

الفصل الثالث

أثر علاقة المخرج بالنص على العرض المسرحي

"تحليل لنماذج من عروض المسرح المصري"

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

١- عناصر تحديد هوية المخرج:

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

٢- عناصر خشبة المسرح:

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

٣- عنصر المتلقى "المشاهد":

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

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

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

—إن احتمالات تعامل المخرج مع النص يمكن حصرها فى احتمالين.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

نصوص قدمت فى عرض مرة واحدة:

١- عناصر "الميتاتياتر" بين عمل المؤلف وعمل المخرج

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

١٩٦٤/٦٣.

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

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

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

المرحلة الثانية: تبدأ من مسرحية الفرافير والتى لن تنشر إلا بعد عرضها على المسرح الموسم المسرحي ١٩٩٦/٤/٦٣. والتى اعتبرها يوسف إدريس تطبيقاً

لنظريته "نحو مسرح مصري" ولكن أعمال يوسف إدريس التالية لهذا النص قد اختلفت من حيث شكلها ومضمونها. فلم يجد الدارسون والنقاد بها محاولة من جانبه لتطبيق نظريته مرة أخرى أو لتطويرها. ولكن النصوص التي جاءت بعد الفراير خلال فترة الستينيات وهي "المهزلة الأرضية" و"المخططين" والجنس الثالث" قد دخلت في إطار المسرح الذهني المجرد الذي يهتم بالبعد الفكري في النص وفي هذه الفترة كان موقف يوسف إدريس متشددًا مع المخرجين ومطالبًا بالالتزام الحرفي لكلمات النص وأفكاره.

٣- المرحلة الثالثة: جاءت في الثمانينيات بعد فترة توقف طويلة استمرت من ١٩٧١ وحتى عام ١٩٨٣. حين أصدر مسرحية "البهلوان" وبرر صمته عن الكتابة بعد أسباب هي "أولاً لأن جمهور المسرح الذي كنا نكتب له قد تحول إلى جمهور مستهلكين للمسرح الساقط وثانياً لأن التغييرات التي تتيح للكاتب أن يأخذ منها موقفاً لأنها غير ثابتة والمسرح يحتاج إلى حد أدنى من استقرار الحياة. هذا بالإضافة إلى أن العناصر المسرحية التي كانت قائمة في الستينيات تشتت سواء في التلفزيون أ السينما أو هاجرت بالإضافة إلى العوامل الأخرى الكثيرة".

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

غير أننا نلاحظ تغيراً هاماً في موقف يوسف إدريس ونظريته للنص المسرحي والمساحة المتاحة لعمل المخرج عليه. وهذا التغير يرتبط بموقفه من عرض "مسرحية المخططين" ففي العرض الأول عام ٦٨ والذي قام بإخراجه سعد أردش والذي ألقى ليلة الافتتاح رفض يوسف إدريس تغيير المخرج لنهاية المسرحية من خلال عنصر الحركة ولكن يوسف إدريس في العرض الذي قدمه أحمد زكي في الموسم

المسرحي ٨٢/٨٣ قد سمح للمخرج ببعض التعديلات. وأعرب عن رضاه التام عن العرض.

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

إن حصر المخرجين الذين قاموا بإخراج نصوص يوسف إدريس سيعطينا بعض الدلالات عن موقفه من الإخراج ومفهومه له، فقد أخرج له فتوح نشاطي نص "جمهورية فرحات" عام ١٩٥٥ وأخرج نبيل الألفي "ملك القطن". وأخرج نور الدمرداش مسرحية اللحظة الحرجة ٦٠/٦١، ثم كرم مطاوع الذي إخرج مسرحية الفراير ١٩٦٤، وأخرج كمال يس "المهزلة الأرضية" ٦٥/٦٦، وأخرج سعد أردش "المخططين" ٦٩ والتي لم تعرض للجمهور، ثم أخرج له "الجنس الثالث" ١٩٧١.

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

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

الفراير بين النص والعرض:

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

لقد تداخلت الأسباب الثلاثة السابقة مع بعضها البعض لتجعل من "الفراير" إحدى القضايا الرئيسية التى شغلت الحركة المسرحية فى عام ١٩٦٤، إن العديد من الدارسين يعتبرون "نص الفراير" حالة متميزة فى تاريخ المسرح المصرى لما يتضمنه من عناصر مسرحية خالصة تنبع من خصوصية "خشبة المسرح" وهو ما اصطلاح عليه "الميتاتياترية"

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

قد نشر يوسف إدريس بحثاً مطولاً على مدى ثلاثة شهور (يناير، فبراير، مارس ١٩٦٤) فى مجلة الكاتب طالب فيه بضرورة خلق مسرح مصرى يعتمد على

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

ونلمس في آراء يوسف إدريس رفضاً للثقافة وما تقدمه من أشكال فنية ومحاولة فصل المسرح المصري عن هذه الثقافة من خلال البحث عن الخصوصية المصرية وهو توجه ظهر على الساحة الثقافية المصرية مع ثورة يوليو ١٩٥٢ وإزداد في الظهور بعد العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦. حيث اعتبر المصريون أن أى منج أوروبى ماذى أو ثقافى يحمل صفة الاستعمار الذى تخلصت مصر منه، ويحاول الاستعمار السيطرة عليها من خلال "الغزو الثقافى". وقد انعكس هذا الموقف فى ظهور الاتجاه الشعبى فى الفنون فى تلك الفترة سواء فى الفنون الاستعراضية أو التشكيلية أو المسرح. فقد ظهرت نصوص تحمل الطابع الشعبى المصرى والعربى مثل حلاق بغداد لألفريد فرج، وياطالع الشجرة لتوفيق الحكيم، وشفيفة ومتولى لشوقى عبد الحكيم وغير ذلك من النصوص.

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

أراء النقاد على أنه لم يقدم الخصوصية المصرية في الشكل وإجتهدها في توضيح الملامح والتأثيرات الغربية في النص وخاصة تأثيرات بريخت وبييرانديللو وبيكيت. وبشكل عام فإننا “لا نستطيع القول أنه ”يوسف إدريس“ نجح في العثور على هدفه من الناحية الشكلية على وجه الخصوص، فلماذا يميز شكل مسرحيته الفرافير عن الشكل الغربي؟ لا شيء. إن كل جديد في المسرحية قد سبقه إليه كتاب غربيون،. إن تأثيرات المسرح الغربي كانت واضحة في عرض الفرافير ونصه المنشور بعد ذلك بحكم تأثير هذا المسرح وتقنياته في التكوين الثقافي للمؤلف والمخرج معاً. خاصة إذا كانت هذه التقنيات وهذا الشكل هو نتاج لتطور المسرح منذ الإغريق وحتى الآن. أى أنه نتاج للتطور الحضارى والإنسانى بشكل عام. لذا فإن الشكل والتقنيات في حد ذاتها لا يمكن تقسيمها إلى شكل مصرى وشكل أوروبى.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

المخرج فيها بالعمل على النص. وهو ما يؤكداه الناقد سامى داوود. "ذلك أن المخرج قد أحدث تعديلات في النسخة الأصلية، والتي أتاح لي المؤلف - مشكوراً - فرصة قراءتها".

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

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

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

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

لقد أتهم يوسف إدريس المخرج كرم مطاوع بأنه يريد أن يضع اسمه كؤلف على نص الفرافير. كما تمسك بعد ذلك ولفترة طويلة بحرفية نصوصه وتشدد مع المخرجين الذين يقومون بإخراجها. ولكن بعد مرور عشرين سنة تقريباً من تجربة الفرافير. وبالتحديد في عام ١٩٨٣. تغيرت وجهة نظر يوسف إدريس للإخراج وعلاقته بالنص والمؤلف. فهي من وجهة نظره "علاقة تفاهم وليست علاقة اختلاف وليس مفروضاً أن يفرض المخرج رأيه المختلف على كاتب النص وخصوصاً إذا كان حياً، أو كان النص غير منشور. وإنما هو يختاره ليخرجه لأنه يحس أنه متفق معه في وجهة النظر وأيضاً ليس من حق الكاتب أن يفرض رأياً تصوره لتجسيد موضوعه على المخرج لأن هذا فن آخر. ولا بد أن نترك للمخرج الحرية الكاملة. فهي علاقة زواج أو حب بين طرفين. لكل منهما مطلق الحرية في تبنى رؤية لها. ولكن لا بد وأن يجمعهما حب واتفاق هو حب العمل نفسه الذي يصبح من خلال العرض المسرحي كائناً حياً قائماً بذاته".

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

ويشير المؤلف إلى أن النص الأصلي الذي قدم إلى لجنة القراءة بالمسرح القومي مفقود ولم يتمكن المؤلف من العثور عليه وأن النص المنشور هو نص ما بعد العرض الذي قدمه يوسف إدريس للمطبعة متطميناً تفاصيل خطة الإخراج مما يجعلنا نجزم بأن عناصر المسرحية "الميتاتاير" الموجودة في نص الفرافير والمأخوذة عن العرض هي نتاج جهود "المؤلف والمخرج معاً" وأن النصيب الأكبر فيها يرجع إلى إسهامات المخرج كرم مطاوع.

٢- "التقنيات المستخدمة في العرض وعلاقتها بالتقنيات الموجودة في النص";

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

تعتبر تجربة "أه ياليل ياقمر" من التجارب الهامة في علاقة النص بالعرض حيث طرحت خلافاً حاداً بين المؤلف والمخرج كما طرحت نوعاً من التناقض بين آراء المؤلف النظرية وممارسته العملية. علاوة على أن تجربة "أه ياليل ياقمر" قد نتج عنها حالة فريدة لم تتكرر في المسرح المصري حيث قام المؤلف بكتابة نص آخر "ياهمية خبريني" في عرض بمسرح الجيب من إخراج كرم مطاوع في نفس الفترة التي كان يقدم فيها عرض "أه ياليل ياقمر".

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

لقد نبه نجيب سرور في نهاية الستينيات إلى ضرورة تغيير المفهوم السائد عن الإخراج المسرحي في مصر، والذي ينظر إليه البعض على أنه عملية تقنية تخلو من الإبداع في حين أن الإخراج من وجهة نظره عملية فنية إبداعية تقوم على الخلق وتفاوت الرؤى والتفسيرات ومن ثم فهناك حتمية للاختلاف بين النص والعرض وبين المؤلف ورؤية المخرج كما تطرق إلى دراسة قضية الشكل الفني للمسرح "العرض" وإنتهى إلى أن المؤلف يقدم في النص "شكلاً كامناً في أعماق مضمون يحمل بطبيعته إمكانية تعدد الشكل في حدود منطق الشخصيات والصراعات والأحداث والإطارين الزماني والمكاني. أى أنهم "المؤلفون" اختاروا فناً يرفض التحديد والنهاية والثبات والأيدولوجية في الشكل.. إن الذي يعطى الشكل والمضمون في المسرح ليس هو المؤلف - على الأقل في مسرح المعاصر - كما يفعل ذلك المؤلفون في الفنون الأخرى، وإلغما هو شخص آخر تماماً هو المخرج".

لقد طالب نجيب سرور بضرورة تخلي سرور بضرورة تخلي المؤلف عن سيطرته وتحكمه في النص الذي يكتبه وإتاحة الفرصة للمخرج لكي يعبر عن رؤيته لهذا النص بحرية كاملة دون تدخل. وأهمية أن نفرق بين النص الذي هو من صنع المؤلف والعرض الذي هو من صنع المخرج.

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

ونلمس في الآراء السابقة لنجيب سرور والتي أعلنها عام ١٩٦٧. اختلافاً عما هو سائد في المسرح المصري. حيث كان المؤلفون في تلك الفترة يطالبون بإخراج نصوصهم بأنفسهم "حماية للرؤية الدرامية من عبث المخرجين"، كما نلمس في تلك الآراء توافقاً مع بعض الآراء النقدية الأوروبية الحديثة في تلك الفترة مما يشير إلى أنه كان على اتصال بأحداث التيارات النقدية في الستينيات.

نص "أه ياليل ياقمر"

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

مادته من القصص الشعبية ويستخدم عناصر "الموال والراوي، الأغاني والأمثال الشعبية" ويطوعها لخدمة الشكل المسرحي كما استخدم أسلوب "الشعر العامي" في كتابة تلك النصوص. وفي النص الأول "يس وبهية" ١٩٦٣ استخدم المؤلف القصة الصعيدية الشهيرة موضوعاً له. وقد اعتبرها النقاد تتناول الظلم والكفاح الوطني قبل ثورة يوليو ١٩٥٢. حيث تنتهي المسرحية بإجهاض الحلم بالخلاص بمقتل "يس" على يد رجال الأقطاع.

وبعد نكسة ١٩٦٧. كتب نجيب سرور مسرحيته "أه ياليل يا قمر". مستكملاً نفس الموضوع المسرحية السابقة ومطوراً الفكرة الأساسية بها. فالمسرحية تبدأ من حيث إنتهت "يس وبهية" فيظهر أحد رفاق "يس" في الكفاح "أمين" ويتزوج من بهية رغم معارضة الأب الذي يتذكر ياسين وأياه وعهده معه. ويتدخل الكورس "أهل القرية" لإقناعه بأن الحى أبقى من الميت من خلال النقاش واسترجاع الماضي وبعض الأغاني الشعبية. وبعد الزواج تنتقل "بهية" مع "أمين" إلى بورسعيد ويضطر أمين للعمل في كامب الإنجليز سعياً وراء لقمة العيش رغم ما يسببه له ذلك من صراع داخلي وإحساس بالمهانة يدفعه للهرب من خلال الخمر، في حين تستسلم "بهية" للواقع طالما أن هناك "طعام وملابس".

ويركز النص على هروب أمين وصراعه الداخلي سواء من خلال المونولوجات أو من خلال حواراته مع الكورس "الصيادين والعمال" الذين يمثلون الضمير الجمعي ويكشفون ما بداخل أمين. حتى تحدث بدايات الثورة بإلغاء معاهدة ١٩٣٦. ويترك العمال "الكامب" ويشترك أمين في الكفاح المسلح ضد الإنجليز وتحترق القاهرة. ووسط الكفاح يسقط أمين شهيداً. يظل الحلم في إنتظار أن يتحقق ربما في الجزء الثالث "قولو لعين الشمس" حيث ستظهر شخصية جديدة تعمل في بناء السد "عطية" ويتزوج بهية أيضاً.

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

عرض "أه ياليل يا قمر"

إن التيمة الرئيسية فى النص والتي توصل إليها المخرج جلال الشرفاوى هي تيمة الخيانة والتي تتردد فى أكثر من موقع داخل المسرحية وإن كان أبرزها المشهد الذى يعلم فيه أمين بحرق القاهرة.

وتعطى هذه التيمة بعداً معاصراً للنص. فرغم أن أحداثه كما هو مكتوب تدور قبل الثورة إلا أن فكرة الخيانة تعطيه ارتباطاً بهزيمة ١٩٦٧. وكانت التيمة الرئيسية فى المسرحية هي الخيانة. هذا هو المعنى يهمس به ملايين الشعب المصري. لم يكن يصدق أحد أم ما حدث للجيش المصري خلال ثلاث ساعات ونصف يمكن أن يكون طبيعياً. أن يفقد سلاحه الجوي ٧٥% من قوته وهو رابض على الأرض دون أن تنطلق قذيفة واحدة من مدفعية مضاده. أن ينسحب الجيش هكذا من صحراء سيناء دون غطاء جوى فى إثر هذه السلسلة من الأوامر المتناقضة والمذعورة.. من الممكن أن تحدث هزيمة وإنما الهزيمة تكون بين جيشين متحاربين، ولكن الجيش المصري أصلاً لم يحارب.. إن التفسير الوحيد لما حدث هو أن هناك خيانة لا شك. هكذا كانت الهمسات تسرى مع الريح فتصل حتى أعماق الريف المصري.

لقد اتفق المؤلف والمخرج فكرياً على أن المسرحية تتناول هزيمة ١٩٦٧ وترجع أسبابها إلى الخيانة. وما سببه ذلك من صدمة للمثقف والإنسان المصري عامة. وقد حدد المخرج ففى برنامج العرض النقاط التى استند إليها فى إخراجه لها. مثل لغة

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

أ- المزج بين الواقعة التاريخية والحلم.

ب- تشابك الأزمنة الثلاثة "الماضي والحاضر والمستقبل" كلها أو بعضها في زمن جديد بالرغم من أنه يستمد من الزمن الواقعي إلا أن له شكلاً جديداً هو ما سمي بالزمن المسرحي.

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

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

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

الديكور:

عبارة عن بانوراما نصف شفافة أشبه بشاشة السينما في خلفية المسرح واستخدمت هذه الستارة لتقديم أول مشهد في المسرحية حيث تبدأ من الماضي بمقتل يس. حيث تم تقديم المشهد خلف الستارة للإيجاء بالماضي. ولإسقاط المناظر المختلفة عليها (منظر قبر يس، نخلتين حيث كان يلتقي يس وبهيمه، القطار، حريق القاهرة، معسكر الإنجليز).

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

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

الكورس:

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

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

الملابس:

تم توحيد الزى بالنسبة للكورس "مع اختلاف الألوان" ففي الجزء الأول كان زى الكورس هو زى الفلاح المصري. وفي الثاني كان زى الصيادين. بينما جاءت ملابس أمين عبارته عن قميص وبنطلون في بعض المشاهد والزى الأزرق في مشاهد أخرى. وبشكل عام فإن الملابس كانت واقعية.

الموسيقى والرقص:

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

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

أسباب الخلاف:

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

والمؤلف يتفق مع المخرج في أن إعتراض المؤلف على مثله ما ورغبته في قيام أخرى بالدور هو أحد أسباب الخلاف. ولكنه ليس السبب الوحيد بل يضاف إليه بعض الأسباب التي تبرز فيها الصفة الفنية والذاتية.

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

أما القول برغبة المؤلف بقيام مثله أخرى بأداء الشخصية فقد يكون صحيحاً ولكن لماذا لم تقم تلك الممثلة بأداء الشخصية الرئيسية "هناوه"، "بهية" في يابيه وخبريني" التي تعتبر نقداً لإخراج العرض الأول والتي قامت بأدائها "أنعام سالوسة".

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

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

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

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

إن الاهتمام المبالغ فيه من قبل الصحفيين والنقاد بشخصية النجم والتي عكستها عناوين المقالات النقدية مثل "من أجل المسرح قبلت ٧٠ جنيهاً في الشهر"، "شكري سرحان يعود للمسرح بعد ١٦ سنة" أنا جأى أتعلم في المسرح" كل هذا الاهتمام بامثل النجم في مقابل هجوم بعض النقاد على النص المسرحى قد أثار المؤلف وجعله يتجه لنقد العرض في بعض المقالات وفي نص آخر "يقدمه مخرج آخر ويقوم بطولته مجموعة الممثلين غير النجوم للتركيز على هذا النص المكتوب".

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

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

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

١- إن النص قد كتب فى لحظة غير منطقية تمثلت فى الصدمة التى أحدثتها هزيمة ١٩٦٧. فلا بد أن يظهر تأثير هذه الصدمة على النص والعرض معاً باعتبار أن المؤلف والمخرج قد عاصرا تلك الفترة وتفاعلا معها واتفقا على تفسيرها وارتبط

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

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

وحق الصراع الموجود فى شخصية أمين تم التعبير عنه بمونولوجات طويلة و ببعض المناقشات مع الكورس.

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

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

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

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

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

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

بكتابة مقالين يلقي فيهما مسئولية "ميلودرامية" العرض على المخرج ويدافع عن نضه، بينما التزم المخرج الصمت مكتفياً بما حققه العرض من نجاح جماهيري وما أثاره من آراء نقدية.

٣- نقد العرض بعرض جديد:

يأهيه وخبريني تأليف نجيب سرور إخراج كرم مطاوع
قدم على مسرح الجيب فى فبراير ١٩٦٨ وقام بأداء شخصياته مجموعة من الممثلين "غير النجوم" هم محمود البحيري، حسن عبد الله، أحمد أبو زيد، أنعام سالوسة.

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

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

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

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

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

ومع ذلك يبقى السؤال مطروحاً لقد "جاءت ياهييه وخبريني هجوماً صارخاً حاداً على أشكال التعبير الأكثر تعقيداً... ونجيب سرور يهاجم بهذا أسلوب معظم

المخرجين الشباب الذين يترعون إلى جماليات العرض ويصلون في هذا إلى حد تغليف المسرحية بنوع من الضباب تتعذر معه الرؤية في كثير من الأحيان. وكان الغريب في العرض الذى قدمه مسرح الجيب أن يقوم كرم مطاوع بإخراجه وهو أحد رواد جماليات العرض المسرحى عندنا^{٢٢}. أليس كرم مطاوع هو صاحب مقولة "المخرج مؤلف العرض" والمطالب بحرية المخرج في التعبير عن ذاته وأفكاره.

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

جاءت الاختلافات في بعض النقاط التى يفرضها النص الجديد وهي:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٤- خضوع المؤلف لرؤية المخرج "التغيير بالإضافة"

"حبیبی شامینا" تألیف رشاد رشدی إخراج سمیر العصفوري، المسرح القومي الموسم ١٩٧٤/٧٣.

یرتبط عرض مسرحية "حبیبی شامینا" بالتعاون بین المؤلف والمخرج فی إضافة بعض المشاهد للنص المسرحی بما یحقق رؤية المخرج التي تربط بین العرض والفترة الزمنية التي یقدم فیها وقضايا المجتمع المعاصر.

بدأ رشاد رشدی أعماله الفنية بكتابة مجموعة من قصصه بعنوان "عربة الحریم" ثم مجموعة من مسرحیات الفصل الواحد باللغة الإنجلیزیه ثم بدأ الكتابة للمسرح المصری منذ عام ٥٩ حين قدم مسرحيته الأولى "الفراشة". وقد اهتم بمجموعة من العناصر والقضايا التي انعكست فی نصوصه المسرحية. "إن القضايا الدرامية التي تمثلت فی الشكل الفني والدوافع الجنسي ووظيفة الرمز والدور الذي لعبته أوهاام الماضي قد منحت مسرحية الطابع المميز الخاص به".

وقد ارتبط اسم رشاد رشدی بموقف معین من علاقة المخرج بالنص وینبع هذا الموقف من وجهة نظره ومفهومه الخاص للفن وللمسرح والذي یرتبط بدوره بالأیدیولوجية. فقد تأثر بإشغاله بتدريس الدراما والنقد والأدب كما تأثرت أعماله بممارسته النقدية فقد أقام "رشاد رشدي" مسرحياته على آرائه النقدية التي إعتنقها منذ إشغاله بالنقد بل وأحاطها فی بعض الأحيان إلى تطبيقات عملية لها وإن كان هذا قد غلب الناقد داخله على الفنان فی بعض الحالات، إلا أنه استفاد من أبحاثه

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

لقد كانت نظرة رشاد رشدي للمسرح تعتبره فناً يرتبط بالأدب الجرد ويرتبط بالحالة الإنسانية العامة دون الاهتمام بالتفاصيل الواقعية التي ترتبط بالاجتماع في لحظه تاريخية معينة والتي قد تجعله يتحول إلى أداة للدعاية وهو ما نلمسه في موقفه من عرض "يرما" كرم مطاوع. إذ رفض التفسير السياسي للنص وإعتراض على التغييرات التي أجراها المخرج بهدف جعل العرض يناسب المجتمع والمشاهد المصري في لحظته التاريخية للعرض. كما رفض فكرة "المخرج مؤلف العرض" ونقدها بعنف. ويتضح لنا من أسماء المخرجين الذين تناولوا نصوصه ميله إلى المخرجين أصحاب مبدأ الأمانة مع النص فقد قام المخرج كمال يس بإخراج معظم نصوصه مثل "خيال الظل، حلاوة زمان، إتفرج ياسلام". وأخرج له سعد أردش "رحلة خارج السور" وأخرج له جلال الشرفاوى "بلدى يا بلدى" وقام المؤلف بإجراء التعديلات التي طلبها المخرج. بينما أخرج له سمير العصفورى نصاً واحداً وهو الذى يقوم المؤلف بدراسته "حبيبتى شامينا".

النص:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

توجهات المخرج:

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

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

يتبنى سمير العصفورى فكرتين رئيسيتين هما:

الأولى: فكرة المسرح للجماهير من منطق فكرى سياسى.

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

وبذلك يكون سمير العصفورى إلى جانب كرم مطاوع هما صاحبا اتجاه حرية

المخرج فى التعامل مع النص وإعادة طرحة للجمهور من خلال نظر خاصة بهما.

ويشير المؤلف هنا إلى تجربة فريده فى تاريخ المسرح المصرى وهى تجربة عرض

"العسل عسل والبصل بصل" والتى قدمها المخرج سمير العصفورى على مسرح

الطليلة ١٩٨٦. حيث اعتمد على مادة غير مسرحية كموضوع العرض وهى

"المقامة" وقدم من خلال ارتجال الممثلين وعمله معهم "بانوراما تاريخية استعراضية

ساخرة تصور حالة مصر فى العشرينات بعد هبوط الدفعة الروحية التى أحدثتها

ثورة ١٩١٩ والأثار النفسية والاجتماعية والثقافية التى نتجت عن ذلك من زيادة

سلطة الاستعمار واستشراء الإنتهازية والتبعية للغرب وإنحدار القيم الأخلاقية.

والعرض تجربة فى تمصير الشكل المسرحى الغربى المعروف بالكبارية السياسى الذى

يعتمد على المونتاج والكولاج، ويقوم بمسرحة المقامات العربية دون الإخلال بمنطق

الحكايات.

عرض حبيبتي شامينا؛

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

١- اعتبره نصاً سياسياً بالدرجة الأولى ورفض محاولة المؤلف حصر النص فى

القضية الإنسانية المجردة وبرر ذلك بأن "قضية المسرحية أكثر وأقوى من الحب

الإنسانى لأننا نعيش فى عصر لا يمكن أن يكون فيه الحب رغبة متعطشة بين إثنين،

بدليل أن المقاتل الذى إحتضن المدفع فى معارك ٦ أكتوبر لم يكن يفكر إطلاقاً فى

هذا النوع من الحب الرومانسى.. وأن الخط السياسى أو الوطن لم يقحم على

المسرحية بدليل اللغة التي تعدت لغة الغزل الرومانسي التقليدي. فهي ترمز إلى معان وطنية محددة على طول سير الأحداث. ولذا فقد رأيت في شامين فلسطين أو القدس المحتلة، وراعين فتاها العربي الضائع المملوء بالعاطفية ويقينا يعرف أبعاد وطنه والخلاص.

٢- حرص المخرج على ربط العرض بالأحداث التي يعاصرها الجمهور المصرى والمتمسلة في حرب أكتوبر ١٩٧٣. بحيث يتخلص من بعض نقاط الحيادية في النص والتي دفعت ببعض النقاد إلى اعتباره يصلح للعرض عند العدو أيضاً. ومن هذا المنطلق طلب المخرج من المؤلف إضافة مشهد جديد في نهاية الفصل الثانى يعبر عن أن الخلاص لن يأتى إلا بالفعل من خلا القوة وأن بناء شامينا سيسعون إلى تخليصها. وبذلك حقق المخرج ربط العرض بالفترة والأحداث المعاصرة وحدد الموقف الذى يتبناه العرض وأكد مفهومه السياسى.

لقد استجاب المؤلف لرؤية المخرج فكتب هذا المشهد الذى جاء مباشراً وحطابياً بعض الشئ (أنا أت يا حبيبتى - أت. أت إليك من لبنان، من عمان، من مصر، من جولان، سوف أخطى الحدود، ولن تقف فى وجهى السدود، وسأقتل بيدى كل من يعترضى من ذئاب، ومن كلاب، من غيلان، ويؤكد هذا المشهد الفرق الواضح بين النظرية والجانب العملى فالنص المسرحى الذى يشير مؤلفه إلى أنه قد كتبه قبل حرب أكتوبر وبالتحديد عام ١٩٧٢. يمكن أن يركز على الحالة الإنسانية المجردة وأن يناقش القضية السياسية بمنطق شبه محايد ولكن العرض يرتبط بالاجتماع والفترة الزمنية التى يقدم فيها كما يرتبط بموقف فكرى واضح ومحدد باعتباره رؤية وتفسيراً أو مفهوماً يطرحه المخرج للجمهور من خلال العرض.

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

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

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

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

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

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

التشكيل:

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

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

"سوسنة" حمراء كتعبير عن الإغراء. أما راعين فكانت ملابسه تتكون من الأزرق والأبيض وحزام أحمر. وقد سعى المخرج لإحداث امتداد وتواصل لوني بين "شامين وراعين" من خلال استخدام اللون الأبيض. بينما يعتبر الحزام الأحمر عنصراً محكماً يمهّد للتغيير الذي يحدث في الشخصية حيث تتغير ألوان ملابس راعين إلى الأحمر تعبيراً عن الثورة، وإن كان قد حصل بعض التواصل اللوني بين سوسنة وراعين من خلال اللون الأحمر وهو ما يزيد من جرعة الصراع الداخلي عند راعين للمغريات التي تقدمها له سوسنة.

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

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

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

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

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

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

٥- المخرج يحاول سد ثغرات النص

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

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

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

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

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

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

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

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

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

إن نعمان عاشور من أكثر المؤلفين الذين يعيدون كتابة نصوصهم سواء بناء على رغبة المخرجين أو بناء على رغبته الخاصة وغالباً ما يعيد نشر تلك النصوص بعد إعادة كتابتها. فعلى سبيل المثال أعاد كتابة نص "المغمطيس" أكثر من مرة الخمسينيات ونشره أيضاً في الثمانينيات متضمناً بعض التعديلات. كما يقر أنه قام بتعديل نصي "المغمطيس والناس إلى تحت" بناء على رغبة المخرجين إبراهيم سكر وكمال يس، وبأن التعديلات التي طلبها المخرجان كانت منطقية وتهدف إلى الكشف وتوضيح الأبعاد الدرامية كما أنه أعاد نشر نص المغناطيس تحت مسمى "عطوة أفندي قطاع عام". وقام بتعديل نص "إثر حادث أليم" عند إخراج سعد أردش له ١٩٨٤ وتغير اسمه ليصبح "مولد وصاحبه غائب" كما أعاد كتابة نص رفاة الطهطاوى بشير التقدم الذي نشره ١٩٧٤ وأعاد نشره تحت اسم "باحلم يامصر رسالة عن رفاة الطهطاوي" عام ١٩٧٥.

باحلم يامصر "نص العرض"

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

الأول بقلبه الدرامي الأصلي وبمادته الموضوعية ما يوفر الانطلاق من قاعدة راسعة إلى تقديم العرض في صورة رسالة جامعية مقدمة عن رفاة الطهطاوى تتم مناقشتها على خسبة المسرح ويشهدها الجمهور كما لو أنه كان جموع الطلبة الذين يحضرون مناقشة الرسائل في رحاب القاعات الجامعية.

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

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

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

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

٤- نتيجة لكثرة الأغاني التى اعتمد عليها المخرج بشكل أساسى "فقد ازدحمت المسرحية" نصاً وعرضاً" بأغنيات وطنية حتى أصبحت مركز الثقل في العرض وحتى

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

٥- ظهرت في العرض ثلاثة أشكال تكرر وتردد نفس المضمون "الشكل الأول الغنائي: كلمات وأغاني حمدي عيد الذي صاغ مضمون حياة الطهطاوى في شكل ملحمة غنائية هي بصراحة العمود الفقري الذي نسجت حوله المسرحية... الشكل الثانى المناقشة وتأخذ شكل المؤلفة التى تقدم رسالة دكتوراه تعلن موضوعاً ومنهجها ثم تعرض المسرحية مشاهد الدرامية. وهذا الإطار بالذات مأخوذ عن مسرحية سابقة قدمها عبد الغفار عودة ليخرجها للمسرح القومي، وكان ذلك قبل أكتوبر ١٩٧٣ وهى مسرحية "١٠+١" ولم يوافق عليها رقابياً فى ذلك الوقت. الشكل الثالث المشاهد، حيث بقيت المشاهد الدرامى القصيرة التى لا يربطها منهج أو خط دال. مجرد مشاهد مختارة من حياة الطهطاوى بينها مشاهد تكرر نفس الدلالة.

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

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

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

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

إن ما يهمنى هو أن أفكار نعمان عاشور السابقة عن الإخراج والمخرجين قد أثبتت خطأها بعد أن إعترف بحرية المخرج وأهميته وبجماعية العرض المسرحي. إن حرص نعمان عاشور على نشر نص العرض الذى يجمع عمله كؤلف ورؤية المخرج ومؤلف الأغاني يثبت حق هؤلاء فى ذلك النص.

لقدسعى المخرج إلى سد ثغرات النص بإقتراح تعديلات عديدة واستعان بمؤلف آخر لكتابة الأغاني، وأدى ذلك إلى تعدد الخطوط وتشتت العمل. بل أن كثرة الأغاني والاستعراضات وتكريرها بنفس المضامين قد جعل منها نصاً منفصلاً بذاته. إن النقد قد أغفلوا مسؤولية المخرج عن نص العرض بسبب حرص نعمان عاشور فى أن ينسب النص إليه وحده. ولكن المؤلف يشير إلى مسؤولية المخرج عن وجود التكرار وعد إتساق عناصر العرض فى وحدة واحدة. فالمسئولية هنا مشتركة بين المؤلف والمخرج. فقد حاول المخرج أن يسد ثغرات النص من خلال تعديله ولكنه أخل بالسياق ووقع فى التكرار مما أدى إلى ظهور ثغرات جديدة فى نص العرض.

٦-الإخراج بين الأمانة الكاملة والأمانة النسبية؛

"عودة الغائب" تأليف فوزى فهمى إخراج شاكى عبد اللطيف المسرح القومي ١٩٧٧.

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

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

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

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

لقد أعلن فوزى فهمى أنه كتب نص "عودة الغائب" قبل سبع سنوات من عرض أى فى ١٩٦٩م يكسب النص بعداً سياسياً معيناً. والنص عبارة عن معالجة جديدة لأسطورة أديب الإغريقية التى طالما تناولتها أقلام الكتاب بمعالجات جديدة طبقاً لوجهة نظرهم ومتغيرات العصر الذى يكتبون فيه. فقد تناولها فى المسرح

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الديكور كان عارة عن مجموعة من المستويات الكبيرة والمركبة تمتد إلى البنوار رقم (١) يمين ويسار الميرج. مع إلغاء الستارة الأمامية بهدف ربط الخشبة بالصالة. وقد استخدم المخرج خيال الظل في أربعة مشاهد متتالية. كما استخدم عنصر التكرار في الحركة اخصه في موقف الشعب—"الكورس الذى يمثل أهل المدينة— كلما حل الوباء بها أو حدثت مشكلة. وقد أشار أحد النقاد إلى ملحوظة أن الكورس "كان كله رجال" دون لقد إعتقد المخرج على الإيحاء بالكلاسيكية من خلالالديكور وأداء الممثلين دون أن يوغل في الكلاسيكية. ولكنه استخدم موسيقى إلكترونية. وأجمعت آراء النقاد على أنه لم يقدم الإيهام الكامل كما لم يكسر الإيهام بالكامل أيضاً، كما أنه لم يسع إلى ربط العرض بالمجتمع المصري. رغم أن به من الدلالات ما يشير إلى شخصية "عبد الناصر" خاصة وأن النص كما أشار المؤلف قد كتب عام ٦٨. ولكن المخرج فضل تقديم النص دون محاولة ربطه بالواقع السياسى أو إسقاطه على شخصية عبد الناصر، وركز اهتمامه على الفكرة المجرة التي يطرحها النص بهدف الابتعاد عن المباشرة.

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

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

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

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

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

١- رغبة المخرج في مناقضة مسرح الستينيات وعروضه التي سيطر عليها التفسير السياسى المباشر.

٢- الهروب من سلطة الرقابة.

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

لأن فكرة الأمانة مع النص والالتزام به إلى درجة كبيرة ليس مرفوضاً في المسرح باعتباره أحد أشكال التعامل مع النص وأحد الاحتمالات الممكنة لتقديم نص في عرض. وباعتبار أن "فكرة الأمانة" هي فكرة نسبية تتغير بتغير المخرجين وباختلاف عناصر تكوينهم وتوجهاتهم الفكرية والفنية.

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

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

تعدد الرؤى الإخراجية للنص الواحد:

من خلال تتبع مسيرة المسرح المصرى حتى نهاية فترة البحث ١٩٨٦ وجد المؤلف أن الغالبية العظمى من النصوص المسرحية المصرية تقدم فى عرض مسرحى لمرة واحدة ولا يتم إعادة عرضها أو تناولها بالإخراج بعد ذلك إلا فى فرق الثقافة الجماهيرية ومسرح الهواه.

تركزت النصوص التى أعيد تقديمها برؤى إخراجية جديدة فى بعض أعمال توفيق الحكيم مثل مسرحية "أهل الكهف" إخراج زكى طليمات اموسم المسرحي ٣٦/٣٥ وإخراج نبيل الألفى فى الموسم المسرحي ٦١/٦٠، ومسرحية "إيزيس" إخراج نبيل الألفى فى الموسم المسرحي ٥٧/٥٦ وإخراج كرم مطاوع فى الموسم ٨٦/٨٥، وكذلك مسرحية صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج" إخراج سمير العصفورى فى الموسم المسرحي ٦٨/٦٧ وإخراج أحمد عبد العزيز تحت عنوان "الكلمة والموت" فى الموسم المسرحي ١٩٨٤/٨٣، وجاءت مسرحية "السبنسة" لسعد الدين وهبه كمحاولة رسمية من قبل المسرحيين لمحاولة خلق ربرتوار مصري. فقد أخرجها سعد أردش فى الموسم المسرحي ١٩٦٣/٦٢. وأعاد عبد الغفار عوده إخراجها فى الموسم المسرحي ١٩٨٦/٨٥.

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

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

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

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

١- مأساة الحلاج "بين الخشبة الإيطالية والقاعة التجريبية.

يعتبر نص "مأساة الحلاج" أحد النصوص القليلة التى أعيد تقديمها فى عرض مسرحى بعد مرور ستة عشر عاماً على تقديمها فى عرض لأول مرة. فقد قدمه المخرج سمير العصفورى لأول مرة فى الموسم المسرحى ٦٧/٦٨ على خشبة مسرح تقليدية، ثم قدمه المخرج أحمد عبد العزيز فى الموسم المسرحى ١٩٨٤/١٩٨٥ فى قاعة تجريبية هى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة.

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

وبالمثل العليا والقيم الأخلاقية المتوارثة التي تحكم أفعاله، وفي علاقته بذاته وبالمرأة وبأخيه الإنسان.

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

"نص مأساة الحلاج"

قدم صلاح عبد الصبور في دواوينه الشعرية بعض القصائد التي تطرح شخصيات متصوفة مثل شخصية "محي الدين بن عربي" في ديوان "أقول لكم" وشخصية القديس في ديوانه (أحلام الفارس القديم)، ثم جاءت مسرحية "مأساة الحلاج" ليقدم شخصية أحد المتصوفة وهي شخصية "الحسين بن منصور الحلاج" الذي صلب في بغداد بأمر الخليفة المقتدر في العصر العباسي بعد أن أفتى قضاة المذاهب بكفره وأحرقت جثته. وقد تأثر المؤلف بمقاله نشرها أحد المستشرقين بعنوان "المنحنى الشخصي في حياة الحلاج". ويرجع اهتمام المؤلف بشخصية الحلاج إلى عدة أسباب:

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

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

٣- توفر البعد السياسي من خلال صراع الحلاج مع الحكام والذي إنتهى بإعدامه. ومن ثم فإن شخصية الحلاج تقدم نموذجاً للبطل التراجيدي الذي يموت في

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

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

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

يتضمن نص مأساة الحلاج ثلاثة مستويات رئيسية:

١- مستوى الدلالة الاجتماعية:

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

يضع الفنان فنه في خدمة هدف سياسي أو اجتماعي محدد ولكن بوعي الفنان الصادق- يطور صلاح عبد الصبور هذه القضايا الوقتية ويكسيها أبعاداً إنسانية خالدة بحيث تتحول قضية الالتزام إلى الصراع الأبدى بين متطلبات الفن ومسئوليات الحياة.

فالحلاج يعقد مجموعة من المقارنات وي طرح مجموعة من الخيارات. هل يبتعد عن الدنيا أم يواجه الحياة، هل تجدى الكلمات أم يجدى السيف؟ وكأني بصلاح عبد الصبور يريد أن يقول أن أفعلوا أفعلوا. لا تقفوا عند حدود القول وإلا حلت بكم مأساة الحلاج. ويبدو أن صلاح عبد الصبور قد أفرغ مأساته هو الآخر ومأساة المثقفين في شخصية الحلاج وهو يطرح سؤالاً بسيطاً ماذا نفعل.

٢- المستوى الفلسفي المجرد:

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

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

٣-المستوى السياسي:

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

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

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

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

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

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

١-إعادة ترتيب المشاهد:

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

٢- تقديم العرض فى ثلاثة فصول بدلاً من فصلين:

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

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

٣- زيادة جرعة الكوميديا:

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

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

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

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

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

جاءت الموسيقى والألحان مستمدة من الجو الصوفي فاعتمدت على إياقات الذكر والتراويل. كما أن الأغاني هي مقاطع من النص نفسه تؤكد علاقة الحلاج بالشعب من خلال الحوار بين الغناء الفردي- المعبر عن الحلاج، والكورالي (الجماعي) الممثل للشعب- واستخدم "الفانوس السحري" للتعبير عن تيار الظلم المسيطر على الفصل الأول إحساس قائم انعكس أيضاً على الإيقاع وأداء الممثلين.

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

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

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

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

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

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

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

العرض الثاني:

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

بعد مرور ستة عشر عاماً على العرض الذى قدمه سمير العصفورى لنص "مأساة الحلاج" قدم المخرج أحمد عبد العزيز رؤية إخراجية جديدة لنفس النص تحت عنوان "الكلمة والموت" وهو عنوان مستمد من النص الذى كتبه المؤلف. فقد قسم المؤلف النص إلى قسمين الأول بعنوان "الكلمة" والثانى بعنوان "الموت". قدم المخرج رؤيته للنص تحت مسمى "قراءة درامية". وهذه التسمية كانت جديدة على المسرح المصرى فى ذلك الوقت.

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

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

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

المخرج بإعداد النص وحذف المشاهد التي لا تخدم قراءته أو مفهومه للنص. حيث إختار أحد المستويات الفكرية التي تطرح قضية الحرية والديمقراطية والعدل من خلال أزمة المثقف، وحذف ما يزيد عن هذا المستوى وما لا يخدم تحقيقه مسرحياً. ومما لا شك فيه أن إختصار بعض المشاهد سيقول من القيمة الفلسفية والفكرية للنص. ولكن وعى المخرج بالمستوى الفكرى الذى يتناوله وتكامل وتطور هذا المستوى وطبيعة القاعة التجريبية قد ساعدا على تحقيق رؤيته. خاصة وأن التفسير المنطقى للنص فى حالة تقديمه كاملاً يعتمد على تبنى خط رئيسى بينما تتحول باقى الخطوط والأفكار والقضايا الموجودة فى النص إلى عناصر هامشية، وهى العناصر التى قام المخرج بحذفها وفقاً لتفسيره وفهمه.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

إن كلا المخرجين قد ركز على البعد السياسي في النص وإن اختلف موقفهما من الشعب. ففي حين أشار عرض الستينيات إلى سلبية الشعب وإيجاد المبررات لهذه السلبية. فقد حمل مخرج الثمانينيات الشعب ومتقفيه المسؤولية الكاملة "امسؤولية الصمت ومسؤولية عدم الفعل" وهو ما يتفق مع المتغيرات التي شهدتها المجتمع المصري طوال فترة السبعينيات على وجه التحديد.

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

٢-ارتباط النص بأيديولوجية وبفترة تاريخية محددة:

"السبنسة" تأليف سعد وهبه "إخراج سعد أردش، إخراج عبد الغفار عوده.
قدم نص السبنسة في عرض من إخراج سعد أردش عام ١٩٦٣ عقب كتابته مباشرة، وأعيد تقديمه في محاولة شبه رسمية لإيجاد نظام ربرتوار في المسرح القومي حيث أعاد المخرج عبد الغفار عوده إخراج عام ١٩٨٦.
ويطرح العرضان فكرة مدى ملائم نص مسرحي ما للتقديم في عرض بعد مرور ثلاثة وعشرون عاماً على تأليفه، وما قد يتطلبه ذلك من عمل على النص، ودور المخرج في تقديم رؤية معاصرة تستوعب المتغيرات التي حدثت في المجتمع المصري وخاصة الجمهور وثقافته وعناصر المتعة والتلقي لديه. كما يطرح العرضان مدى الاختلاف بين الرؤيتين الإخراجيتين خاصة وأن عرض الثمانينيات قد أخرجه مخرج آخر ولم تسند مهمة إخراجهم إلى نفس مخرج الستينيات.
"النص":

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

وأحداث النص تدور قبل ثورة ١٩٥٢ في قرية "الكوم الأخضر" حث يعثر أهالي القرية على قبلة ويتم الإبلاغ عنها. ولكن القبلة تختفي ولا يعرف أحد أين ذهبت. وتشير كافة التحليلات الفنية التي تناولت النص إلى مجموعة من الرموز السياسية الواضحة والمباشرة والتي ترتبط بالفترة التي كتب فيها النص والفترة التي ظهر فيها المؤلف الذي كان يتبنى أفكار ثورة يوليو ١٩٥٢ ويروج لها. بحكم أن عدداً كبيراً من نصوصه كانت أحداثها تدور قبل الثورة وتبشر بها. والكم الأخضر في نص السبنسة "هو جمهوريتنا كلها بواديها الأخضر واليانع. ونقطة البوليس

القائمة في هذا الكفر إنما هي الجهاز الإدارى كله في العهد البائد وعلى مشارف ثورتنا الأخيرة..." "والقنبلة" هذه القنبلة التى إختفت وعجز الجهاز الإدارى عن ضبطها؛ إنما هى واحدة من القنابل الكثيرة التى كانت تستعد للانفجار حول مشارف ثورة يوليو ١٩٥٢ أى أنها روح الثورة التى تعج فى النفوس".

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

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

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

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

العرض الأول: إخراج سعد أردش المسرح القومي ١٩٦٣.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

العرض الثاني إخراج عبد الغفار عوده ١٩٨٦:

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

إن المؤلف سعد الدين وهبه قد أعرب عن "إحساسه بالصدمة" نتيجة لفكرة إعادة تقديم "السبب" على المسرح وبرر هذا الإحساس بقوله "لأن كتاباتي ارتبطت بمجموعة من الفنانين قدموا كل أعمالهم. ولهذا فأنا لا أستطيع أن أبعد عن ذهني العرض الأول للسبب ١٩٦٣. ويرى المؤلف أن القضية ليست مجرد ارتباط مع مجموعة من الفنانين سواء بالنسبة لقدراتهم الفنية أو لتوافقهم أيديولوجياً مع المؤلف، ولكنها تتمثل في ارتباط النص بفترة تاريخية محددة وهي فترة الستينيات ومتطلباتها المحلية وقضايا السياسة والاجتماعية وإتباط النص أيضاً بفكرة التبشير بالثورة. ويبدو أن سعد الدين وهبه كان على وعى بذلك وبصعوبة تقديم هذا النص في عرض لجمهور الثمانينيات.

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

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

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

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

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

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

الاجتماعى الذى تقوم عليه مسرحيات سعد الدين وهبه فى الستينيات وخاصة فى نص "السبنسه" قد أصبح ضعيفاً لا يهز ولا يثير عقل أو وجدان أو اهتمام إنسان ١٩٨٦.

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

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

٣- الفلسفة التعادلية والفصل بين النص والعرض:

إيزيس توفيق الحكيم إخراج نبيل الألفى المسرح القومى ١٩٥٧، إخراج كرم مطاوع المسرح القومى ١٩٨٦.

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

أسلوب حرية المخرج في طرح رؤية ذاتية في العرض قد تختلف عن تلك الموجودة في النص ولكنها تستند إليه. ومن ثم سنحاول التعرف على أوجه الاتفاق والاختلاف بين الرؤيتي الإخراجيتي وموقف المؤلف منهما. التعاادلة في فكر توفيق الحكيم:

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

كما نلمس هذه التعاادلة في القضايا الفكرية التي تعرض لها. حيث يسعى للوصول إلى تسوية أو حل وسط يوفق بين أطراف الصراع. ففي قضية اللغة المسرحية بين الفصحى والعامية سعى إلى تحقيق التعادل من خلال لغة يمكن قراءتها كفصحى بسيطة وعند تمثيلها يمكن نطقها كعامية راقية. وفي "القلب المسرحي" الذي قدمه في نطاق البحث عن هوية المسرح المصري. سعى لحكيم لتحقيق التعاادلة من خلال تطويع التراث العالمي لذوق وفهم الجمهور المصري دون أن ينفصل المسرح المصري عن الثقافة العالمية وهو حل وسط يوفق بين الآراء التي انقسمت إلى رافضين أو متحيزين كلك ما هو أوروبي.

إن الموقف التعادلي الذي يهمننا في مجال هذه الدراسة هو موقف توفيق الحكيم من علاقة النص بالعرض والتي ترتبط إلى حد كبير بما أطلق عليه محمد مندور "المسرح الذهني" أو "المسرحيات المقروءة" وهي مجموعة من المسرحيات كتبها

الحكيم متأثراً بالتيارات المسرحية الأوروبية التي عاصرها أثناء دراسته في فرنسا. حيث شهد بعض العروض لمسرحيات "بيرانديللو، إيسن، شو" وتأثر بها. ويقول الحكيم أن المسرح الذي شاهده كان "يقوم على المعنى والمنطق والعقل، بل وخاصة العقل والفكر والذهن إلى أبعد حد. ومن هنا كان اتجاهي إليه مع المتجهين من عشاق المسرح الحديث في العالم يومئذ. غير أنني تحولت به التحول الذي يناسب طبيعتي وحالة المجتمع الذي نشأت فيه. ذلك أنني لم أشعر في ذلك الوقت أن مجتمعي قد قهياً بعد للدعوات الاجتماعية التي كان يبشر بها "إيسن" و "برناردشو" ولا التحليلات النفسية التي يعالجها "بيرانديللو" فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقي مثل "أهل الكهف" و "شهر زاد" و "سليمان الحكيم"... إلخ ومن هنا وعلى نحو أشق جاءت صعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و "شهر زاد" لأن الفكر هنا ليس هو الفكر هنا ليس هو الفكر الواقعي بل هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه الأسطورية أو المجازية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية.

ويشير المؤلف عصام ادين أبو العلا إلى مجموعة من الأسباب التي دعت توفيق الحكيم إلى كتابة نصوص مسرحية بهدف القراءة التي جعلته يعيد كتابة نصوصه الأولى بحيث تصبح ملائمة للنشر ويرجعها إلى فشل هزلية رصاصة في القلب في أن تجد طريقها للتمثيل، وإنحسار نشاط الفرق المسرحية نتيجة للأزمة الاقتصادية العالمية، وفتح دور النشر أبوابها لنشر إبداعات توفيق الحكيم الدرامية مثل "أهل الكهف" ١٩٣٣، "شهر زاد" ١٩٣٤، وعمل توفيق الحكيم بأخبار اليوم منذ عام ١٩٤٥، وميله إلى التفرد وعدم الإبتدال.

ويرى المؤلف أن موقف توفيق الحكيم من فكرة المسرح الذهني أو المسرح للقراءة. إنما هو موقف تعادلي يكمله موقفه من العر. فالحكيم ككاتب ومؤلف ينحاز إلى الصفة الأدبية للنص بحكم إبداعه الذي يدخل في نطاق الأدب. وعندما

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

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

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

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

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

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

وينفى ألفريد فرج أن يكون النص المكتوب سبباً فى فشل عروض مسرحيات الحكيم "الذهنية" ويلقى مسؤولية الفشل على عاتق المخرج والممثل "فكل من تصدى من المخرجين والممثلين لعرض أعمال الحكيم على الجمهور وقعوا فى خطأ مشترك، أن فكر الحكيم قد غلبهم على فنههم، فرأوا أن مسرحيات الحكيم— من حيث أنها فكرية— ينبغى أن تحج فى إيقاع بطئ وأن يلتزم الممثل فى أدائها التبرة العميقة التأملية الهادئة.

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

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

نص "إيزيس":

تم نشر نص مسرحية "إيزيس" لأول مرة عام ١٩٥٥ وإن كان الحكيم قد أشار إلى أنه قد كتب هذا النص فى الثلاثينات أثناء كتابته لمسرحية "شهر زاد". وقد تحدث الحكيم عن شخصية "إيزيس" فى عدد من أعماله مثل "عودة الروح"، "الرباط المقدس"، مسرحية "شهر زاد" حيث كانت تمثل فى هذه الأعمال "الزوجة الوفيه" التى تصنع الكثير من أجل زوجها، ونموذجاً للوطن الذى يبعث من جديد، ورمزاً للكفاح وعدم الاستسلام لقوى البشر.

لقد أثار نص مسرحية "إيزيس" بعض القضايا فى الحركة المسرحية عند نشره وعند تجهيزه لتقديمه فى عرض عام ١٩٥٦. حيث هاجم ألفريد فرج ومؤلفه عندما ذكر فى إحدى المقالات أن تلك المسرحية "لا تعدو أن تكون تمرينات مبتدئ فى الحوار ومبتدئ فى صنعه المسرح، أو محادثة ينشئها تلميذ فى مدرسة ثانوية، ولا يمكننى هنا حصر المواقف الرديئة فى إيزيس نظراً لضيق المجال.

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

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

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

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

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

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

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

العرض الأول: "الالتزام الحرفى بالنص"

إخراج نبيل الألفى - القومي ١٩٥٧.

قدم نبيل الألفى عرض "إيزيس" عام ١٩٥٧ من خلال التزام كامل بالنص وبالأسلوب الفنى المكتوب به مهتماً بكافة التفاصيل التى شملت عناصر الديكور المستمد من كتب التاريخ الفرعونى والأثار والمراجع. والملابس الفرعونية التى أراد مزجها ببعض تفاصيل الملابس المعاصرة خاصة ملابس الفلاحات. ووضع المخرج كافة التفاصيل الخاصة بتطور الشخصيات والإطار المادى الذى يضمها.

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

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

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

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

لقد وضعت الظروف الإنتاجية المخرج "على حد قوله" فى ظروف منعه من تنفيذ خطته الإخراجية كاملة خاصة فى عنصر الديكور وسرعة تغيير المناظر. وعدم وجود مؤلف موسيقى مما جعله يلجأ إلى التراث الموسيقى العالمى وقد انعكست تلك الظروف على العرض المسرحى حيث جاء إيقاع العرض رتيباً وغير ممتع فلم يحقق النجاح الجماهيرى المطلوب. واقتصرت مدة العرض على ثلاثة أسابيع فقط وأصبحت مسرحية إيزيس وعرضها مادة للنقد المسرحى يبحث عن أسباب فشلها. مما دفع بالمخرج إلى الجمهورية فى ٢٧ يناير، ٣، ٢٤ فبراير، ٣ مارس عام ١٩٥٧. يشرح فيها المخرج وجهة نظره والمعوقات التى صادفت إخراجها للمسرحية.

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

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

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

عرض "إيزيس" "الرؤية الذاتية المعاصرة" المسرح القومي ١٩٨٦ - كرم مطاوع:

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

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

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

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

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

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

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

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

١- التركيز على مستوى فكري واحد: وتأكيد من خلال جميع عناصر العرض المرئية والصوتية وهو المستوى السياسي العربي وعلاقة السياسة بالواقع. وقد قدم المخرج هذا المستوى بقدر كبير من البساطة خاصة في المناطق التي تتضمن صراعاً فلسفياً عميقاً.

٢- تحقيق إيحاء ساخن أقرب لإيقاعات الموسيقى: المتباينة بين الهدوء والتدرج السريع للوصول إلى الذروة. وقد ساعد على تحقيق هذا الإيحاء حذفه لبعض المشاهد وإختصار البعض الآخر.

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

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

لقد استند المخرج في استخدامه هذا الشكل إلى النص نفسه الذي توجد به عناصر غنائية راقصة مثل مشهد "مجموعة العقارب" في بداية الفصل الأول وهو مشهد قريب جداً من الغناء، كما يوحي بإمكانية الرقص التعبيري علاوة على أن اللغة التي كتبه بها الحكيم قريبه من اللغة الشعرية كذلك مشهد الملاح ومشاهد النواح والبكاء على مقتل أوزوريس. وقد أضاف المخرج عدداً من الأغاني التي كتبها صلاح جاهين ولحنها هاني شنوده كما استعان برقصات الباليه التي انقسمت إلى رقصات جمالية بحثه في بعض الأحيان وتحولت إلى التعبير الحركي في مناطق أخرى.

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

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

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

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

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

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

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

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

وجاءت الإضاءة لتضيف البعد التعبيرى والجمالى أيضاً. حيث كانت ترتبط بتطور الحالة النفسية عند إيزيس. فتزداد سخونتها فى مناطق الصراع والتوتر. أما عن السلبيات. فتتمثل فى كثرة الأغاني والرقصات. وقد اعتبرها الناقد لويس عوض أقصر الطرق لإرضاء الجمهور "فمن لا يبهره النص يمكن أن تبهره الموسيقى والغناء، ومن لا تطرب أذنه يرنو بصرة بإتقاعات الراقصين على مدى العرض كله.

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

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

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

إن تجربة إيزيس ١٩٨٦ تعتبر من أهم التجارب التى قدمت فى المسرح المصرى. حيث أكدت المفهوم الجديد للإخراج. ذلك المفهوم الذى إعترض عليه

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

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

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

في ضوء تحليل العروض السابقة وما سبقها من دراسة يمكننا أن نستنتج ما يلي:
بداية من ستينيات هذا القرن أخذت علاقة المخرج المسرحي المصري بالنص أبعاداً جديدة انعكست بدورها على العرض المسرحي. فقد إتسمت هذه العلاقة بالجدل والديناميكية وعدم الثبات، حيث تعددت أساليب تعامل المخرجين مع النص. بل إن أسلوب المخرج الواحد كان يتغير من نص لآخر. طبقاً لطبيعة هذا النص في ظل المتغيرات التي يتعرض لها المجتمع. وبذلك فإن علاقة المخرج بالنص وأسلوب عمله عليه في المسرح المصري قد إكتسبت صفة النسبية.

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

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

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

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

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

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

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

إن المسرح المصرى لم يشهد خلال فترة البحث محاولات لإلغاء الكلمة أو تقليل أهميتها، كما لم يشهد أى محاولة للتخلص من المؤلف والنص المسرحي. اهتم المخرجون المصريون بداية الستينيات بفكرة المسرحية واللعبة المسرحية واستخدم عناصر المسرح المختلفة كأدوات للتعبير وهو ما يظهر في الاهتمام "بالمسرح الشامل".

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

عنصر المتعة حيث اهتم المخرجون بالعنصر البصرى بدرجات متفاوتة كما استخدموا عناصر الموسيقى والغناء والاستعراض كعناصر جذب تحقق متعة المتفرج. -إن الظاهرة السلبية الرئيسية التى نلمسها بوضوح فى الفترة مجال البحث تتمثل فى أن النص المسرحى الخلى يقدم مرة واحدة على المسرح ولا يتم تناوله فى عروض أخرى برؤى إخراجية مختلفة باستثناء عدد قليل جداً من نصوص توفيق الحكيم، صلاح عبد الصبور إخراجية مختلفة باستثناء عدد قليل جداً من نصوص توفيق الحكيم، صلاح عبد الصبور وترجع أسباب هذه الظاهرة من وجهة نظر المؤلف إلى:

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

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

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

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

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

الختمة

خاتمة

من خلال الدراسة توصل المؤلف إلى النتائج التالية:

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

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

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

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

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

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

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

ج- التطورات التقنية في مجال المرح والتي يستخدمها المخرج للتعبير عن رؤيته وتفسيره للنص.

(٢) من خلال تتبع مراحل تطور المسرح العالمي (الأوروبي) وجد المؤلف أن علاقة الإخراج بالنص قد أخذت شكلين رئيسيين.
أ- العلاقة ذات الطبيعة الأحادية عند المؤلف المخرج:

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

—الهدف الأخلاقي للعرض والذي توضحه لنا الفلسفة الأرسطية.

—ثوابت العرض المسرحي (الديكور، البوق، الحذاء، أماكن الدخول والخروج).

—طبيعة النص الإغريقي وموضعاته المكررة والاعتماد على الكلمة الشعرية.

وفي عصر النهضة انقسم المسرح إلى نوعين: المسرح المحافظ (الرسمي) الذي يقدس الكلمة والنص ويرتبط بالدين والفلسفة الأخلاقية ويحظى بتأييد وتمويل المؤسسة السياسية. والنوع الثاني هو المسرح الشعبي والذي يظهر بوضوح في المسرح الإليزابيثي حيث يهتم هذا المسرح بفنون العرض وبتعدد المستويات التي تلائم الجمهور الذي يقدم له. فقد كان النص يكتب بهدف العرض ويراعي مقتضياته. ولم يكن النص يكتسب صفة القداسة،

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

-تختلف علاقة المؤلف المخرج بالعرض فى الكوميديا عنها التراجيديا. حيث يعطى المؤلف المخرج فى الكوميديا حرية التعبير للمثل فى تواصله المباشر مع الجمهور وهو ما نلمسه فى أعمال أريستوفان، موليير، بن جونسون. -قام بعض المؤلفين بإخراج نصوصهم فى القرنين التاسع عشر والعشرين بعد ظهور المخرج المتخصص وتأكد وظيفته وقد ارتبطت هذه العروض بعدة أسباب هي:

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

٢-إمام بعض المؤلفين بفن الإخراج وممارستهم السابقة له قبل اتجأهم للتأليف.

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

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

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

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

ب-العلاقة ذات الطبيعة الجدلية بين الإخراج والنص:

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

١-توجه الأمانة:الذى يعتبر النص هو الأساس لى العرض المسرحى وقد ارتبط هذا التوجه بالمدرستين "الطبيعة والواقعية" إلى حد كبير. ومن ثم ارتبط بقضايا المجتمع والصدق الفنى والإيهام وهو ما نلمسه عند ستانيسلافسكي. كما ارتبط أيضاً بالنظرة المثالية للمسرح عند كوبو. وقد توصل المؤلف إلى أن مفهوم الأمانة هو مفهوم نسبى لا يمكن تحقيقه بالشكل الكامل في مجال المسرح ويرجع ذلك إلى: -إن الكاتب المسرحى ليس أميناً طبقاً لمفهوم التناص والموضوعات المستمدة من الأعمال السابقة والاقتباسات العديدة من أعمال الآخرين. -إن النص المسرحى تتداخل فيه عناصر الوعى واللاوعى. وبالتالي ليس هناك تفسيراً واحداً أميناً.

-التفسير هو فن الفهم وهو عملية نسبية تعتمد على عناصر ذاتية. -أثبتت التحرية العملية أن تقديم النص بحرفيته والمغالاه في تلك الحرفية لا يدخل في إطار الأمانة وقد لا تعجب المؤلف مثلما حدث في الخلاف بين ستانيسلافسكى وتشيكوف حول "طائر الببح".

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

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

-تبني فكرة المسرحية وخصوصية المسرح النابعة من عناصره المادية "عناصر العرض".

-رفض سيطرة الكلمة على المسرح ومحاولة التخلص من المؤلف والنص.
إن حرية المخرج نسبية وليست مطلقة طالما أن المخرج يقوم بإخراج نص مكتوب ولذا فإن المخرج يرتبط بمنطق النص والشخصيات والعلاقات الموجودة ولا بد أن تكون رؤية المخرج مبررة من داخل النص.

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

إن تاريخ المسرح قد أعطى الفرصة لكاملة لكل عنصر من العناصر المشاركة في تكوينه لكي تسيطر على العرض دون غيره من العناصر. وفي كل مرة كانت التجارب تنتهي بالفشل؛ لأن فن المسرح يقوم على تعددية العناصر والمقومات التي تتداخل مع بعضها بصورة تركيبية تخدم من هذا العرض.

(٣) محاولات فض الخلاف بين المؤلف والمخرج:

-التعاون بين المؤلف والمخرج أثناء كتابة النص.

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

-الدراما تورج: وهو وظيفة قديمة ظهرت في المسرح الألماني على يد ليسنج. وقد طورها بسكاتور وبريخت لتصبح وظيفة الدراما تورج هي إعادة صياغة النص

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

ويمكن لو وظيفة الدراماتورج أن تلعب دوراً هاماً في المسرح من خلال:

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

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

وقد انصب اهتمام الرواد الأوائل على العرض المسرحي حيث ظهر هذا الاهتمام بداية من ترجمة النص الأوروبي. فقد تضمنت الترجمة نوعاً من التصرف في النص سواء بجذف بعض المشاهد أو إضافة الأغاني والأبيات الشعرية بهدف إخضاع النص لذوق وطبيعة الجمهور المصري، وقد تحددت انواع الترجمة في المسرح المصري بثلاثة أنواع هي المكيفة، التمصير، الترجمة الحرفية وقد فتح التصرف في

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

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

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

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

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

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

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

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

(٧) إن مؤلفى موجة الستينيات أكثر تشدداً فى التمسك بقديسية النص؛ وحرفيته فى حين كان مؤلفو السبعينيات أكثر تفهماً لعمل المخرج ودوره وإبداعه ويوافقون على إعطاء الحرية للمخرج فى التعامل مع النص ويستبدلونه مقوله "المخرج مؤلف العرض" بمقولة "المخرج هو المسئول الأخير عن العرض".
اتفق مؤلفو الستينيات والسبعينيات الذين قابلهم المؤلف على أن المخرج "كرم مطاوع" هو المخرج الذى يرغبون فى قيامه بإخراج نصوصهم؛ رغم أن صاحب مقولة المخرج مؤلف العرض وصاحب رؤية ذاتية.

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

ولكنهم لا يقدمون على هذه التجربة لعدة أسباب هي:

-المخرج المتخصص أكثر دراية بتقنيات خشبة المسرح وأكثر معرفة بالجمهور وكيفية تفاعله مع العرض ووسائل التأثير فيه.
-المخرج أكثر قدرة على السيطرة على الممثلين وتوجيه عناصر العرض طبقاً لرؤيته الفنية.

-المؤلف فى حالة إخراج نصه سيهتم بالكلمات فقط دون باقى العناصر.

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

-قيام المؤلف بإخراج نصه يقلل من قيمة النص.

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

—أسلوب الالتزام الحرفى بالنص.

أسلوب الأمانة النسبية (التفسير).

أسلوب الحرية النسبية (الرؤية الذاتية للمخرج).

وقد إتسمت هذه الأساليب بالنسبية وذلك على مستويين هما:

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

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

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

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

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

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

—تحقيق التواصل مع الجمهور من خلال توفير عنصر المتعة إلى جانب الفكر
وربط العرض بالقضايا التى تم المجتمع وخاصة السياسى منها.

(١١) إن معظم النصوص المسرحية المحلية لا تقدم على خشبيّة المسرح إلا مرة واحدة؛

ولا يقبل المخرجون على تقديمها في عروض بعد ذلك ويرجع عدم إقبال المخرجين على تقديم النص في أكثر من عرض إلى:
-عدم وجود نظام ربرتوار في المسرح المصري.
-ضعف معظم النصوص المحلية وضعف تقنياتها، ولا ارتباط معظمها بالأيديولوجية السائدة في فترة كتابتها وبقضايا محلية وفترة زمنية محددة.
-الارتباط الشديد بين النص والعرض. مما يحجم فرصة الإبداع عند المخرج.
-تخلف النظرة إلى الإخراج وعدم إتاحة الحرية الكافية للمخرج في التعامل مع النص.

-عدم وجود دراسة جادة تتناول جمهور المسرح المصري.
-إن النصوص التي تهتم بالحالة الإنسانية، والتي تتعدد مستوياتها الفكرية" ولا ترتبط بقضايا محلية، والتي يعطى مؤلفوها للمخرج حرية التعامل معها هي النصوص الأكثر قابلية لإعادة تقديمها في عرض رغم مرور فترة كبيرة على تأليفها.

(١٢) نظراً للاختلافات الجوهرية بين النص والعرض؛

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

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

التوصيات

التوصيات:

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

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

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

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

قائمة المراجع

قائمة المراجع

أولاً: الرسائل العلمية "ماجستير ودكتوراه"

١. انشراح رشاد صادق- "اتجاهات الإخراج المسرحى المصرى فى الستينيات"- رسالة ماجستير غير منشورة- القاهرة- أكاديمية الفنون المعهد العالى للفنون المسرحية- قسم التمثيل والإخراج ١٩٩٢ .
٢. سيد سامى محمد خاطر- "أثر المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية على علاقة المخرج بالإبداع المسرحى فى مصر. الفترة من ١٩٦١-١٩٨٠" رسالة ماجستير غير منشورة- القاهرة- أكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون المسرحية- قسم التمثيل والإخراج ١٩٩٦ .
٣. عصام الدين حسين أبو العلا- "ملامح التطور التقنى للملهاه عند توفيق الحكيم"- ١٩٢٤-١٩٦٠- رسالة ماجستير غير منشورة- القاهرة- أكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون المسرحية- قسم الدراما والنقد- ١٩٩٧ .
٤. على فوزي- "انعكاسات فن بيرانديلو على العرض المسرحى فى مصر فى الفترة ما بين ١٩٥٠-١٩٧٠ مع التركيز على فن الممثل"- رسالة ماجستير غير منشورة- القاهرة- أكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون المسرحية- قسم التمثيل والإخراج- ١٩٩٣ .

ثانياً: الكتب

أ- الكتب العربية:

١. د. إبراهيم حمادة- "هل الدراما فن جميل؟"- القاهرة- دار المعارف- ١٩٨٧ .
٢. أحمد حمروش- "خمس سنوات فى المسرح"- اقاهرة- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- ١٩٦٣ .

٣. أحمد زكي- "عبقريّة الإخراج المسرحي: المدارس والمناهج"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٩".
٤. أحمد عبد الحميد- "أعمدة الدراما السبعة والعصر الذهبي الثالث للمسرح المصري- القاهرة- البيت الفني للمسرح-١٩٩٥".
٥. توفيق الحكيم- تحت شمس الفكر- القاهرة- مكتبة الأدب-١٩٨٢.
٦. توفيق الحكيم- مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة"- القاهرة- مكتبة الأدب- المطبعة النموذجية-١٩٨٥.
٧. جلال الشرفاوي- "حياتي في المسرح"- الكتاب الأول-ج١- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.
٨. جلال العشري- "المسرح أبو الفنون" القاهرة- دار النهضة العربية-١٩٧١.
٩. جلال العشري- "سقوط الأقنعة في مسرحنا المعاصر"- القاهرة- دار الشعب-١٩٧٧.
١٠. جلال العشري- "لن يسدل الستار"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٨.
١١. حسن محسن- "المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر"- القاهرة- دار النهضة العربية-١٩٧٩.
١٢. د.حمادة أبراهيم- "التقنية في المسرح. اللغات المسرحية غير الكلامية"- القاهرة- مكتبة الأنجلو-١٩٨٧.
١٣. د.حمدي الجابري- "المخرج المسرحي العربي: ناقلاً ومبدعاً"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٢.
١٤. رجاء النقاش- "في أضواء المسرح"- سلسلة إقرأ- دار المعارف-١٩٦٥.
١٥. رجاء النقاش- "مقعد صغير أمام الستار"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر-١٩٧١.

١٦. د. رشاد رشدي - "حببتي شامينا" - القاهرة مطبوعات الجديد - ١٩٧٢.
١٧. سعد أردش - "المخرج في المسرح المعاصر" - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٧٩ - ١٩٨٠.
١٨. سعد الدين وهبه - "السبب" - الأعمال الكاملة - ج ١ - القاهرة - الفجر للنشر والتوزيع - ١٩٩٥.
١٩. د. سمير سرحان - "المسرح المعاصر" - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧.
٢٠. د. سمير سرحان - "تجارب جديدة في الفن المسرحي" - أفق عربية - بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة - د.ت.
٢١. صلاح عبد الصبور - "مأساة الخلاج" - الأعمال الكاملة - ج ١ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩.
٢٢. د. عبد الغنى داوود - "الأداء السياسى فى مسرحى الستينيات" - القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧.
٢٣. د. عبد القادر القط - "سعد الدين وهبه بين رواد نهضة المسرح العربى الحديث" - فى سعد الدين وهبه. الحضور الدائم - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧.
٢٤. د. عبد المعطى شعراوي - "المسرح المصرى المعاصر، أصله وبداياته" - سلسلة الألف كتاب الثانى - عدد ٢٠ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦.
٢٥. د. على الراعى - "هموم النص المسرحى العربى" - فى المسرح العربى بين النقل والتأصيل - كتاب العربى عدد ١٨ - الكويت - يناير ١٩٨٨.
٢٦. فاروق عبد القادر - "إزدهار وسقوط المسرح المصرى" - القاهرة - دار الفكر المعاصر - ١٩٧٩.

٢٧. فاروق عبد القادر- "مساحات الضوء ومساحات الظلال"- القاهرة- دار الثقافة الجديدة-١٩٨٦.
٢٨. د. فاروق عبد الوهاب- دراسات في المسرح المصري"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٢.
٢٩. فاطمة يوسف محمد- "المسرح والسلطة في مصر من ١٩٥٢-١٩٧٠"- سلسلة دراسات أدبية- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٤.
٣٠. فتحى العشري- "دقات المسرح"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٧٣.
٣١. فؤاد دواره- "المسرح المصري ١٩٨٦"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٧.
٣٢. فؤاد دواره- "في النقد المسرحي"- القاهرة- الدار المصرية-١٩٦٥.
٣٣. د. فوزى فهمي- "عودة الغائب"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٩.
٣٤. محمد حمودة- "من إعلام المسرح العالمي: مذاهب وشخصيات"- القاهرة- الدار القومية للطباعة النشر- د.ت.
٣٥. د. محمد صديق- "النظرية الملحمية في مسرح بريشت"- القاهرة- دار الثقافة الجديدة-١٩٩٢.
٣٦. د. محمد عناني- "المصطلحات الأدبية الحديثة"- الطبعة الثانية- القاهرة- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان-١٩٩٧.
٣٧. د. محمد غنيمى هلال- النقد الأدبي الحديث- القاهرة- دار نهضة مصر- د.ت.
٣٨. د. محمد مندور- "السينس بين الواقعية والرومانسية"- في "سعد الدين وهبه الحضور الدائم"- القاهرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة-١٩٩٧.

٣٩. د. نبيل الألفي - "من عالم المسرح دراسات وتجارب" - القاهرة - الدار المصرية للطباعة النشر والتوزيع - ١٩٦٠.
٤٠. د. نبيل راغب - "الدrama الواقعية عند نعمان عاشور" - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢.
٤١. د. نبيل راغب - "فن الدrama عند رشاد رشدي" - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨.
٤٢. د. نبيل راغب - "مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠.
٤٣. د. نبيل راغب - "فن العرض المسرحي" - القاهرة - الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان" - ١٩٩٦.
٤٤. نبيل فرج - "سعد أردش رجل المسرح" - القاهرة - دار ألفا للنشر - ١٩٨٥.
٤٥. نجيب سرور - "أه يا ليل يا قمر" - الأعمال الكاملة (١) - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣.
٤٦. نجيب سرور - "حوار في المسرح" - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٩.
٤٧. نجيب سرور - "هموم الأدب والفن" - القاهرة - دار المريخ للنشر - كتاب لم ينشر - د.ت.
٤٨. نجيب سرور - "يا بهيه وخبريني" - الأعمال الكاملة (١) - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣.
٤٩. نعمان عاشور - "المسرح حياتي" - القاهرة - القاهرة للثقافة العربية - ١٩٧٥.

٥٠. نعمان عاشور- "المغماطيس"- الأعمال الكاملة (ج١)- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٧٤.
٥١. نعمان عاشور- "المسرح والسياسية"- القاهرة- المكتبة الثقافية عدد(١) الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٦.
٥٢. نعمان عاشور- "رفاعة الطهطاوى بشير التقدم"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٦.
٥٣. نعمان عاشور- "وباحلم يامصر"- القاهرة دار الثقافة الجديدة-١٩٧٥.
٥٤. نهاد صليحه- "المسرح بين الفن والفكر"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٦.
٥٥. نهاد صليحه- "أمسيات مسرحية"- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٧. "٢٥٥ صفحة".
٥٦. يوسف إدريس- "نحو مسرح مصرى فى مقدمة مسرحية الفرافير"- الطبعة السادسة- مكتبة مصر- ١٩٨٤.
٥٧. نحو انطلاق ثقافى، أربع مؤتمرات القاهرة- دار الكتاب العربى- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر-عدد(١)-١٩٦٧.

الكتب المترجمة:

١. أرتو، أنتونان- "المسرح وقرينه"- ترجمة سامية أسعد- القاهرة- دار النهضة العربية-١٩٧٣. إسلن، مارتن- "مجال الدراما. كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة"- ترجمة سباعى السيد- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي- وزارة الثقافة-١٩٩٢.
٢. أصلان، أوديت- "فن المسرح"- ج١- ترجمة سامية أسعد- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية-١٩٧٠.

٣. إلتزويرث، كارل- "الإخراج المسرحي"- تجمة أمين سلامة- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٠.
٤. أوبر سفيلد، أن- "قراءة المسرح"- ج١- ترجمة مى التلمساني- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- وزارة الثقافة- ١٩٩٦.
٥. أوبر سفيلد، أن- "مدرسة المتفرج: قراءة المسرح"- ج٢- ترجمة حمادة إبراهيم وآخرون- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- وزارة الثقافة- ١٩٩٦.
٦. أونج، والترج.- "الشفاهية والكتابية"- ترجمة حسن البنا عز الدين- الكويت- عالم المعرفة- عدد ١٨- فبراير ١٩٩٤.
٧. بافيس باتريس- "المسرح فى مفترق طرق الثقافة"- ترجمة: أحمد عبد الفتاح- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- وزارة الثقافة- ١٩٩٢.
٨. بافيس، باتريس- "المسرح فى مفترق طرق الثقافة"- ترجمة: سباعى السيد- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- وزارة الثقافة- ١٩٩٣.
٩. باومر، فرانكلين ل.- "الفكر الأوروبي الحديث: الاتصال والتغير فى الأفكار ١٦٠٠-١٩٥٠"- (ج٣ق١٩)- ترجمة- أحمد حمدي محمود- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٩.
١٠. بروتستين، روبرت- "المسرح الثوري- دراسات فى الدراما الحديثة من إيسن إلى جان جينيه"- ترجمة: عبد الحليم البشلاوي- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- د.ت.

١١. بروك، بيتر- "النقطة المتحولة: أربعون عاماً في استكشاف المسرح"-
ترجمة: فاروق عبد القادر- عالم المعرفة-١٥٤٤- الكويت- المجلس الوطنى
للثقافة والفنون والأداب- أكتوبر ١٩٩١.
١٢. بيج، أدريان- "موت المؤلف"- ج١- ترجمة مركز اللغات والترجمة
بأكاديمية الفنون- القاهرة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح
التجريبي-١٩٩٣.
١٣. بينيت، سوزان- "جمهور المسرح: نحو نظرية في الإنتاج والتلقى
المسرحين"- الطبعة الثانية- ترجمة- سامح فكري- القاهرة- أكاديمية الفنون-
وحدة الإصدارات مسرح (٤)-١٩٩٥.
١٤. جالاوي، ماريان- "دور المخرج فى المسرح"- ترجمة لويس يقطر- الهيئة
المصرية العامة للتأليف والنشر-١٩٧٠.
١٥. دور، برنار- "العرض المسرحى المتحرر"- ترجمة حمادة إبراهيم- القاهرة-
وزارة الثقافة- مطبوعات القاهرة الدولى للمسرح التجريبي السادس-
١٩٩٤.
١٦. دين، إلكسندر- "أسس الإخراج المسرحي"- ترجمة سعدية غنيم-
القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٣.
١٧. روس، جيمس، إيفانز- "المسرح التجريبي من ستانسلافسكى إلى اليوم"-
ترجمة: فاروق عبد القادر- القاهرة- دار الفكر المعاصر- يناير ١٩٧٩.
١٨. ستراسبورج، لي- "منهج لى ستراسبورج فى تدريب الممثل"- ترجمة: أحمد
سخسوخ- القاهرة- وزارة الثقافة- مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبي ١٩٩١.
١٩. سلدن، رامان- "النظرية الأدبية المعاصرة- "ترجمة: جابر عصفور-
القاهرة- دار الفكر المعاصر ١٩٩٢.

٢٠. فارجاس، لويس- "المرشد في فن المسرح: الدراما"- ترجمة: أحمد سلامة- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- سلسلة الألف كتاب (٩)- ١٩٨٦.
٢١. كباريني، لـ، أ. باربارو- "فن الممثل"- ترجمة طه فوزي- القاهرة- وزارة الإرشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر د.ت.
٢٢. كريج، جوردون- "في الفن المسرحي"- ترجمة دريني خشبة- القاهرة- مكتبة الأداب- د.ت.
٢٣. كليرمان، هارولد- "حول الإخراج المسرحي"- ترجمة ممدوح عدوان- دمشق سوريا- دار دمشق للطباعة والنشر ١٩٨٨.
٢٤. لنداو، يعقوب- "دراسات في المسرح والسينما عند العرب"- ترجمة أحمد المغازي- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٢.
٢٥. ميرهولد، فيسفولد- "دراسات في المسرح والسينما عند العرب"- ترجمة أحمد المغازي- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٢.
٢٦. نيكول، ألاراديس- "المسرحية العالمية"- ج٥- ترجمة: نور شريف- القاهرة- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر- ١٩٦٦.
٢٧. هنر، زيجمونت- "جماليات فن الإخراج"- ترجمة هناء عبد الفتاح- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٣.
٢٨. هلتون، جوليان- "نظرية العرض المسرحي"- ترجمة نهاد صليحه- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٤.
٢٩. هلتون، جوليان (محرر)- "اتجاهات جديدة في المسرح"- الطبعة الثانية- ترجمة: أمين الرباط وسامح فكري- القاهرة- أكاديمية الفنون- وحدة الإصدارات مسرح- (٧) ١٩٩٥.

٣٠. هوسر، أرنولد- "فلسفة تاريخ الفن"- ترجمة: رمزي عبده جرجس- سلسلة الألف كتاب- ع٦٨٥- القاهرة- الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية- وزارة التعليم العالي-١٩٨٦.
٣١. ولورث، جورج- "مسرح الاحتجاج والتناقض"- ترجمة عبد المنعم اسماعيل- القاهرة- مكتبة مدبولي-١٩٧٧.

ثالثاً: الدوريات:

أ-الدوريات العلمية المتخصصة:

١. أحمد رشدي صالح- "أه ياليل يا قمر- عودة إلى الميلودراما القديمة"- مجلة المسرح- عدد ٤٨- ديسمبر ١٩٦٧.
٢. اسامة أبو طالب- "ليس موتاً وإنما امتداد حياة"- مجلة المسرح- سبتمبر ١٩٨١.
٣. اسماعيل النقيب- "حمدي غيث.. في المرآة"- في مجلة المسرح- عدد ٢٦ فبراير ١٩٦٦.
٤. ألفريد فرج- "ندوه. مسرح الستينيات ما له وما عليه"- متابعة عماد جمعه- في مجلة المسرح- عدد ٩٠ مايو ١٩٩٦.
٥. أمير سلامة- "صورة فنان يوسف إدريس"- في مجلة المسرح- عدد ١٧- مارس ١٩٨٣- "٦ صفحات"
٦. توفيق الحكيم- "جلسة مع توفيق الحكيم"- مجلة المسرح- القاهرة- وزارة الثقافة والإرشاد- عدد ١٦-١٩٦٥.
٧. جيمس ف- هاتش- "مقومات التأليف المسرحي" ترجمة سميه بهجت- في مجلة المسرح- عدد ٢- فبراير ١٩٦٤.

٨. حمدي غيث- "صورة المسرح المصري" (٥٢:٦٦) كما يراها رجال المسرح-
في مجلة المسرح- القاهرة- مسرح الحكيم- عدد ٣١-١٩٦٦.
٩. "حوار مع نينا بارى مساعدة بيتربروك"- أجراه محمد الغيطي، سارة محمد-
في مجلة المسرح- عدد ١٢-نوفمبر ١٩٨٩.
١٠. خيرى شلي- "كمال يس فى المرأة"- فى مجلة المسرح- القاهرة- مسرح
الحكيم- عدد ١٧-مايو ١٩٦٥.
١١. دافيد بردباي، ودافيد وليامز- "مسرح المخرجين"- ترجمة أمير سلامة-
مجلة المسرح- العدد ٥٩- أكتوبر ١٩٩٣.
١٢. د. رشاد رشدي- "المجال الدرامى فى المسرح المصري"- فى مجلة المسرح-
عدد ٢- فبراير ١٩٦٤.
١٣. د.رشاد رشدي- "المخرج المؤلف- " فى مجلة المسرح- القاهرة- مسرح
الحكيم- عدد ٨-أغسطس ١٩٦٤.
١٤. د.رمزى مصطفى- "الفنون التشكيلية هى أساس العرض المسرحي"- مجلة
المسرح والسينما- العدد الرابع-١٩٧٤.
١٥. روبرت هاربر- دور المخرج فى العمل المسرحي- مجلة المسرح- عدد ٦-
يونيه ١٩٦٤.
١٦. زياد فؤاد كرباج- "الإعداد الدراما تورجي"- مجلة المسرح- عدد ٤٥-
أغسطس ١٩٩٢.
١٧. سامى منير- "شاعرية المسرح الفكرى عند صلاح عند الصبور"- مجلة
المسرح- عدد ٨-سبتمبر ١٩٨١- جمعية نادى المسرح.
١٨. د. سامية أسعد- "المخططين بين اختلاف المؤلف والمخرج واتفاقهما"-
مجلة المسرح- عدد ١٧-مارس ١٩٨٣.

١٩. سعد أردش- "العرض المسرحى بين التأليف والإخراج"- مجلة فصول- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- المجلد الثاني- عدد ٣-١٩٨٢.
٢٠. سمير العصفوري- "فى أضواء على المسرح المصرى فى السبعينات"- مجلة الفنون- القاهرة- الإتحاد العام للنقابات المهن التمثيلية السينمائية والموسيقية- عدد ٤-يناير ١٩٨٠.
٢١. سمير العصفوري- "جلسة عمل مؤلف مسرحي"- مجلة المسرح- العدد ٨- سبتمبر ١٩٨١.
٢٢. د. سمير سرحان- "المسرح المصرى وحرية الكلمة"- فى مجلة المسرح-العدد السابع- ديسمبر ١٩٨١- يناير ١٩٨٢.
٢٣. د. سمير سرحان- "الموجة الثالثة فى المسرح المصرى"-مجلة المسرح- عدد ١٧- مارس ١٩٨٣- "٥ صفحات"
٢٤. د. صلاح فضل- لغة الدراما ودرامية اللغة- فى مجلة المسرح- عدد ١١- أكتوبر ١٩٨٩- "٣ صفحات"
٢٥. عادل هاشم- "الإخراج المسرحى فى مصر"- مجلة المسرح -عدد ٨- القاهرة- سبتمبر ١٩٨١.
٢٦. د. عبد القادر القط- "ياهميه وخبريني" العلاقة بين المخرج والمؤلف من جديد"- مجلة المسرح والسينما- عدد ٥١- القاهرة- المؤسسة المصرية للتأليف والنشر- مارس ١٩٦٨.
٢٧. د. عز الدين اسماعيل- "بين المؤلف والمخرج"- مجلة الفنون- المجلد الأول- عدد ٢- القاهرة- الهيئة المصرية للتأليف والنشر- ١٩٧١.
٢٨. فاروق عبد القادر- "الصدق التاريخى والصدق الفنى فى مأساة الحلاج"- مجلة المسرح- عدد ٤٥- سبتمبر ١٩٦٧.

٢٩. فتحى العشرى "وماذا يبقى من صلاح عبد الصبور" - مجلة المسرح - سبتمبر ١٩٨١.
٣٠. فريدريش دورينمات - "مشكلة المسرح" - "مجلة المسرح" - ترجمة فاروق عبد القادر - القاهرة - مسرح الحكيم - وزارة الإرشاد القومي - عدد ١١ يونيو ١٩٦٥.
٣١. د. فوزى فهمى أحمد - "المسرح وجسد الإنسان" - مجلة فصول - عدد خاص "المسرح والتجريب" - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد الثالث عشر - العدد الرابع - ج ١ - شتاء ١٩٩٥.
٣٢. كرم مطاوع - "صورة المسرح المصرى كما يراها رجال المسرح" - مجلة المسرح - القاهرة - مسرح الحكيم - مؤسسة فنون المسرح والموسيقى - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - عدد ٣١ - ١٩٦٦.
٣٣. د. كمال عيد - "مدرسة إيرفين سكاتور المسرحية - المرحلة الثالثة" - مجلة المسرح عدد ٣٤ - سبتمبر ١٩٦٦.
٣٤. د. كمال عيد - "الإخراج والتكنيك فى مأساة الحلاج" - مجلة المسرح أكتوبر ١٩٦٧.
٣٥. لطفى الخولي - ندوه "مسرح لستينييات ما له وما عليه" - متابعة عماد جمعه - مجلة المسرح - عدد ٩٠ - مايو ١٩٩٦.
٣٦. د. محمد عناني - "الفراير بين التجريد والرمز" - مجلة المسرح - عدد ٥ - مايو ١٩٦٤.
٣٧. مستقبل الكاتب المسرحي - ترجمة يسرى خميس - مجلة المسرح - عدد ٦ - ديسمبر ١٩٨٠.

٣٨. د. مصطفى منصور- "مفهوم العرض المسرحي في ضوء التجريب المعاصر"- مجلة فصول- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- المجلد الرابع عشر- العدد الأول- ربيع ١٩٩٥.

٣٩. من قاموس المسرح- (المسرحية)- مجلة المسرح- العدد ٥٧- أغسطس ١٩٩٣.

٤٠. د. نبيل الألفي- نحن والمسرح- مجلة المسرح- القاهرة- مسرح الحكيم- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- عدد ٢- ١٩٦٤.

٤١. نعمان عاشور- "خالق النص- صاحب العرض"- مجلة فصول- المجلد الثاني العدد الثالث- القاهرة- ١٩٨٢.

٤٢. د. هاني مطاوع- "قراءة في ماهية الميتاتياتر وخصائصه"- مجلة الفكر المعاصر- القاهرة- أكاديمية الفنون- المجلد الأول- العدد الثاني- شتاء ١٩٨٦.

٤٣. د. يوسف إدريس- "حقيقة أزمة المسرح المصري"- مجلة المسرح- القاهرة- جمعية نادى المسرح- عدد ٧- يونيو ١٩٨١.

الدوريات غير المتخصصة:

١. أمال بكير- "الكلمة والموت. أو مأساة الحلاج ٨٤"- الأهرام- عدد ٣٥٧٤٧- ٢٦/١٠/١٩٨٤.

٢. د. إبراهيم حمادة- "باحلم يامصر"- مسرحية في أغنيات"- الأخبار- عدد ٧٢٩٠- ٣٠/١٠/١٩٧٥.

٣. أبو الفضل جاد الله- الكواكب- ع ١١٧٤- بتاريخ ٢٩/١/١٩٧٤.

٤. أحمد بهجت- القنبلة التائهة في المسرح القومي- الأهرام- ٢٨/يناير ١٩٦٣.

٥. أحمد بهجت- "أين يقف المخرج من النص المسرحي"- مشكلة الأهرام- ١٩٦٤/٧/٧.
٦. أحمد عباس صالح- مقال في جريد الجمهورية بتاريخ ١٩٦٤/٥/٨.
٧. أحمد عبد الحميد- "من باع شامينا"- الجمهورية ١٩٧٤/١/٢٠.
٨. "أخبار الناس"- الأخبار- عدد ١٠٤٩٥- بتاريخ ١٩٨٦/١/٦.
٩. ("الحكيم وإيزيس" النص والعرض)- مجلة أكتوبر- عدد ٤٨٥- بتاريخ ١٩٨٦/٢/٩.
١٠. المساء- ١٩٦٣/٣/٦- سجلات المركز القومي لتراث المسرح.
١١. د. أمين العيوطي- "يونيو ومسرح ٦٨- مجلة الإذاعة والتلفزيون- ١٩٦٨/١٢/٢٨.
١٢. "إيزيس في عيد ميلاد توفيق الحكيم" ٨٦- حوار في مجلة الكواكب- عدد ١٧٣٨- ١٦ أكتوبر ١٩٨٤.
١٣. توفيق الحكيم- "هذه هي إيزيس"- الأخبار- عدد ١٠٤٧٤- بتاريخ ١٩٨٥/١٢/١٢.
١٤. جلال سرحان- "قضية الموسم المسرحي القادم"- جريدة الجمهورية- عدد ٣٩٥١- بتاريخ ١٩٦٢/١٠/١٥.
١٥. د. حمدي الجابري- "المقاتل الفلسطيني محباً وبطلاً وإنساناً في المسرح"- جريدة الجمهورية- عدد ٧٣٢٢- ١٩٧٤/١/١٢.
١٦. خيرى شلبي- "مزرعة النجوم وإشعاعها الخطير"- مجلة الإذاعة والتلفزيون- عدد ٢٦٠٣- بتاريخ ١٩٨٦/٣/٢٩.
١٧. رجاء النقاش- الضائعون في السبسنه- أخبار اليوم- ٢٦ يناير ١٩٦٣.
١٨. رشدي صالح- "فن وثقافة" الأخبار- ١٩٦٧/١٠/٥.
١٩. زكي طليمات- "أسبوعيات- مجلة الإذاعة"- ١٩٦٨/٢/١٠.

٢٠. زينب منتصر- من الذى أغتصب شامينا- روزا ليوسف- عدد٢٣٧٩- ١٩٧٣/١/١٤.
٢١. سامى خشبة- "حببتي شامينا"- جريدة المساء- عدد٦٢٤٧- ١٩٧٣/١١/١٠.
٢٢. سامى خشبة- مقال فى جريدة المساء- عدد٦٩٤٣- بتاريخ١٩٧٥/٩/٤.
٢٣. سامى داوود- "الإلكترونيات والفرافير"- جريدة الجمهورية سجلات المركز القومى لتراث المسرح.
٢٤. د.سمير سرحان- "حببتي شامينا على المسرح القومى"- مجلة الجديد عدد٤٩- ١٩٧٤/١/١٥.
٢٥. سناء فتح الله- "وباحلم يامصر"- أخبار- عدد٧٢٨١- ١٩٧٥/١٠/٢٠.
٢٦. سناء فتح الله- "أوديب عقلانياً"- الأخبار- ع٧٧٠٧- ١٩٧٧/٢/٢٨.
٢٧. سناء فتح الله- "الذكرى الثالثة والتجربة الأولى"- فى جريدة الأخبار- عدد ١٠١٢٣- بتاريخ ١٩٨٤/١٠/٢٩.
٢٨. عبد القادر القط- "السبنسه"- الأهرام- الجمعة- ١٩٦٣/٢/١.
٢٩. عبلة الرويني- "المؤلف ينفى مسئوليته عن السبنسه"- أخبار اليوم- ١٩٨٦/٧/١٠.
٣٠. عزت الأمير- الكواكب ١٩٦٧/١٢/٥.
٣١. علاء دواره- "الاغتصاب الإسرائيلى فى المسرح العربى"- جريدة الجمهورية عدد٧٢٩٩- بتاريخ ١٩٧٣/١٢/٢٠.
٣٢. د.فاطمة موسى- "أضواء على حببتي شامينا"- مجلة الجديد- عدد ٥٠ بتاريخ ١٩٧٤/٢/١- "صفحتان".
٣٣. فوزى فهمي- الجمهورية- ١٩٨٦/٤/١٢.

٣٤. كامل يوسف- "قطار الحقيقة"- المساء- ١٩٦٣/١/٣.
٣٥. لطفى الخولي- "إمتزاج الواقعية بالرمزية على مسرح الأزبكية"- الأهرام- ١٩٦٣/١/١٢- "جزء من صفحته"
٣٦. د. لويس عوض- "الأزبكية الجديدة"- في مجلة المصور- عدد ٣١٩٧- بتاريخ ١٩٨٦/١/١٧.
٣٧. محمد الدسوقي- "كرم مطاوع يجب على كل التساؤلات حول إيزيس" الكواكب- عدد ١٨٠٢- ١٩٨٦/٢/١١.
٣٨. محمد الرفاعي- "الكلمة- الموت - الميلاد" في مجلة صباح الخير- عدد ١٥٠٢- بتاريخ ١٩٨٤/١٠/١٨.
٣٩. محمد بركات- "أزمة المثقف الثورى فى مأساة الحلاج"- فى كمجلة الإذاعة- بتاريخ ١٩٦٧/١٠/٢٨.
٤٠. محمد بركات "أدويب ملكاً"- الإذاعة والتلفزيون- عدد ٢٢٠٧- ١٩٧٧/٢/٩.
٤١. محمد تبارك- أخبار اليوم- ١٩٧٤/١/٢٦.
٤٢. محمد تبارك- "ماذا قال الحكيم فى الشهد الجديد الذى أضافه لإيزيس"- أخبار اليوم- عدد ٢١٤٨- ١٩٨٦/١/٤.
٤٣. محمد تبارك- "المسرح القومى يجدد السبسنه بعد مرور ٢٣/سنه"- أخبار اليوم- ١٩٨٦/٦/١٤.
٤٤. د. محمد مندور- "جولة مع الفرافير وغيرها"- فى جريدة الجمهورية ١٩٦٤.
٤٥. د. محمد مندور- "من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور"- مجلة روزا اليوسف ١٩٦٨/١٢/٢٨.

٤٦. نبيل بدران - "أمين يسقط بعد يس. والليل ينتظر القمر" -
الكواكب ١٣/١/١٩٦٨.
٤٧. نبيل بدران - "رشاد رشدى وحبيته شامين" مجلة آخر ساعة -
عدد ٢٠٥١ - ١٣/٢/١٩٧٤.
٤٨. نبيل بدران - "عودة الغائب الذى قال لا" - آخر ساعة - عدد ٢٢٠٧ -
١٩٧٧/٢/٩.
٤٩. نبيل بدران - "عرض باهر فى ذكرى الشاعر" - آخر ساعة - عدد ٢٦١١
بتاريخ ١٩٨٤/١١/٧.
٥٠. نبيل بدران - "آخر ساعة - عدد ١٦٧٥ بتاريخ ١٩٨٦/١١/٢٩.
٥١. نعمان عاشور - "الإقناع الدرامى فى الفرافير" الجمهورية - ٢٨/٤/١٩٦٨.
٥٢. نعمان عاشور - "جولة الفكر" - أخبار اليوم - عدد ١٦١٨ -
١٩٧٥/١١/٨.
٥٣. د. نهاد صليحة - "فى ذكرى صلاح عبد الصبور" - مجلة الإذاعة
والتليفزيون - عدد ٢٥٩٢ - ٢١/١١/١٩٨٤.
٥٤. وحيد النقاش - "المسرحية المخرجة" - جريدة الأهرام - ٣٠/٤/١٩٦٤.
٥٥. وفيه خيرى - "معزوفه الحب والضياح" - مجلة الجديد - عدد ٥٠ -
١٩٧٤/٢/١ - ص ٤٩.

رابعاً: المقابلات الشخصية:

١. مقابلة مع المخرج أحمد زكى بالمعهد العالى للفنون المسرحية نوفمبر ١٩٩٧. مخطوطة وموقعه.
٢. مقابلة مع المخرج أحمد عبد الحليم بمقره بمدينة نصر ديسمبر ١٩٩٦. مسجلة على شريط كاسيت.

٣. مقابلة مع ألفريد فرج بمثزله بشارع رمسيس يونيه ١٩٩٦. مسجلة.
٤. مقابلة مع المؤلف رأفت الدويرى بمسرح البالون يوليه ١٩٩٦. مسجلة.
٥. مقابلة مع سعد أردش بالمعهد العالى للفنون المسرحية نوفمبر ١٩٩٧. مسجلة.
٦. مقابلة مع المخرج عبد الغفار عوده بمسرح البالون أكتوبر ١٩٩٦ مسجلة.
٧. مقابلة مع المؤلف على سالم بكافيريا كارولين بالمهندسين- فبراير ١٩٩٧. مسجلة.
٨. مقابلة مع المؤلف محمد أبو العلا السلامونى بمكتبة الثقافة الجماهيرية- إبريل ١٩٩٧ مسجلة.
٩. مقابلة مع المؤلف محمد سماوى بمكتبة بجريدة الأهرام- مايو ١٩٩٧ مسجلة.
١٠. مقابلة مع المخرج والدراماتورج د. محمد صديق بمثزله بالعباسية" بتاريخ أكتوبر ١٩٩٤. مسجلة.
١١. مقابلة مع المؤلف محمد عنانى بمسرح البالون- أغسطس ١٩٩٦ مسجلة.
١٢. مقابلة مع المخرج نبيل الألفي- بمثزله بالعجوزة- يناير ١٩٩٧ مسجلة.
- خامساً: المعاجم والقواميس:**
١. د. إبراهيم حمادة- "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"- القاهرة- دار المعارف- ١٩٨٥.
٢. د. محمد عناني- "معجم المصطلحات الأدبية الحديثة"- القاهرة- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- الطبعة الثانية- ١٩٩٧.

المراجع الأجنبية:

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

المؤلف فى سطور

أيمن عبد الحميد حافظ الشيوى

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

المؤهلات العلمية:

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

خبرات فنية:

- عمل المؤلف مخرجاً بالقناة الثانية، البرامج الثقافية بالتلفزيون المصرى، ثم بقطاع الإنتاج الدرامى باتحاد الإذاعة والتلفزيون.
- مصوراً ومخرجاً للأفلام التسجيلية بالهيئة العامة للاستعلامات.
- المدير الفنى لمسرح التلفزيون ٢٠٠٨ .
- شارك بالتمثيل والإخراج فى العديد من الأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية والمسرحية.

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

كتب وأبحاث في مجال المسرح:

- المسرح يرتد إلى أصوله.
 - جورج أبيض رائد المسرح المصري.
 - المسرح الرقمي مشكلة الإبداع والتكنولوجيا.
 - حرفة الممثل بين الصدق والتكنيك.
 - مسرح الرؤية من جوردون كريج إلى المسرح الرقمي.
 - الدراماتورج ودوره في الوساطة بين النص والعرض.
 - صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها.
 - نحو منهج متكامل لحرفة الممثل.
- مهام وظيفية:**

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