مؤلفات ألفريد فرج (٦) ، القاهرة ، الهيئة المصرية

العامة للكتاب ، ١٩٨٩م.

القديم وجمالياته، تلك التي تُعد نموذجاً جلياً على تجديده في مجال اللغة المسرحية، إلى كوميديا (حلاق بغداد)^(١) المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، تلك التي تُعد نموذجاً لأسلوبه في استلهام حكايات التراث الأدبي المصري والعربي، ومن المسرحية التاريخية الوطنية (سليمان الحلبي)^(٢) إلى الهزلية العصرية الشعبية في (عسكر وحرامية)^(٣) المكتوبة باللهجة العامية، فهو دوماً من المغرمين بتطوير الشكل المسرحي، لذا تنوع في كتاباته المسرحية، وتردد بين الكوميديا والتراجيديا والفارس والميلودراما وغيرها، حتى قبل أن تقع هزة الهزيمة وتتصاعد دعوات إعادة صياغة المجتمع كله وتحديثه. وما كان ذلك إلا بدافع رغبته الذاتية التي تتوق دوماً للتحديث والتجديد، للدرجة التي دفعتته إلى أن يتجاوز صعوبات الهزيمة وآلامها النفسية، ويستجمع قواه ويعد عدته الفنية كي يسافر إلى بلدان العالم للاطلاع على أحدث صيحات الإبداع المسرحي هناك، ليستلهم الأسلوب المسرحي الجديد الذي يناسب موضوعات تلك المرحلة وطريقة معالجتها - لا سيما القضية الوطنية - وهو الذي كان يتهياً وقتذاك لتأليف مسرحيته السياسية الشهيرة (النار والزيتون) فيقول «كنت مسافراً وفي أمتعتي مسألة، هي كيف نواجه هزيمة يونيو ١٩٦٧م ومأساة الفلسطينيين على المسرح دون

(١) انظر، ألفريد فرج: حلاق بغداد، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٥م.

(٢) انظر، ألفريد فرج: سليمان الحلبي، روايات الهلال، ع (٢١٠)، القاهرة، دار الهلال،

سبتمبر ١٩٦٥م.

(٣) انظر ألفريد فرج: عسكر وحرامية، مسرحيات عربية، ط ٢، القاهرة، الهيئة المصرية

العامية للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

الانزلاق إلى الهتاف أو الميلودراما؟ وكيف يتغير المسرح بعد أن تغيرت في حياتنا أشياء كثيرة، وسقطت أقنعة كثيرة ووصلنا إلى لحظة الحقيقة وهي اللحظة التي لا مفر لأحد أن يهرب من نفسه عندها، أو يهرب من الواقع، ولا مفر لأحد إلا أن ينظر إلى الحقيقة في عينها وأن يراها ويصفها لغيره بلا خوف»^(١). لذلك ذهب عبر رحلته الفنية حول العالم إلى لندن لمشاهدة المسرحية السياسية «S.U» (نحن والولايات المتحدة) للمخرج الإنجليزي «بيتر بروك» بوصفها نموذجا للمسرح التسجيلي، كما ذهب إلى باريس لمشاهدة عدة مسرحيات لمسرح الشوك النقدي الحديث أو ما يعرف بمسرح الطلبة الفرنسي كما يسمونه، وذهب كذلك إلى موسكو لمشاهدة مسرحية (عشرة أيام صدمت العالم) للمخرج الروسي «يوري لوبيموف Yuri Lyubimov» (١٩١٧ - ٢٠١٤م) عن وقائع الثورة البلشفية، وذهب إلى ألمانيا لمشاهدة مسرحية بيتر فايس الجديدة (حوار فيتنامي)، لتكتمل بذلك صورة المسرح السياسي الحديث لديه. ومن يتأمل مسرحية (النار والزيتون) باعتبارها فاتحة الطريق عندنا للمسرح السياسي في صورته التسجيلية فيما بعد الهزيمة في الموسم المسرحي (١٩٦٩م / ١٩٧٠م)، يدرك على الفور أنه تأثر بهذه الأعمال السياسية التحريضية واستفاد من أسلوب معالجتها لقضاياها، حيث استلهم الشكل التسجيلي عند كتابة المسرحية المصرية وذلك من مسرحية (نحن والولايات المتحدة)، ومسرحية (حوار فيتنامي)،

(١) ألفريد فرج: ثورة الحجارة مع دراسات عن المسرح المجهول والاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٤.

واستعان بأسلوب الريفيو الذى يتحرر من البنية الأرسطية التقليدية وذلك من مسرحيات الشوك الفرنسية التى شاهدها، وأفسح فى العمل مساحة كبيرة لفنون العرض المختلفة من تمثيل ورقص وغناء وأضواء وتكوينات وألوان، وغيرها من القدرات التعبيرية غير المألوفة على المسرح متأثرا بعرض (عشرة أيام صدمت العالم). وهكذا دفعته رغبته الذاتية العارمة، إلى تجديد مسرحنا المصرى وتحديثه عبر صيغة حدثية تلاءم التعبير عن القضية الوطنية الساخنة بأسلوب تحريضى يضى المصادقية على الموضوع، مستثمرا إمكانات المسرح التسجيلى فى دعم الروح المعنوية، وإعادة بناء الذات القومية، والقوة المعنوية الشعبية، بالنبرة العقلانية، وجدة الصورة، وحدثا الشكل الفنى.

بالنسبة لـ «يسرى الجندى» فيتمرد هو الآخر – بدافع رغبته الذاتية وبدافع من طموحه نحو التجديد والتحديث – على الشكل الكلاسيكى للمسرح، فيخرج على محاولاته الكلاسيكية التى ترسخت فى الأعمال التى كتبها قبل الهزيمة، ليواصل عقب الهزيمة مباشرة المحاولة الطموح التى بدأها ألفريد فرج من قبله بهدف تقديم المسرح السياسى التسجيلى فى مصر، فيقدم هو الآخر تجربة أخرى من هذا الشكل تتمثل فى مسرحية (اليهودى التائه) التى كتبها فى فترة ما بعد الهزيمة، فكانت رد فعل لما حدث فى الهزيمة. والنص شأنه شأن كل النصوص السياسية التسجيلية لا يعالج صراعات فردية أو شخصيات مسرحية متنامية، وإنما عالج قضية تتخذ من مأساة فلسطين خطأ محوريا لها، بطل هذه القضية الذى يعد الشخصية الرئيسية فى العمل، هى تلك الجموع

لا الأفراد، الجموع التي يمكن من خلالها التنبؤ بمصير الصراع مع أية قوى معادية. وفي هذه المسرحية آثر استخدام منهج التحريض والإثارة بقصد تحطيم إغراء الحدودية وتحكيم الفهم، عبر تقنيات الأسلوب التسجيلي^(١)، ذلك الأسلوب الذي يعتمد على الإحصائيات والأرقام والتواريخ التي تعزز وجهة النظر المطروحة وتؤكددها، فضلا عن الحضور القوي للوثيقة التاريخية والسياسية.

أما «نبيل بدران» فيتحول - بكامل إرادته وبدافع من فضوله المسرحي - عن طريق الدراما الأرسطية الذي بدأه في أعماله المبكرة التي يمثلها النص المسرحي (السود)، ليتوجه عقب الهزيمة مباشرة إلى خط المسرح السياسي في صورته الكباريهاتية عبر مسرح الكباريه السياسي الذي تتحول فيه الخشبة إلى عرض لجميع الأفكار بشكل متحرر. وقد بدا هذا واضحا في النص المسرحي (البعض يأكلونها والعة) الذي كتبه بعد الهزيمة بعام واحد ١٩٦٨م ليحدد به انتهاء مرحلة وبداية مرحلة جديدة في السبعينيات. ويلاحظ الباحث أن فترة السبعينيات كانت بالنسبة له - مثل أغلب ممثلي الجيل الثالث - من أهم الفترات التي تبلور فيها وجدانه المسرحي أكثر، فتحول من الشكل الدرامي التقليدي إلى الشكل التحريضي الذي يسعى إلى تحريض الجماهير ودفعها إلى النظر والعمل واليقظة. ومن الجدير بالذكر إن هذا الخط الحداثي ظل يوالى صعوده في عالم «نبيل بدران» حتى أصبح من أشهر كتّابه في مصر.

(١) مصطفى عبد الغنى: المسرح المصري في الثمانينيات - دراسة في النص المسرحي

المصري، مرجع سبق ذكره، ص ٦٥.

وإذا كان «ألفريد فرج» - أحد كتاب الجيل الثانى فى المسرح المصرى - قد تحركت رغبته نحو تحديث مسرحنا وتجديده عبر المسرح السياسى بدافع تطلعه الدائم إلى تطوير أسلوبه الفنى واكتشاف كل ما هو جديد فى عالم المسرح، فإن الرغبة العامرة التى دفعت بكتاب الجيل الثالث من أمثال «يسرى الجندى» و«نبيل بدران» للسير فى طريق التحديث نفسه، قد حركتها إرادة التحدى، وهذا ما يؤكد (مصطفى عبد الغنى)^(١) حين يوضح أن هذا الجيل قد شهد عقد السبعينيات منذ فترة مبكرة من التجربة الناصرية، وشهد كذلك بعض كتاب الستينيات ممن تخفوا فى ثياب التاريخ والأسطورة والفانتازيا، ولكن لم يقدر له المشاركة الحقيقية إلا بعد رحيل عبد الناصر، على أن مشاركته تلك كانت ترتطم بهول السبعينيات، فولد هذا التحدى تلك الاستجابة الواعية للأحداث التى كانت تمر بها البلاد، فظهرت موجة عالية من كتاب الجيل الثالث بدأت تبحث عن ذاتها فى المسرح السياسى بصوره التحريضية المختلفة. ومن الجدير بالذكر أنه إذا كان «ألفريد فرج» ومن بعده «يسرى الجندى» من ناحية، و«نبيل بدران» من ناحية أخرى، قد فتحوا باب الحقل المسرحى فى مصر بعد الهزيمة أمام المسرح السياسى على مستوى الأدب المسرحى حين كتبوا نصوصا من المسرح التسجيلى ومن مسرح الكباريه السياسى، فإن هذه النصوص التحريضية لم تكتسب حقا قيمتها الفنية، ولم يسمع عنها الجمهور أو النقاد، إلا عندما قدمها المخرجون فوق خشبة المسرح فى صورة عروض مسرحية، فمنحوها بذلك سخونة

(١) انظر، المرجع نفسه، ص ٥٢.

الطقس الفنى النابض، من خلال العلاقة الحميمة الوثيقة التى خلقوها بين العمل وجمهوره عبر وسائل العرض المتعددة، وتقنيات الإخراج المختلفة، وأدوات التعبير الفنى المتنوعة. وعلى هذا يمكننا القول بأن حركة الإخراج المسرحى فى مصر قد تأثرت بالمسرح التسجيلى - وهو أحد الاتجاهات المطروحة على الساحة الفنية العالمية آنذاك - حيث تقدم المخرج المسرحى المصرى وإخراج بعض العروض من هذا النوع المسرحى، تبشر بضرورة الصمود والمقاومة والكفاح، فى محاولة لإخراج الشعب من أجواء المحنة المسيطرة، فأخرج «سعد أردش» فى البداية (النار والزيتون) لألفريد فرج، ثم تبعه المخرج «أحمد زكى» وكان من المخرجين الذين تأثروا بهذا الاتجاه وقد شغف بأعمال بيتر فايس، فأخرج له عرضين هما (أنشودة أنجولا) و(مارا - صاد) ليشهد المسرح المصرى فى تلك الفترة تجارب استنابات هذا الشكل التسجيلى فى أراضينا بقوة، بعدهما تقدم بعض المخرجين للسير فى الطريق نفسه فيما سيأتى الحديث عنه فى شىء من التفصيل فيما بعد.

كذلك يمكننا القول بأن المخرج المسرحى المصرى قد انجذب إلى مسرح الشوك أو ما عُرف بمسرح الكباريه السياسى - وهو من بين الاتجاهات المطروحة أيضا على ساحة المسرح العالمى آنذاك - وذلك لقدرة هذا الشكل على الانفتاح بقوة على أمور السياسة وشؤونها بحكم بنائه المتحرر، حينئذ تقدم المخرج «هانى مطاوع» وأخرج (البعض يأكلونها والعة) لنبيل بدران ليشهد واقعنا المسرحى بهذا العرض فاتحة الطريق لمسرح الكباريه السياسى فى مصر، مما شجع «سمير العصفورى»

ليقدم العرض الثانى لمسرح الكباريه السياسى فى أراضينا وهو عرض (كلام فارغ)، ثم تبارى من بعدهما حشد من المخرجين المسرحيين لإخراج عدد وفير من هذا الشكل المسرحى، حتى تبلور شكله بقوة فى مصر حتى نهاية القرن العشرين، وهذا ما سوف نتحدث عنه فى شيء من التفصيل فى حينه.

كذلك لا يمكن أن نغفل الإشارة إلى صورة أخرى للمسرح السياسى تبلورت فى ساحة مسرحنا المصرى بعد الهزيمة على يد المخرج المسرحى، وهى ما عُرفت بتجربة (مسرح القهوة)، تلك التى دفع بها المخرج «محمد فاضل» إلى أراضينا من خلال عرضه المسرحى الشهير (قهوة المعلم أبو الهول)، التى أخرجها داخل قهوة (المختلط) بالعبية. وهى نموذج للمسرح الذى ينتقل إلى المقاهى حيث يتواجد جمهوره، وتعود أهمية هذه التجربة المسرحية التى ولدت على يد المخرج المصرى إلى أنها اتصلت اتصالا وثيقا برجل الشارع وكان لها دورها المؤثر الحاسم فى جبهتنا الداخلية فى ظروف معركتنا الحضارية بعد نكسة يونيو ١٩٦٧م^(١). وعلى الرغم من أهميتها فإن تجربة مسرح القهوة فى مصر لم يتجاوز عمرها العرض أو العرضين على الأكثر نظرا لتعنت الأجهزة السياسية، وتشدد الأجهزة الرقابية والقمعية.

وهكذا فحين قدم المخرج المصرى عروضه الأولى للمسرح التسجيلى ومسرح الكباريه السياسى ومسرح القهوة، ودفع بهذا التيار المسرحى

(١) أحمد العشرى: «المسرح التحريضى - الإشارة والدعاية»، (دورية سبق ذكرها)،

السياسى بين الناس بصورة المختلفة، بدأ فنانونا المسرح من النقاد والمثقفين يطرحون تعبير المسرح التسجيلى، وتعبير مسرح الشوك أو مسرح الكباريه السياسى، وتعبير مسرح القهوة. الأمر الذى يثبت أن ظاهرة المسرح الجديد فى مصر بعد الهزيمة شارك فيها الكاتب والمخرج معا، فيقول (أحمد العشرى)^(١) «فى فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧م، ظهرت الكتابات المسرحية العربية، التى كانت انعكاسا وتعبيرا عن القضايا المصرية، ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فن الكتابة المسرحية وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحى». وهذا يعنى أن هذا المسرح قد تطلب مخرجا واجتهادا فكريا جديدين، لكن الباحث يلحظ أن دور المخرج كان أكثر عطاء تجاه هذا المسرح السياسى؛ لأنه فى المقام الأول مسرح مخرج من الدرجة الأولى، يعتمد فى تقديمه على لغة المنصة وفنون العرض المختلفة، ويعتمد نجاحه على وعى المخرج بما يدور حوله من مستجدات الأحداث، ودوره فى تصوير هذه الأحداث من خلال مراجعة البنية المسرحية للنص، وتوظيف أدوات التعبير الفنى المختلفة، وهذا ما سيتضح فيما بعد من خلال تعرض الباحث لدور المخرج وتقنيات الإخراج المسرحى تجاه هذا المسرح السياسى، عند تعرضه للنماذج التطبيقية فى الفصول القادمة. . على أية حال يتبين لنا أنه عندما التقت الضرورات الثلاث الحضارية والمجتمعية والذاتية، فى مناخ مناسب، تفجر تيار المسرح السياسى فى

(١) أحمد العشرى: المسرحية السياسية فى الوطن العربى، اقرأ، ع (٥١٦)، ط ٢،

القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢م، ص ٧٥.

أراضينا بصوره التحريضية المباشرة، وقد انبثق من وضوح الرؤية عند المسرحيين - كُتابا ومخرجين - ومن اهتمامهم بالمسرح باعتباره وسيلة اتصال يتم توظيفها لخدمة قضايا الإنسان المصرى والعربى فى نضاله من أجل نيل حريته ووجوده، وقد وضح ذلك من خلال عملية تسييس المسرح؛ أى توظيفه لمعالجة قضايا سياسية مباشرة مصيرية وتحريية.

ثانيا: مسرح القهوة نموذجا للمسرح السياسى المصرى

لقد أشار الباحث إلى أن كلا من المسرح التسجيلى ومسرح الكباريه السياسى أخذ يوالى صعوده فى ساحة مسرحنا المصرى حتى نهاية القرن العشرين؛ بينما مسرح القهوة لم يُعمر طويلا، لذلك خصص الباحث الفصول القادمة لهذين التيارين (التسجيلى والكباريه السياسى)، بينما لا يستطيع أن يغفل مسرح القهوة باعتباره تجربة فنية فريدة طرحت نفسها على خريطة المسرح المصرى خلال النصف الثانى من القرن العشرين، لذلك يختتم هذا الفصل بالتوقف عند أشهر عروض مسرح القهوة فى مصر، من حيث طبيعة الفكرة السياسية المطروحة فى النص، وتقنيات إخراج العرض، ليلقى الضوء على الملامح الفنية والإخراجية لهذه التجربة.

فى البداية يشير الباحث إلى أن ظاهرة المقاهى الفنية لم تكن وليدة القرن العشرين، وإنما عرفتها مصر قديما فى أثناء الحكم التركى العثمانى، وكان لها أثر كبير فى حياة الأدب والفن؛ إذ كانت تمثل مراكز إشعاع مضيئة فى أنحاء القاهرة حيث كانت تقدم ألوانا من

الفنون المختلفة، وكانت لا تخلو من الفنون الشعبية السائدة آنذاك كالسير الشعبية والملاحم، وفن الحكواتي، وفنون الأدبائية، وفن خيال الظل، ورقص العوالم والغناء، وغيرها من الفنون^(١).

أما حديثاً فتستعيد المقاهى الفنية دورها مع قدوم النصف الثانى من القرن العشرين؛ ففي الخمسينيات تخرج الفكرة ثانياً من بورسعيد على يد «عبد الرحمن عنوس» وزملائه ممن تمردوا على شكل المسرح التقليدى وقدموا أمسيات فنية مسرحية وغنائية وشعرية على شاطئ بورسعيد، ثم تطورت الفكرة فى الستينيات حين نقلوها إلى كافتيريات الشاطئ على البحر مباشرة. وعندما انتقل «عنوس» إلى القاهرة وجاءت فترة ١٩٦٧م، أحيا الفكرة هناك مع زملائه فى بعض الكافتيريات حيث قدم قصص أبطال المعارك بالغناء الجماعى والتشكيل الحركى إلى جانب تقديم الشعر والمونودراما، بعدها تطورت الفكرة وانتقلت إلى مقهى (استرا)، ثم إلى مقهى (بلودان) ثم إلى مقهى (على بابا)^(٢).

على أنه يجب أن نميز بين (المقهى الثقافى) وهو مقهى المناقشات الثقافية والندوات الأدبية، ولا مانع من أن يقدم أنواع من الأدب والمسرح والموسيقى ومعارض للفنون التشكيلية، وإليها ينتمى ما قدمه «عبد الرحمن عنوس» فى بورسعيد والقاهرة. (والمقهى المسرحى) وهو

(١) انظر، عبد المنعم شمس: قهاوى الأدب والفن فى القاهرة، اقرأ، ع (٥٦٣)، القاهرة،

دار المعارف، ١٩٩١م، ص ١٢ - ٢٣.

(٢) انظر، عبد الرحمن عنوس: «الظواهر المسرحية فى المقهى بين التمسافة والترفيه»، (مجلة آفاق المسرح)، ع (١٧)، القاهرة، الهيئة العامة لتصور الثقافة، يونيو ٢٠٠١م، ص ١٦٨ - ١٦٩.

«ذلك المقهى المصنوع - سينوجرافيا - على المسرح، مقهى يتمثل أداة فنية في إطار المضمون الدرامي على خشبة المسرح لضرورة الرؤية الدرامية أو الإخراجية له^(١)؛ أى إنه مقهى يتم تصنيعه على يد مهندس الديكور ليوظف فوق خشبة المسرح وفقا لمتطلبات الموقف الدرامي. أما (مسرح المقهى) أو (مسرح القهوة) كما هو شائع، فيطلق على مسرحيات قد يؤلفها كاتب يعرف فنون الكتابة، ويخرجها مخرج محترف، وممثلون محترفون، يريدون الخروج عن الجمود المكرر من العروض على المسرح ذى النمط الإيطالي. وقدمت أمثلة منها فى مقاهى باريس وأوروبا وأمريكا^(٢)، ويندرج تحتها عرض (قهوة المعلم أبو الهول). وتشير (نادية كامل)^(٣) إلى أن هذا المسرح بدأ فى الظهور عام ١٩٥٧م فى الولايات المتحدة الأمريكية، ثم انتشر فى العالم كله بعد ذلك.

ويلحظ الباحث أنه قُدم فى مصر فى الوقت الذى كان يُعرض فيه مسرح الشوك فى سوريا ولبنان بداية من عام ١٩٦٩م، وعام ١٩٧٠م، وهذا يعنى أن مسرح القهوة عندنا تواكب ظهوره مع ظهور عروض المسرح التسجيلى ومسرح الكباريه السياسى فى مصر، بما يؤكد سرعة استجابته لتصاعد الأوضاع فيما بعد الهزيمة، ويكشف عن النزعة التحريضية فيه، ومدى تفاعله مع رجل الشارع وسعيه لتثويره وتثويره.

(١) علاء المصرى: «عبد الرحمن عرنوس ومنهج عربى لتدريب الممثل»، (مجلة الفنون)، ع (٧٧)، القاهرة، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، ٢٠٠١م، ص ٦٠.
(٢) الدورية نفسها، ص ٦٠.

(٣) نادية كامل: «المسرح وأشكال التمرد»، (مجلة الفنون)، ع (٩٤)، القاهرة، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، ٢٠٠٦م، ص ٢١.

وهذا ما يؤكد (أحمد العشرى)^(١) حين يربط بين هدف مسرح الشوك وهدف مسرح القهوة، مؤكدا أنهما يهدفان إلى تحريض الجمهور باتخاذهما موقفا هجوميا منه ، ليدفعانه لاتخاذ موقف بغية فضح الواقع وتغييره. ويشير الباحث إلى أن هذا الهدف التحريضي الذى ينطوى عليه هذا المسرح قد تجلى بوضوح فى تجربة عرض (قهوة المعلم أبو الهول) الذى أخرجه محمد فاضل فى قهوة (المختلط).

أما النص فقد كتبه «ناجى جورج» ليعالج من خلاله الموقف الراهن فى بلادنا من وجهات نظر مختلفة، عبر رؤية معادية للمثقفين الغارقين فى الثثرة والبعد عن قضايا الناس، رؤية ناقمة عليهم، ناقدة لهم ولدورهم إزاء موقفنا الراهن، منتقدا فى الوقت ذاته الرأسماليين الانتهازيين الذين لا يحرصون على تقديم أى تنازل ما من أجل القضية العامة، بل يحرصون دوما على زيادة ثرواتهم فحسب على حساب الجميع، فى مقابل أبناء الشعب البسطاء الذين يتجاوبون مع القضية العامة ويضحون بكل شىء من أجل مصلحة هذا البلد بحب وإخلاص. فيصور عبر أحداث مسرحيته «غارة تحدث فيسارع صاحب المقهى إلى إغلاق مقهاه، حيث توجد فى الداخل مجموعة من النماذج الاجتماعية والإنسانية، وتكون بائعة اليانصيب المعروفة فى المقهى خارج أبواب المقهى معرضة للموت أثناء الغارة ويحاول بعض الموجودين فى المقهى أن يفتحوا لها الباب فيرفض المعلم أبو الهول أن يفتح لها حتى تنتهى

(١) انظر، أحمد العشرى: «المسرح التحريضي - الإثارة والدعاية»، (دورية سبق ذكرها)،

الغارة خوفا على مقهاه وينكشف موقف كل نموذج من النماذج الموجودة داخل المقهى»^(١).

وهكذا يطرح العمل ثلاثة نماذج تشكل الواقع المصرى؛ النموذج الأول هو النموذج السلبي الغارق فى الثرثرة والأحلام ويفتقد القدرة على الفعل ويمثله المثقفون، والنموذج الثانى هو النموذج الانتهازى الذى يحرص على مصالحه الذاتية دون أن يعبأ بمصالح الوطن وهو نموذج للنظام الرأسمالى الجشع ويمثله المعلم أبو الهول صاحب المقهى، والنموذج الثالث وهو نموذج للمواطن المكافح ويمثله أبناء الشعب البسطاء أمثال بائعة اليانصيب والجرسون الذى يحبها والعامل البسيط وغيرهم. وقد عبّر (أحمد العشرى)^(٢) عن هذه النماذج بقوله إن المسرحية تحمل نوعين من النماذج الأول نموذج السلبي الانتهازى والثانى نموذج الوطنى ابن البلد؛ أى إنه جمع بين المثقفين السلبيين والرأسماليين الانتهازيين فى كفة واحدة باعتبارهما آفة هذه الأمة، واعتبرهما نموذجا واحدا (السلبي / الانتهازى) بما يكشف أن هذا النموذج سبب ضياع الأمة وهزيمتها، فى مقابل أبناء البلد البسطاء من الشعب المكافح، الذى اعتبرهم نموذجا للوطنى المناضل. وعبر هذين النموذجين يلحظ الباحث أن المؤلف يواجه الجمهور فينتقد بجرأة، ويستهن ببقوة ومباشرة، ويدعو هؤلاء السلبيين الانتهازيين للتخلى عن سلبيتهم وانتهازيتهم، ويستثيرهم ويحرضهم على الخروج للوقوف مع

(١) رجاء النقاش: شخصيات وتجارب فى المسرح العربى، الإصدارات الخاصة، ع (٦٣)،

القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩م، ص ١٤٧.

(٢) أحمد العشرى: «المسرح التحريضى - الإثارة والدعاية»، (دورية سبق ذكرها)، ص ١٢٩.

أبناء الشعب الكادح جنبا إلى جنب لملاقاة العدو الغاشم الذى يترصب بالأمة العربية، ولا ينتظروا حتى يأتى إليهم العدو. ومن ثمَّ فهو يشحذ طاقات جمهوره، ويستثيرها، ويطلبه بالقيام بالفعل بأسلوب مباشر على عادة المسرح السياسى وطابعه التحريضى. وعلى مستوى الإخراج، فقد عمد المخرج إلى الاستغناء عن الزوائد المسرحية والبهرجة الزائدة، بهدف توظيف عناصر المكان الذى يقدم فيه العرض، لإبراز الطابع السياسى للعمل وبلورة النزعة التحريضية فيه بمختلف أدواته الفنية. فبالنسبة للديكور، حاول المخرج أن يلائم بين طبيعة العرض الذى تدور أحداثه داخل إحدى مقاهى السويس باعتبارها خط مواجهة لنيران العدو الإسرائيلى، وطبيعة المكان الذى يقدم فيه المخرج عرضه وهو قهوة المختلط، لذلك لم يستخدم ديكورا مصنعا فالديكورات فى مسرح القهوة معدومة تقريبا، وحاول أن يستثمر مفردات المكان وإكسسواراته بحيث تكون جزءا عضويا من العرض، وهذا ما يؤكد (رجاء النقاش)^(١) - بوصفه شاهد عيان للعرض - حين يقول «أصر على إغلاق باب المقهى عندما استدعت أحداث المسرحية إغلاق هذا الباب». فقد كان باستطاعة المخرج أن يوظف بابا رمزيا بشكل إيحائى على عادة المسرح التقليدى، ولكنه عمد إلى توظيف مفردات واقع المقهى، وجعلها جزءا مؤكدا من بنية الحدث.

أما بالنسبة للإضاءة، فقد ابتعد المخرج عن توظيف الأضواء الملونة والمؤثرات الضوئية التى لا تلاءم طبيعة العرض وطبيعة المقهى الذى يقدم فيه، مستعينا بأضواء المقهى وأنواره المعتادة بحيث كانت «الإضاءة هى

(١) رجاء النقاش: شخصيات وتجارب فى المسرح العربى، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٦.

إضاءة المقهى العادية^(١)، ومن ثمّ فلم يستخدم الإضاءة باعتبارها مؤثراً مسرحياً له دلالة تعبيرية، وقدرة على إيهام المشاهد أو تخديره، ولم يستخدم بذخ الإضاءة بما يبعد المشاهد عن صلب القضية المطروحة ويجتذبه بعيداً عنها، وإنما استخدمها باعتبارها وسيلة من وسائل كسر الإيهام المسرحي، تهدف إلى إيقاظ المشاهد لا تخديره، عن طريق الإنارة العامة للمقهى.

أما الحركة فكانت نابعة من خصوصية البيئة التي يدور فيها الحدث وهي بيئة المقهى، لذلك فقد وظف المخرج الحركة البسيطة المألوفة التي يجوب خلالها الجرسون بين أماكن الزبائن ليلبى طلباتهم، فكانت متسقة تماماً مع طبيعة المكان الذي يُقدم فيه العرض، ومن ثمّ فقد استطاع المخرج أن يضبط حركة الممثلين وحركة المسرحية كلها في بيئة القهوة المحددة^(٢)، بما يؤكد قدرته على رسم الحركة المناسبة، مستغنياً في الوقت ذاته عن الحركة المركبة التي لا يسعها المكان ولا تناسب الموقف الدرامي، بل تصلح للمسرحيات الضخمة التي تقدم فوق خشبات مسارح شاسعة.

ومثلما عمد الإخراج إلى البساطة في الديكور والإضاءة والحركة وتوظيفهم بأسلوب فرضته طبيعة العرض وطبيعة المكان، فقد عمد إلى توظيف أبسط الأزياء المستلهمة من بيئة المكان، فعلى سبيل المثال ارتدى المعلم أبو الهول صاحب المقهى الزي البسيط المعتاد الذي يرتديه أصحاب المقاهي البلدي، وهو عبارة عن جلباب بلدي طويل فضفاض

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٥.

وغطاء الرأس ومكملاته، وارتدى الممثل الذى يؤدى دور الجرسون أزياء الجرسون المألوفة المناسبة للحدث والشخصية والمكان، فيقول (رجاء النقاش)^(١) «قبل بدء المسرحية قدم لى أحد الجرسونات كوبا من الشاي ثم علمت بعد ذلك أنه الدكتور سيد عبد الكريم، أحد الممثلين الشبان الممتازين الذين قامت على أكتافهم تجربة مسرح القهوة. وهذه ولا شك درجة عالية من الإخلاص تستحق التقدير والإعجاب، وقد مثل الدكتور سيد بعد ذلك دور الجرسون فى المسرحية المعروضة ونجح فنيا إلى أبعد حد».

وإذا كان قول الناقد يدل على شىء بخلاف التزام المخرج بتوظيف جملة من الأزياء التى تتسق وبيئة الحدث، وبيئة مكان العرض (المقهى)، فإنما يكشف عن أسلوب التمثيل فى هذه النوعية من العروض، حيث كان الممثل يبدأ عمله قبل أن يبدأ العرض، فيستقبل الزبائن ويحتك بهم ويلبى طلباتهم ويقدم لهم المشروبات، ومن ثم يتصل بهم ويتواصل معهم قبل بدء العرض للدرجة التى لا يعرف معها الزبائن متى بدأ العرض بالضبط - الأمر الذى يذكرنا بممثل مسرح الشارع، الذى يتداخل مع جمهوره قبل بدء العرض بالطريقة نفسها - وهو نوع متعمد ومطلوب من تذيب الفوارق والحواجز بين الممثل وجمهوره بحيث تتحقق أهداف جوهرية عدة:

(أولها) خلق لحظة لقاء حميمى بين الممثل وجمهوره يتعامل عبرها الجمهور مباشرة مع الممثل، فى محاولة ذكية ومباشرة لتجريدته من سلبيته المعتادة، بحيث يتحول إلى جزء من بنية الحدث، ومشارك فيه.

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

(ثانيها) إن كسر الحواجز بين الممثل وجمهوره يفسد أى توجه للإيهام و يجعل الجمهور يتواصل مع الممثل ويعى جيدا ما يطرحه عليه من قضايا ويفكر فيها، كما يجعل من الممثل قوة مؤثرة فى استجابات الجمهور؛ أى فتح قناة اتصال مباشرة بين الممثل وجمهوره بهدف إيقاظ وعى الجمهور وتنويره بما يدور حوله فى الواقع، مما تسهل محاولة إثارته وتحريضه على تغيير هذا الواقع المرير وتبديله.

(ثالثها) إن محاولة دمج مكان التمثيل بمكان الجماهير، تنسحب على علاقة الممثل بجمهوره طوال مدة العرض، بحيث تتبدل الأدوار وتتساعد الأقوال بما يتيح للجمهور أن يدلو برأيه ويقترح الحلول المناسبة للمشكلات المعروضة، ومع تكرار ذلك يعتاد الجمهور على أن يتمرد على خوفه من المواجهة، ويكتسب القدرة على تحويل الواقعة المسرحية إلى واقعة حقيقية حية يتدخل بموجبها فى مجريات الواقع، عامدا تقويمه، والإسهام فى تغييره. فإن عروض مسرح القهوة تمثل قوة دافعة لتجريد الجمهور من سلبيته المعتادة وانزوائه عن أمور واقعة، فجمهورها يستجيب لهذه التحرشات اللطيفة من جانب الممثلين، ويسايرهم فى نزواتهم حتى ليحار المرء من هو الممثل ومن هو المشاهد فى هذا الجمع الحميم حيث يجرى الأداء فى حيز لا يكاد يفصل بين الممثلين والجمهور^(١). ومن ثمَّ فإن كافة القواعد التى تحكم المسرح التقليدى مهملة هنا، متجاوز عنها بطبيعة الحال.

وعلى الرغم من بساطة مفردات العرض وتقنياته، فإن المخرج استطاع

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٦.

أن يضبط إيقاعه بشكل يحفظ له توازنه وسخونته ، بما يتلاءم وسخونة القضية المطروحة ، وهذا ما يؤكد (رجاء النقاش)^(١) قائلا «والحقيقة أن العرض كان ساخنا سريعا فى إيقاعه لا يعرف البطء ولا الفتور ، ولذلك كان العرض ناجحا وممتعا ومتقنا فلقد كان المخرج (مايسترو) يتميز بذكائه وحساسيته ، واقتناعه بتجربته ، وكان الممثلون عازفين متجاوبين إلى أبعد حد مع المايسترو الحساس».

ويتفق الباحث مع الناقد من حيث إن الإخراج ذكى وحساس ، حيث يكشف عن وعى المخرج بخصوصية التجربة الفريدة التى يقدمها للمسرح المصرى وطابعها التحريضى ؛ إذ يتأكد الأثر التحريضى الذى ترسخه هذه التجربة ، من خلال القدر الكبير من التلاحم والمشاركة ومخاطبة المشاهد مباشرة ، ذلك الذى حققه المخرج لها ، فلم يكن جمهور المقهى هو ذلك المتلقى السلبي ، ولكنه كان مشاركا بفاعلية فى العرض ، يمثل دور المتفرج من خلال التحام مساحتى العرض .

وهذا ما يؤكد (أحمد العشرى)^(٢) بقوله «اكتسب الجميع حالة التمسرح من خلال مقارنة أدوار أبطال العرض ، بالمشاهدين ، الذين تمثلوا أنفسهم مكان الأبطال ، مشاركين أحيانا فى الحوار ، بل فى الفعل المسرحى ، ولهذا لم يكن غريبا أن يهب أحد المشاهدين يوما ليصرخ مطالبا بفتح الباب ، وإنقاذ الفتاة البائسة التى كان المعلم قد تركها خارج مقهاه وقت الغارة خوفا على ممتلكاته».

(١) المرجع نفسه ، ص ١٤٥ - ١٤٦ .

(٢) أحمد العشرى : «المسرح التحريضى - الإثارة والدعاية» ، (دورية سبق ذكرها) ،

ص ١٢٩ - ١٣٠ .

وهذا ما يعده الباحث نموذجا واضحا على تجرؤ المشاهد وخروجه من سلبيته.. نموذجا واضحا على الأثر التحريضي الذي تبعته هذه النوعية من العروض السياسية في نفوس الجماهير، ومن ثم لم يبتعد مسرح القهوة في هدفه التحريضي عن مسرح الصحف الحية الذي يذهب إلى جماهيره، أو المسرح التسجيلي أو مسرح الكباريه السياسي.



الخاتمة

بعد أن توقف مؤلف الكتاب عند ماهية المسرح السياسى والدور المنوط به ، وبعد أن أشار إلى مسيرة المسرح الغربى ، ومسيرة المسرح المصرى ، وعلاقة كل منهما بأمور السياسة منذ نشأته وصولا للقرن العشرين ، والتعرض لانعكاسات هزيمة ١٩٦٧م فى المسرح المصرى وأثرها فى ظهور المسرح السياسى فى مصر بصورة التحريضية المختلفة ، توصل المؤلف لما يأتى :

- كل مسرح عرفه العالم يتناول قدرا من السياسة ؛ لأنه ما من كاتب يكتب إلا وقد وضع نصب عينيه وفى ضميره حالة البشر وأوضاعهم الإنسانية والاجتماعية ، وتلك سياسة. ومن ثمَّ فإن للسياسة وجودا حتميا فى بنية كل عمل مسرحى بمختلف أشكاله ، باعتبار أن كل دراما مسرحية لا تخلو من التعرض لسلوك أو فكرة ما ، سعيا وراء تشريحها ، وكل أنماط السلوك تحوى بالطبع مضامين اجتماعية ومن ثمَّ سياسية ؛ مما يعنى أن كل مسرحية تحمل طابعا سياسيا بالضرورة. وهكذا فما من مسرحية إلا وتنتظم بداخلها توجهها سياسيا ما ، وما من عمل مسرحى إلا ويمس السياسة سواء أمن قريب أم من بعيد ، إذن فإن هناك سياسة فى المسرح بصفة عامة .
- تتطور العلاقة بين المسرح والسياسة عندما تتصاعد وتيرة الاهتمام بالموضوعات السياسية الكبرى ، حيث تصبح السياسة المباشرة

هى محور العمل الفنى، وتحتل مساحة كبيرة من المعالجة الفنية داخل العمل المسرحى، وتصبح الهدف المباشر والأول للمعالجة والتناول الفنى، وذلك على إثر الانتصارات أو الأزمات، والهزائم والانكسارات الوطنية والقومية؛ إذ يزداد الوعى السياسى، ويزداد كذلك الضغط الاقتصادى، مما يستدعى وجود فن لا يكتفى بالتعبير عن الأحاسيس، بل يقوم على الاحتجاج والإثارة والتحريض، ويتوجه للجمهور بحيث لا يكتفى بعرض الأحداث الفردية، بل يتخطاها إلى تحليل انعكاساتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، عبر وسائل تعبیر فنية جديدة - على مستوى كتابة النص وتقنيات إخراج العرض - تسهم فى توعية المشاهد وتنويره، ومواجهته وتثويره، حينئذ يظهر مسرح المعالجات السياسية، وهو نوع ناضج من المسرح اصطلح على تسميته بالمسرح السياسى.

● يعالج المسرح السياسى قضاياها بأسلوب مباشر، ويتسم بقدرته على المواجهة والتحريض، حيث يواجه المشاهد بتناوله لقضايا آنية معاصرة مرتبطة بحياته وهمومه، ويقوم بتحليل أبعاد هذه القضايا بعمق من جوانبها المختلفة، بهدف توعية المشاهد بحقيقة الواقع من حوله وتنويره، فى محاولة جادة لتثويره وتحريضه على القيام بفعل التغيير، أو التدخل فى مجرى الأحداث الدائرة فى الواقع والعمل على توجيهها للأفضل.

● تبلورت ملامح المسرح السياسى فى العالم الغربى خلال النصف الأول من القرن العشرين مُمثلةً فى مسرح الصحف الحية والمسرح

التسجيلى والمسرح الملحمى ، وتنوعت صورته وأشكاله فى غضون عقدى الستينيات والسبعينيات ، فظهر المسرح الحى ، والمسرح السرى ، ومسرح الجنوب الحر ، ومسرح المقهورين ، وغيرها من صور المسرح السياسى التى تهدف إلى تحويل الواقع المتدنى سياسيا واجتماعيا ، إلى وعى وفعل سياسى .

- أما المسرح السياسى فى مصر فقد تأخر ظهوره نحو ما يزيد على الستين عاما من ظهوره فى العالم الغربى ؛ إذ لم يظهر إلا فى ستينيات النصف الثانى من القرن العشرين ، نظرا لانعدام الديمقراطية بمفهومها الحقيقى فى مجتمعنا العربى ، وتشدد الأجهزة الرقابية والقمعية .
- من خلال الصور العديدة المتنوعة للمسرح السياسى العالمى ، تكونت شخصية المسرح السياسى فى مصر بصورة التحريضية على يد المخرج المسرحى بالتعاون مع المؤلف المسرحى ، وذلك عقب هزيمة ١٩٦٧م مباشرة؛ فلم يتبلور فى حقل مسرحنا المصرى قبل الهزيمة ما اصطلح على تسميته بالمسرح السياسى - باستثناء المسرح الملحمى - حيث كان الفنان المصرى يتوجس من معالجة القضايا السياسية ، ويستبدل بها قضايا أخرى اجتماعية أم تاريخية .
- إن وقوع الهزيمة كان بمثابة مرحلة مهمة فى تاريخ الشعب المصرى ؛ حيث بدأ التحول العميق فى هذه المرحلة ، واحتلت القضية السياسية مكان الصدارة ، ف تعمق إحساس الفنان المصرى ، مؤلفا ومخرجا ، تجاه جمهوره وعروبوته ، وبدأت تظهر دعوات تحاويل - عبر استفادتها من تقنيات المسرح السياسى فى العالم - أن توجد لمسرحنا المصرى

شكلا ومضمونا مغايرين، بحيث يلائم متغيرات المرحلة ويناسب مستجدات الأحداث بما يسهم فى إيقاظ وعى المتلقى وتثويره، على اعتبار أن المسرح السياسى وسيلة لتعبئة الجماهير، لإيقاظها وإثارها وتحفيزها لتحقيق عمل جماعى يمس المشكلات القائمة.

● على إثر ذلك تعددت محاولات تقديم نوع من المسرح السياسى المباشر الذى يعتمد على الخروج على الشكل المسرحى التقليدى، اعتمادا على عناصر التغريب والتوثيق وأسلوب الريفيو، مؤلداً المسرح التسجيلى، ومسرح الكباريه السياسى، ومسرح القهوة، حيث كانت الظروف أكثر استعدادا لتقبل مثل هذا المسرح الجديد. وهكذا تحددت معالم المسرح السياسى التحريضى فى مصر بعد الهزيمة، فاستطاع هذا المسرح أن يشكل قيما فنية درامية حملت روحا جديدة، هى روح النمو والنهوض، روح مثّلت واقعا جديدا هو واقع التغيير والانتقال فى الفكر والحياة.

● لعب المخرج المصرى المعاصر دورا ملحوظا فى بلورة ملامح مسرح القهوة فى مصر عقب الهزيمة مباشرة، بوصفه مسرحا سياسيا تحريزيا، ومتطلبا تاريخيا نتاج مرحلة حضارية معقدة، منطلقا من إيمانه العميق بأن مسرحنا المصرى لم يعد فى تلك المرحلة فنا للمتعة بل أصبح مؤسسة شعبية، من حقه أن يتمرد على البناء المعمارى للمسرح التقليدى الذى يقيدده ويتوجه إلى رواده فى الشارع.

● مسرح القهوة كان من أوائل صور المسرح السياسى المصرى التى اندثرت عقب ظهورها مباشرة؛ ذلك لأن المناخ فى مصر لم يكن

يسمح مثل أوروبا وأمريكا بنزول المسرح إلى حيث يتواجد رواده، ومن ثمّ فعلى الرغم من أهمية تجربة مسرح القهوة في مصر، فإن المخرج المصرى لم يستطع أن يحقق لها رواجاً أو انتشاراً يذكر، ولم يقو على إبقائها أو العمل على استمرارها في أراضينا، وإن كان صاحب الفضل في مولدها في مصر لأداء وظيفة تحريضية للجماهير.



تعريف بالمؤلف

د/ محمد عبد المنعم

- مدرس التمثيل والإخراج بقسم المسرح، بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.
- ممثل ومخرج ومدرب تمثيل.
- معتمد بالإذاعة والتلفزيون.
- عضو نقابة الممثلين (تمثيل وإخراج).
- عضو اتحاد كتّاب مصر.
- صحفي ورئيس صفحة الفن بأكثر من جريدة.
- مستشار اللجنة الفنية باتحاد طلاب كلية الآداب جامعة الإسكندرية.
- رئيس اللجنة الفنية بجمعية تنمية المبدعين والمبتكرين.
- عضو بجمعية كتابي وفناني وإعلامي الإسكندرية.
- رئيس لجنة الإعلام للمهرجان الرياضى السنوى بشركة (سبيد).
- عضو لجنة اختيار نجوم الرياضة بمصر.
- حاصل على ليسانس الآداب - قسم المسرح - جامعة الإسكندرية،
بتقدير عام جيد جدا (أول الدفعة).
- حاصل على تمهيدى ماجستير من قسم المسرح بكلية الآداب -
جامعة الإسكندرية، بتقدير ممتاز.

- حاصل على دبلومة فى فنون الموسيقى والغناء من كلية التربية النوعية جامعة الإسكندرية، للتدريب على قراءة النوتة الموسيقية، والتعرف على المقامات الموسيقية الشرقية والغربية، والتدريب على آلة شرقية (العود)، وآلة غربية (بيانو).
- حاصل على الماجستير فى التمثيل والإخراج المسرحى الغنائى، من قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية بتقدير ممتاز، فى موضوع «المخرج فى المسرح الغنائى المصرى فى الفترة ١٩٧٠م - ٢٠٠٠م».
- حاصل على الدكتوراه فى التمثيل والإخراج المسرحى، من قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية بمرتبة الشرف الأولى، فى موضوع «تقنيات الإخراج فى المسرح السياسى فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين - دراسة تطبيقية».
- له العديد من المقالات والدراسات العلمية فى مختلف فنون المسرح، منشورة على الإنترنت، للاطلاع: ابحث فى google عن (الموقع الفرعى لمحمد عبد المنعم بالحوار المتمدن)، ومنشورة أيضا على شبكتى تويتر وفيسبوك.
- له العديد من المقالات الفنية والنقدية فى العديد من الصحف والمجلات المصرية التى يعالج من خلالها قضايا المسرح المصرى والعمل على تطويره والنهوض به، كما تناول من خلالها بعض الأعمال السينمائية والتليفزيونية بالنقد والتقييم.

● قام بتأسيس العديد من الفرق المسرحية

- إعادة إحياء فريق الفنون المسرحية بكلية الهندسة جامعة الإسكندرية.
 - تأسيس أول فريق للفنون المسرحية بكلية الطب البشرى، والإشراف عليه وإخراج عروضه حتى الآن.
 - تأسيس أول فريق للفنون المسرحية بنادى سموحة، وتولى مسؤوليته وإخراج أعماله حتى ٢٠٠٦م.
 - تأسيس أول فريق للفنون المسرحية بالمعهد العالى للتكنولوجيا بالإسكندرية - وزارة التعليم العالى - والإشراف عليه وإخراج عروضه المسرحية لمدة أربعة أعوام.
 - تأسيس فرقة مسرحية مستقلة من الشباب مازالت تقدم أعمالها.
- ## ● مؤلفاته المسرحية.

- خمس مسرحيات قصيرة بالعامية تعالج القضايا المحلية المصرية والعربية، وتتردد بين الكوميديا والتراجيديا والتراجيكوميدي، وهى: كفاح الشعوب - صرخة القدس - حرب القنوات الفضائية - عربى بعد التعديل - صندوق الدنيا.