الفصل الرابع

عوامل نشأة المسرح السياسى المصرى

أولا: هزيمة ٦٧ وأثرها فى ظهور المسرح السياسى فى مصر

على الرغم مما حققته ثورة يوليو عام ١٩٥٢م من إنجازات – منذ قيامها وحتى قبيل هزيمة ٦٧ – فإنها لم تحقق الأهداف المرجوة كما خطط لها النظام، حيث اعترضت طريقها مساوئ التطبيق للفكر الاشتراكى، فالثورة قد سارت منذ قيامها وحتى النكسة يحدها إطار نظرى تنشد من خلاله الخير للجميع، إطار كله آمال، ضاعت مع التطبيق الذى عابه انتشار الفساد والمساوئ[1]. ولا يمكن أن يُعفى من هذه المساوئ السلطة والشعب معا، فكلاهما مسؤول عما وصلت إليه الأحوال من سوء، كليهما يتحمل عبء المسؤولية التاريخية عن ابتعاد حكومة الثورة عن مسارها، وبالأحرى عجزها عن الوصول لأهدافها كاملة، وهذا ما يوضحه (كمال الدين حسين)[2] حين يقول «إذن فهو التطبيق الذى أفسد الإطار النظرى الفلسفى وأضاع آماله، والتطبيق مسؤول عنه الشعب الذى طلب منه القائد المساعدة، والحفاظ على مكاسبه، فلم يرتفع إلى مستوى هذه المسؤولية، والقيادة التى لم تمهد الشعب لتحمل مثل هذه المسؤولية». لذا تبددت الآمال، وانهار المشروع

(١) كمال الدين حسين: المسرح والتغيير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٧١.

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

وعندما وقعت الهزيمة، كانت صدمة كبرى ارتجت لها مصر والعالم العربى؛ إذ كانت أول محنة حقيقة صادفها النظام العسكرى الحاكم لمصر، ومن آثارها أن تدهورت أحوال البلاد فى فترة ما بعد الهزيمة، وازدادت الأوضاع سوءا فى مختلف المجالات عن ذى قبل، وهو ما أثر على المسرح بشكل واضح. وهذا ما يؤكده (أحمد العشرى)[1] بقوله «لقد خضع المسرح بعد النكسة لمراجعة أساسية واتخذ طريقا جديدا لرؤياه محاولا اكتشاف الواقع العربى وكشفه والإسهام فى تغييره بدءا برسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لِما كان سائدا قبل الهزيمة»؛ أى إنه تحول إلى أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف، وذلك من خلال تقديم العروض

(١) أحمد العشرى: «المسرح التحريضى – الإثارة والدعاية»، (دورية سبق ذكرها)، ص ١٢٤.

المسـرحية التى تعالج أمور السياسية المباشـرة، فتجسد الهم السياسى بعمق ووضوح دون تلميح أو ألغاز، وتتطلع نحو الأفضل، ولا يعنى ذلك أن مسـرحنا المصرى لم يهتم بالتحولات والتغيرات السياسة بصفة عامة من قبل، بل يكاد مسرحنا أن يكون سياسيا فى كل مراحله ولم ينفصل قط عن السياسة كما أشار الباحث سلفا، ولكنه بعد هزيمة ٦٧ حتم عليه الواقع القائم أن يجعل من السياسـة هدفه المباشر، وموضوعه الأول فى المعالجة والمناقشة والبحث عن حلول، وأن يجعل المتلقى فى حالة يقظة واسـتثارة دائمة للمشـاركة فى وضع الحلول المناسبة، حيث تصاعدت وتيرة الاهتمام بالموضوعات التى تضع فى مقدمة أولوياتها النقد لسياسة الدولـة، ولتوجهات اقتصادية واجتماعية لا تخدم أهداف الجماهير فى التحـرر والحرية، كما زاد الاهتمام بالموضوعات المتصلة بالصراع العربى الصهيونى، وبالهم القومى، يقول (سعد الله ونوس)[1] «بعد عام ١٩٦٧م كانت المعركة ملحة بالنسبة للمسرح وعلاقته بالسياسة، وكان واضحا أن المسرح قد بوغت، مثله مثل الشعوب العربية، بعد الخامس من حزيران «يونيو» ١٩٦٧م، وأنه قد تأخر كثيرا فى الإجابة عن أسـئلة ملحة ... إذن بعد ١٩٦٧م طرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل حاد».

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

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

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

حقا شهد مسرحنا المصرى فى فترة الهزيمة وما بعدها امتدادا ملحوظا للمسرح السياسى الملحمى – كما سبق وذكرنا – لكن الخطوة الثورية التى خطاها «بريخت» حين أخرج المشاهد من غفوته التقليدية، والدفع به نحو موقف القاضى، لم تعد تكفى اليوم للفنان المسرحى أو جمهور المشاهدين، ولم تعد تتكافأ هى الأخرى مع خطورة الأوضاع الآنية وقتذاك، وهذا ما يكشف عنه (فاروق عبد القادر)[1] فيقول «كانت الأخطار التى يواجهها متفرج «بريخت» أخطارا يمكن الكشف عن طبيعتها وتحديدها تحديدا واضحا، وكان ثمة وقت ممدود لمناقشة جوانبها، أما الآن فقد تعقدت الأخطار واشتبكت جذورها، ولم يعد ثمة وقت لتأمل القضايا وتقليب جوانبها بهدوء، عالم اليوم ذو إيقاع سريع وعاصف ومندفع ... لا سبيل إلا الفعل، أن تفعل، أن تشارك فى تجربة المسرح، وأن تحول العرض لواقعة حية، توجهها وتؤثر فى مجراها».

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

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

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

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

(أ) الضرورة الحضارية

كشفت هزيمة ٦٧ عن تخلف قدرتنا العسكرية أمام مواجهة العدو الغاشم، كما كشفت عن افتقاد قواتنا المسلحة للأساليب العلمية المتطورة وإمكانات التكنولوجيا الحديثة، لذلك تعالت الصيحات فيما بعد الحرب المروعة لتصف الصراع العربى الإسرائيلى بأنه صراع حضارى، فكان ذلك بمثابة دعوة صريحة للمسرحيين المصريين بضرورة التحديث والتغيير والنظر فى تجارب الآخرين، من أجل التفوق فى السباق الحضارى العالمى. ولعل هذا ما يشير إليه (ألفريد فرج)[1] بقوله

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

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

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

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

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

والعالم العربى فكانت الحرب العدوانية الإسرائيلية، وتصاعد مظاهرات الطلبة فى عام ١٩٦٨م، وحرب الاستنزاف التى شنتها مصر، ونهضة المقاومة الفلسطينية وخروج المناضلين من الخيام إلى النضال. فى هذا العالم المهتز كان لابد وأن تهتز أركان المسرح التقليدى، لذلك شغلت محاولات إبداع مسرح جديد مساحة واسعة من المناقشات فى مختلف بلدان العالم، لا سيما مصر؛ حيث شعر المسرحيون المصريون بالقلق الفنى تجاه المسرح التقليدى فى وقت لمع فيه نجم الكاتب الألمانى «بيتر فايس» بأسلوبه المتفرد فى مسرحيتى (أنشودة أنجولا) و(مارا – صاد)، كما كان المسرح الروسى يحاول التمرد على التقاليد العتيقة والرقابة المتزمتة ليجدد نفسه، والمسرح الفرنسى يتمرد على المسرح البرجوازى، والمسرح الأمريكى يتجدد أولا بأول، لذلك كان على مسرحنا أن يتغير فى ذلك العالم المتغير، وأن يتحول مع الدنيا التى تتحول من حال إلى حال. فلنا أن نتخيل كيف كان العالم فى تلك الحقبة يحفل بالإبداعات المسرحية الجديدة وصورها الحديثة، تلك التى وصلتنا أنباء عنها آنذاك كالمسرح التسجيلى، ومسرح الشوك أو ما يسمى بمسرح الكباريه السياسى، والمسرح الحى، والمسرح السرى، ومسرح القسوة، والمسرح الشامل على سبيل المثال لا الحصر، ونحن فى مصر وقت وقوع الهزيمة لم يكن مسرح الجيب الذى أنشأته الهيئة العامة للمسرح عام ١٩٦٢م – ذلك الذى كان منوطا باستشراف الاتجاهات الحديثة فى المسرح العالمى، وتوسيع رقعة الثقافة المسرحية، وفتح آفاق جديدة فى الفن والفكر والحياة بحيث يتعمق إحساسنا بالوجود فى العصر الذى

نعيش فيــه – لم يكن قد بلغ من العمر بضع ســنوات، ولم يكن بمصر مهرجــان للمســرح التجريبى، أو كتب نقدية كافيــة لملاحقة التجديد المسرحى فى العالم، الأمر الذى يكشف إلى أى مدى قد تردى مسرحنا وتخلف عن ركب الحركة المســرحية فى العــالم، لذلك كان علينا فى أواخر الســتينيات وأيامها المضطربة التى فاجأتنا بالهزيمة المروعة بما لم نتوقع أو نقدر، أن نراجع ذواتنا، أن نتوقف لإعادة النظر والتفكير، أن ندرك ضرورة تحديث مســرحنا تلبية للضــرورة الحضارية، ومن ثمَّ كان تطور مسرحنا آنذاك جزءا من تطور المسرح فى العالم.

(ب) الضرورة المجتمعية

لقد اســتجاب مسرحنا المصرى اســتجابة فورية لمتطلبات مجتمعنا العربى عقب الهزيمة مباشــرة، فأخذ يشــق لنفسه طريقا جديدا حتى يستطيع أن يؤدى دوره تجاه المجتمع العربى وما واجهه من أحداث، ويلبى احتياجاته المعقدة وما استجد عليها من أبعاد تضمنت فى مقدمة أولوياتهــا قضايا الصراع العربــى الصهيونى، والمقاومة الفلســطينية، ومقاومة الشعوب ضد الاستعمار والإمبريالية العالمية، خاصة وقد كشفت الهزيمــة عن التحلل والعطب فى العلاقات الاجتماعية العربية، والقيم الســائدة فى المؤسسات الاقتصادية، والبنى الثقافية لهذه المجتمعات، وأبرزت بجلاء ضرورة الفهم العميق للواقع العربى، وحركته التاريخية، وعلاقاتهــا بالغرب الرأسمالى. كما أضافت إلى الصراع العربى الصهيونى أبعادا متعــددة على الصعيدين العربى والدولى؛ إذ كشــفت أن أهداف

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

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

وهكـذا تتبـدى الإضافـات الجديدة والأبعـاد المسـتحدثة للقضية الفلسـطينية بحيث أصبحت تشكل عناصر الرؤية السياسية التى يعالج بها المسـرحيون مشكلات الواقع فيما بعد الهزيمة. حقا لم تكن المقاومة الفلسـطينية موضوعا غائبا عن المسـرح العربى الحديث، ولكنها بغير شك قد تطورت فى الوجدان العربى المعاصر بدافع أحداث ٦٧ الدامية، للدرجـة التـى أصبحت معها انعكاسـا لِمَا آلت إليه الأمـور من تعقيد وتشابك، ومن ثمَّ فإن التغييرات الكبيرة التى انتابت القضية الفلسطينية جعلتها من أهم المحاور الرئيسـية الملحة على ضمير الإنسـان العربى، وضمير المسـرحيين ووجدانهم، للدرجة التى أصبحت معها تسـتحوذ علـى جـل اهتمامهم، هنا أصبح التعبير عـن المنعطفات الجديدة لتلك القضية لا تناسـبه الأساليب القديمة التقليدية فى المعالجة، وكان لابد من أن يبحث المسـرحيون لها عن أسـاليب جديدة تمتلك القدرة على احتواء أبعادها المتجددة والمستحدثة.

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

القضايـا، ووفاء بمتطلباتها ومطامحها، وذلك من خلال الحضور القوى للوثيقة التاريخية والسياسـية التى كانت دائما ما تنحو لتأييد الجانب العربـى ضـد الجانب الصهيونـى بالأدلة والبراهـين المنطقية، وتؤكد أهميـة المقاومة فى التحرر وإجلاء المسـتعمر. وكانت مـن أبرز أعمالنا المسـرحية التى سارت فى هذا الطريق مسرحية (النار والزيتون) تأليف «ألفريد فرج»، ومسرحية (اليهودى التائه)[1] تأليف «يسرى الجندى».

(ج) الضرورة الذاتية

كانت الرغبة الذاتية لبعض المسـرحيين المصريين من المغرمين دوما بالتجديـد– كُتابا ومخرجين – من الأسـباب الجوهرية التى دفعتهم للتطلـع إلى مسـرح وطنى جديـد يواكب متغـيرات المرحلة الجديدة بمعطيات ومفردات جديدة، تتمرد على الأسـلوب التقليدى للمسـرح وتتحرر من أسـر السـائد والمألوف. وكان من أبرز هؤلاء ممن اعترتهم رغبـة قويـة لتطوير مسـرحنا المصـرى وتحديثه فيما بعـد الهزيمة (ألفريد فـرج – يسـرى الجندى – نبيـل بدران) مـن المؤلفين على سـبيل المثال، و(سـعد أردش – أحمد زكى – هانى مطاوع – سمير العصفـورى) من المخرجين، وغيرهم ممن سـيأتى التوقف عندهم فى شىء من التفصيل فى حينه.

فبالنسـبة لـ (ألفريـد فـرج)[2] يعـرب عـن رغبتـه فـى تجديد

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

(٢) انظر، المصدر نفسه، ص ٧١ – ٧٧.

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

يتبين من هذا القول كيف انتابت «ألفريد فرج» وأبناء جيله ومعاصريه رغبة قوية فى تحديث مسـرحنا المصرى آنذاك وتغيير الشكل المسرحى عندنـا، كما يتضح كيـف أن هذه الرغبة كانت أكثر إلحاحا مع كاتب مثله كان دائما شغوفا ومتطلعا لكل ما هو جديد فى الفن المسرحى؛ فمن تراجيديا (سـقوط فرعون)[1] ولغتهـا التى تحاكى بلاغة الأدب المصرى

(١) انظر، ألفريد فرج: سـقوط فرعون، مؤلفات ألفريد فرج (٦)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

القديـم وجمالياته، تلك التى تُعد نموذجا جليا على تجديده فى مجال اللغة المسرحية، إلى كوميديا (حلاق بغداد)[1] المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، تلك التى تُعد نموذجا لأسلوبه فى استلهام حكايات التراث الأدبى المصرى والعربى، ومن المسـرحية التاريخية الوطنية (سـليمان الحلبى)[2] إلى الهزلية العصرية الشعبية فى (عسكر وحرامية)[3] المكتوبة باللهجة العامية، فهو دوما من المغرمين بتطوير الشـكل المسرحى، لذا تنوع فى كتاباته المسـرحية، وتردد بين الكوميديا والتراجيديا والفارس والميلودرامـا وغيرها، حتى قبـل أن تقع هزة الهزيمة وتتصاعد دعوات إعـادة صياغـة المجتمع كله وتحديثه. وما كان ذلـك إلا بدافع رغبته الذاتيـة التى تتوق دوما للتحديث والتجديـد، للدرجة التى دفعته إلى أن يتجاوز صعوبات الهزيمة وآلامها النفسـية، ويسـتجمع قواه ويعد عدته الفنية كى يسـافر إلى بلـدان العالم للاطلاع على أحدث صيحات الإبداع المسـرحى هناك، ليسـتلهم الأسلوب المسـرحى الجديد الذى يناسـب موضوعات تلك المرحلة وطريقة معالجتها – لا سـيما القضية الوطنية – وهو الذى كان يتهيأ وقتذاك لتأليف مسـرحيته السياسـية الشهيرة (النار والزيتون) فيقول «كنت مسافرا وفى أمتعتى مسألة، هى كيف نواجه هزيمة يونيو ١٩٦٧م ومأساة الفلسطينيين على المسرح دون

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

(٢) انظر، ألفريد فرج: سليمان الحلبى، روايات الهلال، ع (٢١٠)، القاهرة، دار الهلال، سبتمبر ١٩٦٥م.

(٣) انظر ألفريد فرج: عسكر وحرامية، مسرحيات عربية، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

الانزلاق إلى الهتاف أو الميلودراما؟ وكيف يتغير المسرح بعد أن تغيرت فى حياتنا أشياء كثيرة، وسقطت أقنعة كثيرة ووصلنا إلى لحظة الحقيقة وهى اللحظة التى لا مفر لأحد أن يهرب من نفسه عندها، أو يهرب من الواقع، ولا مفر لأحد إلا أن ينظر إلى الحقيقة فى عينها وأن يراها ويصفها لغيره بلا خوف»[1]. لذلك ذهب عبر رحلته الفنية حول العالم إلى لندن لمشاهدة المسرحية السياسية «s.u» (نحن والولايات المتحدة) للمخرج الإنجليزى «بيتر بروك» بوصفها نموذجا للمسرح التسجيلى، كما ذهب إلى باريس لمشاهدة عدة مسرحيات لمسرح الشوك النقدى الحديث أو ما يعرف بمسرح الطلبة الفرنسى كما يسمونه، وذهب كذلك إلى موسكو لمشاهدة مسرحية (عشرة أيام صدمت العالم) للمخرج الروسى «يورى لوبيموف Yuri Lyubimov» (١٩١٧ – ٢٠١٤م) عن وقائع الثورة البلشفية، وذهب إلى ألمانيا لمشاهدة مسرحية بيتر فايس الجديدة (حوار فيتنامى)، لتكتمل بذلك صورة المسرح السياسى الحديث لديه.

ومن يتأمل مسرحية (النار والزيتون) باعتبارها فاتحة الطريق عندنا للمسرح السياسى فى صورته التسجيلية فيما بعد الهزيمة فى الموسم المسرحى (١٩٦٩م/ ١٩٧٠م)، يدرك على الفور أنه تأثر بهذه الأعمال السياسية التحريضية واستفاد من أسلوب معالجتها لقضاياها، حيث استلهم الشكل التسجيلى عند كتابة المسرحية المصرية وذلك من مسرحية (نحن والولايات المتحدة)، ومسرحية (حوار فيتنامى)،

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

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

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

لا الأفراد، الجموع التى يمكن من خلالها التنبؤ بمصير الصراع مع أية قوى معادية. وفى هذه المسرحية آثر استخدام منهج التحريض والإثارة بقصد تحطيم إغراء الحدوتة وتحكيم الفهم، عبر تقنيات الأسلوب التسجيلى[1]، ذلك الأسلوب الذى يعتمد على الإحصائيات والأرقام والتواريخ التى تعزز وجهة النظر المطروحة وتؤكدها، فضلا عن الحضور القوى للوثيقة التاريخية والسياسية.

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

(١) مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى فى الثمانينيات – دراسة فى النص المسرحى المصرى، مرجع سبق ذكره، ص ٦٥.

وإذا كان «ألفريد فرج» – أحد كتاب الجيل الثانى فى المسرح المصرى – قد تحركت رغبته نحو تحديث مسرحنا وتجديده عبر المسرح السياسى بدافع تطلعه الدائم إلى تطوير أسلوبه الفنى واكتشاف كل ما هو جديد فى عالم المسرح، فإن الرغبة العارمة التى دفعت بكتاب الجيل الثالث من أمثال «يسرى الجندى» و«نبيل بدران» للسير فى طريق التحديث نفسه، قد حركتها إرادة التحدى، وهذا ما يؤكده (مصطفى عبد الغنى)[1] حين يوضح أن هذا الجيل قد شهد عقد السبعينيات منذ فترة مبكرة من التجربة الناصرية، وشهد كذلك بعض كتاب الستينيات ممن تخفوا فى ثياب التاريخ والأسطورة والفانتازيا، ولكن لم يقدَّر له المشاركة الحقيقية إلا بعد رحيل عبد الناصر، على أن مشاركته تلك كانت ترتطم بهول السبعينيات، فولَّد هذا التحدى تلك الاستجابة الواعية للأحداث التى كانت تمر بها البلاد، فظهرت موجة عالية من كُتاب الجيل الثالث بدأت تبحث عن ذاتها فى المسرح السياسى بصوره التحريضية المختلفة.

ومن الجدير بالذكر أنه إذا كان «ألفريد فرج» ومن بعده «يسرى الجندى» من ناحية، و«نبيل بدران» من ناحية أخرى، قد فتحوا باب الحقل المسرحى فى مصر بعد الهزيمة أمام المسرح السياسى على مستوى الأدب المسرحى حين كتبوا نصوصا من المسرح التسجيلى ومن مسرح الكباريه السياسى، فإن هذه النصوص التحريضية لم تكتسب حقا قيمتها الفنية، ولم يسمع عنها الجمهور أو النقاد، إلا عندما قدمها المخرجون فوق خشبة المسرح فى صورة عروض مسرحية، فمنحوها بذلك سخونة

(١) انظر، المرجع نفسه، ص ٥٢.

الطقــس الفنى النابض، من خلال العلاقة الحميمة الوثيقة التى خلقوها بين العمل وجمهوره عبر وســائل العرض المتعــددة، وتقنيات الإخراج المختلفــة، وأدوات التعبير الفنــى المتنوعة. وعلى هذا يمكننا القول بأن حركة الإخراج المســرحى فى مصر قد تأثرت بالمسرح التسجيلى – وهو أحد الاتجاهات المطروحة على الســاحة الفنية العالمية آنذاك – حيث تقــدم المخرج المســرحى المصرى وإخراج بعض العــروض من هذا النوع المسرحى، تبشر بضرورة الصمود والمقاومة والكفاح، فى محاولة لإخراج الشــعب من أجواء المحنة المســيطرة، فأخرج «سعد أردش» فى البداية (النــار والزيتون) لألفريد فرج، ثم تبعــه المخرج «أحمد زكى» وكان من المخرجــين الذيــن تأثروا بهذا الاتجاه وقد شــغف بأعمال بيتر فايس، فأخرج له عرضين هما (أنشــودة أنجولا) و(مارا – صاد) ليشهد المسرح المصرى فى تلك الفترة تجارب اســتنبات هذا الشــكل التســجيلى فى أراضينا بقوة، بعدهما تقدم بعض المخرجين للسير فى الطريق نفسه فيما سيأتى الحديث عنه فى شىء من التفصيل فيما بعد.

كذلــك يمكننا القول بأن المخرج المســرحى المصــرى قد انجذب إلى مســرح الشــوك أو ما عُرف بمســرح الكباريه السياسى – وهو من بين الاتجاهات المطروحة أيضا على ســاحة المســرح العالمى آنذاك – وذلك لقدرة هذا الشــكل على الانفتاح بقوة على أمور السياسة وشؤونها بحكم بنائــه المتحــرر، حينئذ تقدم المخــرج «هانى مطــاوع» وأخرج (البعض يأكلونها والعة) لنبيل بدران ليشهد واقعنا المسرحى بهذا العرض فاتحة الطريق لمسرح الكباريه السياسى فى مصر، مما شجع «سمير العصفورى»

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

كذلك لا يمكن أن نغفل الإشارة إلى صورة أخرى للمسرح السياسى تبلورت فى ساحة مسرحنا المصرى بعد الهزيمة على يد المخرج المسرحى، وهى ما عُرفت بتجربة (مسرح القهوة)، تلك التى دفع بها المخرج «محمد فاضل» إلى أراضينا من خلال عرضه المسرحى الشهير (قهوة المعلم أبو الهول)، التى أخرجها داخل قهوة (المختلط) بالعتبة. وهى نموذج للمسرح الذى ينتقل إلى المقاهى حيث يتواجد جمهوره، وتعود أهمية هذه التجربة المسرحية التى ولدت على يد المخرج المصرى إلى أنها اتصلت اتصالا وثيقا برجل الشارع وكان لها دورها المؤثر الحاسم فى جبهتنا الداخلية فى ظروف معركتنا الحضارية بعد نكسة يونيو ١٩٦٧م[1]. وعلى الرغم من أهميتها فإن تجربة مسرح القهوة فى مصر لم يتجاوز عمرها العرض أو العرضين على الأكثر نظرا لتعنت الأجهزة السياسية، وتشدد الأجهزة الرقابية والقمعية.

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

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

السياسى بين الناس بصوره المختلفة، بدأ فنانوا المسرح من النقاد والمثقفين يطرحون تعبير المسرح التسجيلى، وتعبير مسرح الشوك أو مسرح الكباريه السياسى، وتعبير مسرح القهوة. الأمر الذى يثبت أن ظاهرة المسرح الجديد فى مصر بعد الهزيمة شارك فيها الكاتب والمخرج معا، فيقول (أحمد العشرى)[1] «فى فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧م، ظهرت الكتابات المسرحية العربية، التى كانت انعكاسا وتعبيرا عن القضايا المصرية، ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فن الكتابة المسرحية وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحى».

وهذا يعنى أن هذا المسرح قد تطلب مخرجا واجتهادا فكريا جديدين، لكن الباحث يلحظ أن دور المخرج كان أكثر عطاء تجاه هذا المسرح السياسى؛ لأنه فى المقام الأول مسرح مخرج من الدرجة الأولى، يعتمد فى تقديمه على لغة المنصة وفنون العرض المختلفة، ويعتمد نجاحه على وعى المخرج بما يدور حوله من مستجدات الأحداث، ودوره فى تصوير هذه الأحداث من خلال مراجعة البنية المسرحية للنص، وتوظيف أدوات التعبير الفنى المختلفة، وهذا ما سيتضح فيما بعد من خلال تعرض الباحث لدور المخرج وتقنيات الإخراج المسرحى تجاه هذا المسرح السياسى، عند تعرضه للنماذج التطبيقية فى الفصول القادمة.

.. على أية حال يتبين لنا أنه عندما التقت الضرورات الثلاث الحضارية والمجتمعية والذاتية، فى مناخ مناسب، تفجر تيار المسرح السياسى فى

(١) أحمد العشرى: المسرحية السياسية فى الوطن العربى، اقرأ، ع (٥١٦)، ط٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢م، ص ٧٥.

أراضينـا بصوره التحريضية المباشـرة، وقد انبثق مـن وضوح الرؤية عند المسـرحيين – كُتابا ومخرجين – ومن اهتمامهم بالمسـرح باعتباره وسيلة اتصـال يتم توظيفها لخدمة قضايا الإنسـان المصـرى والعربى فى نضاله مـن أجل نيل حريته ووجوده، وقد وضح ذلك من خلال عملية تسـييس المسرح؛ أى توظيفه لمعالجة قضايا سياسية مباشرة مصيرية وتحررية.

ثانيا: مسرح القهوة نموذجا للمسرح السياسى المصرى

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

فى البداية يشـير الباحث إلى أن ظاهرة المقاهى الفنية لم تكن وليدة القـرن العشـرين، وإنما عرفتها مصـر قديما فى أثنـاء الحكم التركى العثمانـى، وكان لها أثر كبير فى حيـاة الأدب والفن؛ إذ كانت تمثل مراكـز إشـعاع مضيئة فى أنحـاء القاهرة حيث كانت تقـدم ألوانا من

الفنون المختلفة، وكانت لا تخلو من الفنون الشعبية السائدة آنذاك كالسير الشعبية والملاحم، وفن الحكواتى، وفنون الأدباتية، وفن خيال الظل، ورقص العوالم والغناء، وغيرها من الفنون[1].

أما حديثا فتستعيد المقاهى الفنية دورها مع قدوم النصف الثانى من القرن العشرين؛ ففى الخمسينيات تخرج الفكرة ثانيا من بورسعيد على يد «عبد الرحمن عرنوس» وزملائه ممن تمردوا على شكل المسرح التقليدى وقدموا أمسيات فنية مسرحية وغنائية وشعرية على شاطئ بورسعيد، ثم تطورت الفكرة فى الستينيات حين نقلوها إلى كافتيريات الشاطئ على البحر مباشرة. وعندما انتقل «عرنوس» إلى القاهرة وجاءت فترة ١٩٦٧م، أحيا الفكرة هناك مع زملائه فى بعض الكافتيريات حيث قدم قصص أبطال المعارك بالغناء الجماعى والتشكيل الحركى إلى جانب تقديم الشعر والمونودراما، بعدها تطورت الفكرة وانتقلت إلى مقهى (استرا)، ثم إلى مقهى (بلودان) ثم إلى مقهى (على بابا)[2].

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

(١) انظر، عبد المنعم شميس: قهاوى الأدب والفن فى القاهرة، اقرأ، ع (٥٦٣)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩١م، ص ١٢ – ٢٣.

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

«ذلك المقهى المصنوع – سينوجرافيا – على المسرح، مقهى يتمثل أداة فنية فى إطار المضمون الدرامى على خشبة المسرح لضرورة الرؤية الدرامية أو الإخراجية له[1]؛ أى إنه مقهى يتم تصنيعه على يد مهندس الديكور ليوظف فوق خشبة المسرح وفقا لمتطلبات الموقف الدرامى. أما (مسرح المقهى) أو (مسرح القهوة) كما هو شائع، فيطلق على مسرحيات قد يؤلفها كاتب يعرف فنون الكتابة، ويخرجها مخرج محترف، وممثلون محترفون، يريدون الخروج عن الجمود المكرر من العروض على المسرح ذى النمط الإيطالى. وقدمت أمثلة منها فى مقاهى باريس وأوربا وأمريكا[2]، ويندرج تحتها عرض (قهوة المعلم أبو الهول). وتشير (نادية كامل)[3] إلى أن هذا المسرح بدأ فى الظهور عام ١٩٥٧م فى الولايات المتحدة الأمريكية، ثم انتشر فى العالم كله بعد ذلك.

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

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

(٢) الدورية نفسها، ص ٦٠.

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

وهذا ما يؤكده (أحمد العشـرى)[1] حين يربط بين هدف مسـرح الشوك وهدف مسـرح القهـوة، مؤكدا أنهمـا يهدفان إلى تحريـض الجمهور باتخاذهمـا موقفـا هجوميا منـه، ليدفعانه لاتخاذ موقـف بغية فضح الواقـع وتغييره. ويشـير الباحث إلى أن هذا الهـدف التحريضى الذى ينطوى عليه هذا المسرح قد تجلى بوضوح فى تجربة عرض (قهوة المعلم أبو الهول) الذى أخرجه محمد فاضل فى قهوة (المختلط).

أمـا النـص فقد كتبـه «ناجى جـورج» ليعالج من خلالـه الموقف الراهـن فى بلادنا من وجهات نظر مختلفة، عبر رؤية معادية للمثقفين الغارقين فى الثرثرة والبعد عن قضايا الناس، رؤية ناقمة عليهم، ناقدة لهم ولدورهـم إزاء موقفنا الراهن، منتقدا فـى الوقت ذاته الرأسماليين الانتهازيين الذين لا يحرصون على تقديم أى تنازل ما من أجل القضية العامة، بل يحرصون دوما على زيادة ثرواتهم فحسـب على حسـاب الجميع، فى مقابل أبناء الشـعب البسطاء الذين يتجاوبون مع القضية العامة ويضحون بكل شىء من أجل مصلحة هذا البلد بحب وإخلاص. فيصور عبر أحداث مسـرحيته «غارة تحدث فيسارع صاحب المقهى إلى إغلاق مقهاه، حيث توجد فى الداخل مجموعة من النماذج الاجتماعية والإنسـانية، وتكون بائعة اليانصيـب المعروفة فى المقهى خارج أبواب المقهـى معرضة للموت أثناء الغارة ويحاول بعض الموجودين فى المقهى أن يفتحوا لها الباب فيرفض المعلم أبو الهول أن يفتح لها حتى تنتهى

(١) انظر، أحمد العشرى: «المسرح التحريضى – الإثارة والدعاية»، (دورية سبق ذكرها)، ص ١٢٥.

الغارة خوفا على مقهاه وينكشف موقف كل نموذج من النماذج الموجودة داخل المقهى»[1].

وهكذا يطرح العمل ثلاثة نماذج تشكل الواقع المصرى؛ النموذج الأول هو النموذج السلبى الغارق فى الثرثرة والأحلام ويفتقد القدرة على الفعل ويمثله المثقفون، والنموذج الثانى هو النموذج الانتهازى الذى يحرص على مصالحه الذاتية دون أن يعبأ بمصالح الوطن وهو نموذج للنظام الرأسمالى الجشع ويمثله المعلم أبو الهول صاحب المقهى، والنموذج الثالث وهو نموذج للمواطن المكافح ويمثله أبناء الشعب البسطاء أمثال بائعة اليانصيب والجرسون الذى يحبها والعامل البسيط وغيرهم. وقد عَبَّرَ (أحمد العشرى)[2] عن هذه النماذج بقوله إن المسرحية تحمل نوعين من النماذج الأول نموذج السلبى الانتهازى والثانى نموذج الوطنى ابن البلد؛ أى إنه جمع بين المثقفين السلبيين والرأسماليين الانتهازيين فى كفة واحدة باعتبارهما آفة هذه الأمة، واعتبرهما نموذجا واحدا (السلبى / الانتهازى) بما يكشف أن هذا النموذج سبب ضياع الأمة وهزيمتها، فى مقابل أبناء البلد البسطاء من الشعب المكافح، الذى اعتبرهم نموذجا للوطنى المناضل. وعبر هذين النموذجين يلحظ الباحث أن المؤلف يواجه الجمهور فينتقد بجرأة، ويستهجن بقوة ومباشرة، ويدعو هؤلاء السلبيين الانتهازيين للتخلى عن سلبيتهم وانتهازيتهم، ويستثيرهم ويحرضهم على الخروج للوقوف مع

(١) رجاء النقاش: شخصيات وتجارب فى المسرح العربى، الإصدارات الخاصة، ع (٦٣)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩م، ص ١٤٧.

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

أبناء الشعب الكادح جنبا إلى جنب لملاقاة العدو الغاشم الذى يتربص بالأمة العربية، ولا ينتظروا حتى يأتى إليهم العدو. ومن ثمَّ فهو يشحذ طاقات جمهوره، ويستثيرها، ويطالبه بالقيام بالفعل بأسلوب مباشر على عادة المسرح السياسى وطابعه التحريضى. وعلى مستوى الإخراج، فقد عمد المخرج إلى الاستغناء عن الزوائد المسرحية والبهرجة الزائدة، بهدف توظيف عناصر المكان الذى يقدم فيه العرض، لإبراز الطابع السياسى للعمل وبلورة النزعة التحريضية فيه بمختلف أدواته الفنية. فبالنسبة للديكور، حاول المخرج أن يلائم بين طبيعة العرض الذى تدور أحداثه داخل إحدى مقاهى السويس باعتبارها خط مواجهة لنيران العدو الإسرائيلى، وطبيعة المكان الذى يقدم فيه المخرج عرضه وهو قهوة المختلط، لذلك لم يستخدم ديكورا مصنعا فالديكورات فى مسرح القهوة معدومة تقريبا، وحاول أن يستثمر مفردات المكان وإكسسواراته بحيث تكون جزءا عضويا من العرض، وهذا ما يؤكده (رجاء النقاش)[1] – بوصفه شاهد عيان للعرض – حين يقول «أصر على إغلاق باب المقهى عندما استدعت أحداث المسرحية إغلاق هذا الباب». فقد كان باستطاعة المخرج أن يوظف بابا رمزيا بشكل إيحائى على عادة المسرح التقليدى، ولكنه عمد إلى توظيف مفردات واقع المقهى، وجعلها جزءا مؤكدا من بنية الحدث.

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

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

إضاءة المقهى العادية[1]، ومن ثمَّ فلم يستخدم الإضاءة باعتبارها مؤثرا مسرحيا له دلالة تعبيرية، وقدرة على إيهام المشاهد أو تخديره، ولم يستخدم بذخ الإضاءة بما يبعد المشاهد عن صلب القضية المطروحة ويجتذبه بعيدا عنها، وإنما استخدمها باعتبارها وسيلة من وسائل كسر الإيهام المسرحى، تهدف إلى إيقاظ المشاهد لا تخديره، عن طريق الإنارة العامة للمقهى.

أما الحركة فكانت نابعة من خصوصية البيئة التى يدور فيها الحدث وهى بيئة المقهى، لذلك فقد وظف المخرج الحركة البسيطة المألوفة التى يجوب خلالها الجرسون بين أماكن الزبائن ليلبى طلباتهم، فكانت متسقة تماما مع طبيعة المكان الذى يُقدم فيه العرض، ومن ثمَّ فقد استطاع المخرج أن يضبط حركة الممثلين وحركة المسرحية كلها فى بيئة القهوة المحددة[2]، بما يؤكد قدرته على رسم الحركة المناسبة، مستغنيا فى الوقت ذاته عن الحركة المركبة التى لا يسعها المكان ولا تناسب الموقف الدرامى، بل تصلح للمسرحيات الضخمة التى تقدم فوق خشبات مسارح شاسعة.

ومثلما عمد الإخراج إلى البساطة فى الديكور والإضاءة والحركة وتوظيفهم بأسلوب فرضته طبيعة العرض وطبيعة المكان، فقد عمد إلى توظيف أبسط الأزياء المستلهمة من بيئة المكان، فعلى سبيل المثال ارتدى المعلم أبو الهول صاحب المقهى الزى البسيط المعتاد الذى يرتديه أصحاب المقاهى البلدى، وهو عبارة عن جلباب بلدى طويل فضفاض

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٥.

وغطـاء الرأس ومكملاتـه، وارتـدى الممثل الذى يؤدى دور الجرسـون أزياء الجرسـون المألوفة المناسـبة للحدث والشـخصية والمكان، فيقول (رجاء النقاش)[1] «قبل بدء المسـرحية قدم لى أحد الجرسونات كوبا من الشـاى ثم علمت بعد ذلك أنه الدكتور سـيد عبد الكريم، أحد الممثلين الشـبان الممتازين الذين قامت على أكتافهم تجربة مسـرح القهوة. وهذه ولا شك درجة عالية من الإخلاص تستحق التقدير والإعجاب، وقد مثل الدكتور سـيد بعد ذلك دور الجرسون فى المسرحية المعروضة ونجح فنيا إلى أبعد حد».

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

(أولهـا) خلق لحظة لقـاء حميمى بين الممثل وجمهـوره يتعامل عبرها الجمهور مباشرة مع الممثل، فى محاولة ذكية ومباشرة لتجريده من سـلبيته المعتـادة، بحيث يتحـول إلى جزء مـن بنية الحدث، ومشارك فيه.

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

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

(ثالثها) إن محاولة دمج مكان التمثيل بمكان الجماهير، تنسـحب علـى علاقة الممثل بجمهوره طوال مـدة العرض، بحيث تتبدل الأدوار وتتصاعـد الأقـوال بما يتيح للجمهـور أن يدلو برأيـه ويقترح الحلول المناسـبة للمشكلات المعروضة، ومع تكرار ذلك يعتاد الجمهور على أن يتمـرد على خوفه من المواجهة، ويكتسـب القدرة على تحويل الواقعة المسرحية إلى واقعة حقيقية حية يتدخل بموجبها فى مجريات الواقع، عامدا تقويمه، والإسهام فى تغييره. فإن عروض مسرح القهوة تمثل قوة دافعة لتجريد الجمهور من سـلبيته المعتـادة وانزوائه عن أمور واقعة، فجمهورها يسـتجيب لهذه التحرشـات اللطيفة مـن جانب الممثلين، ويسـايرهم فى نزواتهم حتى ليحار المرء من هو الممثل ومن هو المشـاهد فـى هذا الجمع الحميم حيـث يجرى الأداء فى حيـز لا يكاد يفصل بين الممثلين والجمهور[1]. ومن ثمَّ فإن كافة القواعد التى تحكم المسـرح التقليدى مهملة هنا، متجاوز عنها بطبيعة الحال.

وعلى الرغم من بساطة مفردات العرض وتقنياته، فإن المخرج استطاع

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٦.

أن يضبط إيقاعه بشكل يحفظ له توازنه وسخونته، بما يتلاءم وسخونة القضيـــة المطروحة، وهذا ما يؤكده (رجاء النقاش)[1] قائلا «والحقيقة أن العرض كان ساخنا سريعا فى إيقاعه لا يعرف البطء ولا الفتور، ولذلك كان العـــرض ناجحـــا وممتعا ومتقنا فلقد كان المخرج (مايســـترو) يتميز بذكائه وحساسيته، واقتناعه بتجربته، وكان الممثلون عازفين متجاوبين إلى أبعد حد مع المايسترو الحساس».

ويتفـــق الباحث مـــع الناقد من حيث إن الإخراج ذكى وحســـاس، حيث يكشف عن وعى المخرج بخصوصية التجربة الفريدة التى يقدمها للمســـرح المصرى وطابعها التحريضى؛ إذ يتأكد الأثر التحريضى الذى ترســـخه هـــذه التجربة، من خلال القدر الكبير من التلاحم والمشـــاركة ومخاطبة المشـــاهد مباشـــرة، ذلك الـــذى حققه المخرج لهـــا، فلم يكن جمهور المقهى هو ذلك المتلقى الســـلبى، ولكنه كان مشاركا بفاعلية فى العرض، يمثل دور المتفرج من خلال التحام مساحتى العرض.

وهـــذا ما يؤكده (أحمد العشـــرى)[2] بقوله «اكتســـب الجميع حالة التمســـرح من خلال مقارنـــة أدوار أبطال العرض، بالمشـــاهدين، الذين تمثلوا أنفســـهم مكان الأبطال، مشـــاركين أحيانا فـــى الحوار، بل فى الفعل المســـرحى، ولهـــذا لم يكن غريبا أن يهب أحد المشـــاهدين يوما ليصـــرخ مطالبا بفتـــح الباب، وإنقاذ الفتاة البائســـة التى كان المعلم قد تركها خارج مقهاه وقت الغارة خوفا على ممتلكاته».

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٥ – ١٤٦.

(٢) أحمد العشـــرى: «المســـرح التحريضى – الإثارة والدعاية»، (دورية سبق ذكرها)، ص ١٢٩ – ١٣٠.

وهذا ما يعده الباحث نموذجا واضحا على تجرؤ المشـاهد وخروجه من سـلبيته.. نموذجـا واضحا على الأثر التحريضـى الذى تبعثه هذه النوعية من العروض السياسـية فى نفـوس الجماهير، ومن ثمَّ لم يبتعد مسـرح القهوة فى هدفـه التحريضى عن مسـرح الصحف الحية الذى يذهب إلى جماهيره، أو المسرح التسجيلى أو مسرح الكباريه السياسى.

❑❑❑

الخاتمة

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

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

هــى محور العمل الفنى، وتحتل مســاحة كبيرة من المعالجة الفنية داخــل العمل المســرحى، وتصبح الهدف المباشــر والأول للمعالجة والتنــاول الفنى، وذلك على إثــر الانتصارات أو الأزمات، والهزائم والانكســارات الوطنية والقومية؛ إذ يزداد الوعى السياسى، ويزداد كذلك الضغط الاقتصادى، مما يستدعى وجود فن لا يكتفى بالتعبير عن الأحاسيس، بل يقوم على الاحتجاج والإثارة والتحريض، ويتوجه للجموع بحيث لا يكتفى بعرض الأحداث الفردية، بل يتخطاها إلى تحليل انعكاساتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، عبر وسائل تعبــير فنية جديدة – على مســتوى كتابة النــص وتقنيات إخراج العرض – تســهم فى توعية المشــاهد وتنويره، ومواجهته وتثويره، حينئذ يظهر مسرح المعالجات السياسية، وهو نوع ناضج من المسرح اصطلح على تسميته بالمسرح السياسى.

- يعالج المسرح السياســى قضاياه بأسلوب مباشر، ويتسم بقدرته على المواجهــة والتحريض، حيث يواجه المشــاهد بتناولــه لقضايا آنية معاصرة مرتبطــة بحياته وهمومه، ويقوم بتحليل أبعاد هذه القضايا بعمق من جوانبها المختلفة، بهدف توعية المشاهد بحقيقة الواقع من حوله وتنويره، فى محاولة جادة لتثويره وتحريضه على القيام بفعل التغيــير، أو التدخل فى مجرى الأحداث الدائرة فى الواقع والعمل على توجيهها للأفضل.
- تبلورت ملامح المســرح السياســى فى العــالم الغربى خلال النصف الأول من القرن العشــرين مُمَثَّلة فى مســرح الصحف الحية والمسرح

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

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

شـكلا ومضمونا مغايرين، بحيث يلائم متغيرات المرحلة ويناسـب مسـتجدات الأحداث بما يسـهم فى إيقاظ وعـى المتلقى وتثويره، على اعتبار أن المسـرح السياسى وسيلة لتعبئة الجماهير، لإيقاظها وإثارتها وتحفيزها لتحقيق عمل جماعى يمس المشكلات القائمة.

- علـى إثـر ذلك تعددت محاولات تقديم نوع من المسـرح السياسـى المباشـر الذى يعتمد على الخروج على الشـكل المسرحى التقليدى، اعتمـادا علـى عناصر التغريب والتوثيق وأسـلوب الريفيـو، مُولّدا المسـرح التسجيلى، ومسـرح الكباريه السياسـى، ومسرح القهوة، حيث كانت الظروف أكثر استعدادا لتقبل مثل هذا المسرح الجديد. وهكذا تحددت معالم المسـرح السياسـى التحريضـى فى مصر بعد الهزيمة، فاسـتطاع هذا المسرح أن يشـكل قيما فنية درامية حملت روحا جديدة، هى روح النمو والنهوض، روح مَثَّلت واقعا جديدا هو واقع التغيير والانتقال فى الفكر والحياة.
- لعـب المخـرج المصرى المعاصر دورا ملحوظا فى بلورة ملامح مسـرح القهوة فى مصر عقب الهزيمة مباشـرة، بوصفه مسـرحا سياسـيا تحريضيا، ومتطلبا تاريخيا نتاج مرحلة حضارية معقدة، منطلقا من إيمانه العميق بأن مسرحنا المصرى لم يعد فى تلك المرحلة فنا للمتعة بل أصبح مؤسسـة شـعبية، من حقه أن يتمرد على البناء المعمارى للمسرح التقليدى الذى يقيده ويتوجه إلى رواده فى الشارع.
- مسـرح القهوة كان من أوائل صور المسـرح السياسـى المصرى التى اندثـرت عقب ظهورها مباشـرة؛ ذلك لأن المنـاخ فى مصر لم يكن

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

❑❑❑

تعريف بالمؤلف

د/ محمد عبد المنعم

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

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

● **قام بتأسيس العديد من الفرق المسرحية**

– إعـادة إحيـاء فريـق الفنون المسـرحية بكلية الهندسـة جامعة الإسكندرية.

– تأسـيس أول فريـق للفنـون المسـرحية بكلية الطب البشـرى، والإشراف عليه وإخراج عروضه حتى الآن.

– تأسيس أول فريق للفنون المسرحية بنادى سموحة، وتولى مسؤوليته وإخراج أعماله حتى ٢٠٠٦م.

– تأسـيس أول فريق للفنون المسـرحية بالمعهد العـالى للتكنولوجيا بالإسـكندرية – وزارة التعليم العالى – والإشـراف عليه وإخراج عروضه المسرحية لمدة أربعة أعوام.

– تأسيس فرقة مسرحية مستقلة من الشباب مازالت تقدم أعمالها.

● **مؤلفاته المسرحية.**

– خمس مسـرحيات قصيرة بالعامية تعالج القضايا المحلية المصرية والعربيـة، وتتردد بين الكوميديا والتراجيديا والتراجيكوميدى، وهـى: كفـاح الشـعوب – صرخة القـدس – حـرب القنوات الفضائية– عربى بعد التعديل – صندوق الدنيا.