الفصل الثانى

المخرج والمؤلف فى المسرح المصرى

obeikandl.com

أولا: السمات العامة للتأليف والإخراج فى المسرح المصري:

رغم وجود بعض الإرهاصت والظواهر والحالات المسرحية غير الكاملة فى تاريخ مصر سواء الفرعونى أو العربى إلا أنه لابد من التسليم بحقيقة أن المسرح المصرى الحديث جاء منقولاً عن المسرح الأوروبى فى نهايات القرن التاسع عشر وأن هذه الظواهر والإرصاهات – فى حالة تسليمنا بوجودها واعتبارها تدخل فى نطاق الفن المسرحي– لم يكن لها دور أو تأثير فى بدايات المسرح المصرى الحديث الذى جاء منقولاً عن المسرح الأوروبى دون أن يمر بمراحل التطور الطبيعى التى مر بها الأخير.

قصور النقل عن المسرح الأوروبى فى بدايات المسرح المصري:

اتجه رواد المسرح المصرى الأوائل إلى النقل عن أنماط أوروبية معينة– (نصاً وعرضاً) طبقاً لمشاهدتهم وإحتكاكهم البسيط بالمسرح الأوروبى عامة وبالمسرح الفرنسى الأوروبى كانت مسارح أوروبا نفسها تشهد صراعات عديدة تنبئ عن قرب وقوع تغييرات فى المفاهيم وإعادة النظر فى الدور الذى يلعبه كل عنصر من عناصر العرض المسرحي.

ففى حين بدأ يعقوب صنوع عمله عام١٨٧٠مستمداً أسلوبه ونصوصه من المسرح الفرنسى (الذى كان يسيطر عليه النجوم حينئذ) كان ساكس أوف منيجن فى ألمانيا يعطى بداية الوجود الحقيقى لوظيفة المخرج المتخصص الذى يهتم بأسلوب موحد للعرض المسرحى ويركز على "الواقع التاريخي" الذى تدور فيه الأحداث من خلال الديكور والملابس وغيرها (١٨٧٤).

وعندما عاد جورج أبيض من بعثته الدراسية فى فرنسا ناقلاً أسلوب ومسرحيات استذه الممثل النجم الفرنسى "سوليفان" عام١٩١٠ كانت أراء كريج وأبيا تفجر براكين الثورة والتمر على مسرح المؤلف والنجم معاً وتدعو إلى إبداع عناصر مسموعة ومرئية كأساس لمسرح "الرؤية" وفى المقابل كانت أراء

ستانسلافسكى فى روسيا تأخذ طريقها لتكوين منهج "فن الممثل"– رافضة مسرح النجم وتدعو إلى احترام النص وفكر المؤلف. وبعد ذلك بسنوات قليلة وبالتحديد في١٩١٣ كان جاك كوبو فى فرنسا ينشئ مسرح "الفييه كولومي" معترضاً على شطحات كريج ومطالباً باحترام نص المؤلف والبحث عن إبداع جديد وبسيط من خلال تدريبات الممثل. ورغم ذلك فقد نقل رواد المسرح الأوروبي. وظل نظام مسرح النجم مسيطراً على المسرح المصرى لفترة طويلة.

لقد إفتقد المسرح المصرى النصوص المسرحية المحلية والمؤلف المحلى لذا فإن ٦٦المسرح المصرى (قد) اعتمد فى نشأته اعتماداً كاملاً على المسرح الأوروبى وخاصة الفرنسى أولاً ثم الإيطالى إلى حد ضئيل جداً. ثم المسرح البريطانى إلى حد كبير. أما التأثيرات الأوروبية الأخرى كالألمانية فلا تظهر فى بدايات المسرح المصرى إلا نادراً. كما أننا نلاحظ أن الأخذ عن المؤلفات الأوروبية كان يتجه دائماً إلى الكلاسيكيات والروايات التاريخية. وبالتالى فإنه يمكن القول إن المسرح المصرى المعاصر فى مراحله الأولى لم يعايش ولم يعاصر المسرح الأوروبى الجاد حين كن يأخذ عن تلك الكتابات. ويظهر ذلك واضحاً فى أن المسرح المصرى فى تلك الفترة لم يقدم نصوصاً من نصوص "المدرسة الواقعية" وظل مبتعداً عنها فترة طويلة رغم سيطرتها على المسرح الأوروبى خاصة مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

تشير معظم الدراسات المسرحية فى مصر إلى أن رواد المسرح المصرى الأوائل قد اتجهوا إلى ترجمة وتعريب وتمصير واقتباس النصوص الأجنبية وأن "المؤلف المصرى الخالص من أى تأثير أوروبى "قد ظهر بعد فترة طويلة من بدايات هذا المسرح، وللباحث هنا عدة ملاحظات.

أولاً: إن تعبير "الخالص من أى تأثير أوروبي" هو تعبير غير علمى فمن المستحيل وجود مثل هذا المؤلف الخالص دون أن يتأثر بنصوص الآخرين وأفكارهم

وتقنياتهم وهو "النص" قد استوعب كل التراث الإنسانى وأعاد صياغته أكثر من مرة فى نصوص مسرحية مختلفة وبأشكال وأساليب مختلفة ومذاهب مختلفة أيضاً فإن المسرح الأوروبى أصبح نموذجاً ممثلاً للتراث الإنسانى وأصبح المرجع الأول المؤثر فى أى كاتب مسرحى سواء على مستوى الوعى أو اللاوعي. وإذا ربطنا ذلك ببداية المسرح المصرى الناقل عن المسرح الأوروبى فإن تأثير المسرح الأوروبى على المؤلف المصرى سيكون قوياً بالتأكيد. ولذا فإنه من الواجب "تعديل مقوله" المؤلف المصرى الخالص "ونستبدلها" بالمؤلف المحلي" فقط.

ثانياً: إن مصطلحات اترجمة، التعيب، التمصير، الاقتباس، وفى بعض الأحيان "الاستلهام، التأثر". غالباً ما تطلق– خاصة على بدايات المسرح المصري– دون توضيح للخطوط الفاصلة بينها ودون تحديد لمواصفاتها التى تعامل الرواد من خلالها مع النصوص وهو ما نفتقده فى المكتبة المسرحية المصرية.

ثالثاً"– تحمل أراء بعض الدارسين والنقاد عن التمصير والاقتباس نوعاً من الإدانه والتقليل من قيمة النصوص الممصرة والمقتبسة باعتبارها ليست نابعة من فكر مصري، ولكن التمصير والاقتباس هما نوعان من المعالجة الفنية "لنص ما" بهدف تقريبه وتطويعه ليتفق مع ذوق وطبيعة وأسلوب تفكير الجمهور المصرى وهو أسلوب معروف فى العالم كله سواء إعادة معالجة نفس الموضوع بفكر أو لغه مختلفة تتفق مع الفترة الزمنية المعاصره أو ليتفق مع طبيعة الجمهور الذى سيقدم له العرض.

لقد كان لظهور التمصير والاقتباس فى المسرح المصرى دور تكوين المؤلف المحلى والتمهيد لظهوره. ولكن معظم الدراسات المسرحية تغفل هذا الدور بل ويتطرف بعضها ليدين بعض النصوص ومؤلفيها لوجود تأثيرات غريبه بها سواء على مستوى الفكر أو الشكل وهو ما ينعكس بالسلب على تطور المسرح

المصري. ويرى المؤلف أنه يجب النظر إلى العمل الفنى من حيث قدرته على التفاعل مع الجمهور المصرى وإثارة عواطفه وأفكاره وإحساسه بالجمال.

رابعاً: هناك محاولات لا يمكن إغفالها لتقديم مسرح مصرى مؤلف فى مرحلة البدايات وأهم تلك المحاولات ما قدمه يعقوب صنوع ومن خلال دراستنا لبعض المقالات النقدية التى كتبها نقاد أجانب فى الفترة المعاصرة لصنوع وجدنا العديد من الدلائل التى تشير إلى اختلاف نصوصه عن النصوص الأوروبية فقد نشرت مجلة L' egypte فى إحدى مقالاتها ما يلي:

"لا شك أن قراءانا الأوروبين– الذين ألفوا مشاهدة أروع أثار الفن المسرحي– قد يبتسمون لسذاجة الأساليب التى يعتمد إليها المؤلف (صنوع) فى حبك المؤامرات، ولكنها فيما يختص بالمتفرجين العرب، كانت كافية لاجتذابهم إلى مشاهدة التمثيل..وهذا أمر يحمل على التفاؤل، فإن المؤلف والفنيين والجمهور يتقدمون بنسبة واحدة". وهو ما يؤكد أن صنوع كان يسعى إلى تقديم مسرحيات ذات روح مصرية واهتمامه بكتابة مسرحيات تدور حول القضايا الاجتماعية المصرية إلى جانب مسرحياته الممصره. وحتى فى تلك المسرحيات الممصره. فإن الدراسات تشير إلى أن صنوع "كان يستلهم كل أعماله المسرحية من المسرح الغربى وخاصة موليير وغيره من كتاب المسرح الفرنسى الكلاسيكى كما أنه أول من كتب مسرحياته باللغه العامية ليقترب بها من عقل الجماهير المصرية. كما حور أيضاً فى المسرحيات لتتفق شخصياتها وحوادثها مع ذوق المصريين.

إن استلهام صنوع لأعماله من المسرح الفرنسى لا يعنى النقل الحرفى عنه ولكنه كان يقدم معالجة مصرية تتفق وطبيعة الجمهور المصرى إلى جانب نصوصه الاجتماعية المؤلفة. فإذا أضفنا إلى ذلك قيام "صنوع" بتدريب الممثلين وسماحه لبعضهم بالارتجال وتعديل النص طبقاً لتفاعل الممثل مع الجمهور، فإنه يمكن اعتبار تجارب صنوع "إرهاصه" بمسرح مؤلف. تكون السيطرة فيه للمؤلف الذى يقوم

بتنفيذ العرض أى أنه يقوم بوظيفة المخرج أيضاً. ولكن هذا النوع من المسرح "مسرح المؤلف" لم يستمر ""والملاحظ أن مرحلة مسرح المؤلف لم تطل فى تاريخنا كما طالت فى تاريخ أوروبا، وذلك لسببين:

أولهما: أن الظاهرة المسرحية دخلت إلى مصر فى عصر سيادة مسرح النجم أو الممثل الأول فى أوروبا. وثانيهما: أن السلطة ممثلة حينذاك فى الخديوى اسماعيل قامت بقصف عمر مسرح المؤلف بعد أول بادرة نقد وجهها إليها، وبعد صنوع والنديم سادت فى مصر مسارح النجوم: سلامه حجازي، جورج أبيض، عبد الرحمن رشدي، الريحاني، رمسيس...إلخ. وظل مسرح النجم متمتعاً بالسيادة المطلقة فى حياتنا المسرحية منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى بداية النصف الثانى من القرن العشرين"".

لقد سيطر الممثل النجم على المسرح المصرى من خلال إمتلاكه للفرقة المسرحية وقيامه باختيار النص وتطويعه لخدمته كممثل كما كان يقوم بدور المخرج، بل إنه فى بعض الحالات كان يقوم بالتأليف أو الاقتباس بنفسه. فقد ""انبثق كتاب المسرح من بين صفوف الممثلين بوجه عام، وكانوا يمثلون غالباً الأدوار الرئيسية فى المسرحيات التى يكتبوها أو يقتبسوها، وفى أغلب الأوقات أيضاً، كانوا يقومون بإخراج مشاهدها."" .

إن الملاحظة الجديرة بالاهتمام فى بدايات المسرح المصرى الحديث من خلال العرض وليس من خلال النص المكتوب. وقد كانت جهود الرواد فى عملهم على النص بداية من ترجمته وحتى تقديمه فى عروض نابعة من اهتمامهم بالجمهور وكيفية جذبه لمشاهدة العرض وذلك على مستويين:

الأول: معالجة النص المسرحى المترجم بحيث يلائم الجمهور المصرى من حيث الموضوع والأحداث والعلاقات وحتى مكان الأحداث وأسماء الأشخاص.

الثاني: عنصر الفرجه والمتعه فى العرض وقد كان عنصر الفرجه متمثلاً فى المبالغة فى استخدام المؤثرات البصرية أما عنصر المتعه فكان من خلال الأغانى والكوميديا.

ويمكننا أن نحدد ثلاثة أساليب فى التعامل مع النص العالمى المترجم لإعداده للعرض.

أ–أسلوب التمصير: ورائده محمد عثمان جلال. الذى كان يقوم بتغيير اسماء الشخصيات وأماكن الأحداث وبعض المواق التى لا تتمشى مع طبيعة المجتمع المصرى علاوة على تقديم النص بلغه بسيطه. ونتيجة لتزايد التغييرات فى النص ظهرت فكرة الاقتباس حيث يتم التعامل مع الفكرة والخطوط الرئيسية وشبكة العلاقات الموجودة فى النص من خلال أسلوب المقتبس الخاص وطبقاً لوجهة نظره الخاصة.

ب–أسلوب المكايفة: وهو الأسلوب الذى اتبعه نجيب الحداد حيث كان يتصرف فى النص من خلال وضع مجموعة من الألحان وإضافة بعض الأبيات الشعرية وإجراء إختصارات طفيفة فى المشاهد.

جـــ–الترجمه الحرفيه: خاصة فى الأعمال الكلاسيكية التى قدمها جورج أبيض. والتى بصفها يعقوب لنداو "بالترجمة المتحذلقه كلمه بكلمة".

ومن خلال تلك الأساليب الثلاثة إلى جانب بعض الإجتهادات فى التأليف يمكننا أن نحدد أنواع العروض والمسرحيات المقدمة فى ثلاثة أنواع هي:

أ– المسرحيات الجادة وهى فى الغالب مترجمة أو مقتبسة ومعظمها كانت كلاسيكية.

ب–المسرحية الكوميدية الإنتقادية ذات الأساس الشعبى والتى تحمل تفرعات متفاوته على فن الكوميديا.

جـــ- الأوبريت أو المسرحية الغنائية التى تتخذ من حوادث قصة مسرحية- واهية البناء غالباً- مناسبة لغناء فردى ورقص ومناظر مدهشه. مثل المفاجئات البصرية كظهور عفريت أو إندلاع نار أو قيام نضال بالسلاح إلى أخر هذا.

النصوص المسرحية المؤلف:

كانت فكرة ظهور نص مسرحى مصرى مؤلف حلماً يراود المسرح المصري. بل إن هذا الحلم قد أصبح هماً يؤرق رجال السياسو الوطنيين أيضاً. فقد طلب "سعد زغلول" من "جورج أبيض" تقديم أحد النصوص المسرحية التى كتبها الشاعر حافظ إبراهيم. وقد سعى "جورج أبيض" بعد ذلك إلى تقديم عروض لنصوص مسرحية مصرية إلى جانب كلاسيكياته المترجمة. فقدم من خلال فرقته عروضاً لنصوص "مصر الجديدة ومصر القديمة "لفرح أنطوان". والتى يعتبرها الدارسون أول مسرحية مصرية مؤلفه، "صلاح الدين ومملكة أورشليم "لنفس المؤلف، "عنتره" لأحمد شوقي؛ "القضاء والقدر" لخليل مطران، "الحاكم بأمر الله لإبراهيم رمزي، وغير ذلك من النصوص التى كتبها مؤلفون مصريون.

"وإذا كانت هذه الفترة المعاصرة لجورج أبيض ونشاطه المسرحى تحتوى عدداً من المؤلفين المسرحيين مثل فرح أنطوان، إبراهيم رمزي، محمد تيمور، وعباس علام، وأمين صدقى ويوسف وهبى وبديع خيري/ ومحمد لطفى جمعه، محمد كامل وأحمد شوقى وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور. فإن التأليف المسرحى فيها كان مايزال غريباً على أدبائنا، مما حدا بعدد من هؤلاء إلى الترجمة والتعريب والاقتباس." .

والمؤلف هنا يشير إلى نوع من التغير فى النظرة إلى النص المسرحى بعد تعرض الفرق المسرحية لأزمة اقتصادية أدت إلى توقف معظمها مما دفع إلى إنشاء الفرقة القومية عام "١٩٣٥" حيث اتجهت لتقديم روائع المسرح العالمى مترجمه بأقلام صفوة الأدباء أمثال طه حسين وخليل مطران وغيرهم. ومنعت تقديم مسرحيات باللهجه العامية. وقد أفادت هذه اللجنه فى تأكيد فكرة احترام النص الأدبى وعدم

تدخل المترجم بالتغيير فيه. كما أفادتفى أن هذه الترجمات كانت تتضمن أسلوباً أدبياً يصوغه المترجم بنفسه. ولم تقدم الفرقة القومية فى موسمها الأول سوى نص مصرى واحد هو "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم. واستمرت الفرقة فى تقديم المترجمات مما عرضها لهجوم من المثقفين والمسرحين. وتم إعادة تشكيلها فى عام١٩٤٢ تحت اسم "الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى" وقدمت بعض الأوبريتات وأعمال عزيز أباظه ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير إلى جانب النصوص المترجمة.

لقد نال الأدب بصفة عامة قدراً كبيراً من اهتمام المثقفين والدارسين المصريين فى النصف الأول من القرن العشرين وكان النصيب الأكبر من هذا الاهتمام منصباً على الشعر يليه فى ذلك القصة القصيرة والرواية منذ الثلاثينات. بينما جاء المسرح والنص المسرحى فى المرتبة الأخيرة رغم جهود العديد من المؤلفين والكتاب، خاصة جهود توفيق الحكيم الذى يرجع له الفضل فى نشر النص المسرحى فى كتاب مثله مثل الشعر والقصة والرواية. ولم يأخذ النص المسرحى وضعه الصحيح على الخريطة الأدبية فى مصر إلا مع بداية الخمسينيات.

موجات التأليف فى المسرح المصري:

إذا حاولنا تحديد ملامح حركة التأليف المسرحى فى مصر منذ ظهور المؤلف المخلس وحتى الثمانينات لوجدنا أن هناك عدة تيارات مسرحية تسهم فى تشكيل ملامح الدراما المصرية ولهذه "التيارات" تكون فيما بينها "موجات" متداخلة فى بعض الأحيان بحيث تكون بداية الموجة الجديدة متداخلة مع الموجة السابقة بحيث لا يمكن الفصل بينهما.[٦] ذلك أن المسرح المصرى الجاد قد مر– فى إعتقادنا– بثلاث موجات رئيسية لا تدخل فى إطار "الفترات الأدبية" المحددة بإطار زمنى معين كما يجب أن يعرفها علماء الأدب المقارن. كما أنها لا تشكل "مدرسة" فنية أو مسرحية بالمعنى العلمى لهذا الاصطلاح. أى بمعنى التفاف مجموعة من الكتاب حول رؤية

أدبية وفكرية معينة وأسلوب محدد فى الكتابة. وأهداف محدده يبلورها معاً ويعلنونها فى صورة بيان أدبى كما هو الحال فى مدارى الكواقعية والتكعيبية والرسريالية والتعبيرية والملحمية وغيرها .

إن الشئ الذى يمكن رصده هو تغير طبيعة النصوص والقضايا التى أنتجها تلك الموجات تبعاً للمتغيرات السياسية والاجتماعية التى طرأت على المجتمع المصرى خاصة فى فترة ما بعد ثورة يوليو١٩٥٢ وتتمثل موجات التأليف المسرحى المصرى الثلاث في:

١-الموجة الأولى:

وتضم أعمال توفيق الحكيم، محمد تيمور وعلى أحمد باكثير وفتحى رضوان وغيرهم فى الدراما النثرية وقد تراوحت أساليبهم بين استلهام التاريخ والأساطير عند الحكيم وباكثير. إلى مسرح القضية الاجتماعية عند تيمور وفتحى رضوان والحكيم إلى ما اصطلح عليه بالمسرح الذهنى عند الحكيم وفى الدراما الشعرية تضم هذه الموجة أعمال شوقى وعزيز أباظه تطويع عمود الشعر العربى لمقتضيات البناء الدرامي، والموضوعات الكلاسيكية التى تتناول الصراع بين الحب والواجب.

٢-الموجة الثانية:

وتضم أعمال كتاب مسرح الستينيات وقد بدأت هذه الموجة فى أواخر الخمسينيات متأثرة بكتابات الموجة السايقة ومتفاعلة فى نفس الوقت مع التغيرات الهامه التى طرأت على المجتمع المصرى بعد الثورة والتى انعكست على أسلوبها وقضاياها واستمرت حتى نكسة٦٧. ويمكن اعتبار مسرحية "الناس إللى تحت" لنعمان عاشور بدايه لهذه الموجة التى تضم أعمال نعمان عاشور، سعد الدين وهبه، يوسف إدريس، ميخائيل رومان، محمود دياب، ألفريد فرج، لطفى الخولي، رشاد رشدي، على سالم فى الدراما النثرية وأعمال عبد الرحمن الشرقاوي، نجيب سرور، صلاح عبد الصبور فى المسرح الشعري.

٣-الموجة الثالثة:

وهى الموجة التى تتسم بصفة "الفردية" نتيجة لحالة التخبط وعدم وضوح الرؤية التى سيطرت على المجتمع المصرى فى فترة السبعينات. وقد تبلور إنتاج هذه الموجة وإتضحت ملامحة فى أوئل الثمانينيات وتضم أعمال: محمد عناني، عبد العزيز حمودة، فوزى فهمي، سمير سرحان، يسرى الجندي، رأفت الدويري، محمد الفيل، شوقى خميس، محمد أبو العلا السلاموني فى المسرح النثرى ومحاولات فاروق جويده، أحمد سويلم، محمد إبراهيم أبو سنه فى المسرح الشعري.

موجة التأليف المسرحى الثانية "مسرح الستينيات":

تعتبر بداية تكوين هذه الموجة فى الخمسينيات. حيث أعطتها ثورة يوليو١٩٥٢ دفعة قوية لتعبر عن أمال وطموحات الإنسان المصرى فالمسرح بطبيعته كفن يزدهر فى فترات التحول الاجتماعى الكبرى حيث يسهم بدوره فى تشكيل المجتمع الجديد." (ف) هذا مجتمع قائم أخذت قواعده فى التخلخل والإنهيار، ومن أحشائه وعلى أنقاضه تتخلق ملامح مجتمع جديد. وهؤلاء أبناء البورجوزايين لم تكن لديهم مخططات جاهزة لإحداث التغيير، ولكنهم ممتلؤن حماسة، ورفضاً لأن يكون المستقبل كالماضى القريب. يجربون فيخطئون ويصيبون. وتلك أكثر اللحظات مناسبة فى تاريخ أمة من الأمم لقيام مسرح جديد".

لقد اهتمت المؤسسة السياسية بعد ثورة يوليو بالمسرح وانعكس ذلك من خلال بناء العديد من المسارح وإنشاء الفرق المسرحية وإعادة تنظيم الهيكل المسرحى مثل إنشاء المجلس الأعلى للفنون والأداب١٩٥٦، والمؤسسة المصرية لفنون المسرح والموسيقى١٩٥٩. علاوة على اهتمام بالمعاهد العليا الفنية التى صدر القرار بإنشئها ١٩٥٩، والاهتمام بإيفاد البعثات الفنية والتى بدأت عام ١٩٥٧ واستمرت حتى عام ١٩٦٤. وتشجيع حركة الترجمة والنشر مما ساعد على تزايد

عدد المؤلفين فعلى سبيل المثال شهد الموسم المسرحي٥٨/٥٧ تزايداً كمياً ملحوظاً فى عدد المسرحيات المؤلف والتى قدمت فى عروض "فطفر عدد المسرحيات المؤلفة إلى جانب الناس إللى فوق (نعمان عاشور) ليصبح عدد المسرحيات تسعة منها سقوط فرعون لألفريد فرج، دموع إبليس لفتحى رضوان، الصفقة لتوفيق الحكيم، جمعية قتل الزوجات ليوسف السباعي، قيس ولبنى لعزيز أباظه. إذن فقد بدأت عجلة التأليف المسرحى تتحرك. وهذا بالفعل ما تحتاجه الحركة المسرحية. وفى غمرة التزاحم على أبواب المسيرة الجديد نحو خلق مسرح مؤلف طفرت المؤلفات الجديدة إلى إحدى عشرة مسرحية فى موسم ٥٩ ثم إلى خمسة عشر مسرحية على إقبال موسم ١٩٦٠ بينها بعض المسرحيات المعاده. . ومع بداية الستينيات كانت بداية حصاد ما زرعته الثورة وما قبلها من إرهاصات ومحاولات فنية حادة. ويمكننا أن نحدد السمات العامة للموجة الثانية فى التأليف المسرحى فيما يلي:

١-اتجاه بعض كتاب القصة والرواية والصحفيين للكتابة للمسرح:

وبشكل عام فإن معظم كتاب مسرح الستينيات لم تكن لديهم الخبرة الكافية بالمسرح وطبيعته وعناصره وتقنياته. وقد انعكس ذلك على النصوص المسرحية"(ف) الغالبية الكبرى من كتاب المسرح العرب، لم يتمرسوا بفن المسرح تمرساً عملياً، لم يعرفوا المسرح من جانبى الخشبة: فنانين وجماهير، ومن خلفها ومن جناحيها، طواقم فنية ومشاكل تنفيذ وأعباء إدارة. وبعض هؤلاء الكتاب كتب المسرحيات لأنه وجد حركة مسرحية قائمة ورائجة، فقرر الإنضواء تحت لوائها، على غير استعداد منها ولا موهبه. وفريق ثان ينظر إلى المسرحية- وما يزال ينظر- على أنها كتاب وأدب، فكتب من وحى المكتبة، ولم يكتب من وحى الباب الخلفى للمسرح ومن هموم العرض ومن الحاجة إلى الفرجة وهذا الفريق يظن المسرح يبدأ وينتهى أدباً مسرحيا".

لقد تعامل معظم كتاب المسرح المصرى فى الستينيات مع النص المسرحى على أنه نوع من الإبداع الفردى مثله مثل الشعر والقصة وأدى عدم إلمام معظم هؤلاء الكتاب بالتقنيات الخاصة بالمسرح (كتابة وعرضاً) إلى ظهور عدد من نقاط الضعف فى النص المسرحى وقد تنبه إلى ذلك بعض النقاد إلى جانب عدد من المخرجين المسرحيين أثناء تعاملهم مع النصوص المسرحية بل وإعترف بها بعض المؤلفين مثل ميخائيل رومان الذى صرح فى إحدى المقابلات الصحفية بما يلي: ""فالحقيقة أن معرفتى الأكاديمية بمسألة الشكل لا تساوى إلا صفراً. وقد حاولت جاداً أن أتبحر فى هذا العلم وعجزت عن ذلك لأن الأكاديمية الفنية تنقصنى وربما يكون هذا الجهل هو سر خلاص الأبدى من لعنة الشكل،،.

إن ما ينطبق على ميخائيل رومان ينطبق على عديد من المؤلفين المسرحيين فى تلك الفترة مما دفع إلى طرح قضية علاقة الشكل بالمضمون على الساحة المسرحية المصرية دون الستينيات خاصة وأن قضية علاقة الشكل بالمضمون على مستوى العالم ظلت مجال بحث واختلاف فى الأراء بين الفسفات الواقعية والمثالية لفترة طويلة فى مجال الفن.

إن التجربة العلمية نفسها تثبت التداخل بين الشكل والمضمون بحيث يسهم الشكل فى تكوين وإبراز المضمون وفى نفس الوقت يفرض المضمون الشكل الذى يلائمه. وإذا اتفقنا على أن المضمون الذى يحمله الفنى متكرر ويمكن تقديمه من خلال وسيلة اتصال ما بشكل مباشر من خلال تقنيات الصنعه الدرامية وهو ما إفتقده عديد من النصوص المسرحية المصرية فى فترة الستينيات.

لقد انصب اهتمام الكتاب على الوحى والإلهام الفني""والوحى والإلهام الفنى حقيقه لا شك فيها ولكنها لست الحقيقة كلها. فإلى جانب الوحى لابد من التكنيك. فهو الذى يشكل امادة ويصوغها ويستكشفها بل وإذا شئت يخلقها خلقالإ. وأعنى بالمادة – مادة الفن– أو العمل الفنى نفسه.. فبدون التكنيك تظل

التجربة فى محيط الحياه ولا تنقل إلى محيط الفن. ولعل هذا هو السبب فى أن أكثر قصصنا ومسرحياتنا وأفلامنا لم تتعد للأن مرحلة التعبير المباشر أى لم تصل بعد إلى مرحلة الخلق"".

٢-البحث عن هوية المسرح المصرى:

كانت فكرة تبعية المسرح المصرى للمسرح الأوروبي- الذى نقل عنه- تطارد الكاتب المسرحى المصرى منذ بدايات هذا المسرح. وظلت فكرة التخلص من هذه التبعية حلماً يراود هؤلاء الكتاب وقد تزايد هذا الحلم مع ثورة يوليو١٩٥٢ ليرتبط بفكرة التحرر من الاستعمار. ويشير على الراعى فى كتابه المسرح فى الوطن العربى إلى أن أهم ما طرحته الثورة على ضمائر الكتاب المسرحيين يتمثل فى سؤالين هما: هل المسرح وثيق الصله بتراث البلاد فى فنون العرض المسرحى أم هو مسرح مستورد.

لقد تأكدت هذه الأمثلة وعلاقتها بالبعد السياسى عقب العدوان الثلاثى عام١٩٥٦. حيث ساهم المسرح فى إذكاء الروح الوطنية ضد الاستعمار وكل ما يتعلق به حتى الثقافة والفن. واتجه المسرحيون "نقاد ومؤلفين ومخرجين" إلى البحث عن هوية المسرح المصري. ويؤكد ألفريد فرج تأثير حرب٥٦ على الكاتب المسرحى المصرى فحرب٥٦""دمرت كل الوسائط التى كانت بيننا وبين المسرح فى أوروبا، وعندما نشأنا صغاراً كنا نظن أن مسرحنا أولى به أن يكون امتداداً وتواصلاً واتصالاً وصدى للمسرح الذى كنا نسميه العالمى الذى يتضمن أعمال موليير وتشيكوف وشكسبير وأنوى وسارتر. ونحن عباره عن جيب مسرجى فى إطار هذا المسرح، ولكن قنابل الإنجليز إذا كانت لها حسنات فقد علمتنا كلمة الهوية فى مقابل الاستقلال السياسي...(إن) فكرة الهوية طرأت فى الخمسينيات وألحت بقوه وكنا فى حيرة نحن شباب المبدعين لترجمة هذه الفكرة إلى واقع

إبداعي". ومن خلال سعى الكتاب المسرحيين للبحث عن الهوية المصرية تأكيدها اتجه بعضهم إلى كتابة المسرحية الاجتماعية النقدية التى تصل إلى الكوميديا النقدية ذات المضمون السياسى كما فى أعمال نعمان عاشور، سعد الدين وهبه، لطفى الخولي، واتجه البعض الأخر إلى التراث العربى والفرعونى لتقديم مسرحيات تراثية تتضمن بعض المأثورات الشعبية كما فى نصوص ألفريد فرج ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم ومحمود دياب. كما ظهرت على فترات متباعدة محاولات للبحث عم شكل مسرحى خالص وأهم هذه المحاولات المقالات الثلاث التى كتبها يوسف إدريس عام١٩٦٤ تحت عنوان "نحو مسرح عربي" والتى سعى فيها للتنظير لشكل مسرحى مستمد من السامر الشعبى المصرى وحاول يوسف إدريس تطبيقها على نص مسرحية "الفافير" ومحاولة الثانية تلك التى إقتراحها توفيق الحكيم عام١٩٦٨ تحت عنوان "قالبنا المسرحي" حيث إقتراح تطويع الثقافة الأوروبية والأعمال الأدبية والفنية العالمية لكى تلائم المجتمع المصرى من خلال إعادة صياغتها وتقديمها فى قالب مناسب لطبيعة المجمع وذوقه وأسلوب تفكيره.

لقد أثارت كلتا المحاولتين جدلاً واسعاً ونقاشاً حاداً ونالتا قدراً كبيراً من الدراسات وإن كانتا فى النهاية قد أصبحتا مجرد محاولتين نظريتين لم تتعديا مرحلة التنظير إلى التطبيق العملى الكامل. فقد توصل الدارسون إلى أن محاولة يوسف إدريس للتخلص من الشكل المسرحى الأوروبى لم تحقق النجاح المطلوب لأنه لم يستطع التخلص من تأثيرات المسرح الأوروبى واتجاهاته المختلفة وأن يوسف إدريس نفسه لمن يقدم نصاً أخر يحاول فيه تطبيق آرائه ولكنه إكتفى بنص "الفرافير" الذى جاء وثيق الصلة بصيغة المسرح الأوروبى كما جاء، قالب توفيق الحكيم مشابهاً لفكرة "تمصير المسرحيات الأوروبية" وهى الفكرة التى تجاوزها المسرح المصرى بظهور عدد كبير من المؤلفين المحليين.

والشئ اللافت للنظر أنه رغم إكتساب محاولات البحث عن هوية خاصة للمسرح المصرى بعداً سياسياً ورغم ما تشير إليه الأراء من توجيه المؤسسة السياسية للمسرحيين بتأكيد فكرة الهوية فإن الدولة والمؤسسة السياسية والقائمين على شئون الثقافة بها قد تنبهوا إلى عدم انفصال مصر عن العالم وضرورة الاستفادة من التيارات والتجارب المسرحية الأوروبية الحديثة وتطويعها لخدمة المسرح والثقافة المصرية بحيث أصبحت هناك معادلة ذات شقين.

الأول: هو الاتجاه للتحديث والاتصال بأحداث التقنيات والتيارات فى مجال المسرح من خلال. البعثات التى أرسلت إلى أوروبا (روسيا- إيطاليا- فرنسا- إنجلترا). وتشجيع حركة الترجمة للمؤلفات الأوروبية خاصة النصوص المسرحية والدراسات أيضاً. كذلك استخدام بعض المخرجين الأوروبين لتقديم عروض مسرحية يشارك فيها الفنانون المصريون. هولاء المخرجون أمثال "لسلى بلاتون (مسرح الفن)، اليونانى "موزنيدس"، الألمانى "كوت فيت". كما أن إنشاء "مسرح الجيب" على غرار المسارح التجريبية الأوروبية هو أكبر دليل على عدم الفصل بين ما يحدث فى مصر وما يحدث فى العالم للتحديث فى المجتمع المصرى وتحويله من مجتمع زراعى إلى مجتمع صناعي.

الشق الثاني: من المعادلة هو تثبيت الهوية المصرية من خلال القضايا المطروحة التى تمس المجتمع وتدعو إلى تطويره من خلال "الفكر الاجتماعي" أى أن الهدف هو تقديم فكر ومضمون يعالج قضايا المجتمع المصرى مع الاستفادة من التقنيات الحديثة والاتجاهات المختلفة فى المسرح العالمي.

٣-النص المسرحى بين الواقعية الاجتماعية والأيديولوجية والرمز:

لقد حاول كتاب الستينيات الوفاء بمتطلبات المجتمع وهو الشئ الذى إفتقده المسرح قبل ثورة يوليو "٥٢". وكان من نتيجة هذا التوجه أن اتجه عدد منهم إلى "مسرح القضية الاجتماعية الواقعية" مما هدد المسرح المصرى بأن ينحصر فى دائرة مغلقة وضيقة تتسم بالأحادية فى التعبير والفكر حث يظهر صوت المؤلف واضحاً فى توجيه شخصياته وتجسيد تناقضات الواقع الاجتماعى والدعوة إلى إصلاحه "فمسرح القضية أو مسرح الواقعية الاجتماعية هو فى أساسه مسرح أفكار– ليس بمعنى أفكار ذهنية مجردة– وإنما بمعنى شخصيات تعبر عن صراعات فكرية قيم داخل إطار اجتماعى محدد.

وهذ البناء نفسه هو ما تبناه المسرح الواقعى الاجتماعى فى مصر مع ظهور نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى فالتكنيك فى مسرحياتهم الأولى كان يعتمد أساساً على إثارة القضية الاجتماعية والتبشير بضرورة التغيير من خلال شخصيات تمثل فئات معينة من المجتمع فتنحو نحو النمطية. وتلخص مواقف داخل إطار اجتماعى محدد. وهذا ما كان ينحو بهذه الشخصيات إلى التبسيط وليس التركيب" .

لقد حاول بعض الكتاب الخروج من دائرة الواقعية الاجتماعية ولكن هذه المحاولات رغم إيجابيتها فى التخلص من المباشرة إلى حد ما. إلا أنها وقعت فى دائرة أخرى وهى "دائرة التقييم السياسى لوظيفة الفن الاجتماعية". حيث تبنى هؤلاء الكتاب أفكاراً ذان طابع سياسى اجتماعى غالباً وسعوا إلى تأكيدها بكافة الوسائل. ويطرح أحد النقاد سؤالاً هاماً يلخص موقف كتاب الستينيات من الواقعية وهو "ماذا كان يمكن أن يكتبه نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ونجيب سرور وميخائيل رومان لو أنهم إكتشفوا– أو ساعدهم النقد الواقعى على إكتشاف– أن الواقعية ليست مجرد تكنيك فى الكتابة، وليست مجرد تجنيد الفن لخدمة قضية فكرية

وسياسية، وإنما هو ارتباط واع وجدلى وموضوعى بحقائق الواقع الحى فى تغيرها الدائم؟.

لقد ارتبطت الواقعية بمفهومها السياسى والاجتماعى عند كتاب الستينيات بالأيديولوجية المطروحه وموقف الكاتب وعلاقته بالمؤسسة السياسيه. وقد جاء هذا الارتباط برغبة الكاتب نفسه أو رغماً عنه من خلال النقد والنقاد المسرحيين وموقف السلطة نفسها من الكاتب. بحيث يمكننا تقسيم النصوص المسرحية طبقاً لعلاقة الكاتب وموقفه من المؤسسة السياسية إلى قسمين:

قسم توائم مع النظام والمؤسسة وأصبح يعبر عن وجهة نظرها ويمثلها فنياً، وقسم لاتجه إلى النقد والمعارضة وهذا القسم ينقسم إلى قوتين.''قوة نقد ومعارضة تنطلق من دعم النظام وتطويره (وتمثيله كتابات سعد الدين وهبه وأخرون)؛ وقوة نقد ومعارضة بقصد تجاوز النظام بطريق غير مباشر لأنه غير قادر على المواجهة المباشرة، ومن هنا تجد فى المسرح مثلاً رشاد رشدى وعلى أحمد باكثير ويوسف السباعي. أرادو تجاوز النظام شكل غير مباشر.'' .

وقد كانت الوسائل غير المباشرة فى المسرح تتمثل فى شيئين:

أولاً:إضافة البعد الرمزى إلى الواقع الاجتماعي. وقد كان الرمز واضح الدلاله ومؤكداً فى النصوص المسرحية خاصة فى بعده السياسى والذى غالباً ما كان يتعلق (بالحاكم).''إن صورة عبد الناصر– مثلاً– فى مسرح الستينيات هى صورة غلابة ومترددة فى مسرحيات كثيرة هامة. ويمكن لأى باحث أكاديمى أن يكتب عن هذا الموضوع رسالة علمية وفيرة المادة. فعبد الناصر مثلاً هو "السيد البدوي" فى مسرحية رشاد رشدى "بلدى يا بلدي" الذى انفصل فى أواخر حكمه عن الناس وعندما نزل إليهم لم يعرفوه ونحن نجده أيضاً فى "مسامير" سعد الدين وهبه وكذلك فى "الاستاذ". كما نجد نقداً واضحاً مباشراً لقراره فى حرب اليمن فى صرخة الفتى مهران" يا أيها السلطان لا ترسل جندك، إلخ. والأمثله كثيرة.

ثانياً: استخدام الخلفية التاريخى حيث يعود المؤلف إلى التاريخ باحثاً عن إطار يضع فيه عمله الفنى وأفكاره بحيث يحدث نوع من الربط بين الماضى والحاضر مما ينفى عن النص صفة المباشرة. وإن كانت الأسباب التى دفعت إلى اتجاه المؤلف المصرى إلى استخدام الخلفية التاريخية يمكن إرجاعها إلى ما أشرنا إليه سابقاً وهو البحث عن الخصوصية المصرية والهوية إلى جانب الإلتفاف حول القيود والمحظورات الرقابية التى قد تمنع وصول العمل الفنى إلى الجمهور أو قد تهدد المؤلف نفسه""فالعودة إلى الماضي" فى المسرح العربى دون بقيه الأشكال الأدبية والفنية هروب من سلطة الرقابة السياسية التى تلجئ الفنان إلى أبعاد مقولته السياسية فى الزمان والمكان ليقدم مادة تاريخية موازية لرؤياه الحديثة أى أنه فى الواقع لا يعود للماضى بحثاً عن عالم مشابه لعالمه أو أكثر منه فوضى وفى تصويره لهذا العالم التاريخى أو الأسطورى يقدم نقده السياسى المعاصر فى ذكاء.".

لقد تغير موقف المؤسسة السياسية والرقابة من المسرح بتغير الظروف السياسية وتغير موقف المؤلفين أنفسهم من هذه الظروف. ففى بداية الستينيات كان هناك توافق بين كتاب المسرح والمؤسسة السياسية حيث تبنى هؤلاء الكتاب أفكارها وروجوا لها خاصة الدعوة إلى التغيير ورسم صورة مثالية "يوتوبيا" لمستقبل المجتمع المصري. لذا أعطت المؤسسة السياسية مساحة واسعة للإبداع."فمع فردية عبد الناصر وسلطته كانت توجد حرية التعبير والإبداع...هذا لأن الناحية الإيجابية لهذا النظام هو وجود قوى اجتماعية صاعدة وأنها لابد أن تخدم جماهير الشعب طالما أنها لا تمس السلطة الفردية للقيادة".

إن بعض الكتاب المسرحيين فى تفاعلهم مع المجتمع قد غيروا اتجاهم لمعالجة بعض أخطاء القيادة وإنحرافات الثورة خاصة فى عامي٦٥/٦٦ حيث قدمت العديد من المسرحيات مثل "الفتى مهران" التى تنقد تدخل مصر فى حرب اليمن "وسكة السلامة" التى تطرح إمكانية أن يوقع فرد واحد المجتمع كارثة بسبب سعيه لخدمة

مصلحته الشخصية إلى جانب عديد من النصوص التى تعاملت من خلال الإيحاء والرمز والتاريخ لإثارة الحوار بين الشعب والسلطه والتعبير عن موقف الجماهير وآرائها. وقد أزعجت هذه المسرحيات المؤسسة السياسية وجهازها الأمنى فتم تشديد الرقابة على المسرح والتدخل فى مدة عرض المسرحيات وحظر تقديمها فى وسائل الإعلام كالإذاعة والتليفزيون ووصلت إلى حد إلغاء عروض مسرحية "المخططين" وأصبح المسرح متهما بالتحريض على قلب نظام الحكم. وأطلقت الإتهامات "باليسارية والشيوعية" على المسرحين وتبع ذلك حملة ضارية ""وما تبعها من حملات الإعتقال والفصل.. التى لم ينج منها كتاب المسرح.. الفريد فرج، يوسف إدريس، الخولى وغيرهم من المثقفين .

وقد تزايد دور الرقابة بشدة أيضاً بعد نكسة ١٩٦٧حتى أن وزارة الخزانة قد إعترضت على الأموال التى تنفق على المسرح والفنون بدعوى أفضلية تقديمها لشراء الخبز وبناء المساكن.

لقد كانت النظرة إلى النص المسرحى فى الستينيات بوصفة عملاً سياسياً واجتماعياً بالدرجة الأولى يتضمن موقف كاتبه من النظام والمجتمع ويعبر عن أيديولوجيته بشكل أو بأخر. وحقيقة الأمر أن النص المسرحى يتضمن هذا الموقف وهذه الأيديولوجية ولكنها لا تمثل إلا جانباً واحداً من العمل الفنى وهو فى مجال الفن والمسرح موقف قابل للتفسير والتأويل. ولكن النقد المسرحى فى الستينيات قد صب لاهتمامه على إكتشاف الرموز السياسية فى النص وتفسيره ومحاسبة المؤلف على توجهاته وأيديولوجيته طبقاً لهذه الرموز، والأمثلة على ذلك كثيرة، فعلى سبيل المثال أحدث نص مسرحية الفرافير وعرضها١٩٦٤ ضجة كبيرة حول مضمونها الفكرى""وانقسمت الأراء حولها، فهناك من يقول أن يوسف إدريس عاد إلى الصواب ومسح أخطاءه جميعاً إذ قال أن وجود الفرافير والأسياد، أو العبيد والأسياد ضرورة اجتماعية، بل ضرورة كونية لأن الله أرادها كذلك، ومعنى هذا

أن يوسف إدريس قد استغفر عن آرائه الإشتراكية وتاب وأناب، وهناك فريق هاجمه لأنه تنكر لأفكاره الإشتراكية إذ زعم أن وجود مشكلة الأسياد والعبيد مشكلة لا حل لها حتى فى الإشتراكية". بل أن الكاتب إحسان عبد القدوس قد هاجم يوسف إدريس لأنه يرمز (بالمؤلف) فى الفرافير إلى "الله" وقد دعت هذه التأويلات "يوسف إدريس" إلى كتابة مقال يدافع فيه عن نفسه مطالباً بتناول النص بوصفة عملاً فنياً.

والمثال الثانى الذى يوضح تعامل النقد مع النص المسرحى باعتباره عملاً سياسياً فقط تلك المجادلة الهامة التى قامت بين لويس عوض ومحمود أمين العالم على صفحات جريدة الأهرام ومجلة المصور عام١٩٦٦ "وكل من المقال والرد يعكسان المدخل الغالب على النقد المسرحى فى هذه الأيام وهو محاولة قراءة معان ورموز سياسية واجتماعية فى كل ما يكتب، وفصل هذه المعانى وهذه الرموز عن باقى مكونات العمل الفني، كما لو كان الكاتب قد كتب مسرحيته حتى يقول كلمة أو كلمتين .وبطبيعة الحال فإن المضمون الفكرى أو السياسى أو الفلسفى فى النص كما سبق وذكرنا هو الجانب الأكثر تغيراً والأكثر قابلية للتأويل والتفسير طبقاً لتغير الظروف السياسية والاجتماعية. وهو يشكل أحد جزانب العمل الفنى (النص) فقط. ولكن الناقد المصرى فى الستينيات قد اعتبر النص المسرحى مجرد وثيقة اجتماعية وسياسية ترتبط بالمجتمع فى لحظته التاريخية المؤقتة مما يقلل من قيمة العمل الفني.

لقد استمر النقد على هذا الحال حتى نهاية الستينيات أيضاً. ففى عام١٩٦٩. تعرض نص رشاد رشدى "بلدى يا بلدي" لهجوم نقدى حيث أتهم بإهانه الشعب وسعى أحد النقاد إلى تسنيد هذا الإتهام حيث يرى أن "الكلمات كثيرة فى طول الفصول الثلاثة التى تؤكد يأسه من الشعب، وقرفه منه، وتعاليه عليه،

والشخصيات التى يزعم أنها ثورية شخصيات مسطحه باهته، ومهزومة من البداية وهزيمتها تحسب عليها وعلى مؤلفها لا على الناس ولا على فكر الثورة.

لقد إضطر المؤلف رشاد رشدي– والذى تشير معظم الدراسات إلى إنتماءه "لليمين"– إلى الدفاع عن النص فى مقال بمجلة المسرح تحت عنوان "حصاد الموسم المسرحي" يتحمل الجميع مسئولية الهزيمة حتى تتمكن من تجاوزها وتحقيق النصر.

لقد أدى توجه النقد إلى محاسبة المؤلف طبقاً لأيديولوجيته والتعامل مع النص بوصفة وثيقة اجتماعية وسياسية إلى جانب موقف السلطة والرقابة من المسرح وما تعرض له بعض الكتاب من ممارسات– كالسجن أو إلغاء العروض– كل ذلك أدى إلى أن يزود بعض الكتاب أنفسهم برقيب داخلى وكتبوا مسرحياتهم بوحى من هذه الرقابة الذاتية وبالتالى تزايد استخدام الرمز والإسقاط السياسى واستخدام الخلفية التاريخي. وفى محاولة المؤلف لتأكيد هذه الرموز تزايدت النبره السياسية المحلية الصارخة التى هى إحدى سمات مسرح الستينيات بشكل عام إلى جانب سمة البطولة الجماعية فى النص فى مواجهة الحاكم الفرد والتى انعكست فى عدد الشخصيات المشاركة فى الحدث والمؤثرة فيه، واتجاه بعض الكتاب لاستخدام الكورس للتعبير عن جموع الشعب المصرى وآرائه التى تحلم بمستقبل أفضل.

٤-تأثير مسرح التلفزيون على النص المسرحى:

أنشئت فرق التلفزيون المسرحية عام ١٩٦٢ بهدف معلن وهو ملء ساعات الإرسال فى التلفزيون ولذا أدمجت مؤسسة المسرح فى هيئة الإذاعة والتلفزيون. وأنشئت عشر فرق مسرحية قدمت موسمين عام٦٢،٦٣ ومع بداية الموسم الثالث أعيد تنظيمها فى أربع شعب تضم الفرق العشر وهى شعب الحكيم، المسرح

الكوميدي، المسرح الحديث، المسرح العالمي. (*) وقد انقسمت الأراء حول تقييم الدور الذى لعبه مسرح التلفزيون وتأثيره على المسرح المصري. فهناك رأى يرى أن مسرح التلفزيون وفرقة المسرحية كانت لها تأثيرات إيجابية على المسرح المصرى فى الستينات. ويستند هذا الرأى إلى أن هذه الفرق:

أ–"أتاحت الفرصة أمام عشرات المؤلفين الجدد والمترجمين والمقتبسين والمعدين، وكذا المخرجين، بل وأتاحت الفرصة للنقاد لمزيد من العمل، ملاحقة للإنتاج الغزير".

ب–رفعت هذه الفرق شعار "المسرح للشعب" وقد حققت للمسرح قاعدة جماهيرية عريضة من خلال الوسيلة الإعلامية واسعة الانتشار ومن خلال تقديم عروضها فى أنحاء الجمهورية.

الرأى الثاني: يرى أن فرق التلفزيون كانت لها إنعاكاسات سلبية على المسرح المصرى عامة والنص المؤلف خاصة ويستند هذا الرأى إلى:

(أ) إن الهدف الذى أنشئت من أجله هذه الفرق هو السيطرة على المسرح والتحكم فيه من حيث طبيعة النصوص والموضوعات التى تقدمها وكذلك التحكم فى عرضها فى موعد إذاعتها. "أنشئت وشكلت فى إطار القطاع العام بهدف حجب مسرح الستينيات وإيقاف مسيرته وإخراجه من الساحة المسرحية بواسطة الفلول التى أوجدتها مسارح التليفزيون لتشكل بعد ذلك ما يسمى بالقطاع الخاص أو المسرح التجاري. ويشير فاروق عبد القادر إلى أن المسرح الكوميدى ومسرح الحكيم كان لهما دور كبير فى التركيز على وسائل جذب الجمهور بأية طريقة حتى لو كان ذلك على حساب المستوى الفني. وأن الحكومة قد ساندت هذين المسرحين

(*) إستمرت فرق التليفزيون المسرحية فى تقديم أعمالها حتى عام١٩٦٦ وحين تولى ثروت عكاشه مسئولية وزارة الثقافة للمرة الثانية– إنفصلت مؤسسة المسرح والموسيقى عن هيئة الإذاعة. وقد شهد المسرح المصرى محاولات لإحياء مسرح التليفزيون فى السبعينات كما شهد محاولة لإعادة إحيائها فى التسعينات.

فى هذا التوجه فعلى هذين المسرحين أغدقت الأموال بغير حساب وأبيحت لهما ساعات إرسال التلفزيون والإذاعة.

(ب) تغليب الكم على الكيف: فنظراً لحاجة التليفزيون لعدد كبير من الأعمال المسرحية لملء ساعات إرساله، اتجه القائمون عليه إلى التوسع الكمى فى الإنتاج. وجاء هذا التوسع بشكل مفاجئ لم يكن المسرحيون مستعدين له خاصة فى مجال التأليف. ولسد هذا الفراغ وتعويض النقص فى النصوص المسرحية كان اللجوء إلى الإعداد عن أعمال أدبية غير مكتوبة للمسرح مثل روايات "نجيب محفوظ ولإحسان عبد القدوس وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم" كذلك العودة إلى الاقتباس عن الأعمال المسرحية الأجنبية وتمصيرها إلى جانب بعض المسرحيات المؤلفة.

لقد نتج عن حاجة التلفزيون إلى هذا الكم الكبير من النصوص والفنانين "خلق طبقة من الطفيليين الذين لا يربطهم بالفن أى روابط فى كل مرحلة من مراحل الإنتاج الفني، فى التأليف وفى الترجمة وفى التمثيل وفى الإعداد وفى التنفيذ.. إلخ، (إن) هذا الرواج المسرحى بما يسيل فيه من مال غزير قد أغرى عدداً من كتاب القصة الذين وهبهم الله موهبه الفن القصصى ولا شئ غير الفن القصصى بأن يغيروا مجرى فنهم ويكتبوا للمسرح دون أن يكون لديهم الاستعداد الطبيعى له، بل وجعل عدداً من أساتذة الجامعات أنفسهم يتركون تخصصاتهم الأصلية التى أنفقت الدولة عليها عشرات الالاف من الجنيهات لتنميها فيهم فهرعوا إلى المسرح يؤلفون له ويترجمون ويعدون ويقتبسون وينقدون ويديرون ويفتون ويشيرون... .

(ج) إفساد ذوق الجمهور:حيث يتهم رافضوا مسرح التلفزيون هذا المسرح بتكوين نظرة إلى المسرح باعتباره وسيلة للتسليه. وهو ما أشرنا إليه سابقاً بالدور الذى لعبه المسرح الكوميدى ومسرح الحكيم من خلال اهتمامهما بعناصر الجذب الجماهيرى وخاصة الكوميديا والابتعاد عن القضايا الهامة والحيوية وخاصة القضايا

السياسية – "التى لن توافق عليها الرقابة بالطبع" –خاصة وأن معظم الروايات التى أعدت لمسرح التلفزيون كانت تمثل فترة ما بما فيها من قضايا أصبح بعضها فى عداد التاريخ وإعادة طرحها لا يمثل إلا نوعاً من الدعاية والترويج لفكر الثورة والمؤسسة السياسية وإنجازها فى مقابل الماضى وما به من مساوئ.. وقد أدى ذلك تدريجياً إلى حدوث هوه بين الجمهور وما يقدم له خاصة مع تزايد السمة التجارية على المسرحيات المقدمة، مما دعى إلى إعادة النظر فى فرق التلفزيون المسرحية حيث تغير اسمها إلى "ستوديو ١١" ثم مسرح التلفزيون" ثم توقفت بعد ذلك.

–إن دراسة فرق التلفزيون المسرحية وتأثيرها على المسرح والنص المسرحى المصرى سيوضح لنا بالتأكيد وجود بعض الإيجابيات وبعض السلبيات.

ويلخص لنا يوسف إدريس هذه السلبيات فى ‘‘طغيان الكم على الكيف، وإغراق المسرحيات بفيض من التفاهات، وتغليب الرواية المقتبسة والممصره على الإنتاج المسرحى الأصيل’’. فقد أدت الحاجة إلى كم كبير من المسرحيات مع عدم وجود مسرحيات مؤلفة تفى بهذه الإجتياجات إلى تحويل عدد من الروايات إلى نصوص مسرحية وهو عمل مشروع فنياً، وتاريخ المسرح العالمى يذكر العديد من التجارب التى تحولت فيها أعمال روائية إلى أعمال مسرحية بعنوان "حالة طوارئ" أو على يد معدين مثل روايات كافكا، هوجو، وغيرهم. وتقييم هذا التحويل يجب أن يكون من خلال مدى ملائمة هذه الرواية للمسرح والأسلوب الذى تم تحويلها به، كما أن فكرة الاقتباس والتمصير– والتى تعرضت وما زالت تتعرض إلى الأن لهجوم حاد من قبل الدارسين والنقاد– يمكن أن تضيف للمسرح المصرى وتسهم فى تطويره إذا توازى عمل المؤلف المحلى مع الأعمال المقتبسة والممصرة بحيث يحدث نوع من الإحتكاك والتواصل مع المسرح العالمي. ولكن ما حدث هو أن المؤلف المحلى عجز عن تقديم كم النصوص المسرحية المطلوبة ونظراً لأن التراث

المسرحى المصرى محدود فقد كان الإعداد والاقتباس والتمصير وسيلة ضرورية للوفاء بكم النصوص المطلوب.

لقد أعطى مسرح التلفزيون وفرقة الفرصة لظهور اسماء عدد من المؤلفين أمثال محمود دياب وعلى سالم وشوقى عبد الحكيم وعبد الله الطوخى ونبيل بدران وغيرهم، وإن كان أكثر هؤلاء الكتاب قد "وقعوا فى أخطاء فنية صارخة، حين فهموا (الواقعية) فهما تقريراً مباشراً، تهتم بالموضوع الجزئى واللهجة الخطابية والتعبير المباشر، ولكن اهتمامهم بالواقعية الإشتراكية كان من مكاسبه إزدياد الاهتمام بالتعبيرا العامي، وبخاصة فى مجال الدراما حيث ثبت أن العامية أفدرمن الفصحى تعبيراً عن أغراض الكوميديا.

لقد كانت الواقعية هى سمه من سمات نصوص الستينيات كما ذكرنا سابقاً ولكنها كانت أكثر وضوحاً فى نصوص المقدمة فى مسرح التليفزيون بسبب الجمع بين وسيلتين مختلفتين هما المسرح،والتليفزيون. فالتليفزيون وما يقدمه من إمكانيات وما يمتلكه من تقنيات أكثر قدرة على تصوير الواقع وقد دفع ذلك المؤلفين إلى معالجة موضوعات واقعية جاء بعضها أقرب إلى السهرات التليفزيونية. كما تبنت هذه النصوص فكرة المؤسسة الحاكمة والترويج لأفكارها والدعاية لها تمشياً مع أهدافها وسيطرتها على الوسيلة الإعلامية.

إن تغليب الكم على الكيف كان من الممكن قبوله مؤقتاً فى بداية فرق التليفزيون حتى تثبت التجربة إقدامها، على أن يتم تطويرها بعد ذلك وإنتقاء عناصرها نصاً وتنفيذاً.

وهذا ما لم يحدث بل أن المستوى الفنى قد إزداد فى الهبوط واتجهت الفرق إلى استقطاب الجمهور وإرضاءه. وإرتفعت فوق المسرح الكوميدى لافته تشير إلى أن الجمهور سيقضى ثلاث ساعات من الضحك المتواصل. وبدأت باقى الفرق فى تقليد هذا المسرح سعياً وراء النجاح الجماهيري، وبدلاً من أن تجمع المسرحيات

بين عنصرى المتع والفكر الجاد، أصبحت تهدف إلى التسلية فقط. وقد تزايد هذا الاتجاه بعد نكسه٦٧ ليعلو الحديث عن أزمة المسرح المصرى وما زال الحديث عنها مستمراً حتى الأن.

٥-تصاعد الخلاف بين المؤلف والمخرج حول علاقة النص بالعرض:

حيث طالب بعض المؤلفين بإخراج نصوصهم بأنفسهم بسبب رفضهم لتعامل المخرجين مع تلك النصوص. والمؤلف هنا يشير إلى أن الخلاف بين المؤلف والمخرج قد بدأ فى الظهور مع تطور المؤلف المحلى خاصة فى فترتى الأربعينيات والخمسينيات، ولكنه يمثل أحد سمات المسرح فى الستينيات وساهم النقد المسرحى بدوره فى إبراز الصراع بين المؤلف والمخرج حتى أصبح الظاهرة المسيطرة على بعض المواسم المسرحية.

إن هذا الصراع رغم ما به من سلبيات يمكن أن تؤثر على العملية الفنية إلا أن له دلالة هامة وهى أن هذا الصراع لا يظهر بوضوح إلا فى ظل حركة مسرحية مزدهرة تأليفاً وإخراجاً ونقداً وهو ما توفر فى فترة الستينيات.

٦-تأثير هزيمة ١٩٦٧ على التأليف المسرحى:

أحدثت هزيمة١٩٦٧ صدمة عنيفة للمجتمع المصرى عامة وللمثقفين خاصة، حيث أصيب الجميع بخيبة أمل وسيطر عليهم الإحساس بضياع الحلم، وانعكس ذلك على المسرح حيث فقد قدرته على الحوار مع المجتمع، وتمزقت الروح القومية وتمزقت معها الأسس الفكرية التى كان المسرحيون ينطلقون منها. ومع تشديد المؤسسة السياسية للرقابة على المسرح ومحاولة توجيهه والسيطرة عليه إتخذ المسرح "مظهرين مترابطين: الأول إزدهار المسرح التجاري، والثانى هو ما يمكن أن ندعوه مسرحيات السلطة، وبقيت أعمال قليلة تبرق كالنجوم متباعد فى ليل الهزيمة". وقد جاءت هذه الأعمال القليلة بمثابة جهود فردية وإجتهادات شخصية لعدد من

الكتاب تفتقد وضوح الرؤية، فجاء معظمها أقرب للميلودرامية ولجأ بعضها إلى الإغراق فى الرمز. ومرة أخرى يعود المسرح المصرى إلى الإعدااد المسرحى ويزداد عدد النصوص المترجمة المقدمة فى عروض عن عدد المسرحيات المؤلفة.

ففى الموسم المسرحي٦٧-٦٨قدمت مسارح الدولة تسعة عشر عرضاً جديداً وأربعة عشر عرضاً معاداً، كان نصيب المؤلف المصرى منها أحد عشر نصاً. ولم يتناول النكسة فيها بشكل مباشر سوى مسرحتان هما (المسامير) سعد الدين وهبه، (أغنية على الممر) على سالم إلى جانب مسرحيتين تناولتا الهزيمة من خلال الوضع الاجتماعى وهما (أه يا ليل القمر) نجيب سرور، (بلاد بره) نعمان عاشور، وتناولت مسرحية واحدة أعلن سايسياً داخل إطار إنسانى تاريخى وهى (مأساه الحلاج) صلاح عبد الصبور.

وفى موسم٦٨-٦٩ قلت مشاركة المؤلف المصرى حيث قدم ثمانية مؤلفين فقط نصوصاً مسرحية ""وأهم ما يلاحظ بعد ذلك أن مسرحية واحدة هى التى حاولت أن تقترب من النكسة بناقص مسرحية عن الموسم السابق وبرغم مرور سنة كاملة على النكسة- المفروض أنها أتاحت الفرصة لأخذ الأنفاس وتجميع الأفكار وتوضيح الرؤى- وهذه المسرحية هى (بلدى يا بلدي) أما عن الوضع الاجتماعى فلم تحاول أن تقترب منه أو تعالجه غير مسرحية واحدة بناقص مسرحية أيضاً عن الموسم السابق وهى (البلياتشو). بينما استجابت مسرحية واحدة للأحداث العالمية وهى (ليلة مصرع جيفارا) .وفى الموسم٦٩-٧٠ شارك ثمانية مؤلفين أيضاً بتقديم نصوص مسرحية تناول أربع منها الهزيمة وهى (إنت إللى قتلت الوحش، وطنى عكا، النار والزيتون، ثورة الزنج) وقد انصب اهتمام مؤلفيها على تحديد المسئول عن الهزيمة ونقد الحاكم.

والملاحظ على تلك الفترة هو إنصراف الجمهور عن المسرح الجاد الذى اتجه إلى تقليد المسرح التجارى وأصبح المسرح مجرد وسيلة للترفيه والتسليه ومحاولة

نسيان أو تناسى الجرح القومي، الأمر الذى يمكن اعتباره بداية النهاية لموجة الستينيات. وفى تلك الفترة ذاتها بدأ بعض المؤلفين الجدد– الذين عاشوا حلم الستينيات السياسى والاجتماعى والفنى والذين تكونت شخصيتهم الفنية فى ظلال مسرح– الستينيات– فى تقديم بعض أعمالهم. فكانت الأعمال القليلة التى قدمها محمد عناني، ويسرى الجندى بداية لموجه جديدة من التأليف فى المسرح المصرى تختلف من حيث ملامحها وتقنياتها عن ملامح تقنيات مسرح الستينيات.

الموجه الثالثة فى التأليف المسرحى المصري:

وقد بدأ إنتاج أصحاب هذه الموجه فى نهاية الستينيات واستمر على شكل إجتهادات ومحاولات فردية لا يكتنفها تيار واحد طوال فترة السبعينات، وبدأت جهودهم تؤتى ثمارها فى بداية الثمانينيات.

لقد جاء عقد السبعينات والحركة الثقافية فى مصر مثقلة بأعباء جسيمة، حيث تمثل الفترة من١٩٦٧–١٩٧٣ فترة التمزق بالنسبة للكاتب والمثقف المصرى حيث أدى الخلل الموجود فى المناخ العام وتوجهات المؤسسة السياسية وصدمة المثقف ذاته وإنهيار حلمه إلى وجود فجوة كبيرة فى تاريخ المسرح المصري، حيث لم يكمل مسرح الستينيات مسيرته ولم تقم الأجيال الجديدية من المؤلفين بتطويره أو إكمال بنائه، ولكن تغير المناخ الفكرى والسياسى وسرعة تغير الأحداث التى بدأت بوفاة عبد الناصر وتولى السادات السلطة ثم حرب أكتوبر وإنتصار المؤسسة العسكرية المصرية، ثم توالى القرارات والمفاجأت التى تصدر عن المؤسسة الحاكمة من (سياسة الإنفتاح) وما صاحبها من إرتباك فى تركيبة المجتمع المصري، ثم التوجه إلى السلام مع أعداء الأمس القريب، ثم القوانين الاستثنائية التى تحد من حرية المبدع والمثقف؛ كل ذلك قد انعكس على المسرح مادياً وفكرياً.

فعلى المستوى المادى أغلقت المسارح وأهملت الدولة بناء مسارح جديدة أو صيانة القديم منها، أو وضع الميزانيات المناسبة للإنتاج المسرحي، فى الوقت الذى

بدأت فيه دول الخليج إنتاج مسلسلاتها التليفزيونية بما تحمله من مغريات مادية. وتوقفت المجلات المتخصصة عن الصدور، وتوقفت البعثات التى كانت ترسلها الدولة لدراسة المسرح فى أوروبا.

وعلى المستوى الفكرى فإن الصمة القوية التى تعرض لها المثقف والكاتب منذ ٦٧ وما تلاها من أحداث وقرارات سياسية قد "ألإقدت الفكر المصرى توازنه..فأصبح ذلك الفكر يجرى لاهثاً وراء القرار السياسى بدلاً من أن يكون الأرضية الفكرية التى تمهد لهذا القرار وتعطيه شرعيته ومع سياسية قرارات الصدمة أيضاً تاهت أحلام المجتمع ولم يعد هناك إلا حلم واحد هو حلم الثروة أو الإثراء السريع".

إن الحديث عن المسرح المصرى فى السبعينات يرتبط بالحديث عن (أزمة المسرج المصري) حيث تبارى الجميع فى محاولة تحديد أسبابها هل هى أزمة نص ومؤلف أم أزمة ممثل ومخرج أم جمهور، وما زال هذا الحديث يدور من وقت لأخر حتى وقتنا الحالي. كما دار الحديث أيضاً عن مسرح الستينيات والتباكى عليه دون أن تكون هناك استفادة حقيقية من تجربة الستينيات، كما ترددت كلمات مثل المناخ العام وتغير المناخ العام كسبب لتوقف مؤلفى الستينيات عن تقديم إبداعتهم وخاصة فى مجال التأليف المسرحي، فعلى سبيل المثال توقف يوسف إدريس عن الكتابة ثانية إلا فى عام١٩٨٣ حين قدم مسرحيته (البهلوان).

لقد برر يوسف إدريس هذا التوقف بعدم وضوح الرؤية بالنسبة له بسبب التغيرات السياسية والاجتماعية حيث قال"أنا لا استطيع أن أكتب للمسرح اليوم، لأنى لا أعرف طريق النجاه وسوف أكون كاذباً لو كتبت اليومن فالكاتب المسرحى دوره كدور ارسول، والرسول حين لا يرى طريق الخلاص يتسبب فى ضياع الشعب. فأنا لابد أن يكون عندى طريق الخلاص واضحاً وصريحاً لكى أبشر به".

والمؤلف يرى أن مقولة يوسف إدريس تشير إلى نظرته للمسرح كرسالة مباشرة يقدمها الكاتب فى نص وهذه الرسالة نابعة من موقف أيديولوجية واضح.

لقد كان يوسف إدريس وغيره من كتاب الستينيات يكتبون من خلال توافقهم الأيديولوجيمع توجهات السلطة وإن تذبذب هذا التوافق من وقت لأخر وعندما إنعدم هذا التوافق توقف هؤلاء الكتاب برغبتهم وباختيارهم. وبشكل أكثر تحديداً فإن (الواقعية الإشتراكية) التى تبناها كتاب الستينيات والمضامين والقضايا التى كانت سائدة فيها لم تعد ملائمة لمسرح السبعينيات والثمانينيات رغم وجود قضايا جديدة كقضايا الإنفتاح وسيطرة المفهوم االستهلاكى والاستغلال والكسب غير المشروع وهى قضايا تصلح لتقديمه فى نصوص.

إن بعض المؤلفين الذين توقفوا عن الكتابة يرون أن الرقابة فى السبعينيات قد لعبت دوراً فى تحجيمهم برفض تقديم نصوصهم على المسرح وإيقاف بعض العروض مثل (المخططين١٩٧٠)، (أزمة شرف)، ولكن ذلك يمكن الرد عليه بأن المؤلف المصرى كان يجد دائماً الوسيلة للهرب من سلطة الرقابة سواء باللجوء إلى التاريخ أو الرمز ولكن هؤلاء الكتاب قد تعودا على أن تكون رسالتهم المقدمة فى النصوص واضحاً ومباشراً إلى حد كبير، كما أنه رغم تحكم الرقابة فى إمكانية العرض فإن إمكانية نشر هذه النصوص كانت متاحه.

أن عدداً من كتاب مسرح الستينيات قد اتجه لكتابة مسرحيات للقطاع التجارى مثلما فعل سعد الدين وهبه (ثلاثة نصوص) وعلى سالم وغيرها وما يمكن أن نلخصه فى نهاية هذا الموضوع على حد قول المخرج سمير العصفورى ‘‘لقد توقف بعض الكتاب لتوقف تفكيرهم عند مرحلة الستينيات...ولم ينج من كتاب الستينيات إلا كتاب دنيا الإنسان البعيدين عن الشعارات والتحديدات السياسية’’.

لقد إتسمت معظم أعمال كتاب الموجة الثالثة من التأليف المسرحى المصرى بمجموعة من الخصائص أهمها:

١-الصفة الأكاديمية: علة خلاف كتاب الموجة السابقة. فأربعة من كتاب هذه الموجة قد حصلوا على درجة الدكتوراه وه (عبد العزيز حموده، محمد عناني، سمير سرحان، فوزى فهمي) إلى جانب عدد كبير من الدارسين للأدب والنقد، وقد ساهم معظمهم فى الحركة المسرحية بداية من الستينيات بالترجمة أو الدراسات أو النقد أو الإعداد المسرحى أو بالتدريس فى الجامعات وفى اكاديمية الفنون. وعلى المستوى الفنى فقد انعكست الصفة الأكاديمية على نصوصهم حيث ظهر وعيهم الكبير بتقنيات الكتابة واهتمامهم بالشكل إلى جانب المضمون.

لقد اهتم كتاب الموجة الثالثة بتقنيات الدراما الأرسطية وتوفر سمات البطل التراجيدى من خلال مفهوم معاصر كما خاض بعضهم تجارب فى المسرح الملحمى وهو ما نلمسه أيضاً فى أعمال (محفوظ عبد الرحمن، أبو العلا السلاموني، يسرى الجندي، نبيل بدران).

٢-الابتعاد عن المباشرة وإختفاء النبرة الأساسية المحلية: التى كانت موجودة لدى كتاب الستينيات، وأن كان البعد السياسى فى نصوصهم يعتبر عنصراً أساسياً لكنه لا يرتبط بقضية أو موضوع مؤقت حيث اهتم كتاب هذه الموجه بالقضايا المجردة (كالديمقراطية وعلاقة الحاكم والمحكوم) وهى قضايا ممتدة ودائمة تصلح للتقدم فى عروض فى أماكن مختلفة وعبر فترات زمنية متباعدة من خلال تفسيرها بما يتناسب مع المتغيرات التى تطرأ على المجتمع.كما اهتم كتاب هذه الموجة بالأبعاد الإنسانية والنفسية للشخصيات التى يقدمونها.

٣-الإهتمام بالتراث الإنسانى العالمى والمحلى واستخدام التاريخ والأسطورة: كإطار يقدم فيه الكاتب رؤيته للعالم والمجتمع بشكل فنى غير مباشر ودن أن يصطدم بالرقابة والسلطة وهو ما نلمسه فى نصوص مثل (عودة الغائب)

و(الفارسوالأسيرة) لفوزى فهمي، (الظاهر بيبرس) (الناس فى طيبة) لعبد العزيز حمودة، (إمراة العزيز) (وست الملك) لسمير سرحان، (الثأر ورحلة العذاب) (مأذن المحروس) (رجل فى القلعة) لآبو العلا السلاموني وغير ذلك من النصوص.

٤-الاهتمام باللغه بوصفها حاملة للرسالة التى يقدمها الكاتب: وحامله للفكر، والاهتمام بالنواحى الجمالية بها. لقد اختلف استخدام اللغه وطبيعتها من كاتب لأخر حيث استخدم البعض الأخر المزج بين الفصى والعامية. وبشكل عام قد اهتم كتاب هذه الموجه بجماليات اللغه إلى جانب وجود محاولات لإحياء المسرح الشعرى عند فاروق جويدة ومحمد إبراهيم أبو سنة.

٥-التركيز على البطل الفرد فى مقابل البطولة الجماعية فى مسرح الستينيات: حيث يقدم كتاب هذه الموجه"رؤية للفرد ليس فقط فى مواجهة الفاسد وإنما فى مواجهة المعانى والقيم الكلية فى الحياة..وبينما كانت مسرحيات الموجة الثانية تنتهى برؤيا مثالية عن مستقبل أفضل سيأتى مع الأجيال القادمة، نجد أن مسرحيات الموجة الثالثة– فى معظمها– تنتهى بالموت وخاصة موت البطل. فالبطل يدفع حياته ثمناً لإصلاح الكون المختل".

٦-هدوء نسبى فى علاقة المؤلف بالمخرج: حيث انتقل الخلاف بينهما إلى خلاف بينالمخرج والناقد كما ظهر مؤلف واحد يقوم بإخراج نصوصه هو رأفت الدويرى وقد أرجع سبب قيامه بإخراج نصوصه إلى أنه يكتب مسرحاً طقسياً يعتمد على الفعل أكثر من اعتماده عى الكلمة، مما يجعل النص لا يكتمل لإلا بعناصر إخراجه"(*)

إن السمه الغالبة على معظم نصوص كتاب الموجة الثالثة هو اعتبارهم المسرح ظاهرة ثقافية تقدم لطبقة المثقفين، وقد تغير هذا التوجه بعض الشئ فى الثمانينات

(*) مقابلة مسجلة مع الكاتب والمخرج رأفت الدويرى بمسرح البالون بتاريخ١٤/٧/١٩٩٦.

حيث بدأ الاهتمام بجمهور ومسرح الأقاليم بتزايد، كما اهتم المؤلفون والمخرجون بالخروج من دائرة المسرح الإيطالى وقديم عروضهم فى أماكن غير تقليدية كوكالة الغوري، علاوة على بعض التجارب المسرحية مثل تجارب مسرح السامر ومسرح الجرن.

لقد ظهرت فى أعمال الموجة الثالثة بعض المحاولات لتقديم نصوص ذات طابع تسجيلى وتعليمى وملحمي، كما ظهر ما اصطلح عليه النقاد بأنه (مسرح العبث المصري) فى نص (فوت علينا بكره) تأليف محمد سلماوى وأن كان المؤلف يرى أن هذه المحاولات لم تشكل تياراً متكاملاً بل تعتبر إجتهادات فردية.

السمات العامة للإخراج المسرحى فى مصر:

اختلفت الأراء حول بداية ظهور المخرج والإخراج المسرحى فى مصر فهناك رأى يرى أنه لا يمكن الحديث عن إخراج مسرحى بالمعنى الاصطلاحى قبل ثورة١٩٥٢. حيث كان يوجد هناك إخراج دون أن يكون هناك مخرج بسبب سيطرة الممثل النجم وتسخيره عناصر العرض لخدمته. والرأى الثانى يرى أنه كان هناك مخرجان إثنان فقط قبل١٩٥٢ وهما زكى طليمات وفتوح نشاطى اللذين دراسا فى فرنسا والرأى الثالث يرى بداية الإخراج المسرحى مصر مع عودة نبيل الألفى وحمدى غيث من بعثتهما فى فرنسا.

ويرى المؤلف أنه من الإجحاف إنكار جهود العديد من الرواد الذين مهدوا الطريق لظهور المخرج المتخصص أمثال "جورج أبيض، عزيز عيد". فجورج أبيض الذى عاد من بعثته فى فرنسا١٩١٠ قد أكد على أهمية احترام النص الدرامي. ويعتبر أول من قدم عرضاً مخططاً فى العروض التى قدمتها فرقته باللغه الفرنسية نقلاً عن مشاهداته فى فرنسا، وقد استمر هذا التخطيط على يد عزيز عيد وفتوح نشاطى فى العروض التى قدمتها فرقتا "جورج أبيض ورمسيس" من إخراجهما.

وبداية عام ١٩٢٩ وهو تاريخ عودة زكى طليمات من بعثته "فرنسا أيضاً"، أخذ فى تطوير ما وصل إليه عزيز عيد حيث نقل مشاهداته وخبراته التى إكتسبها خلال دراسته والتى انعكست فى التزام كامل بالنص وأكاد أقول حرفياً، إلقاء مفخم يهتم اهتماما ملحوظاً بحروف المد، الكلاسيكية فى تخطيط العرض المسرحى سواء كان تراجيدياً أو كوميدياً أو أوبريت وهو يهتم فى اختياراته للنصوص بأن تكون تقليدية كاملة أو خاضعة لكل القواعد الأرسطية، سمات من الواقعية وفى الإطار التشكيلى والإضاءة واتجاه فى توجيه الممثل إلى ما هو أعمق من المعنى السطحى للكلمة واستنباط ما وراء الكلمات، الرفض الكامل لنظرية المسرح مسرحاً ولكل التيارات الحديثة من مسرح سياسى أو تعليمى أو تسجيلى أو ملمحي".

وتتمثل جهود زكى طليمات فى محاولته القضاء على سيطرة النجوم على المسرح والالتزام بالنص المسرحى وإكسابه صفة الاحترام، الاهتمام بالواقعية فى المسرح من خلال الديكور والإضاءة والألوان. أى أن زكى طليمات قد بدأ الطريق إل اتجاه الوحدة الشاملة فى العرض وإكتشاف معانى النص بدلاً من تنفيذه.

لقد انعكس أسلوب زكى طليمات على تلاميذه فى بداية الخمسينيات. حيث ظهر بعد ثورة يوليو١٩٥٢ تياران هما:أ- التيار الطبيعى ويتزعمه عبد الرحيم الزرقاني، وكمال يس..وهو يبلور المفهوم القائل بأن المخرج هو المفسر المؤهل للمؤلف. حيث كان عبد الرحيم الزرقانى يسعى إلى تحقيق أقصى قدر من المطابقة للواقع وهو ما يمكن وصفة بالطبيعة. وفقد حدد الزرقانى اتجاهه المسرحى بما اسماه "الواقعية الشاعرية" ولكنه فى الحقيقة كان أقرب ما يكون "للواقعية الفوتوغرافية" التى تحاول تحقيق الحد الأقصى من الإيهام بالحقيقة من خلال نقل الواقع "فى حدود الإمكان" على المسرح.

فعلى سبيل المثال فى إخراجه لمسرحية "الأشباح" كان المخرج يصر على أن يبلل الممثل معطف المطر بالماء قبل دخوله المسرح بينما كان الديكور طبيعياً والإضاءة محددة للوقت الذى تدور فيه الأحداث (ليل– نهار). كما كان يصر على الالتزام الحرفى بكلمات النص وإرشاداته ومن ثم كان هناك اتفاق شبه تام بين الزرقانى كمخرج ومؤلفى النصوص التى يخرجها. غير أن الممارسة العملية قد أجبرته على إختصار نص المسرحية ووجود مناطق التكرار بها.

"أما كمال يسفرى أن الإخاج عمل جنماعى ينتمى إلى مدرسة واحدة". وهى تفسير النص وتقديمه على خشبة المسرح. ولذا فهو يركز اهتمامه على توزيع الأدوار وتبسيط العرض بحيث يفهمه الجمهور ويتفاعل معه بسهولة وهو ما يؤكده بقوله "إننى أخرج وأثناء إخراجى أفكر فى الشعب، فى جمهور المتفرجين. وأنا تبعاً لذلك أرفض اللامعقول.. وكذا أرفض النصوص التى لا تمس حياة الشعب..وأرفض نظرية الفن للفن." .

فالإخراج عند كمال يس هو فلسفة اختيار فى الأساس تقوم على اختيار النص الذى يلائم أسلوبه وأهدافه والجمهور الذى يقدم لع العرض. وهو ما يتوافق مع طبيعة النصوص المقدمة فى الستينات بالتحدد من حيث اهتمامها (بالقضايا الاجتماعية)، فإذا أضفنا إلى ذلك التزام كمال يس التام بالنص المسرحى فإننا سنجد أن كان من أكثر المخرجين غرازة فى الإنتاج فى فترة الستينيات ومن أكثرهم هم نوافقاً مع المؤلفين حيث قام بإخراج بعض أعمال نعمان عاشور، ميخائيل رومن، سعد الدين وهبه، رشاد رشدي، يوسف إدريس، بل إنه قد قاما بإخراج سته نصوص لكاتبين إثنيت رغم اختلاف توجهاتهما الأيديولوجية وهما سعد الدين وهبه الذى أخرج له (كفرالبطيخ٦٢/٦٣، المحروسة٦١/٦٢، كوبرى الناموس٦٣/٦٤)، ورشاد رشدى (خيال الظل٦٤/٦٥، إتفرج ياسلام٦٥/٦٦، حلاوة زمان٦٦/٦٧).

إن المؤلفين الذين ارتبطت اسماؤهم بالخلاف مع المخرجين حول علاقة العرض بالنص أمثال "نعمان عاشور، يوسف إدريس، رشاد رشدي)؛ كانوا على توافق تام مع كمال يس بسبب التزامه التام بالنص ومحاولة ترجمته أو تنفيذه على خشبة المسرح. ولم تحدث أيه خلافات بينه وبين مؤلف حول نص ما، باستثناء حالة واحدة ناتجة عن سوء فهم من قبل امؤلف "نعمان عاشور" حول إختصار نص مسرحية "الناس إللى تحت" وتعديل بعض جمل الحوار. وقد أقر المؤلف وجهة نظر المخرج وقام بإجراء تلك التعديلات بنفسه.

إن الاتجاه بدأه زكى طليمات وسار على نهجه الزرقانى وكمال يس هو الاتجاه الذى سيطر على المسرح المصرى فترة طويلة والذى سيجد امتداداً له عند عدد من المخرجين خاصة فيما يتعلق بالالتزام الشديد بنص المؤلف.

التيار الثانى فى الإخراج المسرحى فى الخمسينيات وهو اتجاه أكثر تطوراً تزعمه "حمدى غيث ونبيل الألفي" بعد عودتهما من بعثتهما الدراسية فى فرنسا.

ويشير حمدى غيث إلى تغير أسلوبه فى الإخراج ‘‘كنت اتجه فى إخراجى نحو المذهب الواقعى الطبيعى لأننى كنت أخشى الخوض فى غمار الأساليب الجديدة فى الإخراج قبل أن أتمرس بالأساليب التقليدية وحتى أكتسب خيرة من خلال إحتكاكى بالجمهور، كما أننى كنت أخاف لآن الجمهور لم يكن قد تعرف على الأساليب الجديدة بعد. ثم أخذت أتطور من مسرحية إلى أخرى نحو الأسلوب التجريدى والرمزيإلى أن وصلت هذه الأساليب صراحة فى مسرحية "تحت الرماد" ومسرحية "سقوط فرعون" ثم مسرحية "ثورة الموتى" التى كانت قمة الأسلوب التجريدى فى إخراجى وكان ذلك عام١٩٥٨’’. وقد كان حمدى غيث أكثر تحديداً لأسلوبه الإخراجى بعد ذلك بقوله ‘‘أعتقد أننى أمثل الواقعية الشاعرية وأحتفل بالمسرح السياسى كما أميل إلى التجريد والبساطة’’.

لقد كان حمدى غيث واقعياً إلى درجة كبيرة مع الاهتمام بالبعد السياس وقد انعكست الواقعية على عناصر الديكور والأداء والإضاءة مع اهتمامه النسبى بجماليات الحركة والأداء ومحاولة التخلص من "الطبيعية" لتحل محلها "الواقعية" مع التزامه بنص المؤلف وكلمته.

أما نبيل الألفى فقد انصب اهتمامه على النواحى الجمالية فى العرض ووحده الأسلوب التى تجمع جميع عناصر العرض بحيث تتكامل هذه العناصر لخدمة هدف واحد هو نص المؤلف وأفكاره.

إن البداية العلمية لأخراج المسرحى فى مصر قد ارتبطت بالمسرح الفرنس إلى حد كبير من خلال زكى طليمات وتلاميذه الذين درس بعضهم فى فرنسا أيضاً وهم "حمدى غيث، نبيل الألفي، كمال يس فيما بعد". كما ارتبطت تلك البداية العملية بالالتزام التام والحرفى بنص المؤلف.

ومع بداية الستينيات بدأت عودة الموجة الثانية من المخرجين الذين درسوا الإخراج فى العديد من الدول الأوروبية المختلفة مما أتاح إحتكاكاً أوسع بالمسرح الأوروبى باتجاهاته خاصة أن فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وهؤلاء المبعوثين هم: سعد أردش إيطاليا١٩٦١، كمال يس فرنسا ١٩٦١، كرم مطاوع إيطاليا ١٩٦٤، جلال الشرقاوي ١٩٦٤، حسين جمعه فرنسا ١٩٦٤، فاروق الدمرداش انجلترا ١٩٦٤، نجيب سرور روسيا ١٩٦٢، محمد عبد العزيز فرنسا ١٩٦٤، كمال عيد المجر ١٩٦٤، أحمد عبد الحليم إنجلترا ١٩٦٦، أحمد زكى إنجلترا ١٩٦٦. ثم تبعتها الموجة الثالثة من المبعوثين التى ضمت سمير العصفوري ١٩٦٧، محمد مرجان إيطاليا ١٩٦٨، أنور رستم إيطاليا ١٩٦٨.

والملاحظ أن معظم المخرجين قد عادوا من بعثاتهم فى الفترة من١٩٦١ إلى١٩٦٤ مع بداية نهضة أو ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح (طفرة المسرح المصري). حيث تحمل هؤلاء المخرجين مسئولية التخطيط للمسرح المصرى وتولى

بعضهم مسئولية إدارة المسارح، كما تم إنشاء مسرح الجيب١٩٦٢ كنواهللتجريب المسرحى وتم تقديم بعض الاتجاهات الحديثة التى لم يعرفها المسرح المصرى من قبل مثل مسرح العبث.

إن دور الكبير الذى لعبههؤلاء المخرجون كان يتمثل فى تغيير العديد من الأفكار السائدة والمستقره لدى المسرحين وتطويع التقنيات والأفكار والفلسفات التى درسوها أو عاصروها فى المسرح الأوروبى لمقتضيات وطبيعة وأهداف المجتمع المصرى فى ظل الظروف السياسية الموجودة. وقد نتج عن محاولات التغيير نوع من الصدام بين عدد من هؤلاء المخرجين من جهة ومالمؤلفين والنقاد من جهة أخرى حيث وجهت لهؤلاء المخرجين بعض الإتهامات وتعرض بعضهم لهجوم عنيف من قبل النقاد والمؤلفين بل أن بعض الدراسين والنقاد الحاليين مازال يهاجم مخرجى المسرح العائدين من بعثاته فى الستينيات. ويمكننا أن نلخص عناصر النقد الموجهه لهم فيما يلي:

١-الإتهام بأن مخرجى الستينيات قد فرضوا تقنيات مسرحية غير ملائمة للنصوص المصرية المؤلفه: نتيجة لما عادوا به من بعثاتهم الدراسية فى الخارج. وقد حشدت مداركم بما يحتاج المسرح الأوروبى من تيارات واتجاهات ومنحنيات هى أبعد ما تكون عن حقيقة أوضاع مسرحنا وتطوارت نمائه كمسرح بدأ فيه التأليف متأخراً ولفترات قليلة خاطفه.

والمؤلف هنا يشير إلى أنه لولا جهود هؤلاء المخرجين وما قدموه للمسرح المصرى من أفكار وتقنيات لما تطورت أساليب الكتابة وتقنياتها، خاصة إذا سلمنا بعدم إلمام الكاتب المصرى فى تلك الفترة تقنيات خشبة المسرح وعدم خبرته بعناصرها مما ألقى بمسئولية أكبر على المخرج حيث كان عليه أن يعمل على النص المسرحى بحيث يجعله ملائماً للتقديم فى عرض.

إن فكرة عدم ملائمة التيارات والاتجاهات الإخراجية وما تقدمه من تقنيات العرض المسرحى للنص أمر غير منطقي. فالتقنيات هى مجرد أدوات يتم توظيفها لخدمة هدف أو فكر معين أو لتحقيق جماليات معينة تخدم الهدف والفكر أيضاً ومن ثم فإن عدم ملائمة تلك التقنيات للنص المسرحى المصرى أمر غير مقبول خاصة وأن الجمهور قد تفاعل مع العروض المسرحية المقدمة وما تحمله من تقنيات ولا قت تلك العروض نجاحاً جماهيرياً، فالمسأله تتعلق فى الأساس بكيفية تطويع تلك التقنيات لخدمة الهدف طبقاً لذوق طبيعة الجمهور المصري.

ويرى المؤلف أن هذا النقد لا يدين المخرج المسرحى فى التسينيات بل يحسب له. وأن السبب وراء هذا النقد إنما يرجع إلى نوع من "مقاومة الأفكار المستحدثة" من قبل ما هو مستقر وثابت. فقد تعود المسرحيون قبل الستينيات على أن النص المسرحى هو الشئ الوحيد المسيطر على المسرح كما تعودوا على المسرح بقواعده الأرسطية وشكله التقليدي، وأن عمل المخرج هو أن ينفذ النص ويهيئ له المناخ فقط. وهو ما لم يفعله محاولة تفسير النص فكرياً باستخدام مفردات مبتكطرة للعرض المسرحي.

كما يرجع سبب هذا النقد إلى أن الإخراج المسرحى بمفهومه الجديد قد أدى إلى كشف عيوب النص والتأليف، وإلى أن المخرجين العائدين قد حققوا من النجاح ما جعلهم موضع الاهتمام الجماهيري، وإكتسبوا حقوقاً تعدت حقوق المؤلف فى بعض الأحيان.

٢-الإتهام بمحاولة استعراض العضلات الفنية والقدرات الإخراجية على حساب النص: وهو ما نلمسه فى بعض مقالات الستينيات والتى نقدم منها نموذجاً. فقد نشر أحد النقاد فى مجلة المسرح ما يلي:"بدأ يظهر بينا نفر من المخرجين أصبح كل همهم أن يثبتوا أنهم على دراية ووعى وذكاء ونبوغ أيضاً لا عن طريق تفهم العمل الفنى وإدراك وحدته والحفاظ عليها بل عن طريق إغفال

هذه الوحده وتكسيرها عمداً حتى يلفتوا الأنظار إليهم وحتى يصبح النص مفصولاً عن الإخراج، شيئاً قائماً بذاته مستقلاً تمام الاستقلال يسترعى الإنتباه ويثير الدهشة والإعجاب والعجب أيضاً. يتحث الناس عنه من جهة ويتحدثون عن النص من جهة أخرى وكأنه لا علاقة بين هذا وذاك.

وهنا نتوقف عند هذه النقطة بعض الشئ. فالنص المسرحى إذا أحسن إخراجه وتقديمه فى عرض فإنه لا يمكن الفص بين الإخراج والنص، فهذا الفصل لا يقدر عليه سوى الدارسين والنقاد المتخصصين بعد دراسة النص والعرض والمقارنة بينهما. بل إن بعضاً من الدراسات الحديثة التى تفصل بين النص المكتوب والعرض. تطلق مصطلح "نص العرض" على العرض المسرحي، أى أنه النص من خلال وجهة نظر رؤية المخرج.

وقد تعود نقاد الستينيات إقامة تلك المقارنة بين النص المكتوب والعرض بهدف تحديد ما قدمه الإخراج وطريقة عمله على النص. غير أنهم تمسكوا بدرجة كبيرة بحرفية النص وسيطرة الكلمة المكتوبة، بل وسعوا إلى تفسيره من منظور أحادى تحت زعم "ماذا يريد المؤلف أن يقول" الأمانة والالتزام بالنص". وقد أدى ذلك إلى حدوث نوع من الصدام بين المخرجين من جهة والمؤلفين والنقاد من جهة أخرى. فالمخرجون من خلال إحتكاكهم بالمسرح الأوروبى فى الخمسينيات وأوائل الستينيات قد أدركوا أن العرض ليس هو النص فقط. وأنه لابد له من التفسير ومن مخاطبة البصر إلى جانب السمع من خلال مقتضيات خشبة المسرح كما أن تلك الفترة– "الخمسينيات الستينيات فى أوروبا"– قد تضمنت صراعاً مماثلاً بين أنصار المسرحة وحرية المخرج فى التعامل مع النص من جانب وأنصار النص والالتزام الحرفى والأمانة من جانب أخر. ةقد إنتهت فترة الستينيات بما سمى بالمسرح الجديد حيث تمرد الجيل الجديد من المسرحين على النص وكل ما هو ثابت ومستقر وإتخذوا من أراء أرتو مرشداً لهم. وإذا كان المخرج المصرى قد إحتك

بتلك التيارات وما قدمته للمسرح فلابد أن ينعكس ذلك على العروض التى يخرجها.

–إن تعدد أساليب التعامل مع النص المسرحى من أهم حسنات مسرح الستينيات إتخذ بعض لمخرجين أسلوب الالتزام الحرفى بالنص وتنفيذه بشكل أقرب للفوتوغرافية على المسرح. واتجه البعض الأخر لتفسير النص وتقديم معادلات مرئية وسمعية لهذا التفسير. بينما كان البعض الأخر يعطى نفسه الحرية فى تقديم رؤيته الذاتية منطلقاً من النص أيضاً ولكن دون حرفيته مع إمكانية التعديل والتغيير فيه وهذا الأسلوب الأخير هو الذى نال قدراً كبيرا من النقد والهجوم. وهو الأسلوب الذى تبناه المخرج كرم مطاوع الذى إتهم فى حالات كثيرة بعدم احترام نص المؤلف ووصل الأمر إلى مهاجمته حيث رأى البعض أنه يختار النصوص الضعيفة ليقوم بإخراجها بهدف إظهار قدراته الإخراجية واستعراضها.

ومنذ عودته من بعثته١٩٦٤ ومع أول عرض قدمه على المسرح "يرما"لوركا، تعرض لهجوم كبير حيث أضاف مشاهد وأغانى وأخدل الكورس على النص فجعل الكورس يقوم بغناء بعض المونولوجات الخاصة بالبطلة "يرما". كما حذف بعض المشاهد واستخدام الأقنعة والتجريد، مما جعل رشاد رشدى يهاجم العرض حيث رأى أن التراجيديا الكلاسيكية ذات الحبكة المحكمة التى تتركز فى مأساة يرما وصراعها مع نفسها ومع زوجها قد تحولت إلى عرض يتألف من أشعار يغنيها كورس ورقصات متناثرة.

ويعيب رشاد رشدى على المخرج تفسيره للنص من زاوية سياسية بدلاً من المأساه الإنسانية الكلاسيكية كما يعيب عليه استخدامه للأسلوب الملحمى حيث يرى (رشاد رشدي)"أن أسلوب بريخت هو أسلوب خاص ببريخت فقط ولا يمكن تطبيقه على أى مسرح أخر...وأنه حتى فى حدود مسرح بريخت لا ينجح طول الخط. ثم ما علاقة لوركا بيرخت" .

وإذا درسنا أراء رشاد رشدى فيما يتعلق بالعرض وعلاقته بالنص لوجدنا أنه يريد حصر النص فى تفسير واحد وهو المأساه الإنسانية لشخصية "يرما" ولكن هناك حقيقة هامة يجب أن ننتبه إليها وهى أن العرض المسرح هو ظاهرة ثقافية ترتبط بالمكان والزمان، وأنه من حق المخرج أن يفسر النص من خلال وجهة نظره وأفكاره بل وأيديولوجيته أيضاً وهو ما قدمه المخرج كرم مطاوع حين فسر النص من زاوية سياسية تتفق مع أيديولوجيته ومتطلبات مجتمعه فى اللحظة التاريخية التى قدم فيها العرض. فقد طرح "قضية الثورة والنبض الاجتماعي" من خلال يرما.

أما قضية علاقة لوركا ببريخت. فيمكننا فهم هذه العلاقة إذا عرفنا الأهداف التى كان بريخت بريخت يسعى لتحقيقها من خلال منهجه. فقد كان بريخت يردى إعادة صياغة التراث الإنسانى كله من وجهة نظره وطبقاً لنظريته الملحمية.

ومن ثم تناول أعمال سوفوكل وجوركى وغيرهم من الكتاب بالإعداد الدراما تورجى الذى هو فى حد ذاته تطويع للنص وتوجيه له طبقاً لرؤية وتفسير معينين. يضاف إلى ذلك أن العناصر الملحمية التى استخدمها كرم مطاوع فى عرض "يرما" هى عناصر موجودة فى المسرح الإغريقى ولا تنطبق عليها صفة الملحمية البريختية بالشكل الكامل.

إن النقد الذى وجه لكرم مطاوع وزملائه من المخرجين العائدين من البعثات ينبع أساساً من تحيز النقاد للمفاهيم السائدة المستقرة ومقاومة الجديد الذى قدمه هؤلاء المخرجون، فقد كان المفهوم السائد للإخراج أنه "حرفه تنفيذ النص على المسرح"''مجرد مهارة حرفية لا تحتاج إلى موهبه ولا عبقرية، وإنما تحتاج إلى تدريب مما يلغى الفروق بين المخرج وصانع الأحذية''. أو كما يعبر عنه رشاد رشدى بأن المخرج "وسيط يلتزم التزاماً موضوعياً دقيقاً بالنص" وهو ما رفضه عدد من المخرجين العائدين من بعثاتهم. فالمخرج عندهم ليس مجرد وسيط أو حرفى يحول النص المكتوب إلى نص منطوق. ولكنه مبدع يتكم فى مفردات ماد ومعنوية، مرئية

ومسموعة تختلف عن مفردات النص وهى مفردات وعناصر وتقنيات العرض المسرحى التى يقوم المخرج بإدخالها فى علاقات جديدة تخدم الفكر الذى يحمله ويقدمه النص وهو الفكر الذى يتبناه المخرج أيضاً بحيث يعبر عن ذاته وثقافته وإبداعه.

إن فكرة الالتزام الموضوعى الدقيق فى مجال الفن وفى التفسير على وجه الخصوص هى فكرة نسبية كما ذكرنا فى الفصول السابقة، إذ إن كل تفسير للمادة يتضمن قدراً كبيراً من ذاتيه المفسر وعناصر تكوينه ورؤيته للكون والمجتمع والمسرح. والمفسر موضوعى فقط بقدر ما ينطلق من النص وبقدر ما يستمد بذور وأسس تفسيره من النص ثم يسعى بعد ذلك لتأكيد وجهة نظره وتقديمها فى معادلات وتراكيب وعلاقات فنيه.

٣-النقد الذى وجه إلى مخرجى الستينيات بعد إنتهاء الفترة:

وهو نقد حديث بعض الشئ يدين هؤلاء المخرجين بسبب عدم تقديمهم مدرسة مسرحية مصرية فى الإخراج وخضوعهم لتقنيات المناهج الإخراجية الأوروبية وأشكالها المسرحية. فيشير حمدى الجابرى إلى أن ''عبقرية الإخراج المسرحى التى هبطت على رؤوس مخرجى الستينيات بعد عودتهم من بعثاتهم لم تظهر بينهم منظراً مسرحياً واحداً مثل الكبار أصحاب الفكر المسرحى من المخرجين والمصممين فلم نجد بينهم مخرجاً واحداً يفكر فى عناصر العرض المسرحى بشكل جديد، ولم نجد بينهم من يحاول تقديم مسرح جديد غير المسرح التقليدى الأوروبى الإيطال. وحتى ذلك لم يقدم أحدهم فيه أى جديد على مستوى الفكر. حيث إكتفى الجميع بتتابع العروض المسرحية التى قد يبهر البعض فى زمنها بحركة إضاءة أو تشكيل جسدى دون أن تكمن وراءه فلسفة وفكر يجب الدفاع عنه ليصبح مدرسة جديدة أو تيار مؤثراً يمكن الوقوف عنده ومناقشته. بمعنى أنه لم يظهر بينهم

رغم كل ذلك مفكر مثلاً مثل ستانسلافسكى وأبيا وكريج وأرتو، ومايرهولد وأخلبكوف وكوبو وشارل ديلان وجاستون باتي".

والمؤلف يرى أن هذا النقد يغفل عدداً من الحقائق العلمية التى يرتبط بعضها بتاريخ المسرح المصرى وظروف المجتمع المصرى عامة فى فترة الستينيات.

فمن المعروف أن المنظرين الأوروبين وأصحاب المدارس المسرحية قد استندوا إلى تراث مسرحى كبير "نصاً وعرضاً" ودراسات فلسفية معاصرة لهم تعبر عن مجتمعهم وظروفهم الخاصة إلى جانب الاستناد فى بعض الحالات إلى تيارات أدبية وفنية خاصة فى مجال التأليف فقد أثبتت الدراسات المسرحية أن ما يسمى بالمناهج والمدارس المسرحية هو فى حد ذاته تطوير لبعض العناصر التى كانت موجودة فى الأصول المسرحية الأولى عند الإغريق. وأن كل مدرسة مسرحية جديدة كانت تقوم على مناقضة مدرسة أخرى وتصحيح أوضاعها ومن ثم تطرح بدائل جديدة تتمشى مع الفترة الزمنية وما صاحبها من متغيرات أو تطوير المدرسة الموجودة أصلاً.

فمنهج ستانسلافسكى فى إعداد الممثل كما يشير لى ستراسبورج على سبيل المثال. ليس منهجاً مبتكراً ولكنه تطوير لعدة مناهج موجودة بحيث تتفق مع المتغيرات الجديدة التى طرأت على العالم وتغير نظرة الإنسان لعلاقته بالإشياء والكون. والملحمية البريختية أيضاً تستمد بعض تقنياتها من المسرح الإغريقى والمسرح الشرقى أيضاً كالقناع والكورس والغناء..إلخ.

لقد إفتقد المخرج المصرى هذا التراث المسرحى الموجود فى المسرح الأوروبى فانصب دوره على التأسيس للمسرح المصرى وتغيير مفاهيم الإخراج السائدة وتقديم الاتجاهات التى توصل إليها المسرح فى العالم، ثم يأتى بعد ذلك دور التنظير الذى يتطلب بدوره عدداً من الشروط ومناخاً معيناً لم يتوفر فى مصر بسبب الفترة الزمنية القصيرة التى إزدهر فيها المسرح فى الستينيات.

الحقيقة الثانية والتى لا يمكن إغفالها هى أن المسرح فى العالم خاصة بعد الحرب العالمية الثانية لم يعد مسرح مدارس أو مناهج أو اتجاهات محدده. بل أصبح مسرح تجارب مسرحية يقوم على إبداعات المخرجين الذين تختلف توجهاتهم من عرض لأخر ومن فترة لآخرى لقد تداخلت المدارس والاتجاهات والتقنيات بحيث أصبح من الصعب الفصل بينها بعد أن وصل المسرح إلى حالة من اتشبع بكل المحاولات التجديدية والتنظيرية. وإذا كان المسرح الملحمى فى الخمسينيات والستينيات قد وجد إهتمامًا من قبل المسرحين فإن ذلك يرجع إلى ارتباط هذا المسرح بالأيديولجيا والصراعات السائدة بينها فى تلك الفترة.

لقد تعرف المخرجون المصريون على الاتجاهات المختلفة فى المسرح العالمي. وكانوا على وعى بهذا التدخل بينها وأن المسرح المعاصر "خاصة فى الستينيات" هو مسرح يستفيد بكافة التقنيات لخدمة الفكر والعرض المسرحى دون التقيد بأى من المدارس إلا فى حالات معينة تقتضها الضرورة الفنية للعرض.

الحقيقة الثالثة ترتبط بالظروف التى كان يمر بها المجتمع المصرى فى الستينيات ""فإن الظروف التاريخية قد أرغمت (المخرجين العائدين من البعثات) على مواجهة مشاكل الالتزام الفنى على المستوى السياسي. إلا أننا لا يمكننا اعتبارهم أصحاب تيارات وذلك بالمعنى الدرامى للكلمة إنهم يحاولون أن يجدوا صيغة صالحة من خلال تثقافتهم المحلية والأجنبية وكذا من خلال الدروس الفلسفية للقرن العشرين مع الصراع السائد وموازيين القوى الذى تميزه. ومنهم من إتخذ لنفسه اتجاهاً عقلانياً لإزاء الظروف السياسية وغلاجتماعية فى مصر. لقد وجدوا أنفسهم فى معرض البحث عن شخصية فنية وكذا اجتماعية وسياسية. والحقيقة أنهم لم يستطيعوا ممارسة فنهم بمعزل عن الواقع الذى يعيشونه. ومن بين مخرجى هذا الجيل يلفت نظرنا مخرجان هما سعد أردش وكرم مطاوع".

لقد عاد هؤلاء المخرجين فى فترة تحوىت اجتماعية وفنية ولذا فقد كانت مهمتهم تتمثل فى تقديم الجديد فى المسرح والتخلص من الرواسب القديمة بحيث يمكن اعتبار الإخراج فى فترة الستينيات "مرحلة وسطية انتقالية" على المستوى الفنى والاجتماعى أيضاً وقد أجبرهم التغييرات الاجتماعية والسياسية على ضرورة التفاعل معها، ولذا انصب اهتمام هؤلاء المخرجين على الربط بين المسرح والمجتمع. حيث ""كثرت المحاولات الجادة فى سبيل تفسير بعض النصوص بما يرتبط بواقعنا ومشاكلنا أى أن شخصية الفنان بدأت تتضح لتعلن عن ذاتها فى جرأة وحرية بل إن البعض قد تعدى هذه المرحلة كى يجتاز مراحل تجربية خصبة وذكية تتسم بالطابع الثورى المجدد فيما يتعلق بأسلوب التفسير وشكله وتلك المحاولات ما كانت لتتم إن لم يتوافر للحقل المسرحى عناصر فنية على درجة من الوعى والفهم الثقافى وعلى موهبة يصقلها الإدراك التام بالعلاقة الحوارية بين المسرح والمجتمع"".

لقد اتجه مخرجون الستينيات المبعوثون إلى تأكيد هذه العلاقة وترسيخها فى المسرح من خلال تفاعلهم مع مجتمعهم وتنينهم لقضاياه مما دفع بهم إلى وضع كافة التقنيات التى تعلموها وشاهدوها فى خدمة هذا المجتمع معبرين عن أماله وطموحاته ومحاولين إيقاظ وعيه. كما أن معظم هؤلاء المخرجين أو عدداً كبيراً منهم قد عمل بالتدريس فى أكاديمية الفنون وخاصة تدريس المناهج والمدارس الإخراجية المختلفة وتجملوا مسئولية تخريج وإعداد أجيال متعاقبة من المخرجين الأكاديميين الدارسين على أسس علمية. ولكن قصر الفترة التى إزدهر فيها المسرح المصرى فى الستينيات، والتى يرى البعض أنها بدأت فى الخفوت بعد هزيمة٦٧. وما صاحبها من نتائج انعكست على المسرح والمخرجين أيضاً، قد أدى إلى توقف هؤلاء المخرجين عن مواصلة مسيرهم. وتعرض بعضهم للإقالة من وظيفته والمنع من ممارسة الإخراج فى بداية السبعينات فيما يعرف "بالاستقالة الرباية" الى ضمنت أربعة من أهم المخرجين فى فترة الستينيات والتى كانت إقالة فى حقيقة الأمر وهم كرم مطاوع–

سعد أردش– جلال الشرقاوي– أحمد عبد الحليم"، مما دفع ببعضهم للهجرة إلى بعض الدول العربية للتدريس وممارسة الإخراج بها واتجه البعض الإخر إلى تكوين فرقة خاصة واستمر هذا الوضع معظم فترة السبعينيات مما أحدث فجوة كبيرة فى تاريخ الإخراج المسرح المصرى بسبب عدم تواصل أجياله.

إن النقد الذى يوجهه حمدى الجابرى للمخرجين العائدين من بعثاتهم فى الستينيات يتضمن نوعاً من التحيز لصالح "المؤلف والناقد" فى مواجهة المخرج. والتحيز لأحد الأطراف فى العملية المسرحية هو سمه من سمات المسرح المصرى والتى بدأت فى الستينيات على وجه التحديد فالناقد حمدى الجابرى يرى أن كل تجديد أو دعوة للتجديد فى المسرح المصرى والعربى ""لا علاقة للمخرج بها بأى شكل من الأشكال فقد جاءت كلها من أضعف عنصر فى الستينيات. انجنى عليه المؤلف ومفسر فى أحسن الأحوال. بينما المبدع والمفكر المسرحى الحقيقى ظل كامناً فى ثياب الناقد والمؤلف. وقد جاء الجديد فكراً وفناً منهما. أمثال يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعي"".

وهو يقصد بذلك ما قدمه هؤلاء اكتاب من إجتهادات تسعى لتقديم مسرح مصرى أو عربي. يوسف إدريس "نحو مسرح عربي، توفيق الحكيم "قالبنا المسرحي"، الناقد على الراعى "الكوميديا المرتجلة". وهى إجتهادات تنظيرية تفصل بين المسرح العربى والمسرح فى العالم كله تهتم بالشكل بالدرجة الأولى. وقد أجمعت الدراسات النقدية بما فيها الدراسات التى قدمها حمدى الحابرى نفسه على أن هذه الإجتهادات جاءت نتيجة الشعور القومى ومحاولة تأكيد الذات العربية فى مجال المسرح فى مواجهة الأشكال الأوروبية وهو الشعور الذى غذته الظروف السياسية فى تلك الفترة. كما أثبتتالدراسات أن تلك المحاولات لفصل المسرح المصرى عن المسرح العالمى جاءت مرتبطة بتقنيات وأشكال المسرح الأوروبي. فمقالات يوسف إدريس الثلاث التى تضمنت الشكل الذى يسعى لتحقيقه والتطبيق العملى الذى لم

يتكرر فى مسرحية الفرافير– جاء مرتبطاً بأفكار بيراندياللو وبريخت وغيرهم من المنظرين الأوروبيين.

فالفرافير تعتبر مسرحاً نموذجاً لتأثيرات المسرح الأوروبي، وقالب الحكيم قد أكد على ضرورة ربط المسرح المصرى بالمسرح العالمى من خلال إخضاع مضمون وشكل النصوص العالمية لإعادة صياغة تلائم المسرح المصرى مما جعله يفقد المعنى الذى يسعى لتحقيقه وأفكار على الراعى عن الارتجال والأشكال الشعبية المصرية أيضاً جاءت مرتبطة بالكوميديا المرتجلة الإيطالية التى أثرت فى عديد من المؤلفين والمخرجين الأوروبيين.

ومن ثم يمكننا القول بأن المخرج المسرحى المصرى فى الستينيات كان أكثر وعياً من خلال الممارسة العملية بعدم انفصال المسرح المصرى من حيث الشكل والتقنيات عن المسرح العالمي. فالتقنيات والشكل هما وسيلتان يسخدمهما المخرج لخدمة المضمون والفكر الذى يقدمه وليس هناك ما يمن من إخضاع كافة التقنيات والأساليب والأشكال وتطويعها لخدمة المضمون.

أما فكرة أن المخرج المسرح فى الستينيات لم يكن إلا منفذاً للعرض أو مفساً فى أحسن الأحوال. فإن بها جزءاً من الصحة ولكنها ليس صحيحة فى مجملها. فمن خلال الدراسة يمكننا أن نلمس أن عدداً من المخرجين نتيجة التزامهم الحرفى بالنص قد قصروا دورهم ومهمتهم على تهيئة البيئة والمناخ الذى يدور فيه الأحداث وتنظيم عناصر العرض وهو ما تمشى مع طبيعة الك الأكبر من النصوص المؤلفة. هؤلاء المخرجين أمثال الزرقاني، كمال يس، نور الدمرداش" وهذا التوجه كان يلقى تأييداً ومساندة من المؤلفيين والنقاد فى تلك الفترة.

غير أن الغالبية العظمى من مخرجى الستينيات أمثال "سعد أردش، كرم مطاوع، أحمد عبد الحليم، أحمد زكي، جلال الشرقاوي، سمير العصفوري" قد اتجهوا إلى التفسير الفكرى للنص، وهو ما اتفقت عليه معظم الأراء التى تتناول

مفهوم الإخراج– إلى جانب اهتمامهم بعنص الجمال والمتعه فى العرض من خلال حركة الممثل والديكور والإضاءة إلى جانب ما اصطلح عليه باسم "المسرح الشامل" الذى يجمع بين عناصر التعبير الحركى والموسيقى والغناء والأداء وقد اختلف مفهوم التفسير من مخرج إلى أخر. حيث اتجه بعضهم إلى التفسير الفكرى المستمد من النص مع الالتزام بما قدمه المؤلف خاصة الكلمات. ومحاولة التعبير عن هذا الفكر من خلال عناصر العرض. واتجه البعض الأخر إلى تقديم رؤية خاصة تضيف إلى النص المكتوب تسمح ببعض التغيير والتبديل فيه ورائد هذا الاتجاه هو "كرم مطاوع" وهو الاتجاه الذى أثار موجات نقدية عنيفة من قبل النقاد والمؤلفين حيث إعترض هؤلاء على صيغة "المخرج مؤلف العرض" وهاجموها بشدة.

إن الاتجاهات المسرحية العالمية والأساليب الإخراجية المختلفة فى تعاملها مع النص المكتوب كانت كلها متمثلة فى المسرح المصرى فى الستينيات على يد المخرجين العائدين من بعثاتهم وأن هؤلاء المخرجين قد سعوا إلى تطوير المسرح المصرى وإحداث أكبر قدر من التأثير فى والتفاعل معه الجمهور. وأن السمة الغالبة على لإخراج فى تلك الفترة هى احترام النص المكتوب والمؤلف رغم ظهور خلافات عديدة بينهم.

إن المسرح المصرى فى الستينيات كان يقوم على أكتاف المخرج والمؤلف معاً فلولا ما قدمه المخرجون من تقنيات جديدة وأساليب تفسيرية للنص، لما تطورت تقنيات التأليف، ولولا تفاعل المؤلف المسرحى مع هذه التقنيات لما وجد المخرج الموضوعات التى يريد التعبير عنها والأفكار التى يطرحها.

أما الخلافات بين المخرج والمؤلف والناقد فإنها من وجهة نظر المؤلف ظاهرة صحية ودليل قوى على إزدهار المسرح وعلى مواكبة هذا المسرح للعصر الذى نعيش فيه. هذا العصر الذى يقوم على اختلاف وجهات النظر ونسبية الحقيقة والصدق دون أن ينفرد أى منها بالإيجابية المطلقة.

إذا انتقلنا بعد ذلك إلى الإخراج فى السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات لوجدنا أنه رغم ظهور عدد من المخرجين الجدد أمثال سناء شافع، محمد صديق، عبد الغفار عوده، توفيق عبد اللطيف، فهمى الخولي، نبيل منيب، مجدى مجاهد، وغيرهم إلا أن هؤلاء المخرجينلم سكلوا فيما بينهم تياراً محدد المعالم حيث لم تختلف تقنياتهم وأساليبهم الإخراجية عما قدمه مخرجوا الستينيات لدرجة أنه يصعب على أيباحث أن يستخر السمات العامة للإخراج عندهم.

وقد ساعد على ذلك قلة عدد العروض التى قدموها وعدم تواصل أعمالهم واتجاه بعضهم للتركيز على إخراج نصوص عالمية والبعض الأخر لإخراج أعمال المسرح التجاري، كما أن موقف الدولة من المسرح فى السبعينيات وتدهور الحركة النقدية وسيطرة الأسلوب التجارى على العروض المسرحية، وعدم اهتمام وسائل الإعلام بالمسرح، وإنشغال الفنانين "مخرجين ومؤلفين وممثلين" بمصادر الكسب المادى التى وفرتها مسلسلات الخليج التليفزيونية، كل ذلك قد انعكس سلبياً على العروض المسرحية والإخراج المسرحي. وبعد أن كان الإخراج المسرحى فى الستينيات يقترب من مواكبة الاتجاهات الإخراجية الحديثة فى العالم تراجع مرة أخرى سواء من حيث تقنياته أو من حيث علاقة المسرح بالمجتمع رغم وجود بعض الإجتهادات الفردية للتطوير.

والشئ الغريب أن تأتى هذه الإجتهادات على المخرجين الذين بدأو عملهم فى الستينيات رغم سفر بعضهم للخارج لبعض الوقت، فتتبع أهم العروض المسرحية التى قدمت فى السبعينيات والثمانينيات نجد أنها قد تمثلت فى عروض (برج المدابغ، باب الفتوح، مأزن المحروس، فوت علينا بكره، لسعد أردش)،(روض الفرج، إيزيس، كرم مطاوع)، (عنتره، العسل عسل والبصل بصل لسمير العصفوري).

ولا يمكننا أن نغفل أن فترة الثمانينيات على وجه التحديد قد شهدت تجربة تقديم عروض مسرحية فى أماكن غير تقليدية كوكالة الغورى، كما شهدت إنشاء

"مسرح الغرفة" كقاعة مسرحية تجريبية وتبعها إنشاء بعض القاعات الصغيرة مثل "قاعة صلاح عبد الصبور" بمسرح اتلطليعة. وهذه القاعات يمكن اعتبارها مؤشراً جديداً فى المسرح المصرى يتناول علاقة"العرض بالجمهور" ومحاولة تخطى حاجر اعلاقة التقليدية كما شهد المسرح المصرى فى الثمانينيات بعض الاهتمام بالتراث الشعبى واستخدام الظواهر المسرحية كالأراجوز وخيال الظل والمحبطين وإن جاءت محاولة استخدام هذا التراث تفتقد الأسس العلمية والإصرار والمتابعة فلم يتحقق لها التواصل والاستمرارية، كما شهدت فترة الثمانينيات اهتماماً نسبياً بمسرح الهواه وكذلك مسرح الأقاليم.

ثانيا: (التراع بين المخرج والمؤلف حول العرض المسرحي).

بدأت الخلافات بين المؤلف والمخرج حول علاقة النص بالعرض وأسلوب عمل المخرج على النص فى الظهور مع تطور التأليف المسرحى فى مصر فى فترة الخمسينيات وخاصة فى أعمال نعمان عاشور الذى اختلف مع ممثلى ومخرجى فرقة المسرح الحر حول بعض إختصارات وتغيير نهايات بعض المشاهد ودمج الفصول بهدف التكثيف وذلك فى مسرحيتى "المغماطيس إخراج إبراهيم سكر"١٩٥٥، الناس إللى تحت١٩٥٦ إخراج كمال يس" وقد إنتهت هذه الخلافات بإقتناع المؤلف بإجراء التعديلات المطلوبة فأدمج مسرحية المغماطيس فى ثلاثة فصول بدلاً من أربعة وإختصر بعض المشاهد وأضاف شخصيات جديدة بحيث يكون عدد الشخصيات فى النص كافياً لعدد الممثلين الموجودين فى الفرقة.

كما غير فى نص "الناس اللى تحت" بداية من الاسم الذى كان "مصر الجديدة" حتى لا يتشابه مع المسرحية التى كتبها فرج أنطون وبدل مع نهاية المسرحية وحذف بعض المقاطع والعبارات التى تضر بإيقاع العمل والتى تسبب نوعاً من التكرار ويشير نعمان عاشور إلى إقتناعه بوجهة نظر المخرج فى إجراء التعيلات بقوله ""والحق أننى لم أر موجباًللإعتراض على ذلك. فقد كانت التغيرات التى أجراها

مقنعة ولا تؤثر فى كثير أو قليل على المضمون الكلى للنص أو تجور أو تجور على فكرته الرئيسية ولذلك استغربت على إعتراضى السابق عليه" ويشير نعمان عاشور إلى أنه قد نشر النصين السابقين بدون التعديلات التى طلبها المخرجون حرصاً منه على تقديم النص كما يريده هو كمؤلف.

والمؤلف يشير إلى أن المؤلف قد أعاد نشر نص المغماطيس مرة أخرى فى الثمانينيات طبقاً للتعديلات التى طلبها المخرج وهو ما يسهل إكتشافه بمقارنة النصين المنشورين. كما يشير المؤلف إلى أن نعمان عاشور على وجه التحديد قد شن حمله كبيرة على المخرجين فى الستينيات وحتى الثمانينيات بسبب تعديلهم للنص وقد طالب بأن يقوم بإخراج نصوصه بنفسه حرضاً على ما اسماه "حراسة الرؤية الدرامية للمؤلف"وهو ما سنتناوله بالدراسة فيما بعد.

النموذج الثانى من خلافات المؤلف والمخرج فى فترة الخمسينيات هو خلاف حول التفسير وهو الخلاف الذى حدث بين توفيق الحكيم ونبيل الألفى حول إخراجه لمسرحية إيزيس. فرغم أن المخرج قد التزم بالنص الذى كتبه الحكيم والذى تحمس له ودافع عنه باستماته فى مواجهة الهجوم الذى شنه عليه "ألفريد فرج". حينذاك– ورغم استجابة المؤلف "الحكيم" وتعاونه مع المخرج بإضافة بعض الجمل للنائحات فى مشهد مقتل أوزوريس أو إقتراحه بإختصار بعض الفقرات فى حوار "إيزيس والملاح" ورفض المخرج لإجراء تلك الإختصارات فإنه– بعد إنقضاء أكثر من سنتين على عرض المسرحية، نشرت مجلة الإذاعة فى عدد١٤مارس١٩٥٩حديثاً مع الحكيم صرح فيه بأنه صور إيزيس فلاحة عادية، وإتهم المخرج بأنه جعل منها ملكة، وألبسها ملابس كلها ذهب ووضع على شعرها شارة العظمة، وأوضح الحكيم خلافه مع المخرج حيث أنه يرى المسرحية واقعية. ويشير لمخرج نبيل الألفى إلى أن الحكيم قد عاصر إخراجه للنص"(و) قد قرأ كل ما كتبت حول المسرحية؛ وتتبع خطوات الإخراج عن طريق لقائنا المتكرر خلال

مراحل التجربه؛ ووافق على وجهة نظرى فى كل شئ منذ البداية حتى النهايةوإنه ليدهشنى حقاً، أن يجئ– المؤلف بعد كل هذا، وبعد قضاء أكثر من سنتين على عرض المسرحية فيصرح بمثل ما صرح به، ويضع نفسه فى زمره أشباه العارفين بمقومات الفن المسرحي. أولئل الذين ينظرون إلى عمل المخرج على أنه تفصيل أزياء وزخرفة مناظر وتلوين أضواء. وهم لا يدركون فى الواقع عن حقيقة مهمته شيئاً كثيراً أو قليلاً"".

إن موقف الحكيم من عروض مسرحياته يتسم بالغرابه. فقد ترك الحكيم عرض إفتتاح مسرحية أهل الكهف وذهب لمشاهدة إحدى كوميديات الريحاني. كما كان يدعوا دائماً إلى ضرورة الفصل بين النص المسرحى كأدب والعرض حفاظاً منه على البعد الفكريالذى يتضمنه النص والذى قد يتعرض من خلال تفسير المخرج للتحريف أو عدم الوضوح خاصة فى مسرحياته التى وصفات "بالذهنية" والتى اعتبرها بتأييد من بعض النقاد مسرحيات للقراءة فقط وهو ما سندرسه بالتفصيل فيما بعد.

لقد شهدت فى فترة الستينيات تصاعداً كبيراً للخلافات بين المؤلف والمخرج رغم وجودها قبل ذلك "إذ أن ملامح العلاقة بين المؤلف والمخرج لم ترق فى الواقع إلى مستوى الطرح العلمى على بساط البحث قبل هذا التاريخ– وذلك وذلك لعدة أسباب لعل أهمها هو عدم استقرار شخصية المؤلف المسرحى من ناحية وغياب وظيفة المخرج بالمعنى المعاصر من ناحية أخرى".

لقد فرضت هذه الخلافات نفسها على الساحة المسرحية فى عام١٩٦٢ فيما وصفة أحد النقاد بأنه ""قضية الموسم المسرحى القادم، أزمة ثقة بين المخرجين والمؤلفين"".وفى موسم ٦٤/٦٣ على وجه التحديد تم تقديم عرضين هامين هما "الفرافير" يوسف إدريس إخراج كرم مطاوع، "رحلة خارج السور" رشاد رشدى إخراج سعد أردش، ولقد نجح العرض المسرحى الفرافيروإدعى المخرج أنه هو

المسئول الوحيدعن ذلك، أما رحلة خارج السور فدق شحب العرض المسرحى وتضاءل جوار النص، وإدعى المخرج أنه ليس مسئولاً عن ذلك، إدعى كرم مطوع أنه مؤلف كبير تنكر فى زى مخرج صغير، وبكى سعد أردش حين واجهه بتهمة ذبح المسرحية وإعترف أن المؤلف حمل إليه جثمان النصوأنه لم يفعل أكثر من إحاطته بديكور جميل.

لقد ظهرت فى عام١٩٦٤مقوله "المخرج مؤلف العرض المسرحي" والتى تبناها المخرج كرم مطاوع واستجاب لها العديد من المخرجين وقد أثارت هذه المقوله المؤلفين والنقاد واعتبروا أن المخرج يريد سرقة حق المؤلف ومشاركته فى التأليف. وطالب بعض المؤلفين أمثال "نعمان عاشور ورشاد رشدي" بأن يوقموا بإخراج نصوصهم بأنفسهم حرصاً منهم على النص المسرحى وإبداع المؤلف استمرت الخلافات بين المخرج والمؤلف طوال فترة الستينيات وساعدت الكتابات النقدية على إذكاء هذه الخلافات التى وصل بعضها إلى أقسام الشرطة. وتبادل الإتهامات على صفحات الجرائد. دون وضع القضية موضع البحث العلمي.

غير أن هناك حالة فريدة يمكن رصدها فى فترة الستينيات وهى تلك التى قام بها الكاتبو المخرج نجيب سرور عقب خلافه مع المخرج جلال الشرقاوى حول إخراجه لمسرحيته "أه ياليل ياقمر" إذ أسرع المؤلف بكتابة مسرحية أخرى "يابهية خبريني" التى يمكن اعتبارها نوعاً من النقد الفنى لإخراج مسرحية "أه ياليل ياقمر" وأوكل إخراجها إلى المخرج كرم مطاوع، وهى تجربة تستحق الدراسة التفصيلية لما تتضمنه من نقاش فنى بغض النظر عن مستواه وأهدافه. حيث تزامن عرض المسرحيتين تقريباً.

لقد أصبحت علاقة المخرج بالنص وأسلوب عمله عليه قضية دائمة فى المسرح المصرى تخبو فى بعض الفترات وتطفو على السطح وتسيطر فى فترات أخرى، فمع بداية السيعينيات تفجرت القضية مرة أخرى بعد إخراج سمير العصفور لمسرحية

فريد ريش دورينمات "هبط الملك فى بابل" ترجمة أنيس منصور. حيث اتجه المخر إلى تحويل النصمن الفصحى إلى العاميةوقام بمهمة إعداده بالتعاون مع أحد "الممثلين" واستخدم المونولوجات الشعبية والحوار المطعم بالزجل وعناصر الكوميديا الشعبية وكذلك عناصر المسرح الشامل. وتغير اسم المسرحية ليصبح فى العرض إلى "سلطان زمانه" وبرر المخرج هذا الأسلوب بأن هدفه هو تقريب العرض للجمهور مما أثار ضجه نقدية قادها المترجم وبعض النقاد وتم فتح ملف قضية المخرج المؤلف مرة أخرى.

كما ظهرت بعض المشاكل بين المؤلف "على سالم" والمخرج "جلال الشرقاوي" حول مطالبة المخرج للمؤلف ببعض التعديلات وإضافة شخصية جديدة فى مسرحية "إنت إللى قتلت الوحش".

قامت ضجه نقدية فى عام١٩٧٥ حول مسرحية "باحلم مصر" نعمان عاشور إخراج عبد الغفار عوده. حيث أعاد المؤلف كتابة النص وفقا لوجه نظر المخرج وتغير الاسم من "بشير التقدم" أو "رفاعة الطهطاوي" إلى "باحلم يامصر" وقد تم نشر النصين بوصفهما منفصلين عن بعض تماماً.

وفى الثمانينيات تسبب عرض مسرحية "إيزيس" توفيق الحكيم إخراج كرم مطاوع١٩٨٦ فى ردود أفعال متباينة حول ما قام به المخرج من تغييرات فى النص وحول تقديمه فى إطار الدراما الموسيقية.

إن نماذج الخلاف بين المؤلف والمخرج فى المسرح المصرى على كثرتها "سواء المعلن منها وغير المعلن" لم توضع موضع البحث العلمى منذ بداية ظهورها حتى الأن بل إن التفاوت بين أراء المؤلفين والمخرجين والنقاد حول هذه القضية يشير إلى وجود فجوة كبيرة بين المسرحين وإلى عدم وضوح الحدود الفاصلة بين عمل المؤلف والمخرج والناقد. وإلى إختلاط عديد من المفاهيم والمصطلحات التى يستخدمها الميرحيون.

وقد قام المؤلف بإجراء عدد من "المقابلات" مع عينة من المؤلفين هم "ألفريد فرج، على سالم، محمد عناني، محمد أبو العلا السلاموني، محمد السلماوي". ومقابلات مماثلة مع بعض المخرجين وهم "نبيل الألفي، سعد أردش، أحمد زكي، أحمد عبد الحليم، عبد الغفار عوده" للتعرف على وجهات نظرهم حول علاقة النص بالعرض وقضية الخلاف بين المؤلف والمخرج وتحديد بعض المفاهيم التى تؤثر على تلك القضية وقد جاءت النتائج كالتالي:

١-اتفق أفراد العينتين من المؤلفين والمخرجين على رفض فكرة وجود نصوص مسرحية للقراءة فقط: وقد أكد المؤلفون على أنهم يكتبون مسرحياتهم لكى تقدم فى عروض على خشبة المسرح. وأن نشر تلك المسرحيات يكون بهدف توثيقها وإدخالها ضمن التراث الأدبى بما يتيح إمكانية تقديمها تى بعد وفاتهم وفى أى مكان يمكن تقديم عروض مسرحية به. كما أن نشرها يتيح إمكانية دراستها من قبل الدارسين والمتخصصين ووافق المؤلفون والمخرجون على أن فكرة "المسرح للقراءة، أو المسرح الذهني" كانت مجرد "موضه" نقلها الحكيم من فرنسا فى الأربعينيات، وأن هذه المسميات قد اقتصرت على بعض أعمال الحكيم القابلة للتقديم فى عروض أيضاً. وأنها ماتت قبل وفاه الحكيم نفسه.

٢-اختلف الأراء حول الصفة الأدبية للنص المسرحى وهل يعتبر النص المسرحى أدباً صرفاً: فقد تمسك المؤلف "ألفريد فرج" بالصفة الأدبية للنص المكتوب، بينما يفرق على سالم بين الأدب والمسرح، فالأدب وسيلته اللغه أما المسرح فيعتمد على الفعل ويتم التعبير عنه بأكثر من عنصر على خشبة المسرح ولذا فالمسرح ليس أدباً.

واتفقت أراء محمد عنانى والسلاموني وسلماوى فى أن النص المسرحى به شق أدبى يتعلق باستخدام اللغه فى الحوار، بما تحمله من جماليات وإمكانيات للتعبير، وشق أخر يعتمد على الحدث والفعل والصورة والحركة وهى عناصر غير أدبية لها

جمالياتها الخاصة، فالنص المسرحى هو مشروع عرض يضم داخله إمكانيات العرض من حوار وشخصيات وأفكار ومناظر وموسيقى وحركة.

وقد أجمع المخرجون على أن النص يكتسب صفة الأدب طالما هو على صورته المطبوعة على الورق. فإذا بدأنا تقديمه فى عرض تنتفى عنه صفة الأدب ويدخل فى تصنيق المسرح.

٣-هل النص المسرحى المكتوب مقدس؟ يرى الكاتب ألفريد فرج أن النص المسرحى له صفة القداسة وأى مساس بهذا النص أو بالكلمة التى يكتبها المؤلف تعتبر سرقة ومخالفة للقانون. ويتمسك ألفريد فرج بقانون حماية حق الملكية الفكرية للمؤلف. ويتفق معه محمد سلماوى على ضرورة تقديس النص لأنه يعبر عن إبداع شخصى للمؤلف ويتمتع بحماية القانون.

وتنعكس ثقة القداسة فى النص بعدم قبول أى تغير أو حذف أو إضافة أو إعادة ترتيب المشاهد او استبدال مشهد بأغنية أو مشهد أخر أو الإخلال بالبعد الفكرى أو المقوله التى يريد الكاتب أن تصل إلى الجمهور.

ويستبدل على سالم كلمة القداسة "بالتوافق" بين النص والمخرج فالمخرج يقدم على إخراج نص ما لأنه يعبر عنه ويتفق مع موقفه ورؤيته للحياه فهى فلسفة اختيار وطالما إختار المخرج هذا النص بالتحديد لكى يخرجه فعليه أن يلتزم بكل كلمة فيه.

وينفى محمد عنانى وأبو السلامونى صفة القداسة عن النص ويرجع محمد عنانى ظهور فكرة تقديس هذا النص فى الستينيات إلى استناد المؤلفين فى تلك الفترة إلى قداسة الكلمة وقداسة النصوص العالمية، وهو مفهوم كلاسيكى للمسرح وهو محل نقاش واختلاف "فقد أدت الخلافات حول مفاهيم المسرح الكلاسيكى إلى إضفاء صفة القداسة غير الحقيقية على نصوص شكسبير– على سبيل المثال– فأصبح نص شكسبير مرتلاً. وهذا خطأ فالنص المسرحى غير مقدس ولا يصح أن يكون مقدساً" ويشير محمد عنانى إلى أن النص الشكسبيرى كما كتبه شكبير قد يستغرق

عرضه خمس ساعات متصله وهذا غير ممكن. كما أن شكسبير نفسه لم يكن يقدس نصوصه.

ويشير أبو العلا السلاموني إلى أن المسرح يقوم على فكرة اللعبه فكيف نقدس اللعبة؟ إن قواعد اللعبة قد تخض لمتغيرات عديدة ومن ثم يجب أن نستبدل صفة القداسة تلك بصفة "الاحترام" بمعنى أن يحترم المخرج فكر المؤلف وما يطرحه فى النص من أفكار وعلاقات وجماليات ومن ثم يعمل فى الإطار ومن خلاله وله مطلق الحرية بعد ذلك.

وقد أجمع المخرجون على فكرة احترام النص المسرحى وما يقدمه المؤلف فيه خاصة الجانب الفكري. فيؤكد سعد أردش التزامه الكامل بكلمات النص وحروفها إن أمكن.

كما أن هدفه هو إكتشاف فكر الكاتب المتضمن فى النص والتعبير عنه على خشبة المسرح من خلال مجموعة من المعدلات المرئية والمسموعة التى تخدم الفكرة الرئيسية وتفسرها وتراعى فى ذات الوقت جماليات خشبة المسرح.

ويتهم المخرج أحمد زكى المخرجين المصريين بالرومانسية ومحاولتهم الاعتماد على خيالهم الخاص فى التعامل مع النص فى حين أن هناك عدداً قليلاً من المخرجين على مستوى العالم الذين يستطيعون القيام بمهمة التعبير عن ذاتهم النص الذى بين أيديهم أمثال تيرون جيتري، بيتر بروك. وينبغى على المخرج أن يلتزم بالهدف الذى يسعى إليه ويحدده الكاتب فى نصه، وأن يتبناه ويسعى إلى توصيله إلى الجمهور. فالهدف الذى يتضمنه النص"ينبغى أن يكون واحداً أما الأسلوب الذى يحقق هذا الهدف هو من صنع المخرج وكذلك الوسائل التى يحقق بها تجسيد هذا الهدف". ويفرق أحمد زكى بين النص الذى يكتبه مؤلف جديد غير متمرس بالكتابة، وهنا يمكن له كمخرج أن يعمل بالحذف أو الإضافة أو التبديل فى النص، والنص الذى يكتبه مؤلف (رصين متمرس) فلا يمكن أن يقوم بالتعديل إلا بموافقة هذا الكاتب

وإذا رفض يكون من الأوفق أن يتنحى عن العمل. أما الأغانى أو الاستعراضات فإنها تدخل فى مجال عمل المخرج بشرط أن ""تكون الأغانى مأخوذة من صلب النص المسرحى دون إضافات تذكر للفكرة الرئيسية"".

ويطرح نبيل الألفى فكرة أن تقييد حرية المخرج فى التعامل مع النص وتفسيره قد يضر بالعملية الفنية، فإذا سلمنا أنه ""لا مقارنة بين النص والعرض فلماذا نجعل المخرج المصرى المعاصر يهرب من النصوص المصرية ويتجه إلى النصوص الكلاسيكية الأجنبية مثل نصوص شكسبير مثلاً بما تتيح له من حرية فى التعامل والإبداع"". وهو يرى أنه يجب إعطاء المخرج الفرصة فى التعبير عن وجهة نظره فى النص، فقد يقدم النص كما هو، وقد يعدل فيه أو يغير أو يضيف أغانى أو باليه. المهم أن يخدم ذلك النص ويقدمها بصورة جيدة.

ويؤكد أحمد عبد الحليم أن الحذف أو الإضافة أو إعادة التريب أو استبدال مشهد حوارى بأغنية أو رقصة أو تعبير حركي، كل ذلك مشروع للمخرج بشرط ألا يؤثر على جوهر الموضوع فالمخرج يحذف إذا كان هناك شئ لا يضيف للعرض، كما أن مسألة الإيقاع تشغل المخرج دائماً، أما فكرة استبدال مشهد بأغنية أو رقصة فإن ذلك من عناصر الجذب الجماهيرى ويخاطب حاسة البصر وحاسة السمع مما يغير فى إيقاعات العرض وجمالياته. فللمخرج أن يحذف أو يضيف أو يستبدلما يشاء طالما لن يمس جوهر الموضوع.

ويفرق عبد الغفار عوده بين ثلاثة أنواع من المخرجين أولها:

(المخرج المترجم) وهو مخرج أدبى يقدس النص ويقدمه كما هو على المسرح، وهناك فى المقابل (المخرج المعارض) الذى يناقض ما يحمله النص من مضامين وأفكارولوى عنق النص لكى يخدم توجهاته الفكرية الخاصة وهو اتجاه مرفوض أخلاقياً أما النوع الثالث فهو (المخرج المفسر) وهو الذى يقدم مفهومه للنص، ويعتبر صاحب إضافة ورؤية للنص، وله كل الحق فى تعديل النص حذفاً وإضافاً

وتعديلاً وإن كان من الأفضل ان يقوم المؤلف بإجراء هذه التعديلات بنفسه وفقاً لوجهة نظر المخرج، وللمؤلف بعد ذلك الحرية فى نشر نصه بالتعديلات أو بدونها.

والمؤلف هنا يشير إلى أن مفهوم المخرج المترجم يقصد به البعض مجرد تنفيذ النص على المسرحكما كتبه المؤلف ملتزماً بالكلمات والأفكار كما أرادها المؤلف بل والإرشادات المسرحية أيضاً، فى حين أن ذلك يعتبر أمراً مستحيلاً لأن الترجمه تعنى تحويل نص ما من لغه إلى أخرى، وهى فى مجال المسرح من اللغه المكتوبة والكلامية إلى اللغه المنطوقة والمجسدة فى أطر مادية، كما أن مصطلح الترجمة نفسه يدخل تحت مفهوم التفسير.

فهناك أنواع من الترجمة، فهناك الترجمة الحرفية كلمة بكلمة دون صياغتها وهى ترجمة لا تؤدى إلى مفهوم كامل، والترجمة التعاقبية Consecutive أى ترجمة فقرة بفقرة حيث يقوم المترجم بتقديم معنى الفقرة كلها بأسلوبه الخاص، أما الترجمة التى يطلق عليها الترجمة الفورية أو التزامنية فقد اصطلح على تسميتها Simultaneous Interpretation لأن المترجم لا يلتزم فيها بحرفية المادة المترجمة بل يقدم معناها ومفهوما كما توصل إليه هو، ومن ثم فإن الترجمة ذاتها تخضع لعناصر ذاتية من قبل المترجم. فحتى إذا اعتبرنا المخرج مترجم للنص فإن ذلك يتضمن فهم المخرج لهذا النص وليس النص نفسه، وهو بذلك يختلف عن مفهوم تنفيذ النص على المسرح الذى يقتصر دور الإخراج فيه على جعل كلمات النص منطوقة من خلال الممثلين.

وإذا توقفنا عند قانون الملكية الفكرية لذى يتمسكبه بعض المؤلفين، فقد صدر فى مصر القانون٣٥٤ لسنة١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف ولم يتغير مضمونه فى التعديلات التى أدخلت عليه فى القاون١٤ لسنة١٩٦٨. ويقسم هذا القانون حقوق المؤلف إلى حقوق مادية (حق إنتفاع) وحقوق أدبية وفنية، وقد ورد فى هذا القانون ما يلي:

– فى المادة الخامس من الباب الثنى ‘‘للمؤلف وحده الحق فى نشر مصنفه وفى تعيين طريقة النشر، وله وحدة الحق فى استغلال هذا المصنف مادياً’’.

– فى المادة السابعة من الباب الثانى ‘‘للمؤلف وحده حق إدخال ما يرى من التعديلات أو التحوير وله الحق فى ترجمته إلى لغه أخرى’’.

– فى المادة التاسعة من نفس الباب ‘‘للمؤلف وحده الحق فى أن ينسب إليه مصنفه وفى أن يدفع أى إعتداء على هذا الحق وله كذلك أن يمنع أى حذف أو تغيير فى مصنفه. على أنه إذا حصل الحذف أو التغيير فى ترجمة المصنف مع ذكر ذلك فلا يكون للمؤلف الحق فى منعه إلا إذا أغفل المترجم الإشار إلى مواطف الحذف أو التغيير أو ترتب على الترجمة مساس بسمعه المؤلف ومكانته الفنية’’.

لقد فسر المؤلفون أفراد العينة مقولة المخرج مؤلف العرض على أن المخرج سيعطى لنفسه الحق فى كتابة بعض المشاهد وإضافتها إلى النص وهو شئ ليس صحيحاً، إذ أن المقصود هنا بالتأليف هو (توليف عناصر العرض وتكوين مجموعة من العلاقات بينها بما يفسر النص ويقدم أفكاره ويراعى جماليات العرض).

ويفسر على سالم ظهور هذه المقولة فى الستينيات بأنها ‘‘تريد لنموذج السلطة السياسية فسى الستينيات حيث تصور المخرج نفسه يتمتع بنفس الحقوق المطلقة الت تمتلكها السطلة السياسية’’. ويقترح على سالم بديلاً عن مقولة المخرج مؤلف العرض بحيث تصبح ‘‘المخرج مسئولاً العرض المسرحي’’.

ويتفهم محمد عنانى لتلك المقولة حيث يوضح معنى التأليف من خلال كلمة مؤلف Auther والتى تعنى "صاحب" فالمؤلف صاحب النص، وفى العرض يكون المخرج (صاحب مشارك فى العرض). ولذا يقترح محمد عنانى أن يكون المصطلح هو (المخرج هو المؤلف الأخير للعرض). أى الذى ولف عناصره وهو المسئول عنه.

لقد وجد المؤلف أن المخرجين أفراد العينة يلمسون سوء الفهم فى مقوله المخرج مؤلف العرض ومدى الحساسية التى تعامل بها المؤلفون معها. حيث اعتبروا

بأن المخرج بهذه المقولة يشاركهم إبداعهم، أى يشاركهم فى النصفى حين أن المقصود بها على حد قول المخرج نبيل الألفى (المخرج هو صانع العرض الذى يشبك خيوطه وعناصره وفقاً لرؤيته الإخراجية).

ويرى المخرج أحمد عبد الحليم أن المخرج هو الإنسان الذى يأتى دوره بعد المؤلف فى توليف العرض وليس النص، ونجاح المسرحية لا يتم إلا بنجاح مفردات العرضومنا النص الذى يوحى للمخرج بتأليف (أو توليف) العرض من خلال مجموع العناصر المتاحه ومن بينها النص.ويؤكد المخرج عبد الغفار عوده حقيقة أن المخرج هو مؤلف العرض سواء أراد النقاد والمؤلفين أو لم يردوا. وهو يؤلف العرض من خلال عمله على النص سواء بالحذف أو بالإضافة بالتعاون مع المؤلف، ومن ثم فالمخرج يشارك فى إعادة صياغة النص، ومن خلال تقديمه لرؤية إخراجية تشكيليه قد لا تكون موجودة فى النص إنما يوحى النص بها، يتحفظ المخرجان سعد أرش وأحمد زكى على مقولة أن المخرج مؤلف العرض رغم موافقتهما عليها. وهذا التحفظ ينبع من استخدام بعض المخرجين لها للحصول على حرية مطلقة فى التعامل مع النص مما يؤدى إلى تشوية والعبث به فى حين أن الأساس فى الإخراج من وجهة نظرهما هو المحافظة على النص والانطلاق من خادله واحترام الأسلوب والشكل الذى كتبه به المؤلف، أما توليف عناصر العرض فيتثمل فى استخدام المخرج لمجموعة العناصر المرئية والمسموعة (عناصر خشبة المسرح) وتوليفها لتفسير النص وتوضيح أبعاده الفكرية والفلسفية والنفسية وتقديم ما وراء الكلمات التى كتبها المؤلف.

ويرى المؤلف أن وراء الجلاف حول مقولة المخرج مؤلف العرض ينبع أساساً من المفهوم الذى سيطر على المسرح المصرى لفترة طويلة وهو أن العرض المسرحى والإخراج هما مجرد ترجمة للنص على خشبة المسرح مما يقصر دور الإخراج على تنفيذ النص من خلال مجموعة عناصر ماديةفقط. كما أن الخلاف هو خلاف (حول

الملكية)، من يملك العرض ومن صاحب الإبداع فيه ومن الذى ينسب إليه نجاح هذا العرض.

٥-ما هو الإخراج:

اتفق أربعة من المؤلفين على أن الإخراج هو فن تفسير هذا النص وترجمة هذا التفسير من خلال عناصر مرئية ومسموعة وهم (ألفريد فرج، محمد عناني، أبو العلا السلاموني، محمد سلماوي)، بينما يرفض على سالم كلمة التفسير لإنها ترتبط بالدين والفلسفة والأيديولوجيا، والعرض من وجهة نظره "ليس به مقولات وليس به فلسفات ولكن به استمتاع وفرجة، والمخرج لا يفسر ولكنه يقدم فرجة ومتعة". وبذلك يحصر على سالمعمل المخرج فى تقديم مجموعة من الجماليات تتعلق بالشكل الفدى دون أن يتدخل فيما يحمله النص من أفكار ومضامين باعتبار أن النص سيقدمها بوضوح من خلال صراع الكلمات والأفكار والشخصيات.

يطرح مفهو التفسير على المؤلفين الأربعة السابقين باستثناء على سالم الذى يرفض التفسير، وجد المؤلف نوعاً من الاختلاف حول هذا المفهوم.

فألفريد فرج يرى أن "النص به أشيا ثابتهة وهى الأيديولجيا النهائية، أما الأشياء المتغيرة فهى الشكل، فالفكر والأيديولوجيا لا تتغير على الإطلاق، أما الشكل فيتغير بتغير العصور والإمكانيات والمخرج. وأنا أعترض على ما تسمونه "رؤية" واستبدله بالتصور أو التناول وهو لا يختلف عن النص المكتوب لأن المخرج يتصور تجسيد هذا النص بالذات بأفكاره وتقنياته وتكوينه"

ورأى ألفريد فرج يتضمن– مثل رأى على سالم أيضاً– نوعاً من الفصل بين شكل العمل الفنى ومضمونه وهو ما يختلف معه المؤلف حيث أن المضمون لا ينفصل عن الشكل بل يفرض كلاً منهما على الأخر توجهات معينة ويؤثر كل منهما فى الأخر ويكمله. كما أن ألفريد فرج ينظر إلى الإخراج نظرة كلاسيكية باعتباره تجسيداً للنصووضعه فى إطار تشكيلى يهيئ له المناخ اللازم.

ويتفق محمد عنانى وأبو العلا السلامونى على وجهة نظر أكثر تحرراً أكثر من المفاهيم السابقة حيث يريان أن الأيديولوجيا والعناصر الفكرية قابلة للتفسير وهى مجال عمل المخرج، ولكن الذى لايتغير هو المادة الإنسانية وتتمثل فى صراع الإنسان فى حياته من أجل البقاء والتطور. فالمدة الإنسانية ثابتة والأفكار تتغير بتغير افترة الزمنية والمخرج وإلى الأبد ستظل تتغير، وهذا التغير هو الذى يفرض الشكل الملائم للعرض المسرحي.

ويتجه محمد سلماوى إلى أن عمل المخرج هو تفسير المعانى التى يشع بها النص ""وإذا وصل المخرج إلى نتيجة فكرية من خلال التزامه بحرفية النص؛ فهى نتيجة شرعية استطيع محاسبته عليها""وهذا يعنى أن المخرج من وجهة نظره يعمل على تفسير الجزيئات التى إذا اتصلت بعضها ببعض كما هى موجودة بالنص فإنها ستقدم فكر المؤلف الذى يريد طرحه. وهذا الرأى لا ينمكن تطبيقه على النصوص المسرحية الثؤية التسى تتعد فيها المستويات الفكرية وجهات النظر وفقاً للخاصية الكرنفالية التى أشارنا إليها سابقاً.

لقد وجد المؤلف إجماعاً عند المخرجين أفراد العينة على أن الإخراج هو فن تفسير النص المسرحى من خلال نظرة كليه يكتشفها المخرج ويعمل على تجسيدها على المسرح من خلال أدواته وتقنياته مستخدماً عناصر (الأداء، الحركة، التشكيل، الموسيقى،...إلخ) وإن اهتمام هؤلاء المخرجين ينصب فى الأساس على الأبعاد الفكرية المتضمنة فى النص خاصة الفكرة الرئيسية، والبحث عن الإطار المناسب الذى يوضح هذه الفكرة ويقدمها للجمهور فى إطار جمالي. ويؤكد هؤلاء المخرجون على أن القدرة على إكتشاف الأفكار الموجودة فى النص وكيفية طرحها من خلال عناصر العرض فى وحدة متكاملة وفى سياق معين هى مجال إبداع المخرج.

إن التفسير من وجهة نظر نبيل الألفى يعتمد على ذات المخرج ورؤيته للحياه وهو ما يجعل هناك اختلافاً من مخرج إلى أخر.

ويصف سعد أردش التفسير بأنه (موضوعى وذاتي) فى نفس الوقت، موضوعى بقدر ما هو موجود ومنطلق من النص، وذاتى من خلال إكتشاف المخرج له وطرحه من خلال ما توصل إليه من مفهوم كلي، ومن خلال أسلوب ووسائل التعبير التى يستخدمها المخرج للتعبير عن فهمه (الكلى والجزئى للنص).

ويحدد أحمد زكى التفسير بأنه الوصول إلى الهدف"هدف الكاتب الذى يتمثل فى إجمالية موضوع المسرحية والذى يتحدد فى الغالب ببؤرة الصراع أو القوى المتصارعة. والهدف ينبغى أن يكون واحداً أما الأسلوب الذى يتحقق به هذا الهدف فهو من صنع المخرج، وكذلك الوسائل التى تحقق تجسيد هذا الهدف. وإذا أردت ان أتناول تيمة أخرى غير التيمة الرئيسية واعتبرها أكثر جاذبية وموائمة للزمن الذى تعرض فيه المسرحية وجمهورها وكل الظروف الأخرى من سياسية واقتصادية واجتماعية يكون من الأفضل والأوفق أن يوافق المؤلف على هذا الهدف".

ويرى المخرج أحمد عبد الحليم أن التفسير مقرون بالإجتهاد من قبل المخرج حيث يجتهد لكى يعمق فكر المؤلف ورغم التزامه بفكرة النص الأصلية كما وضعها المؤلف فإنه من الممكن الخروج عن إطارها بما يخدم هذه الفكرة. فقد يكون هناك مشهد يقدمه المؤلف كمعبر أو جسر بين مشهد وأخر. وقد يتناوله المخرج بأنه أساس العرض ويعمل عليه ويخرج منه بأشياء تتشابك وتتفاعل مع الموضوع الأصلي. بمعنى أكثر تحديداً التفسير هو الخروج من النص بأشياء لم يدركها المؤلف.

والتفسير عند عبد الغفار عوده هو الوصول إلى مفهوم أو مضمون ما يريد المخرج أن يطرحه فى عرض،والمسألة تبتدأ وتنهتى بالمخرج، فالمخرج هو الذى يختار النص ويحدد مفهومه وينتهى بأن يجسد هذا المفهوم على المسرح.

وننتهى مما سبق إلى أن المخرجين أفراد العينة يعتمدون فى إخراجهم على الوصول إلى الفكرة الرئيسية فى النص وتقديمها من خلال رؤيتهم لها وتجسيدها من خلال عناصر خشبة المسرح، وهو يرون أن إبداع المخرج يتمثل فى تكوين مجموعة من العلاقات بين العناصر المختلفة المكونة للعرض بحيث تخدم المضمون الفكرى والمراد طرحه والمستمد من داخل النص، وأن هذا المضمون الفكرى يختلف فهمه وأسلوب تجسيده من مخرج إلى أخر.

٦-الإرشادات المسرحية:

اتفق المخرجون على أن الإرشادات التى يكتبها تعتبر جزءاً من النص. واعتبروا أنها بمثابة إقتراح للمخرج له أن يلتزم به أو يتجاهله أو أن يضعها فى اعتباره. ماعدا على سالم الذى يتمسك بالإرشادات"فهى جزء من الفعل المسرحى ويجب أن يلتزم بها المخرج إذا أراد أن يكون أميناً".

ويتفق المخرجون أيضاً على أن الإرشادات المسرحية تؤخذ فى الاعتبار على أنها عناصر مساعدة. ولكنها غالباً ما تفتقد إلى خشبة المسرح، ولذا فإنهم يدرسونها ولكنهم لا يلتزمون بها إلا فى بعض الحالات القليلة التى تتطلب ذلك كأن يكون هناك فعلاً ما وأو حدث فى الإرشادة كدخول شخصية أو سلوك معين له تأثيره على الفعل، أم الإرشادات الوثفية فغالباً ما يقومون بإلغائها.

٧-لماذا لا يخرج المؤلف نصه؟

أكد المؤلفون أفراد العينة قدرتهم على إخراج نصوصهم ورغبتهم فى ذلك، وأرجعوا عدم قيامهم بتجربة إخراج هذه النصوص إلى الأسابا التالية:

-ألفريد فرج:

أولاً: المؤلف يقوم بإخراج نصه على الورق، فأنا أقوم بتحديد ملامح الشخصيات والسياق العام الذى تدور فيه الأحداث، كما أحدد إيقاع المشاهد والشخصيات أيضاً.

ثانيا: من الجائز إذا أخرجت مسرحية من تأليفى أن أحول النص فقط على المسرح ولا أعطها صورة مختلفة.

وفى هذا إعتراف بأهمية أن تختلف العرض عن النص المكتوب وبأهمية وجود التفسير الذى يقدمه المخرج وهو ما لا يتفق مع أراء ألفريد فرج السابقة.

على سالم:

"أخرجت بعض نصوصى وتوقفت. لأن الفجوة بين ما تطمح إليه وتحلم به كمؤلف وبين ادواتك فى المسرح مؤلمة جداً. والمؤلف إذا أخرج نصه سيوجه كل جهده الإبداعى للحفاظ على كلامه فالمؤلف يعتمد على كلامه ويثق فيه، أما المخرج فإنه يرى إمكانات الجمال فى النص أكثر مما يراه المؤلف. وهناك حقيقة أخرى هى أن الممثلين سيحترمون المخرج أكثر من احترامهم المؤلف الذى يقوم بالإخراج".

وفى ذلك إشارة إلى أن خشبة المسرح تتطلب خبرة علمية وقدرات إبداعية تختلف عن مجال المؤلف. كما أن كلمات المؤلف تعجز بمفردها- دون عمل المخرج ورؤيته وتفسيره وأدواته- عن تقديم عرض مسرحى جيد. والإعتراف الثالث هو أن رؤية المخرج للنص أعمق وأشمل إلى رؤية المؤلف إلى نصه إذا يستنبط المخرج ويكتشف عناصر اللاوعى الموجودة فى النص ويتعامل معها من خلال فهمه لها. كما أن فكرة احترام الممثلين للمخرج أكثر من احترامهم للمؤلف الذى يقوم بالإخراج تعتمد على ثقتهم بأدوات المخرج وقدرته على القايدة والتفسير.

محمد عناني:

يرجع عدم إقدامه على الإخراج إلى عدم توفر الإمكانات المادية، وعدم ثقة القائمين على الإنتاج فى قيام مؤلف بمهمة الإخراج"وفى حالة قيامى بإخراج نص من تأليفى فإننى أشترط أن يقوم مخرج أخر بإخراج نفس النص فى نفس الفترة. لأن ذلك سيتيح تجربة ثرية، حيث سنقدم تفسيرين مختلفين للنص. تفسير كما أراه أنا، وتفسير كما يراه المخرج المتخصص".

محمد أبو العلا السلاموني:

لم أفكر فى إخراج أحد نصوصى لأن إقدامى على هذه التجربة سيقلل من قيمة النص، لأننى سأقدم النص كما هو دون أفسره والمخرج المتخصص يستطيع تقديم رؤية أكثر تأثيراً من المشاهد من خلال تمكنه من تقنيات خشبة المسرح وإحتكاكه وخبرته فى التعامل مع الجمهور.

محمد سلماوى:

المؤلف يظل حبيس ما يراه أنها رؤيته، وفى الحقيقة رؤيته أوسع بكثير مما يعيه. فعمليه الإبداع يدخل جزء منها فى اللاوعى ويستطيع المخرج من موقعه البعيد عن النص أن يراها. بينما يظل المؤلف حبيس ما هو على السطح وما يراه بعقله الواعى وما يتصور أنه أراد أن يقوله دون غيره، لذلك رغم أننى قد مارست الإخراج على مستوى الهواه فى الجامعة إلا أننى لم أفكر فى إخراج أى نصوصي.

إن المؤلفين يقررون حقيقة حاجة نصوصهم إلى المخرج المتخصص الذى سيقدم نصوصهم بصورة تختلف عن تلك كتبوه بها. فهناك حتمية الاختلاف بين النص والعرض، وهذا الاختلاف من وجهة نظر المؤلف دليل على ثراء النص المكتوب وهو الذى يفتح الباب أمام تعدد العروض والرؤى الإخراجية للنص الواحد.

إن المخرجين أفراد العينة يتفقون على أن المؤلف المسرحى يمكنه أن يقوم بإخراج نصه بنفسه. ويشير نبيل الألفى إلى أن ذلك يتاح بنسبة أكبر فى العروض الكوميدية. ولكن المخرجين أفراد العينة يرون أن المؤلف تنقصة عناصر الخبرة بتقنيات العرض كما ينقصة عنصر الإحتكاك بالجمهور وخشبة المسرح.

ويشير سعد أردش إلى أنه فى حالة قيام المؤلف بالإخراج، فإن العرض سيتضمن بعض الثغرات وسيرتفع بإرتفاع مستوى الكلمة وسينخفض بإنخفاض مستواها.

ويرى أحمد زكى أن المؤلف المخرج سيقدم كل عواطفه وأفكاره وتطلعاته دفعة واحدة مما يؤدى إلى تشوش المشاهد.

ويؤكد أحمد عبد الحليم أن المؤلف المخرج سيكون محدداً بما كتبه ومنحازاً له مما سيكون عاملاً على تسطيح العرض.

ويرى عبد الغفار عوده أن خيال المؤلف مهما كان واسعاً وناضجاً فلا يمكن أن يوازى خيال المخرج. وإلا كان المؤلفون جميعاً قد أصبحوا مخرجين. إن المخرج يحكم خياله ضوابط وحرفية وشروط وأحكام تتطلب دراسة طويلة والخبرة والتمرس فى هذا المجال.

إن كتابة النص المسرحى يمكن اعتبارها إبداعاً فردياً للمؤلف فى حين أن العرض المسرحى هو مصنف فنى لإبداع جماعى يشارك فيه فنانون عديدون تحت إشراف وتوجيهات المخرج. وقد نص قاونو الملكية لحماية حق المؤلف على توصيف المصنف الجماعى على أنه "المصنف الذى يشترك فى وضعه جماعة بتوجيه شخص طبيعى أو معنوى يتكفل بنشره تحت إدارته وباسمه ويندمج عمل المشتركين فيه فى الهدف العام الذى قصد إليه هذا الشخص الطبيعى أو المعنوى بحيث لا مكن فصل عمل كل المشتركين وتمميزه على حده. ويعتبر الشخص الذى وجه إبتكار هذا المصنف ونظمه مؤلفاً، ويكون له وحدة الحق فى مباشرة حقوق المؤلف". وإذا كان هذا القانون يخدم صفة التأليف الجماعى تحت توجيه وإشراف أحد المؤلفين،

فإنه يمكن تطبيقه على العرض المسرحى بوصفة مصنفاً جماعياً يسهم فيه (النص، التمثيل، الإخراج، الديكور، الملابس، الموسيقى، الإضاءة) بأدوار متباينة تحت توجيه وإشراف المخرج؛ وبذلك فإن المخرج يكتسب صفة معنوية أو اعتبارية وهى صفة (تأليف العرض).

ويود المؤلف أن يشير هنا إلى أن المؤلف يخاطب من خلال كلماته على الورق قارئاً واحداً فى اللحظة الواحدة، بينما يضع المخرج فى اعتباره أنه يخاطب جماهير لها صفة التنوع الثقافى والطبقى والاجتماعي، وهو من هذه الزاوية يقيم إبداعه على أساس دلالات يحسن وسائل إرسالها من خلال أدوات العرض المختلفة.

٨-من هو المخرج الذى تفضل العمل معه كمؤلف؟

جاءت النتيجة غير متوقعة إذ أجمع أفراد العينة من المؤلفين على أنهم يفضلون قيام المخرج كرم مطاوع بإخراج نصوصهم لأنه أكثر المخرجين قدرة على التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم. رغم أن كرم مطاوع كان أكثر مخرجى المسرح المصرى عملاً على النص المسرحى حذفاً وإضافة وتبديلاً فهو صاحب مصطلح "المخرج مؤلف العرض" الذى يرفضه المؤلفون والمعروف عنه هو تقديمه لرؤية ذاتية فى العرض المسرحى يستمدها من خلال الموائمة بين ما يتضمنه النص من أفكار وأشكال وبين رؤيته للحياه وللقضية التى يطرحها النص كما يعطى لنفسه حرية كبيرة فى استخدام التقنيات والأساليب المختلفة التى تعبر عن تلك الرؤية دون التقيد بالأسلوب الذى يطرحه النص.

٩-هل يتدخل المؤلف فى اختيار العناصر المشاركة فى العرض وهل يتدخل البروفات؟

ألفريد فرج:(أحرص على اختيار المخرج الذى أتوافق معه والذى أرى أنه قادر على تجسيد النص. وأحرص على حضور البروفات ومتابعة عمل المخرج وتنبيهه إلى الأخطاء إن وجدت وأراقب أمانته مع النص. ولكننى لا أتدخل فى اختيار الممثلين مثلاً لأنى لا أعرفهم).

محمد سلماوي: (لابد من الموافقة على قيام مخرج معين بإخراج نص من نصوصي. ولابد من مناقشته فى النص وفى تصوره له. ولا أتدخل فى اختيار المشاركين فى العرض ولكننى لا أترك بروفه واحدة. لأننى أمثل النص وأرفض أى مساس به. فأنا مرجع للنص الأدبي وأبدى رأيي فى كل حركة وكل خطوة على المسرح وأضطر المخرج للرجوع إلى دائماً).

على سالم:(اختيارى للمخرج يخضع لظروف الإنتاج المسرحى وإن كنت قد وجدت فى جلال الشرقاويتوافقاً مع أفكاري. ولا أتدخل فى التنفيد على الإطلاق. وحضور البروفات مهم لشرح النص خاصة للممثلين. ولكن التدخل فى عمل المخرج غير وارد طالما قد وافقت على إخراجه لنصي).

محمد عنانى وأبو السلاموني: المخرج هو الذى يختار النص: والمؤلف يجب ألا يرفض رؤية مخرج لنص من تأليفه لآن النص سيقدم فى أكثر من عرض. وحضور البروفات بصفة استشارية والمؤلف يجب ألا يتدخل إلا إذا طلب منه ذلك. خاصة إذا حدث اختلاف فى وجهات النظر بين ممثل ما والمخرج.

بينما يتفق المخرجون على أهمية مناقشة المؤلف حول النص والتعرف على أفكاره واستيضاح بعض المناطق الغامضة. ولكنهم يرفضون جميعاً تدخل المؤلف فى اختيار عناصر العرض أو المشاركين فيه. أما دور المؤلف فى مرحلة التدريب أو البروفات فيرى نبيل الألفى أن المؤلف تنتهى مهمته بكتابة النص ونشره، وللمخرج أن يستعين بالمؤلف ويناقشه أو لا يفعل. ويرفض نبيل الألفى تدخل المؤلف فى مرحلة التدريب.

ويعطى سعد أردش وأحمد زكى وأحمد عبد الحليم حق الإعتراض للمؤلف أثناء التدريبات طبقاً لمبدأ الأمانة. ولكن هذا الإعتراض يكون بعد إنتهاء التدريب ويخضع للمناقشة والقرار الأخير فيه يكون للمخرج.

أما عبد الغفار عوده فيوافق على حضور المؤلف البروفات ولكن المؤلف لن يعترض لأنه سيكون قد أعاد صياغة النص طبقاً لوجهة نظر المخرج.

١٠-هل ينشر النص قبل تقديمه فى عرض أم بعد العرض؟

يفضل المؤلفون نشر نصوصهم قبل تقديمها فى عرض، ويتفق معهم المخرجون على أهمية النشر قبل بداية العمل على النص لما يتيحه ذلك للمخرج من حرية التعامل مع النص. لأنه يكون معروفاً للجمهور ومن ثم يمكن التعرف على عمل المخرج، كما سيكون النص حكماً بين المؤلف والمخرج فى حالة زجزد خلاف بينهما.

إن المؤلفين يرون أن العرض المسرحى سيكون له تأثيره على النص وقيمته الفنية. فنجاح العرض يرفع من قيمة النص، وفشله يتسبب فى هبوط مؤقت فى قيمة النص لا يرفعها إلا عرض أخر ناجح.

١١-الدراما تورج فى المسرح المصري:

رفض المؤلفون أفراد لعنيه جميعاً وجود شخص يقوم بمهمة الإعداد الدراماتورجى لنصوصهم وهم على قيد الحياة. حيث يرون أن هذه المهمة يقوم بها المؤلف بنفسه فى حالة موافقته على حاجة النص للإعداد.

ويتشدد ألفريد فرج ومحمد سلماوى فى رفضهم لوجود الدراما تورج حتى بعد وفاتهم أو بعد مرور فترة زمنية على تأليف هذا النص. ويشير على سالم أن مسألة الإعداد الدراما تورجى لا تعنيه بعد وفاته. بينما يوافق محمد عنانى على فكرة الدراما تورجى بعد مرور فترة كبيرة معلى نشر النص وبعد تقديمه فى أكثر من عرض لأنه سيدخل فى إطار (النصوص الكلاسيكية) وسيكون معروفاً بالنسبة للجمهور والنقاد ومن ثم فلن يؤثر ذلك على النص. ويشير أبو العلا السلامونى إلى أن وظيفة الدراما تورج هى وظيفة مستحدثه وغير منتشرة فى المسرح المصري، وليس هناك شخص متخصص فى هذا المجال. ولكن إذا إقتضت الضرورة العمل على النص بهدف تعصيره وجعله ملائماً لفترة زمنية معينة فلا مانع من ذلك. وأن كنت أفضل أن يكون هذا العمل قاصراً على الأعمال الأدبية غير المكتوبة للمسرح، وبأن يكون له ضوابط تمنع الإضرار والعبث بالنص.

ويرى المخرجون أفراد العينة أن وظيفة الإعداد الدراما تورجى مهمة لتجهيز العرض للمسرح بما يلائم الجمهور المستهدف وطبقاً لمتغيرات العصر. ويجمع المخرجون على أحقية المؤلف (إن وجد) فى القيام بهذه المهمة. أما فى حالة عدم وجوده فقد: اتجه كل من سعد أردش وأحمد زكى إلى رفض المساس بالنص.

اتجه نبيل الألفى إلى إمكانية الحذف فقط دون الإضافة.

اتفق أحمد عبد الحليم وعبد الغفار عوده على إمكانية التعديل فى النص دون إضافة كلمات. أى أن يلتزم المخرج بالكلمات (الحوار) الذى كتبه المؤلف بينما

يمكن الحذف منه بهدف التكثيف وضبط الإيقاع ثم التعبير من خلال أدوات المخرج عن رؤية لهذا النص.

١٢-إعادة تقديم النصوص برؤى معاصرة:

اتفق المؤلفون والمخرجون على أن عدم تقديم النصوص المسرحية المصرية فى أكثر من عرض يرجع إلى عدم رغبة القائمين على المسرح فى تقديم التراث المسرحي، وعدم وجود خطة لربرتوار المسرح المصري، وتحكم الظروف الإنتاجية الصعبة التى جعلت النص يقدم مرة واحدة على خشبة المسرح.

ويضيف ألفريد فرج إلى ذلك عدم تحمس المخرجين لتقديم النص الذى قدم من قبل. وعند سؤاله عن المسرحيات التى كتبها وقدمت فى أكثر من عرض، والفروق التى ظهرت بين تلك العروض. وكان الفرق بينهما زمنياً ثمانية وعشرون عاماً. وكان العرض الأخير أسرع من حيث الإيقاع وتلاحق المشاهد. ولأن المسرحية تتضمن عدداً كبيراً من المشاهد، فإن العرض الأول كان يستغرق تغير المشهد فيه بضعة ثواني. وقد استفاد المخرج من تجربته الأولى فجعل الديكور فى العرض الثانى عبارة عن تكوين واحد فأصبح من الممكن أن تتلاحق المشاهد. كما أن اختلاف الممثلين كان له بعض التأثير. ففى عرض الستينيات قام بدورى البطولة (عبد الله غيث وسميحة أيوب)، وقد أعطى عبد الله غيث قوة الشخصية. وفى عرض الثمانينيات قام بالبطولة (نبيل الحلفاوى وسهير طه حسين)، وقد اعطى الحلفاوى عمق الشخصية ولمسه داخلية جعلته يستدر الشفقة أكثر بينما كانت فروسية عبد الله غيث تثير الإعجاب بالشخصية. ولم يتغير المضمون فى كلا العرضين ولم أجد بينهما اختلافات أكثر من ذلك.

لقد أشار المؤلفون إلى أن نصوصهم قدمت أكثر من مرة ومازالت تقدم على مستوى الثقافة الجماهيرية بينما اقتصر تقديمها على مرة واحدة من خلال فرق هيئة المسرح.

١٣-نماذج الخلاف بين المؤلف والمخرج:

أولاً المؤلفين:

ألفريد فرج: فى عرض مسرحية (جواز على ورق طلاق) إخراج عبد الرحيم الزرقاني، فى أثناء التدريبات كتبت مشهداً جديداً للبطلة (سهير المرشدي) وهو مونولوج الأمثال حتى يحدث توازناً مع المونولوج الذى يلقبه البطل (كرم مطاوع) أثناء لعبة التنس– لأن هدفى كان إحداث توازن بين قطبى الصراع الرجل والمرأة، القوى والضعيف. وعندما كتبت النص فى صورته الأولى ظننت أن هذا التوازن قد تحقق ولكن أثناء البروفات وأثناء التجيد إكتشفت عدم تحقيق هذا التوازن فكتبت المشهد الجديد. وكانت مشكلتى هى كيفية إقناع المخرج بإضافة هذا المشهد حيث تمسك بالنص فى صورته الأصلية ولم يقتنع إلا بعد مناقشات عديدة.

على سالم: اختلفت مع المخرج جلال الشرقاوى فى مسرحية (ولا العافاريت الزرق)**١٩٦٥** لأن المخرج كان يهتم بتحقيق النجاح الجماهيري، وإتضح ذلك من ترشيحه (نجوى فؤاد) للقيام بدور البطولة. كما اختلفت معه حول مسرحية (إنت إللى قتلت الوحش)**١٩٧١** لأن المخرج طلب زيادة مساحة أجهزة الإعلام وإضافة شخصية جديدة، وقد تناقشت مع المخرج وقمت بالتعديلات المطلوبة ونشرت النص بهذه التعديلات لأننى أنا الذى قمت بها.

محمد عناني: فى عام١٩٦٢ فى مسرحية (من أجل ولدي) إخراج نور الدمرداش، وهى مسر حية واقعية مكتوبة نثراً وباللهجة العامية، قد المخرج كل التفاصيل التى كتبتها فى النص. فجاء العرض أقرب إلى التمثيلية التليفزيونية ولم يعجبنى هذا ولكنها كانت رؤية المخرج.

وفى عام ١٩٧٨ اختلفت مع المخرج محمد كمال الدين حسين حول مسرحية (الغربان). فقد كنت أتصور أن العرض سيعتمد على التراث الشعري، وقد استندت فى النص إلى كتاب (المجاعات– للمقريزي) وكنت أريد أن يستخدم المخرج سينوغرافيا معينة وشرائح وكتابات وثائقية. ولكن المخرج كان مغرماً بالتراث الشعبى بلاستخدم صندوق الدنيا ومجموعة من لمسيقين يعزفون على خشبة المسرح. ورغم خلافى مع المخرج من البداية فقد أعطيت له حرية التعبير عن رؤيته فهو صاحب العرض.

وفى مسرحية (جاسوس فى قصر السلطان)١٩٩٢ تعرضت لتجربة مثيرة مع المخرج فالمسحية شعرية ومكتوبة بالفصحى. وقد طلب منى المخرج إضافة أغانى وأبيات شعرية وبعض المشاهد، وقمت بتنفيذ التعديلات وفقاً لرؤيته. وتغيرت المسرحية تماماً، أصبح النص المقدم فى العرض يختلف عن النص المطبوع. فقد تحولت الحدوتة المسلية إلى عرض به أغانى وموسيقى، وزاد بها البعد السياسى وقد أعجبت بالتجربة وتفاعلت معها.

محمد أبو العلا السلاموني: فكرة التعديلات والخلافات قائمة. ولا مانع من القيام يالتعديلات طالما أن النص الأصلى منشور وطالما سأقوم بنفسى بها، ولا أذكر نماذج للخلاف مع المخرجين.

محمد سلماوي: فى مسرحية (فوت علينا بكره) اختلفت مع المخرج سعد أردش حول شخصية عبد السلام أفندي. فقد كتبت أنه يرتدى ملابس أنثى ويعرض نفسه على الشاب محاولاً الزواج منه كدليل على أن البيروقراطية تمتهن نفسها بالإضافة إلى قبح الموقف الذى يظلم الشاب. وقد أردت هذه الخحالة الكابوسية. ولأن المخرج ينتمى لجيل أخر فقد أردا أن يستبدل الموقف بأن يجعل عبد السلام يحاول تزويج الشاب من إبنته العانس بدلاً من إرتدائه الملابس النسائية. وقد رفضت تماماً لأنه يعتبر (كليشيه)، وإحتكمنا للمثلين فإحازوا إلى المخرج، وأصررت على موقفى وتوقفت البروفات فترة بسبب ذلك. وإقترح المخرج حلاً وسطاً هو أن يجعل ممثلة تقوم بأداء شخصية عبد السلام، وقد استهوتنى الفكرة لما قد يعطيه التنكر من معنى. فالبيروقراطية لا جنس لها ولا هوية. وقد طبعت النص قبل العرض واعتبرت هذا الحل بعيد عن النص المطبوع.

كما أن المخرج سعد أردش قد أفاد النص من خلال تفسيره، فهو المسئول عن البعد السياسى والاجتماعى فى العرض. وقد كان هذا البعد موجوداً ولكنه طلب تعميقه وهو ما رحبت به.

ثانياً: المخرجين

نبيل الألفي: لم تحدث خلافات باستثناء كما ذكره توفيق الحكيم عن عرض مسرحية إيزيس. وهو لم يكن خلافاً حيث أن المؤلف قد عاصر التجربة ولم يبد أى إعتراض ولكنه مرور سنتين على العرض ذكر أنه يختلف معى حو شخصية لإيزيس فهو يريدها فلاحة عادية وأنا قد جعلتها ملكة، وقد نشرت هذه الواقعة فى كتاب. أما باقى المؤلفين فقد كان هناك تعاون بينى وبينهم. فعلى سبيل المثال أخرجت نصين للمؤلف صلاح عبد الصبور هما (الأميرة تنتظر) و(بعد أن يموت الملك). وفى الأميرة تنتظر جعلت بها باليه وإيقاع ورقصات رغم أن النص لا يشير إلى ذلك.

ولكنى جعلت الرقص والباليه يأتى من خلال الوصيفات الثلاث وهو شئ منطقي، كما أن الإيقاع جاؤ عمن خلال الشعر نفسه. وقد كان صلاح عبد الصبور متفاهماً معى ومتفهماً لأى تعديلات أو تغييرات مطلوبة.

سعد أردش: اختلفت مع رشاد رشدى حول مسرحية (رحلة خارج السور) وكان الخلاف فكرياً. فقد إكتشفت بعد فترة من العمل على النص أنه يناقض توجهاتى الأيديولوجية. وقد انعكس ذلك على العرض حيث غرق فى الغموض والضبابية وعدم الوضوح الفكري.

(ويرى المؤلف أن المخرج هو المسئول عما أصاب العرض، حيث كان من الأجدر به أن يتنحى عن إخراج هذا النص).

والخلاف الثانى جاء مع المؤلف يوسف إدريس حول مسرحية (المخططين) والتى اوقف عرضها ليلة الإفتتاح ففى المشهد الختامى كانت شخصية الطل– الذى يمثل دور الأخ والذى يرمز إلى الزعيم– تلقى خطبه بينما تعلو أصوات المكبرات وأجهزة التسجيل لتطغى على صوته، إشارة إلى نهاية هذا الزعيم وعدم تواصله مع الشعب ووجود عوامل تمنع هذا التواصل. وقد أردت فى البروفه النهائية أن أضيف بعداً جديداً للعرض، فطلبت من الممثل عبد الله غيث– الذى يمثل دور الأخ– بعد أن تعلو أًوات المكبرات على صوته أن يترل إلى الصالة موجهاً حديثة إلى الجمهورية كنوع من الأمل فى إعادة التواصل المفقود بين الزعيم والشعب. ولك أكن أعلم أن المؤلف يوسف إدريس موجود فى الصالة، والذى وقف محتجاً على هذا التغيير معلناً أن ذلك (فكر سعد أردش وليس فكر يوسف إدريس) وقال بالحرف الواحد (عندما أقرر أم يموت البطل لابد أن يموت). وإنتهت المسألة بإعادة المشهد كما كتبه المؤلف.

أحمد زكي: لم يحدث أى خلاف مع أى مؤلف مصرى ولكننى قمت ببعض التغييرات فى مسرحيتى (غول أنجولا)، (مارا صاد) وكلا النصين من تأليف (بيتر فايس). ففى العرض الأول وهو عمل تسجيلى عن كفاح شعب أنجولا ضد الاستعمار البرتغالي، كان النص يقوم على سبعة ممثلين فقط، وفى العرض عملت على تجسيد قوتى الصراع بين الشعب والمستعمر فجعلتالشخصيات سبعة عشرين شخصية يمثل المستعمر منهم سبعة وتمثل شعب أنجولا عشرون. وقد تعمدت تقسيم المونولوجات إلى مقاطع توزع على أكثر من ممثل، واستخدمت عناصر المسرح الشامل Total theater من توليفة الموسيقى والرقص والغناء والعزف وكافة التقنيات من الوسائل البصرية وخاصة المؤثرات الوثائقية، كما أفدت من البريختية بالاستعانة بعامل التغريب على فترات العرض كما عملت على تبسيط الملابس باستخدام زى موحد للشخصيات، وكذلك استخدمت الخشبة العارية والشرفة الشكسبيرية فى شكل سقالة البنائين لتحقيق أعلى درجات الأداء للممثلين. وكل هذا العناصر جسدت رؤيتى للنص المكتوب بأسلوب المخرج الخاص.

أحمد عبد الحليم: حدثت خلافات طفيفة مع المؤلف محمود دياب حول مسرحية (ليالى الحصاد). وكان معظمها قبل بداية العرض وأمكن التغلب عليها من خلال الحوار الحضارى ومن خلال التجربة العملية نفسها. وقد كانت الخلافات تدور حول "قفلات" المناظر فى الجزئين الأول والثاني. وقد طلب المؤلف تغيير أماكن تلك القفلات وكنت مقتنعاً بصحة رأيه. إلا أن هذا الغيير كان سيضر بإيقاع العرض وسيقلل من سخونة القفلة وبالتالى سيقل عنصر جذب الإنتباه بالنسبة للجمهور. ومن خلال النقاش إقتنع المؤلف بذلك.

والخلاف الثاني: حول نفس المسرحية تمثل فى عدم التزامى بالإرشادات التى وضعها المؤلف والتى يحدد فيها أسلوب العمل. فقد إختار المؤلف شكل السامر

الريفى وأشار إلى وجود نخلة فى الديكور كما ألبس شخصياته ملابس ريفية. ومن خلال رؤيتى الإخراجية ركزت على الجانب الفكرى والجانب الإنسانى العام دون حصر الموضوع فى الريف فقط رغم أن الأحداث تدور فى قرية. ولذا لجأت إلى التجريد. فقدمت مجموعة من المستويات على شكل مصاطب تختلف فى الإرتفاع. وجعلت الشجرة مجرده. عبارة عن نسيج خشبى ملتو ومتشابك يوحى بالشجرة ولكنه ليس شجرة. وجعلت المسرح كله مكللاً بالسواد وأضفت مقدمة لم تكن موجودة فى النص فبعد الإفتتاحية الموسيقية للعرض. تدخل الإضاءة تدريجياً على أناس يجلسون على المصاطب (سلويت) بحث يشكلون شواهد قبور ثم يبدأ الراوى فى الحديث فى بقعة ضوئية منفصلة وبعد إنتهاء الروای تتغير الإضاءة وتتفكك (الشوايه) لنبدأ اللعبة المسرحية.

لقد أردت أن أعبر عن موقفى من هؤلاء الناس الذين تدور حولهم الأحداث. فهم من خلال تشكيلهم لشواهد قبور ثم بعثهم للحياه فى أحداث المسرحية يعبرون عن أنهم أموات رغم حياتهم لأنهم غير متفاعلين مع مجتمعهم ولا يشعرون بالإنتماء لهذا المجتمع بسبب ظروف ضاغطة تجبرهم على ذلك. ورغم تحفظ المؤلف فى البداية فقد أثنى على العرض وأعرب عن إعجابه بهذه الرؤية وهذا التفسير.

وفى مسرحية "ملك يبحث عن وظيفة" للمؤلف سمير سرحان وهو من المؤلفين القلائل الذين يؤمنون بالعمل الجماعى وروح الفريق– قدمت العرض فى إطار موسيقى واستخدمت أوركسترا كاملاً على المسرح وغنى فى العرض مجموعة من الممثلين. وقد رحب المؤلف بذلك لأن الموسيقى والغناء وفراً للعرض عنصر الجذب والمتعه وتسببا فى إيجاد نوع من الحيوية فى العرض.

–وقد كان لى خلاف مع بعض النقاد حول إخراجى لنصوص نجيب محفوظ القصيرة. وهى ثلاث نصوص (التركة، النجاه، يميت ويحي) فقد استعنت بأحد الكتاب ليقوم بصياغة رؤيتى الإخراجية وهو "مصطفى بهجت" ورغم موافقة

المؤلف وترحيبه بالتجربة إلا أن بعض النقاد قد هاجم فكرة الاستعانه بكاتب أخر غير المؤلف لصياغة الرؤية الإخراجية. ولكن نجيب محفوظ كان قد أشار إلى عدم استعداده وخبرته بمجال المسرح كما هاجم بعض النقاد دمجى لنصين منهما فى نص واحد. وهم "النجاة ويميت ويحي" حيث رأيت أن أجمعها فى موضوع واحد من خلال الصياغة. وبشكل عام كانت التجربة ثرية. ولكن بعض هؤلاء النقاد كان يعتقد أن العرض هو النص لا أكثر.

عبد الغفار عوده لم تحدث أى خلافات مع مؤلف لآننى لا أقوم بإخراج النص إلا بعد العمل مع المؤلف عليه وصياغته وفقاً لوجهة نظري. وأصرب مثالين هامين هما: التعاون مع نعمان عاشور فى نص "بشير التقدم" والذى تم إعادة صياغته وإضافة أغانى له وتغير اسمه إلى "باحلم يامص" طبقاً لوجهة نظري. وأصبح هناك نصان منشوران لنفس الموضوع لا يربطهما من حيث التشابه إلا مشهد واحد هو عودة رفاعة الطهطاوى من باريس. وقد أشار المؤلف إلى هذه التعديلات فى مقدمة النص المعدل لأن ذلك لا يقلل من قيمة عمله الفني.

المثال الثانى مسرحية "ست الملك" لسمى سرحان. حيث تم التعاون بيننا وأجرى المؤلف التعديلات المطلوبة ولم يطبع النص إلا بعد التعديل.

ومن خلال دراستنا السابقة وما نستخلصه من نتائج المقابلات نلمس نوعاً من التوافق بين المؤلف والمخرج وتفهماً أكبر من قبل المؤلف لمهمة الإخراج عند مؤلفى السبعينات فى مقابل بعض التشدد والانحياز للنص الأدبى عند مؤلفى الستينيات. كما نلاحظ أن خلافات المؤلف والمخرج كانت موجودة خلال فترات تطور المسرح المصرى وإن لم يعلن عنها. وأن المخرج المصرى رغم اختلافه مع المؤلف ورغبته فى العمل على النص فإن يتسمك بفكره احترام النص المكتوب ومؤلفه ويعتمد فى تقديم رؤيته الإخراجية على النص وما يتضمنه من أفكار مع إحتفاظه

بحق التفسير وحرية التعبير عن تفسيره وفهمه الخاص للنص وبذلك يمكننا أن نرجع أسباب الخلاف بين المؤلف والمخرج إلى ما يلي:

أ-أسباب ذاتية: حيث يدور التراع غالباً حول ملكية العرض وحق الإبداع فيه ومن صاحب الإبداع الرئيسي. وبينما تشير معظم الدراسات العالمية إلى أن التراع بين المؤلف والمخرج يظهر دائماً فى حالة فشل العرض باستثناء بعض الحالات القليلة التى حدث فيها نزاع مع نجاحه؛ فإن التراع فى المسرح المصرى كان يظهر فى كلتا الحالتين "النجاح والفشل" ففى حالة النجاح إلى عبقرية النص بينما يصر المخرج على أن الرؤية الإخراجية هى صاحبة الفضل فى إنجاح العرض وتفاعله مع الجمهور. حيث أخفت هذه الرؤية عيوب النص وعالجتها وأعادت بناء النص من خلال عناصر خسبة المسرح.

وفى حالات الفشل يسعى كل طرف إلى إلقاء المسئولية على الطرف الأخر فيرى المؤلف أن الإخراج أفسد النص، ويرى الإخراج أن ضعف النص كان سبباً فى الفشل. وينسى الطرفان أن"مسئولية نجاح العمل على المسرح أو إحفاقه قسمة بين الطرفين المؤلف والمخرج معاً، حيث لا يستطيع جمهور المشاهدين للمسرحية أن يعزو فضل النجاح أو مسئولية الإخفاق إلى أحدهما. وذلك أن الجمهور فى هذه الحالة لا يمتلك من الوسائل ما يمكنه من الحكم على عمل كل منهما مستقلاً عن الأخر. ولن يستطيع الجمهور ذلك إلا إذا شاهد المسرحية تخرج مرتين، مرة كما تصورها المخرج، ومرة كما كتبها المؤلف بنفسه".

السبب الذتى الثانى للخلاف هو سبب نفسي. حيث إن كل فنان وخاصة فى مجال التأليف يدرك أن الشكل مهما بلغ من القوة والجمال فهو عاجز عن تقديم فكره وفنه كما يريده هو. والعرض المسرحى هو إحتمال واحد لإحدى تضمينات النص. لذا فالمؤلف يرى أن العرض لم يقدم كل ما أراد أن يقول. وهذا شئ فالمؤلف يرى أن العرض لم يقدم كل ما فكر فيه وكل ما أراد أن يقول. وهذا شئ

طبيعى حيث إن ما قدمه المؤلف فى نص واحد يحتاج إلى عدد كبير من العروض "فى حالة ثراء النص".

إن النص المسرحى فى حالته المطبوعة يعطى الفرصة لإطلاق خياله فى تصور أحداث النص. بينما يحدد العرض مجال هذا الخيال من خلال تفسير المخرج ووضعه فى شكل مادى محدد.

إن علاقة المؤلف بما يكتبه كما يشير عدد كبير من المؤلفين العالميين يخضع لحالة المؤلف النفسية التى تتغير من فنرة لفترة ومن ثم فإن معظم المؤلفين العالميين يرفضون تحديد مفهوم أو تفسير أو هدف معين لنصوصهم التى يكتبونها. والعرض يقدم مفهوماً وتفسيراً للنص وهو بذلك يكشف أحد أفكار المؤلف، ويقدم جانباً من رؤيته للحياه وهو ما قد يرفضه بعض المؤلفين فى فترة معينة.

إن الاختلافات التى تظهر بين النص ودخول عناصر خشبة المسرح المادية والبصرية عليه قد تجعل المؤلف يعتقد أن هذه العناصر ستقلل من شأن إبداعه الفنى المتمثل فى "الكلمات والفكر" وأنها قد تشغل الجمهور عن التركيز فى ما قدمه المؤلف من خلال تأكيد الجانب الفكري، وتحديد الإطار المساعد الذى يسهم فى زيادة تأثير الكلمات وإنشاء علاقات تشكيلية توضح علاقات الشخصيات ببعضها وحالاتها النفسية فى إطار جمالى يجذب الجمهور للتفاعل مع أفكار المؤلف ويجعله أكثر قابلية للتأثر بها.

وفى مقابل العناصر الذاتية عند المؤلف هناك عنصر ذاتى مؤثر عند المخرج. وهو تمسك المخرج بالتعبير عن ذاته وحقه فى الإبداع. فالمخرج كنموذج إنسانى يرفض أن يكون مجرد وسيط بين المؤلف والجمهور. خاصة إذا كانت له توجهات فكرية معينة أو موقف ورؤية خاصة للحياه. وقد ساعد المخرج على التمسك بحقه فى الإبداع استخدامه لعناصر تختلف اختلافاً كبيراً عن العناصر التى يستخدمها المؤلف فى نصه المكتوب. كما أن تطور تقنيات خشبة المسرح وتطور المناهج

والاتجاهات الإخراجية قد أعطى المخرج فرصة أكبر للتعبير عن ذاته وأفكاره وتأكيدها من خلال النص الذى يقدمه فى عرض مسرحي.

إن العناصر الذاتية المؤثرة فى الخلاف بين المؤلف والمخرج هى عناصر تتفق مع الطبيعة الإنسانية التى إزداد تعقدها مع التطور الحضارى للبشرية. وهى عناصر لا مكن إغفالها بوصفها الدافع الرئيسى وراء الإبداع والتطور. فمع اختلاف الذوات تختلف الرؤى وتتعدد. ومع تعدد الرؤى تتعدد الإبداعات وتختلف العروض.

والمؤلف يشير إلى أن العناصر الذاتية فى مجملها لا يمكن التحكم فيها أو السيطرة عليها خاصة فى مجال الفن لذا فمن الأجدر والأفضل للفن وللمسرح أن تفصح كل ذات عن نفسها. فيقدم كل مخرج رؤيته للنص الذى يقوم بإخراجه كما يريد ثم يأتى دور التقييم بعد ذلك على أساس علاقة هذه الرؤية بالنص المكتوب والمنطق الذى بنى عليه المخرج رؤيته.

ب-أسباب فنية:

١-ضعف مستوى بعض النصوص وسيطرة الترعة الأدبية على المسرح

فقد ساعد ضعف النص المسرحى العربى "والمصري" على المبالغة فى حجم مشكلة معروفة فى الحياة المسرحية وهس قضية التراع بين المؤلف والمخرج. أيهم أهم؟ فالمؤلف يرى أنه مبتكر المسرحية وهو حده صاحبها وله فيها القول الفصل. والمخرج لا يعترف بهذه الميزة للمؤلف إلا فى حدود الشكل المكتوب ويرى أن هذا النص ما أن يصل إلى الخشبة حتى يصبح المخرج هو "مؤلف" العرض المسرحى وقد دفع هذا التراع المؤلف والمخرج خاصة إلى إتخاذ المواقف المتصلبة بشأن النص، فهو عند المؤلف مقدس لا يجوز المساس به بأية طريقة كانت، وهو عند المخرج مجرد إقتراح بعرض مسرحى يتقدم به المؤلف وينبغى أن يعرف مقدماً أن شيئاً كثيراً أو قليلاً من التعديل سوف يطرأ عليه استجابة مقتضيات التجسيد.

لقد اعتبر المؤلف المصرى "الكلمة" المكتوبة وسيلة التعبير الوحيدة فى المسرح وهو ما عبر عنه نعمان عاشور بقوله إن ""الأساس فى المسرح– على عكس ما هو فى السينما– النص المكتوب وليس العرض المقدم؛ الكلمة والمثل"".ورغم اختلاف استخدام الكلمة ومستوى وأسلوب استخدامها من مؤلف لأخر ومن فترة لأخرى. فإن "الكلمة" قد سيطرت بشكل عام على المسرح المصرى وأدى ذلك إلى سيطرة الترعة الأدبية عليه ومن ثم إكتسب النص المكتوب صفة القداسة عند المؤلفين والنقاد وساهم بعض المخرجين فى إكساب النص هذه الصفة من خلال التزامهم الحرفى بالنص وكلماته. كما أصبح النص المسرحى يعانى من عدة خصائص كالسرد وكثرة العناصر الوصفية. والوقوع فى المباشرة فى كثير من الأحيان. والخطابية فى أحيان أخرى. كما سيطرت على موضوعاته القضايا الاجتماعية فى شكلها الواقعي.

والمؤلف هنا ينبه إلى أن الكلمة هى عنصر أساسى فى المسرح لا يمكن التقليل من شأنه ولكنه ليس هو العنصر الوحيد فيه. وهو ما أصطدم به العديد من المخرجين بداية من الستينيات خاصة المخرجين العائدين من بعثاتهم. حيث أخذوا على عاتقهم معالجة أخطاء النص وسد ثغراته والاهتمام بالعناصر البصرية والتشكيلية فى العرض إلى جانب عنصر الإيقاع. منطلقين من فكرة أن المسرح وسيلة خاصة لها متطلباتها وتقنياتها. وقد أدى استخدام بعض المخرجين فى الستينيات للغات جديدة "اللغات البصرية" إلى إعتراض المؤلفين حيث رأوا أن استخدام هذه اللغات هو تدخل من المخرج فى النص الأدبى الذى ينبغى أن يقدم على المسرح كما كتبه المؤلف.

ورغم إعتراف عديد من الكتاب بأن التعديلات التى طلبها المخرجون وقاموا بإجرائها كانت فى صالح النص إلا أن هؤلاء المؤلفين قد تمسكوا بحرفية النص وأدبيته مما أدى إلى تزايد الصدام بين المؤلف والمخرج.

كما أدى ضعف بعض النصوص المسرحية المؤلفة فى المسرح المصرى إلى تزايد "ظاهرة ارتجال الممثل فى العرض" خاصة فى العروض الكوميدية، وهى ظاهرة خطيرة فى حد ذاتها يزداد ظهورها مع ضعف النص وعدم إحكام بنائه وعدم وجود عناصر المتعه والجذب فيه وهى سمات توجد فى بعض النصوص التى وصفتها جون ليتل وود "بالنصوص المغمى عليها" والتى تحتاج إلى إعادة ضخ الدماء إليها من خلال الارتجال.

٢-ثبات النظرة للإخراج المسرحي:

فرغم تغير مفهوم الإخراج فى العالم كله. ورغم التجارب التى قدمها ٠مخرجون مصريون والتى تغير مفهوم الإخراج. فإن النظرة السائة للإخراج المسرحى منذ الخمسينيات وحتى وقت قريب كانت تعتبره "حرفه" يقوم بها المخرج بغرض تجسيد النص المكتوب على المسرح.

ورغم ظهور مصطلح "التفسير" ومقوله "المخرج مؤلف العرض" فى الستينيات بما يتمشى مع تطور دور ووظيفة الإخراج؛ فقد ظل مفهوم التفسير يشوبه الكثير من الخلط وعدم الوضوح والسبب فى ذلك هو نظرة المؤلفين والنقاد ومعهم بعض المخرجين إلى العرض باعتباره نصاً منطوقاً ومجسداً ومطالبتهم للمخرج بأن يكون أميناً مع النص.

ففى الستينيات كتب أحمد بهجت أحدى المقالات أوضح فيها وظيفة المخرج ودوره من وجهة نظره وحددها بقوله "إن مهمة المخرج أمام النص هى ترجمة هذا النص بأسلوب هو نفسه أسلوب المسرحية. هذه الأمانة هى التى تصنع أهمية المخرج رغم أنه فنان مترجم".

وفى بداية السبعينيات هاجم جلال العشرى المخرجين واتجاههم إلى التعامل مع النص بالتفسير أو من خلال رؤية ذاتية واعتبارهم النص أحد جزيئات

العرض"وإذا كانت هذه البدعة نفسها رد فعل غير سوى بالنسبية للوعيل الحاضر من مخرجى المسرح من أمثال كرم مطاوع وسعد أردش وجلال الشرقاوى ممن وقفوا على طرف النقيض من مخرجى الرعيل الماضى من أمثال زكى طليمات وفتوح نشاطى وعبد الرحيم الزرقاني، أولئل الذين كانوا يتخذون موقعهم وراء النص يفسرونه تفسيراً ولا يعيدون خلقه من جديد... صحيح أن التفسير الفنى حق ثابت من حقوق المخرجين، ولكن إذا كان المؤلف على قيد الحياة فهو أول تفسير عمله".

ويطال جلال العشرى بعد ذلك أن تزول دولة المخرجين الذين استفحل شأنهم حتى غدوا خطراً حقيقياً على حياتنا الفنية والأدبية.

ومن الواضح أن هناك خلطاً بين التفسير الجزئى للكلمات الموجودة فى النص تفسيراً أدبياً، وهو ما يطالب به الناقد بانحيازه إلى الرعيل الماضى من المخرجين "طليمات ونشاطى والزرقاني"، والتفسير الكلى للنص الذى يقوم على فهم النص وإكتشاف فكرته الرئيسية والتعبير عنها من خلال عناصر خشبة المسرح وهو ما بدأه سعد أردش وكرم مطاوع وجلال الشرقاوي" بل إن هؤلاء المخرجين أنفسهم يختلف مفهومهم للتفسير فيما بينهم. حيث يتبنى سعد أردش فكرة الأمانة مع النص وخاصة الكلمات وفكر المؤلف، بينما يتجه كرم مطاوع للتعبير عن ذاته بشكل كبير من خلال إسقاط ذاته على النص وإكسابه عناصر الجذب الجماهيرى "كالغناء والاستعراض".

أما فكرة أن "المؤلف أولى بتفسير عمله" فهى تحمل انحيازاً إلى أدبية النص بقدر ما تشير إلى عدم وضوح معنى "التفسير" بوصفة مفهوماً للنص ووجهة نظر يقدم فى العرض.

وإذا انتقلنا إلى النصف الثانى من السبعينيات لوجدنا أن فكرة النصية وحرفية النص ما زالت تسيطر على مفهوم التفسير أيضاً. حيث يضع إبراهيم حمادة ثلاث

إاحتمالات للنص المسرحى هس ‘‘إما أن يكون النص صالحاً للعرض مباشرة فيحترم ويحترم صاحبه، وأما أن يكون فى حاجة إلى بعض التعديلات التى يمكن أن يجريها المؤلف نفسه وهو مقتنع بها وأما أن يكون النص ضعيفاً وعاجزاًن العطاء المأمول، عندئذ يرفض ويكف المطببون عن حقنه بأمصال التقوية التى هى من إنتاج المخرج،،. وهو ما يعنى أن النص وحده هو المسيطر على العرض.

لقد أثبتت التجربة العملية أنه لا علاقة بين قوة النص وقوة العرض فقد يكون النص عظيماً ولكنه يغشل كعرض. بسبب أسلوب تناوله والرؤية الإخراجية التى قدم من خلالاه، كم حدث مع جان أنوى حين قدم عرضاً لنصه "رقصة مصارعى الثران" وفشل العرض فى حين نجح أماكن أخرى برؤى إخراجية مختلفة وخرجين آخرين. كما أن المقوله التى أطلقها أحد المؤلفين فى القرن الثامن عشر والتى يشير إلى أن النصوص الضعيفة قد تكتسب قوة وجمالاً على ألسنة الممثلين هى مقولة صحيحة. فمقومات العرض تختلف عن مقومات النص وإن اكنت تجمعهما علاقة جدلية متبادلة.

والمؤلف هنا يتفق مع رأى المخرج سعد أردش إذ بيرجع الخلاف بين المؤلف والمخرج فى الستينيات إلى "تناقض لحظى نتيجة إحساس مكثف من المؤلف بأن المخرج قد تجاوز دور المنفذ إلى دور الشريك". وهو ما يبرر رفض المؤلفين لمقولة المخرج مؤلف العرض. ولكن الخطورة تتمثل فى استمرار هذا التناقض فترة زمنية طويلة فقد استمر منذ الستينيات وحتى منتصف الثمانينيات تقريباً.

إن المؤلف المسرحى يجب أن يعى أن النص الذى يكتبه يحمل فى داخله احتمالات لعدد من العروض وليس عرضاً واحداً. وأن العرض الواحد هو تفسير ووجهة نظر المخرج للنص الذى يكتبه المؤلف. وهذا التفسير وهذا العرض لن يضر بالنص أو بفكر المؤلف طالما أن النص منشور ومتاح للدارسين والمخرجين وهو ما

توصل إليه الكتاب توفيق الحكيم مبكراً حين قال (نص المؤلف شئ وتنفيذه وتفسيره على المسرح شئ أخر)" .

"إن الإخراج رؤية، والرؤية تفسير، والتفسير خلق، وليس المخرج مجرد منفذ للنص، وإلا لانتفى وظيفته الجانب الخلاق لتصبح مجرد وظيفة أليه أو تقنية أو حرفية لا محل معها للتفرقة الفنية بين عرض وعرض وبين مخرج ومخرج، وليس الإخراج مجرد إضافة من ذات المخرج إلى ذات المخرج عبر عملية تفاعل وتكامل "وجدل" ين الذاتين، وليس الإخراج نقلاً لرؤية المؤلف وأنما هو نقل رؤية المخرج لرؤية المؤلف لو صح التعبير...ومعنى هذا أن التفاوت ين رؤية المؤلف ورؤية المخرج أمر حتمى ولا مفر منه وهو لا يعنى دائماً التعارض والتناقض. ثم هو فى النهاية نتيجة للتفاوت الطبيعى والحتمى أيضاً بين ذاتين متفردتين لكل منهما عالمهما الخاص وتكوينها التاريخى والذهنى والنفسى الخاص؛ ومن ثم لا يمكن توحيد الرؤتين إلا إذا أمكن توحيد الذاتين المبدعتين. وهذا مستحيل نظرياً وعلمياً على السواء".

٣-دور النقد فى التراع بين المؤلف والمخرج:

يلعب النقد دوراً هاماً فى أى حركة مسرحية. حيث يتولى مهمة تحليل العمل الفنى والتنظير له على أسس علمية وموضوعية. وهناك شروط يجب توافرها فى الناقد أهمها الدراسة والخبرة بالمجال الفنى الذى ينقذه"والناقد المسرحى الذى يستحق هذا الاسم ينبغى أن يكون فناناً مسرحياً بالإمكانية، ينبغى أن يكون ممثلاً وكاتباً مسرحياً وخرجاً وطبعاً متفرجاً واعياً، وعليه أن يفهم المسرح ومشكلاته من جانبى الخسبة أى من وجهة نظر الطاقم الفنى المسرحى ووجهة نظر الجمهور".

ومن الوظائف الهامة التى يضطلع بها النقد المسرحى مهمة الفصل الموضوعى بين عناصر العمل الفنى وفى حالة نشوب نزاع بينهما. وهوما لم يحدث فى حالة

التراع بين المؤلف والمخرج فى المسرح المصري. فقد لعب النقد دوراً عكسياً فى هذه القضية أدى إلى تضخيمها وزيادة حجمها بل وتعقيدها أيضاً.

إن النقد فى المسرح المصرى ‘‘يصر على طمس الحدود بين مهمة المؤلف ومهمة المخرج ليتيح لنفسه بعد ذلك أن يجور على الأول لحساب الثانى أو العكس. أو يجور على الإثنين معاً لحساب النجم وذلك وفقاً لاعتبارات ليس من بينها بحال الاعتبار الفنى الخالص لوجه الحقيقة والحركة المسرحية’’.

إن السمه الغالبة على النقد المسرحى فى مصر هى أن هذا النقد انطباعى لا يقوم على أسس علمية وموضوعية خاصة فى مجال العرض المسرحي. إذا يتركز اهتمام النقاد على النص وأداء الممثلين. وما أكثر ما نجد النقد محصوراً فى "كان المخرج موفقاً" أو جانب التوفيق المخرج وكأن عمل المخرج لا تحكمه قواعد وأصول ومناهج وتقنيات.أما فيما بتعلق بتراع المؤلف والمخرج فقد كانت أكثر الكتابات النقدية منحازة لصالح النص المسرحى ربما لإمكانية التحكم فى قراءة ذالنص وتحليله على خلاف العرض المحكوم بعنصرى الزمان والمكان. وربما لآن الناقد يستخدم نفس أداة المؤلف وهى الكلمة المكتوبة . وما يهمنا هنا أن انحياز الناقد للمؤلف كان دائماً تحت زعم "الأمانة" وقدسية الكلمة دون مراعاة تقنيات خشبة المسرح ودون الفصل أو التفريق بين النص والعرض. بل إن أراء الناقد الواحد كانت تتضارب وتتناقض حول نفس الموضوع.

فعلى سبيل المثال نجد أن الناقد جلال العشرى يتحمس بشدة لإخراج سعد أردش لمسرحيتى "عسكر وحرامية وبير السلم" حيث أنه قد عالج أخطاء النصيين وسد الثغرات الموجودة بهما. ولكنه بعد ذلك يهاجم ما كان يفعله المخرجون بالنصوص ويصفة بالعبث".

ونفس الناقد قد هاجم إخراج جلال الشرقاوى لمسرحية بلدى يابلدى لأنه ‘‘أثر أن يكون أكثر وفاء للنص فجعل من الإخراج تجسيداً حرفياً أميناً

للمسرحية...ولو كان أكثر وفاء للعرض ولا أقول للنص لاستبعد بعض الاستكشافات التى لا تغير كثيراً من بناء المسرحي...، ولاستغنى كذلك عن بعض الشخصيات التى لاتؤثر كثيراً فى جوهر المسرحية". وهو هنا يطالب المخرج بالتعديل والحذف من النص المكتوب لخدمة العرض.

ولكن الناقد بعد ذلك فى نقده لمسرحية إنت إللى قتلت الوحش يعلق بقوله"ربما كانت هذه هى المرة الأولى التى استطاع جلال الشرقاوى فيها أن يخرج دون أن يخرج عن النص، وباستثناء التغير الطفيف الذى أحدثه المخرج قرب نهاية المسرحية، إذ منع كريون من الخروج وحدة لملاقاه الوحش رغم ما فى خروجه من أهمية...أقول باستثناء هذا التغيير الطفيف كان جلال الشرقاوى فى إخراجه ملتزماً بالنص المسرحي، فما نجد فى إخراج هذه المسرحية تلك الفضفضة التى وجدناها فى إخراجه لمسرحية "الحصار" ولا ذلك الترهل الذى لمسناه فى إخراجه لمسرحية "بلدى يابلدي" فالحركة المسرحية هنا ملتزمة بالكلمة، والخط الإخراجى مساو للنص المسرحي". وبذلك لا يمكننا تحديد موقف الناقد هل يريد من المخرج الالتزام بالنص أى أن يكون وفياً للنص أم وفياً للعرض. ألم يلتزم جلال الشرقاوى بالنص فى بلدى يابلدي، والغريب أن الناقد لم يكن يعرف بأن المخرج جلال الشرقاوى فى نص إنت إللى قتلت الوحش قد أجرى تعديلات بالعتاون مع المؤلف حيث أضاف شخصية وزاد فى مساحة أجهزة الإعلام. وأن النص كما ذكر المؤلف قد نشر بعد التعديلات التى طلبها المخرج.

إن النقاد المسرحيين أنفسهم ينتقدون أسلوب النقد فى المسرح المصري. فقد وصف فاروق عبد الوهاب إصرار النقاد على التعامل مع المسرح بوصفة نصاً يتضمن مجموعة من الرموز السياسية يسعون لإكتشافها بقوله "إن نقاد الفن يرفضون بشده أن يكونوا نقاداً للفن، ويتطلعون إلى أشياء– قد تكون هامة فى حد ذاتها بل هى منتهى الأهمية– ولكنها ليست من وُظيفتهم فى شئ".

إن ضعف النقد المسرحى وإفتقاده للموضوعية وعدم إسهامه فى معالجة القضايا التى يتعرض لها المسرح المصرى قد انعكس بدوره على الحركة المسرحية سواء على مستوى التأليف أو الإخراج أو الدراسات. ويلخص أحد النقاد أزمة النقد فى المسرح المصرى بقوله"أنا رأيي فيما يسمى النقد عندنا. أنه فى أغلبه يأتى عن فهم خاطئ للمسرح عامة. لأن أغلب ما كتب لم تتح له فرصة ثقافية مسرحية أو العلم السطحى بالمسرح. والمسرح فن شديد التركيب والتعقيد ويجب على من يتصدى بالنقد لعمل مسرحى أن يكون ملما بفن المسرح إلماماً علمياً حقيقياً وأن يكون نقده موضوعياً بناءً. وهذا بكل أسف غير مستوف عندنا بأكثر من١٠% تقريباً".