المسرح المصري في المناسبات(ملامح و قضايا)

اعداد:
د. شعبان إسماعيل عبد الكريم- كلية الآداب- جامعة المنيا

ظهر في مسيرة الفن المسرحي المصري لون من ألوان الكتابة والعرض المسرحي ارتبط بمناسبة ما، حتى أطلق عليه مسرح المناسبات، أو مسرح (المناسباتية)([1]) على حد تعبير الدكتور أبو الحسن سلام، ومن ثم أتت الرغبة في دراسة هذه الظاهرة، مع قناعة الباحث أن المسرح هو المسرح دون تصنيف يختص بالغرض الفني أو مكان وزمان العرض.

ولعل المقصود من المفهوم السابق لدى قائليه هو الخوف من محاولة التنميط أو التحديد النوعي المرتبط بزمان ومكان معينين للمسرح، ومن ثم خروج العروض المستهدفة للمناسبة عن تقنيات المسرح ومقوماته الأساسية، لكن الباحث يراها فرصة للاستفادة منها في تنمية الذوق الفني لدى الجماهير عبر تجارب الفرجة التي مر بها من خلال بعض العروض المسرحية، وإن شابها القليل من عدم الإتقان أحيانا.

ولمحاولة الوصول إلى صورة واضحة عن المسرح في المناسبات يفترض البحث مجموعة من الأسئلة لعل من أهمها؛ ما سمات أو خصائص هذا النوع من العروض؟ وهل هناك مؤلفون يقومون بكتابة هذه الأعمال؟ أم يقوم مقامهم (دراماتورجيون) لهم خبرة في هذا المجال؟ أم هي مجرد عروض تتشكل من خلال رؤية المخرجين وحدهم؟ وأخيرا ما نوعية الجمهور الذي يتلقى هذه العروض؟.

أي أن الهدف من البحث يكمن في محاولة الوقوف على معنى مسرح المناسبات، و الفرق بينه وبين الإبداع المسرحي الاحترافي، و دور هذا النوع من المسرح في توصيل رسالة الفن. وهل هناك صيغة معينة أو شكل محدد

---

[1] - أطلقها على الأعمال التي كتبها محمد مكيوي مثل)سلامة حجازى- المنشد- بيرم التونسي) زكان يعرضها في احتفاليات شهر رمضان بالاسكندرية. ينظر ذاكرة المسرح السكندري د أبو الحسن سلام موقع الحوار المتمدن الاليكتروني العدد ٢٤١٠ بتاريخ ٢٠٠٨/٩/٢٠ ت الدخول يناير ٢٠١٧وذكرها في مقال له على نفس الموقع الاليكتروني بعنوان الإنتاج المسرحي بين التنمية والمراض الثقافية عدد ٢٥٨٠(http://www.ahewar.org)

يجمع بين وظيفة المسرح ويحقق هدف المناسبة؟. أما حدود البحث فتتمثل في مسرح المناسبات في مصر، أي أن هذه الدراسة سوف تقتصر على النماذج المصرية من العروض التي قدمت في مناسبات مختلفة، سواء العروض التي قامت على نصوص درامية، أو التي تعتمد على النص وتم إعدادها من خلال المخرج، أو العروض المتشكلة عبر رؤية المخرج فقط دون الاعتماد على النص. ومن هنا يتخذ البحث مسارات مختلفة أهمها تحديد المفهوم بشكله المباشر؛ وتتبعه تاريخيا، ثم توضيح العلاقة بين معد العرض ومخرجه، وأخيرا تقديم نماذج للنص والعرض معا تشكلت بدءا بالفكرة المشتركة بين الطرفين-المؤلف والمخرج- ثم الاشتغال على هذه الفكرة وتنميتها لتخرج للجمهور بالصورة النهائية، أو النماذج التي ظهرت ضمن المنتج الإبداعي للمؤلف لأغراض تثقيفية، ثم تمت الاستفادة منها في المناسبة.

ومن ثم يصبح المنهج الوصفي الذي يعتمد رصد الظاهرة ووصفها أكثر ملاءمة لهذا البحث، كما يكون المنهج التحليلي حاضرا وبخاصة عند حضور المسار التطبيقي. ويود الباحث أن ينوه على عدم وجود دراسات تتعلق بهذا الموضوع بشكل مباشر؛ لكن ما يعد مباشرا هو مقال للدكتور محمد عبد المنعم بعنوان (مسرح المناسبات في مصر)[1] يقرر فيه أن الأعمال التي تقدم في المناسبات لا تواجه الواقع وقضاياه الساخنة بقدر ما تمجد الحدث، أو تجتر ذكريات الماضي، ويضرب امثلة لعناوين بعض المسرحيات، وهو محق في هذا من زاوية النظر التي تناول بها موضوعه، لكن هذا البحث يتخذ زاوية أخرى من زوايا النظر- يراها الباحث هامة وملحة- إلى الموضوع من منطلق تكثيف وتوسيع دائرة العروض المسرحية من باب الامتاع، والتعلم، والتذكر، وإحياء الوعي الوطني وتنميته لدى الشعب من خلال عروض واسعة الانتشار تشمل المؤسسات على اختلافها في كل جزء من أرجاء الوطن، دون مساءلة الواقع بقضاياه الساخنة، أو تبني اتجاهات فكرية وسياسية معقدة مثل التي يقوم بها المسرح المحترف على اختلاف رؤاه واتجاهاته.

أولا: المسرح والاحتفال تاريخ من الخبرة

يكون الفن في المناسبات حاضرا ومهيمنا في كثير من الأحيان، سمعيا كان أم بصريا، ولعل من أكثر الألوان الدرامية مواءمة للمناسبة اللون المسرحي،

[1]-الحوار المتمدن العدد ٣١٧٨ ت الدخول ٧/ ١١/ ٢٠١٧ http://www.ahewar.org

إذ يمثل احتفالية يتشارك فيها الجميع بشكل تفاعلي سواء من العاملين في الفن المسرحي أو الحضور من الجمهور لأجل إنجاح المناسبة. وإذا تتبعنا المسرح منذ نشأته بنوعيه التراجيدي والكوميدي نجده وليد احتفالية سنوية كانت تقام في بلاد اليونان، وهي احتفالية الاله (دينسيوس) إله الكروم في موسم الجني والحصاد، وحتى الاحتفالية التي كانت تقام في مصر القديمة - رغم الاختلاف حول كونها مسرحا أم طقسا دينيا- كانت تعد تعبيرا عن ابتهاج بمناسبة بعينها. وكان الكاتب المسرحي يدرك منذ اللحظة الأولى أن ما يكتبه من نصوص مسرحية، وما يجهزه من فنون أدائية مصيره إلى المناسبة وجمهورها الذي كان ينتظرها فيقبل عليها، ويشارك فيها، وفي ظني أن موضوع العرض إذا جاء مخالفا لما يتوقعه الجمهور، أو المحكمون فلن يلاقي نجاحا يذكر. و بذلك من الممكن أن يقال عن المسرح أنه ولد في أحضان المناسبة، رغم أن هذه المناسبة كانت دينية وتعبدية. فهل يعد ارتباط المسرح بالمناسبة في وقتنا الحاضر عودة إلى المهد بعد أن تحرر من قيده القديم، وانطلق إلى عالم أكثر رحابة ملئ بالمغامرات والتجارب المسرحية المتعددة؟

يلحظ الدارس للمسرح ونشأته الأولى- وما سبقته من عروض ومسيرات كانت تحوي عددا من عناصر الفرجة مثل الرقص والموسيقى والأغاني، والتي اندمجت في النص الدرامي الذي يعد بذرة العرض وجذره الذي لا يستقيم ساقه إلا به- أنه مرتبط بالمناسبة ارتباطا قديما ومكررا في كل عصوره حتى في نشأته الثانية، وأعني به مسرح العصور الوسطى حينما نهض من خلال مناسبات دينية، "فقد ولدت الدرامات الطقوسية المكتوبة باللاتينية في الأديرة"([1]) حيث ارتبطت بالعبادة، لكنها أخذت فيما بعد في اجترار الذكرى الدينية للقديسين والصالحين، وقدمت في أعياد الفصح والقيامة، أو قدمت بغرض عظة المتلقي وتعليمه. أي أن المسرح في ارتباطه بالمناسبة ليس غريبا على المسرح الأوربي نفسه الذي أخذنا عنه هذا الفن، وعلى غراره نسجنا أعظم أعمالنا المسرحية.

وإذا رحنا للمسرح في مصر نجد أنه اتخذ طريق الاحتفالية في المناسبات المختلفة عندما كان وليدا لا يرقى إلى وصفه مسرحا بمعناه الوافد، فقد اتخذت

---

[1] – المسرح الديني في العصور الوسطى/ جان فرابييه ترجمة د محمد القصاص ط المؤسسة المصرية العامة ص١٢ د ت

الاحتفالات الشعبية المصرية شكولا مغايرة للشكل الأوربي؛ مثل السامر، وخيال الظل، وعرائس القراقوز، وحفلات المحبظين، في جميع المناسبات التي كانت تقدم فيها عروض تمثيلية؛ مثل عروض أولاد رابية في مناسبات العرس، والختان، والحصاد، والسمر الليلي المرتبط بأعياد معينة، أو أيام بعينها، تمثل في النهاية مناسبة ما، كما في عروض استقبال رمضان والتي أسماها الدكتور على الراعي مسرح الأسواق والشوارع والأفراح([1]). وإن كان موضوع العرض الفني لا يتعلق بموضوع المناسبة بشكل دقيق، لكنه- في ظني- مع تكرار هذه العروض التمثيلية نفسها في المناسبات المتنوعة كانت تترك أثرا لدى المتلقي إذ ربط بين المناسبة وتمثيلية بذاتها، وبخاصة في حالة تقديمها بشكل مطرد، وإن صح هذا التصور النظري الذي لا يدعمه الدليل على التصنيف والتقسيم في مجموعة العروض التمثيلية التي وصلت إلينا لكنه يدل على الارتباط الوثيق بين المناسبة والعرض المسرحي.

وفي عصرنا الحالي وبسبب التطور الحضاري للدولة وتعدد مؤسساتها، وكثرة المناسبات، وامتلاك الفن المسرحي لتقنيات جديدة لم تكن من قبل؛ أصبح من الممكن استغلال المسرح في كل المناسبات على اختلافها؛ ليذكرنا بحادثة تاريخية أو شخصية وطنية أو غيرها، كما يمكن للمسرح أن يقدم في احتفال المؤسسات على اختلافها. واحتفالات المدن بأعيادها القومية، أو في ذكرى ميلاد أو وفاة لشخصية بعينها. لكن هل كثرة استغلال المسرح في كل المناسبات يؤثر عليه سلبا ويضعه في قولبة تجعل منه شكلا جامدا يستعصي على التجديد والانطلاق عبر أشكال إبداعية تضمن بقاءه وحيويته؟ من الباحثين من يرى أن هذه الظاهرة مع كثرتها وانتشارها تفقد المسرح روحه وتقيد حريته، وتكون كفيلة بالقضاء عليه([2]). و قد يكون هذا الكلام صحيحا إذا قصرنا المسرح على المناسبات فقط ولم يتعد الشكل الاحتفائي، وحتى من خلال هذا الشكل_ في رأيي_ لا يمكن قولبة المسرح لأنه فن التمرد على الصيغ والقوالب الجاهزة.

---

[1] – مسرح الشعب ص ٢٠٥ وما بعدها، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب إصدارات مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

[2] - ينظر جريدة البيان الامارتية ١٥ اكتوبر ٢٠١٨ مقال بعنوان المسرح التاريخي الخليجي إقامة جبرية في المناسبات رفعت ابة عساف https://www.albayan.ae)حيث يتخوف صاحب المقال من قولبة المسرح في اقتصاره على المناسبات)

وفي الفترة الأخيرة حظي المسرح في مصر بتقديم عدد من الأعمال المتعلقة بالمناسبات على اختلافها- وإن داخلها تحريضية المسرح- والتي تدور حول الشخصيات التنويرية أدباء كانوا أم علماء، وتلك التي تتعلق بالمناسبات التاريخية المصرية، وكذلك الأعمال المتعلقة ببطولة أبناء مصر في العصر الحديث؛ ومن هذه الأعمال على سبيل المثال لا الحصر:

- نص (٢٨ سبتمبر الساعة ٥) تأليف ميخائيل رومان، عن الزعيم الراحل جمال عبد الناصر ومن إخراج كرم مطاوع عام ١٩٧٠م.

- النص المسرحي (حدث في اكتوبر) تأليف إسماعيل العادلي إخراج كرم مطاوع ١٩٧٣، ولم تكن هذه المسرحية الوحيدة عن نصر اكتوبر؛ بل شارك عدد كبير من المؤلفين والمخرجين خلال العامين الأولين للحرب في تقديم كثير من المسرحيات.([1])

- بشير التقدم تأليف نعمان عاشور ١٩٧٥، وإخراج عبد الغفار عودة تحت عنوان (بحلم يا مصر) في ذكرى مرور مئة عام على وفاة رفاعة الطهطاوي، وأعيد عرضها ٢٠١٤ من إخراج عصام السيد بمناسبة افتتاح المسرح القومي بعد حريقه الأخير.

- (حدث في وادى الجن) تأليف يسري الجندي عن أمير الشعراء أحمد شوقي وشاعر النيل حافظ إبراهيم، من إخراج سمير العصفوري، بمناسبة

---

[1] - من هذه الأعمال التي قدمت في العامين الأولين بمناسبة نصر اكتوبر وتميل أكثر إلى الاحتفاء بالنصر؛ مسرحية «أقوي من الزمن» ليوسف السباعي وإخراج نبيل الألفي وعرضت في نفس عام الانتصار على خشبة المسرح القومي. ومسرحية «صلاح الدين» تأليف محمود شعبان، وإخراج كمال حسين. و«حبيبتي شامينا» تأليف رشاد رشدي وإخراج سمير العصفوري، و«سقوط خط بارليف» تأليف هارون هاشم رشيد وإخراج سناء شافع وقدمت في عام ١٩٧٤، وقدمت فرقة «المسرح الحديث» عروضا كان من بينها: «مدد مدد شدي حيلك يا بلد» عام ١٩٧٣، تأليف زكي عمر، وإخراج عبدالغفار عودة، و«رأس العش» عام ١٩٧٤، تأليف سعد الدين وهبة، وإخراج سعد أردش، و«العمر لحظة» تأليف يوسف السباعي، وإخراج أحمد عبدالحليم، و«الحب والحرب» عام ١٩٧٤ تأليف شوقي خميس، وإخراج عبدالغفار عودة، كما شاركت فرقة «مسرح الطليعة» بتقديم ثلاثة عروض عام ١٩٧٤ هي: «القرار» تأليف سعيد عبدالغني، وإخراج مجدي مجاهد و«جبل المغماطيس» تأليف سعيد عبدالغني، وإخراج فهمي الخولي و«حراس الحياة» تأليف محمد الشناوي، وإخراج أحمد عبدالحليم، وقدم قطاع «الفنون الشعبية والاستعراضية» مسرحيات غنائية استعراضية من أهمها: «حبيبتي يا مصر» عام ١٩٧٣، تأليف سعد الدين وهبة، وإخراج سعد أردش و«الحرب والسلام» عام ١٩٧٤، تأليف يوسف السباعي، وإخراج محمود رضا ومحمد صبحي.

الذكرى المئوية لميلاد الشاعرين الكبيرين. وأعيد عرضها في ٢٠١٠. كما نجد العديد من الأعمال التي قدمت تخليدا لذكرى شخصيات مصرية عظيمة مثل؛ (أمسية محمد فريد) عن الزعيم محمد فريد أحد رواد الحركة الوطنية في مصر، من إخراج سمير العصفوري عام ١٩٨٠م. وعرض (صباح الخير يا وطن) الذي يعالج السيرة الذاتية لعلى مبارك من إخراج فهمى الخولى عام ١٩٩٤م، فضلاً عن أعمال الفرقة الغنائية الاستعراضية مثل عرض (هز الهلال يا سيد) الذى يصور حياة الموسيقار والمطرب سيد درويش، من إخراج إيمان الصيرفي في الموسم المسرحي (١٩٩١/ ١٩٩٢). وكذلك أعمال فرقة أنغام الشباب مثل عرض (العشق والغربة) الذى يستعرض حياة عالم الجغرافيا وصاحب كتاب (شخصية مصر) جمال حمدان من إخراج عبد الغفار عوده عام ١٩٩٦م.

وهذه العروض التي قدمها بعض المخرجين في المناسبات منها ما يعتمد على النص المسرحي الذي يكتبه مؤلف محترف من أجل مناسبة ما، أو يعاد في مناسبة أخرى بحيث يستفيد فيها المخرج من (الريبرتوار) المسرحي، ومنها ما استغني فيها عن المؤلف تماما إلى مجموعة من المشاهد التي يؤلفها المخرج معتمدا على الإبهار البصري والسمعي. و هذا النوع الأخير نجده كثيرا في الآونة الأخيرة، حيث يستغني المخرج عن التأليف المسرحي تماما ويقوم هو بعمل تصور معين للعرض، وفي رأي الباحث أن هذا اللون من العروض لا يترك أثرا على المتلقي بشكل ملموس، وأن حضور المؤلف المسرحي ضروري؛ شريطة أن يجيد الكتابة بمواصفات جديدة تناسب الخشبة المسرحية وتطورها.

وحول حضور المؤلف وغيابه ظهرت إشكالية العلاقة بين المخرج والمؤلف في المسرح، وخاصة في الفترة الأخيرة بعد سيطرة المخرجين على العروض المسرحية، ومن ثم أثيرت قضية أخرى حول أدبية المسرح وفنيته. ولكن لماذا تثار مثل هذه القضايا في موضوع كهذا؟ لأنه من الواضح أن المخرج المسرحي هو الذي يتعامل مع منتج العرض، أي أنه الذي يختار بقية القائمين على العملية المسرحية. سواء كان مسرحا احترافيا أو عرض مناسبات. ولكن من الممكن تناول العلاقة بين المخرج والمؤلف بإيجاز في عروض المناسبات حتى نبلغ الهدف المطلوب منها بصورة واضحة.

العلاقة بين المؤلف والمخرج(النص والعرض):

غالب الظن أن علاقة المؤلف بالمخرج في هذا الشكل لا تخرج عن العلاقة بينهما في المسرح الاحترافي، وهي علاقة تاريخية بدأت منذ ظهور الفن المسرحي؛ حيث سبق الأول الثاني في العملية المسرحية متقمصا كل الوظائف التي تقوم حول المسرح صناعة وفنا، فقد كان المؤلف يقوم بالأدوار المختلفة ممثلا ومخرجا ومصمما للأزياء وشاعرا وموسيقيا حتى بدأت عملية الانفصال الجزئي بدءا بسوفوكليس الذي عمل على الفصل بين التخصصات؛ "فأصبح الممثل مفسرا لكلمات الشاعر، وأصبح الموسيقي فنانا قائما بذاته، وصار من الممكن أن يقوم بتدريب فريق المنشدين شخص آخر غير المؤلف"([1]) وظلت القيادة تبادلية بين المؤلف والقائم على تنظيم العرض من العصر الروماني مرورا بالعصور الوسطى وحتى عصر النهضة مستقرة للمؤلف في المسرح الفرنسي، والأسباني، والايطالي والانجليزي؛ لدى موليير ولوب دي فيجا وجولدوني وشكسبير. وبعد أن ظهرت وظيفة المخرج في المسرح العالمي على يد دوق ساكس ماينغن ١٨٧٤ في ألمانيا، ومن بعده كبار المخرجين العالميين أمثال بريخت، ومايرهولد، وأدولف آبيا، وستانسلافكي وغيرهم تحول العرض المسرحي إلى يد المخرج ورؤيته وفلسفته إلى وقتنا هذا، ومن ثم نشب الخلاف بين المخرج والمؤلف وتعددت وجهات النظر في تفسير النص المسرحي. وهكذا بدأت العلاقة الجدلية بين النص والعرض عبر تاريخ طويل _ليس هنا مجال تتبعها_ لكن في النهاية اتخذ المسرح الحديث والمعاصر مواقف مختلفة من النص المسرحي وعلاقته بالعرض، والتي تحيلنا إلى العلاقة بين المؤلف والمخرج التي لخصتها (آن أوبرسفيلد) في موقفين؛ أولها الموقف الكلاسيكي الذي "يرى العرض تعبيرا عن النص، وترجمة له...أما الموقف الآخر؛ والأكثر شيوعا في الممارسة الحديثة، أو الطليعية في المسرح فهو رفض النص أحيانا رفضا جذريا؛ لأن المسرح في نظر أصحابه يكمن كله في الاحتفال الذي يتم أمام المتفرجين ووسطهم"([2])

---

[1] – المسرحية العالمية/ آلاردیس نیکول/ الجزء الأول /ترجمة عثمان نويه /عربة للطباعة والنشر ط١ ٢٠٠٠ ص٥٩

[2] – قراءة المسرح آن أوبرسفيلد ترجمة سمية زباش ط دار الحامد الأردن عمان ط١ ٢٠١٥ ص٢٥: ٢٨ ط

وبذلك يصبح النص عنصرا من مجموعة عناصر العرض، وربما أقلها على حسب ما يرى أصحاب ذلك الرأي. ولم يكن عالمنا العربي بعيدا عن الخلاف الناشب بين الطرفين دفاعا وهجوما، أخذا وردا؛ فمنهم من يقيم للنص وزنا، ويقدمه على ما عداه؛ بل ويجعله الأساس الذي لا يمكن التغيير فيه فكرة وحوارا وشخصيات؛ أي أن دور المخرج يتلخص في النقل الأمين على خشبة المسرح، ومن هؤلاء محمود دياب، ونعمان عاشور، الذي أدار معركته مع الناقد الدكتور على الراعي، الذي كان يرى أن العرض المسرحي تأليف جديد من حق المخرج وحده، على أي حال لن تنتهي الحساسية المفرطة بين المؤلف والكاتب المسرحي، لكن على الكاتب الجيد أن يعي تماما تطورات العروض المسرحية، ومتطلبات الإخراج الحديثة إذا كان يريد لنصه الاستمرارية والبقاء دون أن تعبث به يد التغيير، وعلى المخرج المسرحي أن يحترم فلسفة المؤلف وفكره دون أن يبسط يده بسطا في تغيير ملامح النص إضافة أو تعديلا أو حذفا فيخرج وكأنه موضوع جديد لا يمت لمؤلفه بصلة.

ومن هنا يخضع مسرح المناسبة لما يخضع له المسرح الاحترافي من وجود نص وعرض، وقد يقوم (الدرامتورجي) أو معد النصوص بالوقوف في منطقة وسطى بين المؤلف والمخرج في حالة اللجوء لنص احترافي كتب من أجل مناسبة، أو تأثرا بحادثة، وأتت الرغبة في تناوله من أجل الذكرى في مناسبتها. و من الممكن أن يتم العرض عن طريق المخرج تأليفا وعرضا. لكن غالب ما نلاحظه في عروض المناسبات في المسرح المصري أن الفكرة تتشكل بالتعاون بين مؤلف أو معد نصوص وبين المخرج في شكل يغلب عليه التراضي بين الطرفين، وهذا لا يشكل عقبة في سبيل رؤية العمل للنور. لكن هذه العروض لا تتم بمنطق الحتمية فمن الممكن أن يقوم المخرج بتجهيز عمله كاملا؛ بادئا بالنص فيؤلفه أو يعده هو. إذن يمكن القول أن النص المسرحي في هذا اللون يكون من اختيار المخرج اختيارا أو تأليفا أو إعدادا أو يتم الاستعانة بمؤلف يشكل نصا يتماشى مع المناسبة القائمة. كما أن هناك نوع من العروض يختار فيه المخرج نصا دراميا من النصوص التي تطرح قضايا فكرية تتعلق بالنماذج الوطنية والتنويرية، ويقوم بإعداده إعدادا جديدا؛ أي أنه يقوم بدور (الدرامتورجي) ويحاول تطويع العمل للمناسبة التي هو بصددها.

نماذج تطبيقية من عروض المناسبات المصرية:

بين أيدينا مجموعة من النصوص الدرامية مختلفة في تاريخ الكتابة والعرض، عرضت جميعها في مناسبات عدة، ولأن مجال البحث لا يسمح بتناولها جميعا فيمكن الوقوف على بعض الأعمال التي كتبت خصيصا من أجل المناسبة فقط، هذا أولا، وثانيا ما كتب من أجل المناسبة وأعيد عرضه في مناسبة أخرى مختلفة؛ بحيث يكون بين المناسبتين بعض التشابه، ومن زاوية أخرى نجد بعضها كتب بشكل مسرحي إبداعي يجمع بين الأدب والعرض المسرحي؛ أي تضمن صلاحيتها للقراءة والتمثيل؛ وبعض منها ما كان نوعا من اختيارات المخرج وإعداده؛ أي يفتقر للأدبية التي تتوافر في النصوص الاحترافية. وهذه الأعمال على اختلاف تصنيفها هي، (حدث في اكتوبر)، (حدث في وادي الجن(ياساكني مصر)، (بشير التقدم(بحلم يامصر) و (المصوراتي).

مسرحية حدث في اكتوبر:

هذه المسرحية من تأليف إسماعيل العادلي([1]) وإخراج كرم مطاوع، و قدمت على خشبة المسرح ١٩٧٣ أثناء حرب اكتوبر التي خاضتها مصر مع العدو الصهيوني، وجاءت هذه المسرحية تأليفا وعرضا لتكون بمثابة المشاركة الفعالة للفن والفنانين في أثناء المعركة الدائرة عبر سؤال صريح على المستوى الواقعي والفني، هذا السؤال طرحته إحدى الفرق المسرحية العاملة في مسرح الدولة _ موضوع المسرحية- وهو ما دور الفنان في هذه المعركة، وما نوعية السلاح الذي يستخدمه؟ تبدأ المسرحية بوجود فرقة تمثيل داخل المسرح وبشكل ارتجالي منظم تتساءل الفرقة عن كيفية المشاركة في الحرب، ويتطرق أفرادها إلى ضرورة المشاركة بحمل السلاح مستبعدين دور الكلمة في مثل هذه الظروف الصعبة التي تمر بها مصر، مع توارد الأنباء بانتصارات متتالية لجيش مصر، وعلى الممثل أن يشارك بسلاح الحرب، وهنا يقوم أحدهم باستدعاء مقطع شعري من نص مسرحية (الحسين ثائرا) لعبد الرحمن الشرقاوي عن الكلمة وقيمتها وفعلها في النفس والروح، والتي

[1] - إسماعيل العادلي كاتب قصصي ومسرحي ١٩٤٢: ١٩٩٥ كتب ثلاث مسرحيات هي تمر حنة، حدث في اكتوبر، كونشرتو٢

وردت على لسان الحسين في رده على ابن مروان([1]). و بعد جدل بينهم يقررون عرض عمل مسرحي، ثم يختلفون ثانية حول مضمون العمل ومناسبته للحدث العظيم الذي يمر به الوطن، ومن خلال النقاش الفني والنقدي يقترح أعضاء الفرقة تقديم عمل درامي يتضمن فكرة العمل وهي (اعرف نفسك قبل أن تعرف عدوك). لأن حول مفهوم (اعرف عدوك) قدمت الفرقة تقريرا يضم جرائم العدو الصهيوني ضد الفلسطينين والعرب محددا بالتاريخ، وموزعا على ألسنة جميع الشخصيات بالعمل المسرحي، وقد اقترب المؤلف فيه من المسرح التسجيلي في تقديمه لحوادث بعينها، لكنها افتقدت للرؤية الفنية والفكرية للمسرح التسجيلي أو الوثائقي. ومن ثم اختار أعضاء الفرقة تقديم الأسطورة المصرية القديمة (ايزيس وأوزيريس) وعدوهما (ست)، والصراع حول الخير والشر، النماء والجفاف، العدل والظلم، لأن من هذه المعاني يمكن للإنسان المصري أن يعرف نفسه، ومن ثم يتم إبراز دور مصر عبر التاريخ في بسط أيادي السلام للعالم من خلال أفكار الدفاع عن القيم والثوابت الإنسانية، وتصدير ثقافة السلام للعالم، ومن خلال الاسطورة تبدو الفكرة التي تعلي من قيمة الإنسان المصري عاشق الخير والسلام؛ محب العدل والحرية، المتسامح مع نفسه والمدرك أن الحضارة ملك الإنسانية جميعا، ولكن مع تقدم الخط الدرامي في المسرحية تعترض الممثلة التي تقوم بدور (ايزيس)على فكرة ضرورة التمسك بالجانب الخير المتسامح في مواجهة عدو غاشم مغتصب مراوغ ليس لديه قيم إنسانية،و(ايزيس) بشخصيتها الأسطورية والرمزية لا تريد لأبنائها أن يكونوا مثل زوجها (اوزريس) مسالمين فحسب؛ بل تريدهم أن يجمعوا بين أخلاق (اوزريس) ومبادئه، ومراوغة (ست) في مواجهة المغتصبين؛ فالمعادل الدرامي يبدو في المواجهة الحقيقية والتي انتظرتها (ايزيس) عبر الأسطورة في تربية ابنها (حورس) وتعليمه، وانتظار مصر أبناءها الأقوياء القادرين على النصر على مستوى الحقيقة. ثم التأكيد على أنه لابد للخير والسلام والنماء من قوة تحميه، وتحافظ عليه بقوة السلاح من شر العدو الغاشم الطامع في الأرض والعرض، والذي يمثله (ست) خلال الأسطورة، والصهيونية عبر الواقع. وتستكمل المسرحية على نحو جديد يبرز القيم الانسانية لمصر وأهلها، وكذلك قدرتها

[1] - الحسين ثائرا عبد الرحمن الشرقاوي دار الشروق ص ٣١

على النصر وحماية المبادئ الإنسانية على مر التاريخ. ويمكن استخلاص بعض النقاط التي تسم هذا العمل على النحو التالي:

أولا: تنتمي المسرحية تأليفا وإخراجا إلى عدة تيارات مسرحية تبناها مخرج العرض، ومن المعروف أن المخرج كرم مطاوع لم يلتزم أبدا بالنص الدرامي، وكان يرى أن المخرج له الحق في التدخل في النص المسرحي كثيرا وإعادة تأليفه؛ أي أنه يرى "بحق المخرج في تأويل النص وقفا لرؤاه الإخراجية وفكره بشكل عام ليصبح بذلك مؤلفا للعرض المسرحي"([1]) كما تبرز براعة المخرج في الاستفادة من المدارس الإخراجية المعاصرة، والمتنوعة؛ مثل تقنية المسرح داخل المسرح، والمسرحة، والارتجال، وتداخل التمثيل مع الواقع من خلال ظهور الممثلين بأسمائهم الحقيقية، والمناقشات النقدية الجدية، والرموز، والإيحاءات؛ لنجد أنفسنا في النهاية أمام عرض مسرحي ممتع يمكن مشاهدته باستمرار وفي غير مناسبته، غير أنه مرتبط بهذه المناسبة من خلال التزامن مع الحدث العظيم الذي كانت تخوضه مصر آنذاك وفقا لمقدمة المسرحية وحوار الممثلين حول المشاركة في الحدث خلال الفصل الأول بأكمله، وتداخل الحوار بين الشخصيات عن المناسبة في بقية العمل.

ثانيا: اعتمد نص العرض على ظاهرة التناص في ثلاثة مواضع من بنية العمل المسرحي، أولهما و ثانيهما من مسرحية (الحسين ثائرا) لعبد الرحمن الشرقاوي، ويأخذ التناص هنا الشكل القديم الذي نعرفه بالاقتباس، والموضع الآخر من مسرحية ايزيس لتوفيق الحكيم، بنمط أو مستوى الامتصاص كما حدده جيرار جينيت في كتابه أطراس([2])، ظهر الاقتباس من نص الشرقاوي في استعارة المؤلف للمقطع الشعري الموسوم بالكلمة والذي جاء على لسان الإمام الحسين في مسرحية الشرقاوي،(الحسين: اتعرف ما معنى الكلمة/مفتاح

---

[1] – مقال بالأهرام اليومي /٢٠١٧/٥ الاليكتروني بقلم عبد المحسن سلامة وعنوانه)كرم مطاوع مؤلف العرض المسرحي)

[2] – حيث حدد جيرار جينيت ثلاثة مستويات للتناص هي الحوار والاجترار والامتصاص، ينظر التناص في المسرح العربي د أحمد زياد محبك. مجلة الفنون المسرحية الاليكترونية يونية٢٠١٦ http://theatermaga.blogspot.com

الجنة في كلمة/ دخول النار على كلمة/ وقضاء الله هو الكلمة....)([1]) وقام بإلقائها على خشبة المسرح الفنان محمود ياسين ردا على اعتراض أحد فناني الفرقة داخل المسرحية حول قيمة الكلمة في زمن الحرب، كما تكرر هذا النمط أيضا لشعر عبد الرحمن الشرقاوي في توضيحه لقيمة المجالدة، والاصرار، والصمود و عدم الاستسلام عندما أراد توضيح ضرورة مواصلة قتال العدو دون استسلام بإلقائه مقطع من قصيدة عن عنترة العبسي(سألوا عنترة العبسي/ بماذا كنت البطل الفرد وأنت العبد/ فقال لهم أنا لست بعبد/ أنا أكثركم حرية/ أنا في فقري أغناكم/ أنا في ضعفي أقواكم/ أنا لم يستعبدني شيء من خوف أو طمع أو جاه/ وأنا أكثركم صبرا بعد.....).تأتي هذه المقطوعة الشعرية التي ألقاها الفنان شفيق نور الدين حيث تمثل تحولا في مسار الحدث الدرامي. أما نمط تناص الامتصاص فيتمثل في إعادة الرؤية نصا وإخراجا لمسرحية توفيق الحكيم (ايزيس)، حيث يبني المؤلف الخط الدرامي على الصراع الماثل بين ست وأوزيريس الذي يمثل صراع الخير مع الشر. كما استفاد المؤلف والمخرج من استدعاء الأسطورة والتناص معها بحيث أعيد تشكيل الأسطورة المصرية القديمة بعث اوزريس في صياغة لغوية مشحونة بالتوتر الدرامي، وتنم عن قدرة المؤلف في كتابة لغة رقيقة، موحية، شاعرية في تراكيبها وصورها، والتي قدمت باللغة الفصحى وتأثيرها الساحر على المتلقين من خلال مجموعة الممثلين الذين أجادوا التعامل مع هذه اللغة فهما، وإحساسا، ونطقا، وأداء. كما حمل المؤلف هذه اللغة مجموعة من الأفكار العليا والراقية دون أن يفقد النص شاعريته، لقد أثبت إسماعيل العادلي قدرته الفائقة على صياغة الحوار المسرحي المرهف، وقدرته على امتلاك ناصية اللغة بجمالها حتى في أشد لحظات التوتر الدرامي.

ثالثا: اعتمد المؤلف على مجموعة كبيرة من المؤثرات السمعية مثل الموسيقى التي تصاحب الأغنيات والأداء التمثيلي متناسقة مع الموقف الدرامي، أو الموسيقى المنفردة التي تكشف عن الحالة الشعورية. ومن المؤثرات السمعية الناطقة مجموعة الأغاني الحماسية التي تؤديها المجموعة في مواضع كثيرة من المسرحية، والتي كانت وظيفتها الواضحة التعليق على الأحداث، أو التنبؤ بما سوف يحدث، أو تفسير بعض الحوادث وذلك بطريقتين إما أن تتم كخلفية

[1] - الحسين ثائرا عبد الرحمن الشرقاوي ص٣١ ط دار الشروق

للحدث المسرحي أثناء التمثيل، أو منفردة عند توقف الممثلين، أو مصاحبة للتعبير الحركي للمجموعات، أو مع الرقصات الاستعراضية.

لكن في النهاية لا أحد ينكر مدى التعاون الذي تم بين المؤلف والمخرج في هذا العمل المسرحي، رغم توجه كرم مطاوع المعروف عنه في محاولة خلق عرض جديد كل الجدة في الرؤية الفكرية والمسرحية عن النص الدرامي ومؤلفه.

مسرحية بشير التقدم:

كتب نعمان عاشور هذه المسرحية في الذكرى المئوية لوفاة رفاعة الطهطاوي، مقدما لحياته منذ الصبا في (طهطا) بسوهاج، ثم انتقاله إلى فرنسا مع البعثة التي أرسلها محمد على لتكون مقدمة للنهضة الحديثة التي كان يرنو إليها، ثم عودته إلى مصر وتقلده المناصب العلمية والثقافية. وتتلخص فكرة العمل المسرحي حول تقديم القدوة الحسنة لكل الأجيال المعاصرة، وتقديم النماذج المحبة للوطن التي شاركت في نهضته الحديثة. أخرج العمل عبد الغفار عودة ١٩٧٥، ويقدم العمل سيرة ذاتية لرفاعة الطهطاوي باللغة المزدوجة؛ الفصحى والعامية في دمج مقبول يناسب الدراما، كما أن المسرحية كما قال عنها صاحبها "دراما تسجيلية التزم فيها المؤلف بواقعية التاريخ". لكن الدافع من وراء كتابتها هو المناسبة رغم محاولة الكاتب بيان سبب تأليفها بأنه يقدم نماذج مشرفة من التاريخ المصري الحديث، لكن المناسبة أوفق؛ ومن ثم قدمت المسرحية في الذكرى المئوية لوفاة رفاعة الطهطاوي.

تتكون المسرحية من ثلاثة فصول اتبع المؤلف فيها بناء وشكلا مسرحيا يسمح له بتناول حياة الشخصية في مرحلة عمرية متوسطة، كما يسمح بتنقله عبر الأماكن والأزمنة بين طهطا وفرنسا والقاهرة ما بين سنة ١٨٢٥ إلى ١٨٧٢؛ يبدأ الفصل الأول من المسرحية بالمرحلة التي كان فيها رفاعة ناظرا لمدرسة الطوبجية بطرة، ومن خلال مراجعته لكراسة الذكريات التي كانت تلازمه ينتقل العرض المسرحي بين الآني والماضي عبر تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) ومن خلال شاشة عرض سينمائية على خشبة المسرح. يسير النص وفق خط درامي أشبه بسيرة ذاتية تبدأ من مرحلة عمرية باكرة في حياة الشخصية الدرامية/ التاريخية، وتنتهي بوفاته؛ مركزا على الأعمال والمناصب التي تقلدها رفاعة في حياته، وكفاحه من أجل أن يستورد من

الخارج وخاصة فرنسا كل مظاهر الحضارة الحديثة من الناحية الفكرية والعلمية؛ مثل التركيز على حرية المواطن، وسيادة القانون الوضعي-بمفهوم عصره- وحجاب المرأة وتعليمها، وقيمة التعليم بالنسبة لأبناء مصر. ومن أجل ذلك يدخل في صراع خفي مع الحكام الذين عايشهم؛ مما جعله يعاني ويتحمل المشاق؛ فيتعرض للنفي والإبعاد عن العملية النهضوية والتنويرية في ذلك الوقت. إن الكاتب يركز في عمله هذا على المحطات الرئيسة والفارقة في حياة الشخصية؛ لإبراز القدوة والمثل الأعلى للجيل المقصود توجيه الرسالة إليه، ومن هنا تميز هذا النص بمجموعة من الملامح التي تبرز القضايا الفكرية والفنية والتي تضمن للنص صلاحية عرضه وتقديمه دون تقيد بزمن معين؛ منها:

الاقتراب من المسرح التسجيلي أو الوثائقي: في اعتماده على الحقائق التاريخية عند تناوله لأفكار شخصية رفاعة، وعرضه لأعماله العلمية التي ألفها، وكذلك الوظائف الإدارية التي تقلدها بترتيبها الزمني، والشخصيات التي كانت تصحبه في رحلته الطويلة المضنية، وكذلك جهوده التي بذلها في بحثه عن مظاهر التقدم ووسائله، وهذه الشخصيات هم التلاميذ الحقيقيون أمثال(صالح مجدي وعبد الله أبو السعود) أو أساتذته مثل(الشيخ حسن العطار، أو معلمه الفرنسي مسيو جوزيف أجوب) أو أصدقائه مثل(أدهم باشا). كما تبدو هذه التسجيلية في علاقته بالحكام الأربعة الذين عاصرهم بدءا بمحمد على ونهاية بالخديوى سعيد؛ وإدانته للبعض أو إنصافه للبعض الآخر، فيما يشبه المحاكمة التاريخية في تعرية عيوب الحاكم- وهذه المحاكمة كثيرا ما يلجأ إليها المسرح التسجيلي- وخاصة عندما يصف محمد على ويكشف عن رغبته في النهضة التي لا يعنيه منها سوى خدمة ملكه لا خدمة الشعب، فعلى سبيل المثال لا يهمه من مدرسة الترجمة سوى نقل العلوم الأوربية، (رفاعة:...ازاي! محمد علي لا يقصد من الترجمة إلا استخراج عمل للحكومة لتحقيق مشاريعه الرابحة من آلات الحرب ومنتوج الصناعة وثمرات الحقول ..ده هيزرع قطن هي دي أهدافنا المتفق عليها!!)([1]) كما يقول عن الخديوى عباس (رفاعة: يهب صارخا، وهل للخديوي شريعة!؟! الخديوي عباس الأول ليس إلا صورة مكررة من الحكام المناكيد الذين تنكب بهم الحرية في كل

[1] - بشير التقدم الأعمال الكاملة ج٣ نعمان عاشور ص ٣٠٤ ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦

الأمصار وكل العهود!! يكفي أنه خديوي!! جاهل! مستبد! غاصب!!)([1]) لكن التسجيلية التي عناها نعمان عاشور بأنها تسجيليته الخاصة، هي غير التي عناها (بيترفايس) في تقديمه لمسرحيته (أنشودة انجولا) حيث أوضح في مقدمتها سمات المسرح التسجيلي" مسرح تقريري ملتزم بأحداث العصر، تشكل السجلات والمحاضر والرسائل والبيانات ...وجميع الشواهد المتعددة للعصر أساس العرض المسرحي"([2])

استخدام عدة مستويات للغة المنطوقة:والمكتوبة تراوحت بين العامية والفصحى أو الدمج بينهما، ثم التعبيرات اللغوية الفرنسية. وقد يتم ذلك في الحديث الواحد ليعطينا مصداقية الواقع، فكثيرا ما تدخل اللهجة العامية مع الفصحى في حوار الشخصية الواحدة، وخاصة حديث رفاعة وتلامذته، وأبنائه في بساطة وتلقائية تجمع بين جدية الحوار وسخريته؛ للكشف عن طبيعة الشخصية الدرامية والواقعية في آن، ويتم كل ذلك دون أن نلحظ نبوا أو نشازا أو تكلفا في الحوار، إن المؤلف عمد إلى هذه اللغة تحقيقا للاتجاه الواقعي الذي كان يتبناه في المسرح. والأمثلة على هذه الحوارات كثيرة في المسرحية.

تميل المسرحية ناحية المسرح التعليمي:حيث احتوت على العديد من الحقائق التاريخية والتربوية والتعليمية التي كان يؤمن بها رفاعة، وبناء المسرحية على صورة لقطات، أو مشاهد لا تقدم حدثا دراميا مرتبا زمنيا يساعد إلى حد ما على استيعاب الأفكار المتنوعة التي يطرحها رفاعة، كما اتضحت كل مرحلة في حياة الشخصية من مراحلها العمرية وسماتها لدى المتلقي. وقد قصد المؤلف من هذه المسرحية فتح باب" للتأثير المسرحي العميق الذي يجعل المسرح في مصر مرتبطا بالتاريخ، وقادرا على أن يلفت الأنظار إلي الأفكار الكبرى الكامنة في هذا التاريخ"([3]). وحتى لا يفهم قرب المسرحية من المسرح التعليمي فهما خاطئا على أنها من المسرح التعليمي يمكن القول أن

---

[1] - المسرحية ص ٣٢٣

[2] - المسرح التسجيلي كشف للحقائق ومواجهة للتغيير/ عبد الفتاح قلعة جي / مجلة الحياة المسرحية السورية عدد ٧١

[3] – رجال من بلادي/ رجاء النقاش/ اطلس للنشر والتوزيع الإعلامي ط١/ ٢٠١١، ص ١٨٠

المسرح التعليمي هو ذلك اللون الذي "يكون الهدف الأساسي منه توصيل فكرة أو معلومة معينة إلى أذهان التلاميذ"([1])

وبذلك قدم المخرج عبد الغفار عودة مسرحية بشير التقدم تحت عنوان (بحلم يا مصر)، ومن ثم أعاد المؤلف كتابة المسرحية تحت العنوان الجديد، وفي العام ٢٠١٤ وبمناسبة افتتاح المسرح القومي بعد ترميمه من الحريق في ٢٠٠٨ قدم المخرج عصام السيد المسرحية من إعداده وإخراجه، لكن ما العلاقة بين المناسبة والعرض؟ المناسبة هنا غير مباشرة حيث يعد المسرح القومي معلما من معالم التنوير، كما كان رفاعة الطهطاوي علما من أعلام التنوير أيضا وبشيرا للتقدم، وقد يبدو ذلك مقبولا إلى حد ما، ولكن هل يمكن أن نعتبر مسرحية (بحلم يا مصر) مناسبة لمناسبة افتتاح المسرح القومي؟ وشرط مسرحية المناسبات أن تناسب حدثها، يبدو الأمر غير متسق مع الحدث، لكن على كل أراد القائمون على الثقافة والمسرح تقديم عمل يناسب اللحظة والملابسات الزمنية، والتوجهات السياسية في هذه الفترة من الحرب على الإرهاب؛ فكانت هذه المسرحية، وذلك لأن رفاعة الطهطاوي يمثل اتجاها أكثر وسطية من الوسطية التي ينادي بها الأزهريون، ومن ثم اعترض البعض على هذا التوجه متهمين المتسببين بالنفاق السياسي" فكرة إعادة العرض من جابر عصفور بدت عجيبة جدا ...يعني إعادة تدوير العمل تحقيقا لهدف انتهازي جدا.."([2])، ورغم التحفظ على هذا الرأي من ناحية الهدف لكن يبقى العرض مقبولا من الناحية الفنية، وحالة الإمتاع التي قدمها العرض للحضور.

أما من ناحية النص الدرامي فهو نفس النص الذي كتبه نعمان عاشور بعد تعديله من خلال اختياره لتقنية المسرح داخل المسرح؛ حيث اعتمد المؤلف في تقديم مسرحيته على مناقشة رسالة علمية لإحدى الطالبات عن "المرأة في فكر رفاعة الطهطاوي"([3]) ومن خلال مناقشة الطالبة يتم استدعاء مسيرة رفاعة الطهطاوي من حين لآخر عبر القرص الدوار المثبت عليه خشبة المسرح لاستدعاء حياة رفاعة الطهطاوي، ودفاعه عن القضايا المتعلقة بالتنوير. ولا

---

[1] - مسرح الأطفال. د عمرو دوارة. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠ ص ٣٧

[2] - بعض من ذكرياتي/ د عمرو عبد السميع/ سما للنشر والتوزيع ٢٠١٥ ص٢٩٢

[3] – باحلم يا مصر نعمان عاشور ط الهيئة المصرية للكتاب ص ١٧

يختلف هذا النص عن نص (بشير التقدم) كثيرا؛ فالمضمون هو نفس المضمون مع الاحتفاظ بنفس الشخصيات، غير أن النص الأخير زيد عليه موضوع المناقشة وشخصياتها المتمثلة في الطالبة وأساتذتها الذين يديرون المناقشة، وهذه الحيلة المسرحية حلت محل كراسة الذكريات التي كان يطالعها رفاعة في النص الأول، ومن خلالها يستدعي مسيرة حياته في عدة مواقف. كما يبدو الاختلاف في اللغة المسرحية التي حفل بها النص الجديد، والتي اشتملت على العامية الراقية على ألسنة بعض شخصيات الأساتذة، كما اشتمل على الأغاني المتنوعة بين الوطنية والدينية والعاطفية، لكنه ظل نصا أقرب إلى التسجيلية إلا أن مؤلفه ضمن له حبكة بسيطة افتقدت في النص الأول، تمثلت الحبكة من خلال موضوع المناقشة وما حفل به من توتر درامي، وصراع بين الطالبة ومناقشيها، كما حقق النص وحدة زمنية ومكانية تقترب من وحدتي الزمان والمكان في المسرح التقليدي.

كما اعتمد معد ومخرج العرض على مجموعة من التقنيات الفنية مثل استخدام المؤثرات السمعية والبصرية المختلفة من شاشات العرض، والجرافيك التي تعرض مناظر معينة، أو منشورات غايتها الوظيفة التعليمية، و تقديم المتعة الفنية، كما استعان بمغن عذب الصوت([1]) لتشنيف آذان الجمهور بأمتع الأغاني، لكن يبقى العرض في غير مناسبته الحقيقية التي كتب النص من أجلها.

النص المسرحي حدث في وادي الجن:

هذا العرض كتبه الأستاذ يسري الجندي سنة ١٩٨٣ من أجل الاحتفال بذكرى ميلاد الشاعرين حافظ إبراهيم وأحمد شوقي، عارضا ما يمثله الأول من انتمائه للشعب وقضاياه، والاهتمام بمشاعر المصريين، والارتباط بأهل مصر، وما يعنيه الثاني من ارتباطه بالقصر، والأناقة الراقية، وتوظيف مواهبه للتسرية عن الطبقة الحاكمة، والتصاقه بها لدرجة أن اللورد كرومر حين طرد الخديو عباس حلمي ونفاه، اصطحب الحاكم الشاعر شوقي معه إلي المنفي، علي حين بقي حافظ منفيا داخل الوطن مع جموع المنفيين والمهمشين. ونص المسرحية مستوحى من الفصل الرابع في مسرحية شوقي (مجنون ليلى) حيث قرية الجن التي اجتمع أهلها لاستقبال قيس، ومن نشيدهم بدأت

[1] – المغني علي الحجار الذي أدى أغاني العرض المسرحي

مسرحية حدث في وادي الجن" هذا الأصيل كالذهب يسيل بالمرأى عجب/ على الوهاد والكثب/ الرقص يبعث الطرب؛ هلم يا جن العرب..."([1]) كما احتفظ المؤلف بنفس شخصيات الجن (عضرفون وهبيد والأموي وعاصف وعسر و آخرين) وبدلا من الترحاب بقيس بن الملوح والخلاف حوله صار الخلاف حول أيهما أشعر حافظ أم شوقي. ومن ثم تدور أحداث المسرحية كلها بين شخصيات الجن وشخصيتي حافظ وشوقي اللذين يبحثان عن ليلاهما. ليلى الحبيبة والغرض الشعري و الوطن.

في مسرحية يسري الجندي نجد أنفسنا أما مستويات مختلفة للغة والحوار؛ تمثلت في أشعار شوقي وحافظ تجاه الموضوعات والقضايا المختلفة، ثم لغة الحوار بين الشخصيات التي هي لغة المؤلف والتي تتخذ من اللغة الفصحى قالبا لها في الغالب، حيث توجد حوارات بالعامية المصرية في مواقف عدة، لكنها في النهاية تجنح إلى الشاعرية صورة وعاطفة ووزنا أحيانا، كما أن هناك لغة النص الموازي التي تشرح المكان والزمان، وترسم المناظر، وتصف حركة الشخصيات وأفعالهم، لكن يبدو أن الكم الأكبر والغالب على النص هو المنطوق النثري للكاتب وإن تداخل مع شعر الشاعرين الكبيرين بشكل منظم ليرسم في النهاية مع المستويين الآخرين للغة والحوار حكاية مسرحية شبه تقليدية.

وما دمنا أمام نص هدفه التعريف بالشاعرين فقد التزم المؤلف بخط درامي واضح له بداية، وعقدة بسيطة، ونهاية تمثلت في صراع الشخصيات من الجن وبخاصة بين (عسر) شيطان الشعر الذي ينتصر لحافظ إبراهيم و(الأموي) شيطان قيس في المسرحية الذي يصبح شيطان (شوقي) الذي ينتصر له دائما، ويباهي به الجن، ويخلع عليه الألقاب المختلفة ويناهضه (عسر) الذي يدخل في صراع معه دافعا الحدث المسرحي للتطور والتأزم.

لقد أعاد تقديم العرض المخرج سمير العصفوري تحت عنوان (يا ساكني مصر) وهو مطلع قصيدة للشاعر شوقي بعث بها إلى حافظ إبراهيم من منفاه قال فيها: يا ساكنى مصر إنا لا نزال على عهد الوفاء وإن غبنا مقيمينا/ هلا بعثتم لنا من ماء نهركم شيئا نبل به أحشاء صادينا /كل المناهل بعد النيل آسنة

---

[1] – مجنون ليلى ص٧٩ وحدث في وادي الجن ص ٢٧١ مؤلفات يسري الجندي ط الهيئة العامة للكتاب ج٣ ١٩٩٥

ما أبعد النيل إلا عن أمانينا. فرد عليه حافظ إبراهيم بأبيات مماثلة فى الجمال حيث قال: عجبت للنيل يدرى أن بلبله صاد ويسقى ربا مصر ويسقينا/ والله ما طاب للأصحاب مورده ولا ارتضوا بعدكم من عيشهم لينا/ لم تنأ عنه وأن فارقت شاطئه وقد نأينا وإن كنا مقيمينا([1]). ومن خلال هذا الحنين إلى الوطن برزت وطنية كل من شوقي وحافظ رائدي الشعر العربي الحديث وإن اختلفت طريقتهما في الحياة نشأة؛ ومعيشة؛ وتعبيرا شعريا، وهذه العلاقة التي تربط الشاعرين الكبيرين هي التي دفعت سمير العصفوري إلى تقديم الأمسية المسرحية عارضا لنموذج يحتذى به في حب الوطن ليمتعنا بأشعار تفيض حنانا ووطنية على مستويي الشكل والمضمون، صحيح أن المناسبة في (حدث في وادي الجن) اختلفت عن مناسبة (يا ساكني مصر) فالأولى جاءت في الذكرى المئوية لوفاة الشاعرين الكبيرين على سبيل الذكرى والوفاء لشخصيهما، مناسبة للحظة الإبداعية والتاريخية، وتقديم النماذج المشرفة في تاريخ أمتنا العربية. أما الثانية فما مناسبتها؟ هل هي إعادة للعرض على سبيل (الريبرتوار) المسرحي كما فعل آخرون؟ أم هي إبداع لنص جديد في مناسبة جديدة؟ الواضح في العرض الأخير زمنيا أنه نفس النسخة التي ألفها يسري الجندي؛ ولكنها قدمت خلال متطلب تاريخي جديد، وهو الرغبة في تقديم صورة لنماذج مشرفة في تاريخنا الثقافي والفني لقمم مصرية تكون نبراسا للأجيال الجديدة وخاصة الشباب، هذا المطلب أو الفكرة نبعت من الدكتور اشرف زكي([2]) في محاولة لتنمية الحالة الثقافية والفنية بصورة جادة؛ تقدم المتعة والتعلم من خلال التركيز على القمم المصرية في رحلتها الإبداعية، والتي كانت تتبنى القيم الوطنية والأخلاقية الأصيلة التي بدت ملحة في الوقت الحاضر، وبخاصة إذا كان الغرض من هذا العرض وغيره تقديمه لطلاب المدارس والجامعات وفي أندية الشباب على اختلاف أعمارهم، كل ذلك في مواجهة الإسفاف الفني والثقافي الذي أصابع الواقع المعيش في المرحلة الزمنية المراد مواجهتها، ومن ثم تشاركت وزارات عدة في تمويل هذا المشروع. فهل هذه الحالة الثقافية والنهضة الفنية التي انتابت المسئولين عن الفن والثقافة تعد من قبيل المناسبة؟و إذا كانت كذلك فلماذا اللجوء إلى

[1] – حدث في وادي الجن أعمال يسري الجندي ص٢٩٦

[2] - رئيس قطاع الانتاج الثقافي والمشرف العام على ادارة البيت الفني للمسرح وقتئذ

نصوص مسرحية ألفها أصحابها من قبل للمشاركة في مناسبات بعينها؟ هل يعد ذلك من باب الإفلاس الفني في التأليف؟ أم هو الاستسهال وعدم الجدية، ليصل المسئولون عن الفن إلى المشاركة في الدعاية مسايرة لرغبة القيادة السياسية ومغازلة لها؟. في حوار للمخرج سمير العصفوري عن عرض حدث في وادي الجن يقول(كان وقتها عبارة عن مجرد احتفالية فنية بمناسبة مرور مائة عام على شوقي وحافظ...كنا نقصد وقتها أن نقدمه في شكل احتفالية فنية فقط... لكن هذه المرة الوضع مختلف، فنحن نقدم عملا مسرحيا تثقيفيا موجها للجامعات والتربية والتعليم..)([1]) لكن الذي شاهد العرض المسرحي يستطيع أن يفهم أن المخرج وعي الظرف التاريخي، والهدف الذي من أجله تمت إعادة النص الذي سبق وأن أخرجه من قبل، وأنه لم يقف عند حدود المسرح التعليمي أو التثقيفي بإمكاناته المتواضعة؛ بل جعل العرض المسرحي مبهرا عن طريق تقنيات الإخراج المختلفة، والتي ساعدت على تمكين الدور المسرحي التعليمي و الإمتاعي معا؛ مثل الأغاني التي جاءت كفواصل للمشاهد بصوتين جميلين مباشرين على خشبة المسرح([2]) وتقديم الموسيقى الحية من خلال الفرقة الموسيقية التي كانت مواجهة للممثلين على خشبة المسرح، كما جاءت الرقصات الاستعراضية لتؤدي دورها في إبهار المشاهد بأدائها وأزيائها التاريخية الملونة والمبهرة، كما استعان المخرج بشاشة عرض كبيرة في عمق المسرح من أجل انفتاح الفضاء المسرحي زمنيا ومكانيا على عوالم لا يمكن تحققها على الخشبة. كل ذلك بالإضافة لدور الراوي الذي جاء ليصف الأحداث الخارجية، ويساعد المتلقي على فهم القفزات الزمنية والمكانية للزمن المسرحي.

عرض المصوراتي(قصة مدينة)([3]):

يقدم النص عرضا وثائقيا عن مدينة بورسعيد وبطولات أهاليها عبر الزمن في تاريخ مصر الحديث؛ إذ يعتمد النص على تقنية اللوحات وينتقل من لوحة

---

[1] – حوار بين الباحث والمخرج سمير العصفوري عقب عرض المصوراتي في بورسعيد

[2] - الفنان وليد حيدر والمطربة نهاد فتحي

[3] - هذا العرض قدم في احتفالية محافظة بورسعيد بعيدها القومي ديسمبر ٢٠١٦وقد أعده الكاتب عاطف عبد الرحمن بالاتفاق مع المخرج سمير العصفوري، ومما لفت نظر الباحث ذلك الإعداد الدرامي)النص) الذي كان السبب في هذه الدراسة حيث وقع بين يدي الباحث مع مصمم الأزياء د أماني حسني، ومن ثم كان التساؤل حول ماهية مسرح المناسبات نصا وعرضا.

إلى أخرى بالترتيب، اللوحة الأولى ويظهر فيها المصوراتي التقليدي القديم حاملا الكاميرا ومستعرضا صورا من بورسعيد القديمة. اللوحة الثانية وبها مشهد للحياة في بورسعيد في بدايات الأربعينيات من داخل كازينو بالاس وتأثير الحرب العالمية على السكان. اللوحة الثالثة ويظهر بها المصوراتي وهو يوضح شكل الحياة في بورسعيد بعد انتهاء الحرب، ومدى السلام الذي يعم المدينة. اللوحة الرابعة وهي توضح بشاعة عدوان ١٩٥٦ ومدى تأثيره على السكان، وكيفية المقاومة والانتصار،اللوحة الخامسة ويظهر بها المصوراتي وهو يصف ما أصاب المدينة من دمار نتيجة العدوان. اللوحة السادسة توضح الضرر النفسي الذي أصاب الناس نتيجة التهجير في العام ١٩٦٩. اللوحة السابعة وفيها يعرض المصوراتي بعضا من الصور الوثائقية لما حدث أثناء التهجير من بورسعيد. اللوحة الثامنة ويظهر فيها المصوراتي وهو يستعرض جمال وهدوء ونظافة المدينة في كل أحوالها. اللوحة التاسعة وفيها تظهر المنطقة الحرة وما سببته للمدينة من فوضى عارمة. اللوحة العاشرة وفيها يظهر المصوراتي الذي يعرض تأثير المنطقة الحرة السلبي على حياة السكان. اللوحة الحادية عشرة وفيها يبدو انهيار التجارة داخل المنطقة الحرة، والدعوة للعمل، وعدم الكسل واليأس، والتوجه بحثا نحو مواردنا الحقيقية، والاكتفاء بذاتنا وقدراتنا في مشاريع إنتاجية وخدمية. اللوحة الثانية عشرة وفيها مجموعة من المصورين مع المصور الرئيسي ولقطات متفرقة عما حدث خلال الفترة من ٢٠١١ إلى ٢٠١٣ بصور غامضة؛ حيث يدرك المشاهد ما حدث بتفاصيله، ويتخلل الصور مشاهد مصورة لضرب وتفجير ومظاهرات وقتل ونهب وفوضى عارمة، ويصاحب ذلك أغنية الكابوس. اللوحة الثالثة عشرة وفيها مشهد حظر التجول ورفضه من قبل شعب بورسعيد، وتحويله لأكبر مظهر لرفض الاستبداد. اللوحة الرابعة عشرة وفيها مشهد رفض الاستبداد ولوحة ختام العرض تصاحبها أغنية " لأ ".

ومن خلال هذه اللوحات وترتيبها يمكن ملاحظة ما يأتي:

= بدت فكرة النص وهي تدور حول تجسيد قصة مدينة بورسعيد وكفاح أهلها خلال التاريخ المصري الحديث، ومدى تعايش الناس مع كافة الجنسيات البشرية الوافدة على أرضها؛ إذ ظهرت فكرة قبول الآخر والتعايش معه وفيه، وتمازج الثقافات في أرض هذا البلد، وهو موضوع كان من الممكن أن يستثمره المؤلف و يكون خطا دراميا يبني عليه أحداث العمل، لكنه آثر أن

يسلك مسلكا آخر وهو كشف مآثر البلد والتركيز على المراحل التاريخية المميزة والفارقة التي مرت بها هذه المدينة؛ ليكون المكون الرئيس للخط الدرامي حتى يتماشى مع طبيعة المناسبة.

= اعتمد المؤلف في تشكيل وبناء الخط الدرامي على الحوادث البارزة في تاريخ بورسعيد بداية من ١٩٤٢ وحتى ٢٠١٣، تلك الحوادث التي كشفت عن كفاح أهلها ونضالهم ضد محاولات الاحتلال والاضطهاد، منها حرب ١٩٤٨، عدوان ١٩٥٦، فترة التهجير، حرب ١٩٦٧، نصر ١٩٧٣، مرحلة المنطقة الحرة، ثم صمود أهلها في أحداث ثورتي يناير ٢٠١١، ويونيو٢٠١٣. و هذه اللوحات أو المشاهد تسير وفق ترتيب تاريخي معتمدة على القفزات الزمنية التي تتم بواسطة تقنيات خشبة المسرح المعاصرة، سواء بالمادة الفيلمية أو الكتابية على شاشة العرض العملاقة. لكن النص وإن مال ناحية الوثائقية فقد حاول المؤلف في النهاية خلق حكاية مسرحية بين مجموعة من الشخصيات الرئيسة التي تستمر طوال العمل، وأخرى ثانوية تلعب أدوارا مساعدة تكشف عن تأثير الحوادث المختلفة على الشعب حسب ظروف المرحلة الزمنية.فعلى سبيل المثال اختار المؤلف شخصيتي (العترة والبحبوح)، إحداهما شخصية فهلوانية كوميدية خفيفة الظل، والأخرى شخصية جادة وطنية تهتم بمشكلات الوطن، وتعي دورها كشخصية لها التزامها تجاه ما يمر به هذا الوطن الأصغر من أزمات، ومن خلال حوار الشخصيتين وموقفهما من الأحداث الجارية يسير الخط الدرامي وفق الترتيب الزمني لهذه الحوادث. وهاتان الشخصيتان تمثلان صورة للمواطن المصري البورسعيدي عبر مراحل زمنية متعاقبة، ويكشف لنا النص عن كيفية استفادة الشخصية الانتهازية(البحبوح) من الأحداث عكس الشخصية الوطنية التي يمثلها (العترة). حيث تتلون الشخصية الفهلوانية بلون المرحلة السياسية بغية الاستفادة من امتيازاتها. كما مثلت شخصية المصوراتي شاهدا على الأحداث، حيث حل محل شخصية الراوي في المسرح الملحمي، كما أنه كمصوراتي يعطي أهمية لثقافة التوثيق البصري للأحداث في الحياة المعاصرة عوضا عن التوثيق الكتابي. لكن هذه الشخصيات المسرحية يظل دورها محدودا في النص بالقياس لشخصية المدينة والتي استطاع المؤلف أن يجعلها تبدو بارزة من خلال كونها محور النص في كل مكوناته الدرامية.

= تشكل معظم المنطوق النصي من مجموعة تقنيات تناسب مثل هذه النوعية من العروض؛من أهمها الأغاني والاستعراضات الكثيرة التي تستحوذ على جزء كبير منه؛ حيث استعان المخرج بمؤلف أغان([1]) و بنى أغانيه وأشعاره علي الخط الدرامي الذي اختطته يد مؤلف النص، وتنوعت الأغاني بين وطنية وحماسية وعاطفية وتحريضية ومقاومة حسب المرحلة الزمنية التي تناولها النص الدرامي. كما تمثل هذه الأغاني ما يزيد على ثلثي المنطوق الحواري في النص؛ إذ تم الاعتماد على الأغنية في حمل المضامين التي أرادها مؤلف النص ومخرجه.

= ترك المؤلف مساحات فارغة في النص الدرامي ليقوم مخرج العرض بما يتراءى له حسب الرؤية الفنية والجمالية.

= أفسح المؤلف الدرامي لمخرج العرض ومتلقي النص الدرامي مساحة من الخيال، وفرصة لاستخدام تكنولوجيا الصورة على خشبة المسرح، مثل شاشات العرض التي تختزل أزمنة متعددة وتنتقل بالمشاهد إلى مساحات وأماكن جديدة تتعدى الخشبة ومساحتها إلى رحابة الأمكنة؛ مما يزيد من عمق التجربة الدرامية.

= أما في العرض المسرحي فقد لوحظ قلة الديكور، والاعتماد على قدرات الممثل والرقصات الاستعراضية الكثيرة في ملء الفضاء المسرحي، كما لعبت الأزياء والاكسسوارات دورا بارزا في رسم البيئة والطبقة الاجتماعية، وملامح وذوق العصر، واستطاعت أن تستعيض عن الحوار اللغوي بحوار بصري ممتع اختزل كثيرا من المساحات النصية التي كانت تعبر عنه، فقد حذف المخرج مشاهد بأكملها واختزل كثيرا من الحوارات وألغى بعض الحوادث المسرحية وقدم وأخر في بعضها، حتى بدا العرض وكأنه بلا نص.

= قدم المخرج عمله برؤية (فانتزية) بالإضافة إلى أنه وجه المؤلف نحو ذلك عند كتابة النص، كما بدت في النص مجموعة من الحوارات التي لم تركز على الواقع التاريخي بقدر ما تقدم خيالا مقنعا، وبدا الشكل الفانتزي أيضا في الملابس، والحوادث، وخلو المسرح من قطع الديكور. وحتى

[1] - الشاعر محمد علي عبد القادر(شاعر عامية بورسعيدي من دواوينه)طرح البحر/ وشوش)

الإضاءة المستخدمة في النص الدرامي استطاعت أن تعبر عن حوادث بأكملها في العمل الدرامي.
وبعد تناول هذه النصوص يمكن عرض بعض النتائج المتعلقة بمسرح المناسبات من حيث ملامحه وقضاياه كالآتي:

- يمكن القول أن مسرح المناسبات نصا وعرضا هو ما كتب من أجل المناسبة وعرض احتفاء بها، أما ما يعاد عرضه في غير المناسبة الأصلية فلا يمكن عده من ضمن مسرح المناسبة، وإن كان مسرحا احتفائيا.
- يركز مسرح المناسبات أو المسرح في المناسبات على مضامين وقضايا تتعلق بلب المناسبة سواء أكانت متعلقة بشخصيات أم بحوادث هامة في التاريخ، أو قصة كفاح لأهل مدينة.
- يأخذ مسرح المناسبات الشكل التعليمي أحيانا، ويستفيد من امكاناته دون أن يغفل امكانات المسرح بصفة عامة.
- يستفيد من بعض إمكانات المسرح التسجيلي أو الوثائقي في عرضه للحقائق والوثائق مع الاحتفاظ بشكله ومظهره الاحتفائي.
- يبتعد مسرح المناسبات عن الحبكة المركبة دائما متبنيا حبكة بسيطة في الأعمال التي تميل إلى السيرة الذاتية للمحتفى به.
- يستفيد مسرح المناسبات من خاصية التناص نصا وعرضا بصورة تتناسب مع الشكل الدرامي وتتسق مع سياق العمل وتحتاج في ذلك إلى كاتب ومخرج يعي ما يفعل بحيث لا يبدو التناص عبئا على العمل الدرامي.
- يستغني عرض المناسبات في كثير من الأحيان عن النص الدرامي مكتفيا بتقديم لوحات أو مشاهد تستغني عن القصة الدرامية والحوار وتكون من تصور المخرج وحده.
- يتبنى المسرح في المناسبات الاهتمام بكل القضايا الوطنية والسياسية التي تفرضها اللحظة التاريخية، وتكون في نفس الاتجاه السياسي الحاكم، أي يمكن القول أن هذه النوعية من المسرح تسير وفق ما تراه القيادة السياسية في المرحلة التي يتم فيها العرض، فهو ليس مسرحا سياسيا، ولا ينتمي للإسقاط السياسي، وليس تحريضيا وإن استفاد من تقنيات المسرح السياسي.

وأخيرا يمكن للباحث أن يقدم بعضا من الرغبات المأمولة والتي تتمثل في ضرورة الاهتمام بهذا النوع من المسرح وبخاصة في المدارس،

والجامعات،ومراكز الشباب، ودور الرعاية بغية تقديم مادة تعليمية وأخلاقية ينوء بحملها المسرح الاحترافي الذي يشغل نفسه بتجارب إخراجية وقضايا فكرية تستعصي على المباشرة الممتعة، كما يمكن نشر هذا النوع بين البيئات المحرومة من المسرح عن طريق الذهاب إليهم في المناسبات المختلفة لنضمن- على الأقل- نشر الثقافة المسرحية.

المصادر والمراجع:

١- باحلم يا مصر نعمان عاشور ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٤
٢- بعض من ذكرياتي عمرو عبد السميع دار سما للنشر والتوزيع ٢٠١٥
٣- الحسين ثائرا عبد الرحمن الشرقاوي ط دار الشروق ١٩٨٤
٤- رجال من بلادي/ رجاء النقاش/ اطلس للنشر والتوزيع الإعلامي ط١/ ٢٠١١، ص ١٨٠
٥- قراءة المسرح آن أوبرسفيلد ترجمة سمية زباش ط دار الحامد الأردن عمان ط١ ٢٠١٥
٦- مؤلفات يسري الجندي ط/الهيئة المصرية العامة للكتاب. الجزء الثالث ١٩٩٥
٧- مسرح الأطفال د. عمرو دوارة. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠
٨- المسرح الديني في العصور الوسطى/ جان فرابييه ترجمة د محمد القصاص ط المؤسسة المصرية العامة د ت
٩- مسرح الشعب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب إصدارات مكتبة الأسرة ٢٠٠٦
١٠- مسرح نعمان عاشور ج٣ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
١١- المسرحية العالمية آلارديس نيكول ترجمة عثمان نويه ج١ هلا للطباعة والنشر ٢٠٠٠

المواقع الاليكترونية:

جريدة البيان الامارتية https://www.albayan.ae
الحوار المتمدن http://www.ahewar.org
مجلة الفنون المسرحية http://theatermaga.blogspot.com