موقف الدراما المصرية قبل ثورة يوليو مباشرة وبعدها

عثمان عبدالمعطي عثمان*

* حصل على الدكتوراه في الفنون تخصص تمثيل وإخراج من أكاديمية الفنون بالهرم - القاهرة عام ١٩٩٢.
يعمل مدرسًا بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت.

الملخص

استغل يوسف وهبي ضعف المستوى الفني للمسرحيات التي تعرضها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى قبل عام ١٩٥٠م، وأدار الفرقة لحسابه، وزاد المرتبات، وقدمت الفرقة درامات مصرية تكشف عن ضياع اجتماعي، وحكم ملكي ظالم، وتعسف في الحكم، واحتلال بغيض. ورغم أنها كانت درامات ضعيفة البناء الدرامي، إلا أنها لقيت استجابة من الجماهير. وفي ١٣/١٠/١٩٥٣م صدر قرار بضم فرقتي المسرح المصري الحديث والفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في فرقة واحدة هي: (الفرقة المصرية الحديثة). وأتيحت الفرصة فيها للشباب سواء من الكتاب والمخرجين والممثلين. وفي يناير ١٩٥٣م قدمت فرقة المسرح الحر المعانة من الدولة، وفرقة المسرح الشعبي (الحكومي) عروضًا لا يربطها ضبط فكري، وتعلو فيها نغمة الحماس الوطني على الفن. كما قدمت فرقتا نجيب الريحاني واسماعيل يس مسرحيتين من باب الدعائية والتظاهر بالوطنية. وقد اعتمدت أغلب الفرق في تلك الفترة على المسرحيات المقتبسة أو المعدة أو الممصرة أو المترجمة. أما مسرحية (الناس اللي تحت) التي قدمتها فرقة المسرح الحر فقد أحدثت دويًا في تاريخ الحركة المسرحية الحديثة من حيث التطور في شكل الدراما المصرية، وكان لهذا المسرح الفضل في تقديم كتاب مسرح ومخرجين جدد. والواقع أن جميع الأشكال المسرحية التي ظهرت حتى بداية الستينيات في مصر كانت تستمد أشكالها وثوريتها وطريقة عرضها الاجتماعي من ذات الثورة وقوميتها، وأما الاختلاف فكان في الموضوعات التي يعالجها كل نوع من أنواع هذه الدرامات.

وفي عام ١٩٥٦م حدثت انقسامات داخل الفرقة الحكومية وانتهت باستقالة يوسف وهبي، وصدور قرار تعيين أحمد حمروش - أحد ضباط الثورة - مديرًا عاما للفرقة. ومع حدوث العدوان الثلاثي على مصر قدمت الفرقة مسرحيات ارتبطت بوجدان الشَعب حينذاك. وفي عام ١٩٥٧م تنبهت الثورة فأنشأت وزارة للثقافة بدلا من وزارة الإرشاد القومي، وكان من ضمن اختصاصاتها المسرح والدراما والإبداع الموسيقي والغنائي. وظهر في هذه الفترة كُتّاب للمسرح المصري منهم: يوسف إدريس ولطفي الخولي وميخائيل رومان وفتحي رضوان، وكانت مسرحياتهم لها ارتباط واضح بالدراما والمجتمع، إلا أن أغلب المسرحيات التي قدمت عقب الثورة وحتى بداية الستينيات كانت مسرحيات رومانسية سلبية يغلب عليها الدعائية. وفي عام ١٩٥٨م سميت الفرقة الحكومية بـ «المسرح القومي» الذي قدّم مسرحيات تم اختيارها بعناية شديدة دلّت على وعي مسرحي بالوضع الاجتماعي والثقافي في مصر. والملاحظ عن سلبيات الفترة - محل بحثنا - أن الدولة لم تتدخل تجاه الأدب عامة، والمسرح بصفة خاصة حتى عام ١٩٥٦م، وذلك لانشغالها عن العلوم الإنسانية والفنون بمحاربة الاستعمار وإتمام الجلاء وأمور تغيير البنية الأساسية للمجتمع المصري.

كما نلاحظ أن أغلب الممثلين المصريين قبل الثورة وبعدها بقليل كانوا لا يهتمون إلا بمجرد الانسجام للشكل والحركة مهملين فن وطرق التمثيل العصرية وتقنياته التي تهتم بالرمز الداخلي للشخصية التي يمثلونها. كما كان من أسباب غياب تقنية الديكورات والمناظر والملابس والخدع والإضاءة المسرحية أثر كبير في عدم ظهور أي تقدم ملموس في هذه التقنيات، وكان من نتيجة ذلك أن اتبع مخرجو الخمسينيات تقاليد الخبرة الموروثة في الإخراج دون إبداع محاور جديدة من وجهة نظر رؤية المخرج تقوم على الفلسفة الفكرية والطبيعية والنفسية والاجتماعية للمسرحية.

قبل عام ١٩٥٠ م لم توفق الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى كثيرًا في اختيار النصوص التي تجذب جماهير المسرح، فقدّمت مسرحيات ضعيفة المستوى والفحوى (دم الأخوين، غلطة طبيبة، غرام لص)، فانتهز يوسف وهبي الفرصة «وعرض أن يدير الفرقة لحسابه الخاص ويدفع للممثلين ٧٥٪ زيادة على مرتباتهم... الشهرية... وعكفنا على إخراج مسرحيات جديدة مثل (صدور جريمة) وهي من اقتباسي عن (القبلة القاتلة)... كما أعدنا مسرحياتنا الناجحة مثل (مجنون ليلى، قيس ولبنى، شجرة الدر) إلى جانب مسرحيات رمسيس المشهورة (الخيانة العظمى، عريس في علبة، عماد الدين، عطيل، أعظم امرأة، راسبوتين، بيومي أفندي، لوكاندة الأنس.. الخ)... كما قدم يوسف وهبي استعراض (٧٠ سنة) الذي أظهر فيه جهاد زعماء مصر لتحرير البلاد في لوحات سريعة مأخوذة عن ثورات عرابي ومصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول وذلك في يناير ١٩٥٢م على مسرح الأزبكية»[١].

ثم قدّمت الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في ١٩٥٢/١١/١٥م مسرحية (غروب الأندلس - عزيز أباظة - فتوح نشاطي) فكتب عنها صلاح ذهني في مجلة (الجيل الجديد) يقول: «هي... كفيلم مصطفى كامل... عمل إنساني أكثر منها عملا فنيًا. فالشاعر الذي يرسم غير الشاعر الذي يعظ... وقد كان عزيز أباظة في هذه المسرحية واعظًا... خطب... وهذه هي الظاهرة الواضحة في المسرحية.. مواقف رائعة تهز النفس شعرًا ومعنى.. ولكنها ليست مسرحًا... ولا بأس على عزيز أباظة... أن ننزع عنه صفة المؤلف المسرحي ونقنع في وصفه بالشاعر الوطني المتوقد»[٢] لم يقف نقد المسرحية عند ذلك الحدّ، بل كتب أنيس منصور عن نفس المسرحية «أشخاص هذه المسرحية في حالة (هلامية)... لا رابط لهم ولا ضابط... وإنما اهتزاز وصراخ وخطب... وأنت لا تعرف من الذي يتكلم إلا إذا نظرت إلى ملابسه، لو أغمضت عينيك وسمعت ما يدور على المسرح فإنك لا تدري أين يدور هذا (الزعيق)... أهو في مصر أم هو في الأندلس؟»[٣].

يكشف ما تقدم عن أن الدرامات التي تم تقديمها على المسرح المصري عقب قيام الثورة عام ١٩٥٢م ولمدة ثلاث سنوات[٤]، كانت محاولة للتعبير عن ماض يكشف

عن ضياع اجتماعي، وحكم ملكي ظالم، وتعسّف في الحكم واحتلال بغيض. ورغم أن أكثر هذه الدرامات كانت ضعيفة في بنائها الدرامي للأحداث، إذ كانت تعتمد على السرد واللادرامية، إلا أنها أحدثت بعض الأثر عند الجماهير، بسبب نوعها الجديد الذي كان يوافق الرغبة في الثورة والتجديد والتغيير السريع الذي كانت تتبناه الجماهير وترغبه آنذاك.

في ١٣/١٠/١٩٥٣م صدر قرار بضم فرقتي (المسرح المصري الحديث والفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى) في فرقة واحدة هي (الفرقة المصرية الحديثة). وأصبح يوسف وهبي مديرًا عامًا لها، وتم ترضية الشباب بجعل حمدي غيث عضوًا بمجلس إدارتها. كان (المسرح المصري الحديث) بمسرحياته التي قدمها، وأسلوب الأداء التمثيلي الذي كان خريجو المعهد العالي للفنون المسرحية قد تدرّبوا عليه أكاديميًا أقرب إلى قلوب وعقول الجماهير، وفق المسرح المصري الحديث على تأدية هذه المهمة بنوعية المسرحيات المختارة التي عرضها، والتي عكست قضايا وآلام المواطنين في مصر. كما أن المسرح قد استنبت كتّابًا مصريين جُدُدًا (رشاد حجازي، أنور فتح الله، محمود شعبان، صوفي عبدالله) دخلوا ساحة المسرح ووضعوا أقدامهم على أولى خطوات فن كتابة المسرحية، بجانب إتاحته الفرصة للمخرجين الشبان العائدين من بعثات خارجية وداخلية في الخمسينيات للإخراج (نبيل الألفي، حمدي غيث، عبدالرحيم الزرقاني، سعيد أبو بكر).

لقد ظهرت (فرقة المسرح المصري الحديث) في وقت كانت تسود فيه المترجمات على ناصية المسرح المصري. «ويرجع (ذلك) إلى سببين رئيسيين: **السبب الأول**: متاهات الترجمات الكثيرة التي قدمتها الفرقة القومية المصرية، (في وقت كان) الجمهور لا يرتاد المسرح كثيرًا، وأن الغالبية العظمى من الرواد المستمتعين بفن المسرح - وهي الطبقة العالية - كانت ترتاح إلى فرق أهلية ترفيهية أخرى (فرقة نجيب الريحاني، فرقة إسماعيل يس). **والسبب الثاني**: أن بعض الكتّاب المصريين كان يبيح لنفسه تحوير الشكل اللغوي للمترجمات، كما فعل عثمان جلال عند نقل مسرحية موليير (طرطوف) إلى (صيغة زجلية) باسم (الشيخ متلوف)»[٥].

في وسط هذه التيارات المعاكسة تكونت (فرقة المسرح الحر)[٦]، وهي فرقة معانة من الدولة قدّمت باكورة إنتاجها مسرحية (الأرض الثائرة - محمد كمال هاشم وعباس الرشيدي - عبدالمنعم مدبولي) وتم عرضها في يناير ١٩٥٣م. «أحداث الدراما تدور قبل الثورة، وتسجل محاولات شباب الفلاحين الثائرين.. لتخليص أهليهم من الضغط الاجتماعي الذي تمارسه دائرة (السواركلي) باشا عليهم... حتى تنبثق ثورة ٢٣ يوليو، فتنقذ الطبقة الضعيفة بين موجات الفرح والهتاف للثورة. والدراما كتبت على عجالة بعد قيام الثورة بشهور قليلة... لكنها لم تكن إلا أكثر من رثاء على ما مضى... لا يضيف إلى ما يعرفه المتفرج المسرحي كثيرًا... كما أن الدراما تعتبر تسجيلاً خاطئًا للثورة وتفاؤلاً لا يستند على واقع تاريخي أو حتى منطق درامي»[٧].

ومن الغريب أن المسرح الشعبي الذي كان صاحب فكرة تكوينه زكي طليمات ومحمد عبدالقادر الشريف - والذي تكون عام ١٩٤٧م لنشر الدعوة الاجتماعية والوطنية ومجموعة من الثقافات في إطار مسرحي بسيط بين الفلاحين في القرى والنجوع والكفور والدساكر - قد شارك هو الآخر في أعياد التحرير التي قدّمت بمناسبة مرور عام على نجاح الثورة المصرية، وحضر الرئيس جمال عبدالناصر أحد عروضه في مدينة شبين الكوم. يذكر سعد أردش عن هذا المسرح «المسرح الشعبي... يقدّم عروضه التي لا يربطها ضبط فكري ولا ينظمها إلا حسن النية وحدها والتحمس الواجب للثورة، أعمال مسرحية تعلو فيها نغمة الحماس الوطني على الفن مثل: (العهد الجديد، المال الحرام، كرباج أفندينا)...» ويقول أمير اسكندر عن نفس المسرح: «... كان مرآة تنعكس عليها بعض العواطف الطيبة إزاء الثورة، وبعض الأفكار غير الناضجة التي تعبّر عن الحماس المؤقت للتغيير والانفعال السريع بالتغير، أكثر مما تعبّر عن الموقف المتبلور والفكر المجدد والعاطفة الثابتة»[٨].

ومن باب الدعائية والتظاهر بالوطنية بعد قيام الثورة، سارعت فرقة نجيب الريحاني لتعرض مسرحية (لزقة انجليزي - بديع خيري) ثم عرضت في العيد الأول للثورة أيضا مسرحية (تعيش وتاخد غيرها) وقد حضر العرض الرئيس جمال عبدالناصر، وهما فكاهيتان ضاحكتان ساخرتان من المستعمر الانجليزي في ذلك

الوقت. وفي رأينا أن مثل هذين العملين سرعان ما يزول أثرهما بمجرد خروج المتفرج من المسرح لأنهما تستندان إلى فكرة الدعاية قبل أن ترتكزان في بنائهما الدرامي على القواعد الفنية للدراما الجيدة.

وإذا ما قارنا المسرحيتين السابقتين بمسرحية (دنشواي الحمراء - خليل الرحيمي) لفرقة المسرح المصري الحديث في الموسم ١٩٥٣م - ١٩٥٤م اتضح لنا أن دنشواي الحمراء قد مسّت فعلاً حياة الفلاحين المعدمين. فالدراما تربط في الوقت نفسه ما حدث بعد الثورة بما حدث لقرية دنشواي (إحدى قرى محافظة المنوفية) يوم ١٣ يونيو ١٩٠٦م على يد نفس الاحتلال الانجليزي. لقد أعلت هذه الدراما من بطولة وصمود وكفاح الفلاح المصري، وربطت بين حاضره عام ١٩٥٤م وماضي كفاحه الوطني عام ١٩٠٦م. هذا في الوقت الذي كانت تعرض فيه المسرحيات الأخرى في غير اعتماد على نظام فكري واضح في الاختيار. دليلنا على ذلك هذا التخبط الذي كان شائعا في اختيار المسرحيات المترجمة المقتبسة أو المعدة، والتي لا يربطها بالمجتمع - في ذلك الوقت - أية صلة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية حقيقية، اللهم إلا من الدعائية الفجة والمباشرة التي هي أبعد ما تكون عن المسرح وفنونه. فضلا عن أن الترجمات لم تكن أمينة من الناحيتين اللغوية والفنية. «المترجم في الماضي لم يكن يتقيد بالنص إطلاقا.. يغير فيه ويبدل ويقحم عليه من المعاني ما يشاء.. يحاول دائما أن يقرب كل شيء إلى مستوى الجمهور... والسبب في ذلك قطعا، هو أن هذه المترجمات كانت تقدم إلى فرق أهلية، تسعى إلى الربح.. وكان المترجم حريصا على بيع ترجمته لها... وهو يضحي في سبيل ذلك بالأصل، إذا وجده يبعد عن أذواق الجماهير»[٩].

واصل «المسرح الحر» تقديم الدرامات الوطنية فقدم مسرحية (الرضا السامي - محمد كمال هاشم) في نوفمبر ١٩٥٣م على مسرح الأزبكية. ولم تكن أكثر من تنفيس عن معاناة الشعب المصري من الملك وحاشيته وتصرفاتهم الغريبة والشاذة.. خيوط متفرقة لا يربطها رابط، ولا يمسكها إبداع فني أو بداية واضحة ونهاية محددة. ثم قدم مسرحية (النصابين - محمود السعدني) في أغسطس ١٩٦٦م بالاسكندرية. وهي من نفس أسلوب وخط الدرامات السابقة.

وجد أعضاء المسرح الحر - وكلهم من شباب الثورة آنذاك - أنفسهم مدفوعين إلى ضرورة مواكبة الثورة مسرحيا، فاتجهوا إلى المسرحيات الاجتماعية، التي بدأ يستحسنها جمهور المسرح لمسها خيوطا من حياته المعيشية وإن خلت من بناء درامي سليم قائم على المنطق والإقناع. ويظهر هذا التيار في مسرحيتي أنور ملك قزمان (عبدالسلام افندي - أكتوبر ١٩٥٤م، ماهية مراتي - نوفمبر وديسمبر ١٩٥٧م). والمسرحية الأولى تتعرض لـ «مشكلة الفقر عند صغار الموظفين... (و) مشكلة تعدد الزوجات، (ومشكلة) الرشوة كمرض من الأمراض الاجتماعية، ومشكلة التراخي الذهني الذي يؤول كل عقبة في الاصلاح إلى الدين بدلا من البحث عن حقيقة وأصل المشكلة الرئيسية... ومع وجود كل هذه الخطوط في الدراما، فإنها لم تستطع أن تصل إلى تجسيد فكرة واحدة، تضعها في نقطة الارتكاز حتى تنطلق منها إلى معالجة درامية محددة لموضوع محدد يتعرض لقضية محددة من قضايا المجتمع المصري... (و) تنتهي الدراما دون موقف معين تتخذه حيال المجتمع... أو حتى حل قضية الموظف البسيط ذي الأسرة الكبيرة والدخل المحدود... (كما أنها) تتعرض للمشكلة من خلال الحلم»[١٠].

وكما حدث في (عبدالسلام أفندي) حدث في (ماهية مراتي)... فقد سجل المؤلف علىَ المرأة المصرية في ذلك الوقت تبدلها ومحاولة تطورها لمسايرة روح المجتمع والعصر، إلا أن هذا التسجيل جاء ناقصا مبتورا، فقد ضاع أسلوب المعالجة الاجتماعية الدرامية، حيث أظهر المرأة متكاسلة في إعداد الغداء لزوجها.. إلى غير ذلك من تصرفات حياتية لم توظف دراميا على خشبة المسرح. ومع ذلك فإننا نجد أن الجمهور قد أقبل على مشاهدة مثل هذه الدرامات، لأنه وجد في شخصياتها طبقته الاجتماعية (الطبقة المتوسطة والطبقة الشعبية) التي كان يفتقدها في مسرحيات ما قبل هذه الفترة.

أما النجاح الفني الذي حققته فرقة المسرح الحر فكان في مسرحية (الناس اللي تحت - نعمان عاشور) والتي كان أول عروضها في صيف ١٩٥٦م، وظلت تعرض على فترات حتى عام ١٩٦٢م، حتى وصل عدد عروضها ٢٣٨ عرضا مسرحيا. «أحدثت المسرحية دويا كبيرا في تاريخ الحركة المسرحية الحديثة من ناحية، وتطورا

في شكل الدراما المصرية من ناحية أخرى... وتتجلى قوة الكشف عن هذا اللون الاجتماعي الواقعي الذي يدعو إلى الاشتراكية، في وقت كان المسرح القومي للدولة غارقا في الدرامات الوطنية، وكان على (الناس اللي تحت) أن تأخذ على عاتقها انتشال حركة المسرح... وأن توجهه لدرامات تهتم بالتحرر الاجتماعي والتحرر الاقتصادي، إلى جانب التحرر السياسي الذي كان موضوع الدرامات الوطنية في السابق»[١١].

والحق أن فرقة المسرح الحر كانت علامة متميزة وواضحة في تطوير الدراما الاجتماعية في مصر رغم عدم وجود مسرح ثابت لها. ولقد استطاعت هذه الفرقة منافسة الفرقة الحكومية والفرق الأهلية جميعها، وقدمت في الفترة من ١٩٥٢م حتى ١٩٦٢م، تسعة عشر برنامجا مسرحيا، كما قدمت الكتاب المسرحيين (نعمان عاشور، رشاد رشدي، أنور ملك قزمان، محمد كمال هاشم، عباس الرشيدي، محمود السعدني، محمد عبدالرحمن خليل، حسن عبدالوهاب). ومن المخرجين الجدد (عبدالمنعم مدبولي، كمال يس، سعد أردش، علي الغندور، إبراهيم سكر، صلاح منصور، أحمد سعيد).

والآن يحق لنا أن نتساءل: هل استطاعت الدراما الواقعية أن تمس واقع المجتمع المصري فعلا؟

الواقع أن جميع الأشكال المسرحية التي ظهرت حتى بداية الستينيات في مصر كانت تستمد أشكالها وثوريتها وطريقة عرضها الاجتماعي من ذات الثورة ومن قوميتها. أما الاختلاف فكان في الموضوعات التي يعالجها كل نوع من أنواع هذه الدرامات. «وقد أدى ذلك... إلى مجموعة تيارات نحددها في التالي:

١ - درامات تحمل إرهاصات لبذور اشتراكية.

٢ - درامات اجتماعية تتعرض بالنقد لقضايا اجتماعية.

٣ - درامات تستمد موضوعاتها من التاريخ.

٤ - درامات المثقفين، أو درامات الفكر.

٥ - درامات تدعو إلى السلام.

٦ - درامات المواطنين (طبقة البرجوازيين الصغار).

(كما) ظهرت بذور للدراما الاشتراكية في عام ١٩٥٥م تستند إلى شعار سياسي قام في مصر (اشتراكية - ديمقراطية - تعاونية)»[١٢].

هكذا استطاعت الدراما المصرية - التي خرجت من تربة مصرية خالصة - أن تجعل لنفسها سمة اجتماعية وخصائص وطنية خاصة، كتعبير حقيقي وواع وصادق عن تحولات اجتماعية واضحة، ارتدت فنيا إلى أغلب طبقات المجتمع من فلاحين وعمال بالخير والأمل في مستقبل أفضل.

أما (الفرقة المصرية الحديثة) فقد عرضت مسرحية (المزيفون - محمود تيمور - فتوح نشاطي) مؤكدة نفس أسلوب المسرحيات الملكية الذي انتشر كفترة دعائية وكشفية في مسرحيات أدانت الملك والحكم الملكي. و (المزيفون) تعرض المهازل التي كانت منتشرة في مصر قبل حركة الجيش في يوليو ١٩٥٢م. وكان اسمها قبل التغيير (الزعيم). «... (ورغم ذلك فالمسرحية تنطوي) على مواقف اجتماعية سواء فوق خشبة المسرح أو عن طريق الهتاف من وراء خشبة المسرح... وكانت الحركة واقعية تتفق وروح المسرحية إلا في بعض المشاهد فقد خرجت عن واقعيتها إلى الاحتمال... أدى يوسف وهبي شخصية كامل باشا رئيس حزب الإصلاح الشعبي.. أداه في هدوء ورزانة وغير مبالغة»[١٣].

وتعتبر مسرحية (الأيدي الناعمة - توفيق الحكيم) التي قدّمتها الفرقة المصرية الحديثة في الموسم ١٩٥٤ - ١٩٥٥م تأكيدًا لهذا الخط، وبداية لظهور نهضة مسرحية حقيقية في مصر.

ومن وجهة النظر الاستراتيجية للإدارة الفنية - وفي عام ١٩٥٦م - تحدث انقسامات داخل الفرقة الحكومية (الفرقة المصرية الحديثة) ما بين عمالقة الممثلين من الجيل القديم، وشباب الممثلين والمخرجين من الجيل الحديث، وتنتهي باستقالة يوسف وهبي وتكوين لجنة تحقيق برئاسة توفيق الحكيم لبحث مشاكل الفرقة الفنية والمالية.. وفي ٢٦ أكتوبر عام ١٩٥٦م صدر قرار وزاري بتعيين أحمد حمروش -

أحد ضباط الثورة - مديرًا عامًا للفرقة، فأسرع بتكوين مكتب فني لمعاونته، ولجنة قراءة مسرحيات، تنفيذا للائحة الداخلية للفرقة.

والملاحظ على مسرحيات هذه الفترة التي أعقبت قيام الثورة، أنها تحتوي على حوادث غير مقنعة، كما أن مؤلفيها كثيرا ما كانوا يلجأون إلى الأسلوب الكاريكاتيري في رسم الشخصيات المتسلطة أو التي يريدون السخرية منها. ولهذا جاءت أغلب هذه المسرحيات في صورة لوحات منفصلة غير قادرة على الدوران في فلك درامي محدد ومسبق ومخطط، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن المثقفين في مصر - ومنهم مؤلفو المسرح - كانوا جاهلين بما سيأتي به الغد من أحداث سياسية أو انتقالات اقتصادية، أو فكر قائم على منهج واضح فقد كانت كل الأمور في يد مجلس قيادة الثورة. وقد عكس هذا بالطبع على المسرح وعلى دراماته. «يذكر زكي طليمات عن مسرحيات المناسبات بعد الثورة» في هذه المرحلة (المايعة) التي لم يصلب فيها عود لشيء، ولم تبرز له معالم، يكاد ما تعالجه المسرحيات في الغالب يكون مقصورا على مهاجمة النظام الملكي الزائل، والانتقاص من شأن ناسه، والبصق عليه أحيانا، وقائما على الدعوة للنظام الجمهوري الجديد. والاشادة بمزاياه وتحيته في مناسباته القومية. هذا وما تعكسه المسرحية خلال ما تقدم، يجيء في أكثره قلقا شاحبا شحوب الحياة القائمة نفسها، وتعوزه الأبعاد والدقة في المعالجة»[١٤].

فاذا ما تابعنا عروض الفرق الأهلية في ذلك الوقت، لوجدنا «فرقة نجيب الريحاني مازالت تعرض كوميدياتها التي تعتمد على المترجمات، وعلى فتات مسرح (البوليڤار) الفرنسي، (والذي) لا يرتبط ارتباطًا جادًا بمشكلات المجتمع المصري أو بتطورات المجتمع .... وهو ما جعل الفرقة بعيدة عن الاتصال الجماهيري والوجداني، نتيجة توغلها في معالجة موضوعات وتقديم درامات لا تهدف إلاّ إلى الضحك والتسلية كهدف رئيسي من خطتها الفنية»[١٥].

وما أن حدث العدوان الثلاثي على مصر حتى سارعت (الفرقة المصرية الحديثة) بتقديم مسرحيات وطنية تنبه الوعي الجماهيري، وتربط وجدان الشعب بالمسرح من خلال الوطنية برغم الظروف الاقتصادية والاجتماعية الصعبة التي

سبّبها العدوان (كفاح الشعب، دنشواي، صوت مصر، معركة بورسعيد، عفاريت الجبانة).

لقد كان للعدوان الثلاثي على مصر ولخطته الوطنية أثره في النظر إلى أهمية تكوين قاعدة جماهيرية ترتبط بالإعلام والثقافة والفنون، حتى تستطيع أن تستجيب وبفاعلية لمنجزات الثورة، وما تحققه من مكاسب لأغلب طبقات الشعب العامل. ومن هنا رأت الدولة ضرورة إنشاء وزارة للثقافة بدلاً من وزارة الإرشاد القومي. وبالفعل تم إنشاء هذه الوزارة عام ١٩٥٧م، وتولّت جميع اختصاصات المسرح والدراما ضمن اختصاصاتها، وبدأت تهتم بالإبداع الفني والمسرحي بجانب إبداعات الموسيقى والغناء.

وفي هذه الفترة بدأ يتضح لدى الكتّاب المسرحيين نزوعهم إلى التعرض لقضايا العدل الاجتماعي، والصراع ضد عزلة الإنسان المصري، ومواقف القهر الذي تعرض له المجتمع في الماضي (توفيق الحكيم، يوسف ادريس، نعمان عاشور، لطفي الخولي، ميخائيل رومان، فتحي رضوان). وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على بدء ظهور ارتباط واضح وخط علاقة دقيق بين الدراما والمجتمع، خاصة وأن أغلب مسرحيات هؤلاء الكتّاب في تلك الفترة كان لها ارتباط بالحياة المصرية، وردّ فعل لمنجزات الثورة الاجتماعية على طبقات الشعب المختلفة. وهكذا أصبحت الدرامات تعكس مفاهيم القوانين التي تصدر للإصلاح الاجتماعي بالذات.

فإذا ما أردنا تقييمًا واضحًا ومختصرًا للمسرحيات التي قدّمت عقب الثورة وحتى بداية الستينيات في مصر قلنا: إنها مسرحيات رومانسية سلبية دعائية، ولعل في قول ماكسيم جوركي ما يؤكد وجهة نظرنا هذه «الرومانتيكية السلبية... تحاول إما مصالحة الانسان مع الواقع بتزيينه له، وإما صرفه عنه عن طريق الغوص العقيم في العالم الداخلي.. عالم الأفكار حول ألغاز الحياة المهلكة حول الحب وحول الموت. باختصار حول الألغاز التي لا يمكن حلها عن طريق الافتراض والتأمل. وأما الرومانتيكية الايجابية فتسعى إلى تقوية إرادة الإنسان تجاه الحياة، وإلى أن توقظ فيه نزعة التمرد ضد الواقع، وضد كل أشكال القهر فيه»[١٦].

والواقع أن الفرقة المصرية الحديثة والتي أطلق عليها (المسرح القومي عام

١٩٥٨م) قد قدمت في الموسمين المسرحيين ١٩٥٧ - ١٩٥٨م، ١٩٥٨ - ١٩٥٩م مسرحيات تم اختيارها بعناية شديدة، ويدل ذلك على بدء وعي مسرحي بالوضع الاجتماعي والثقافي في مصر، وعلى محاولة ربط عجلة المسرح بالجماهير، حيث أصبحت العروض تجمع بين وفرة الأحداث المعاصرة آنذاك التي ألبستها القوة في الحركة الخاطفة السريعة والمضمون الاجتماعي الثوري، ثوبا مستحسنا ومقبولا من وجدان وعقول الجماهير التي استهواها هذا النوع من المسرحيات البعيد عن الحذلقة اللغوية والكلمات الطنانة والحماس الملتهب والتي لا تتناسب كثيرا ومستواه التعليمي أو الثقافي أو الواقعي.

ومن العروض التي لقيت اقبالا جماهيريا لأول مرة في تاريخ المسرح المصري مسرحيات:

١ - زواج الحلاق عن مسرحية زواج فيجارو - لبومارشيه - فتوح نشاطي.

٢ - الصفقة - توفيق الحكيم - فتوح نشاطي.

٣ - الشيخ متلوف عن مسرحية (طرطوف) لموليير أعدها زجلا محمد عثمان جلال.

٤ - قهوة الملوك - لطفي الخولي.

٥ - سيما أونطة - نعمان عاشور.

قضية أخلاقية لابد من الإشارة إليها تدفعني بالضرورة الأمانة العلمية إلى ذكرها. فبعد انطلاق الثورة المصرية، ووسط حالة التذبذب الفني، والأخلاقي، التي كان يرسف فيها المسرح المصري، فقد بدا بوضوح أن حالة الاستقطاب التي ظهرت للدعاية السياسية من خلال المسرح (وهو كجهاز ثقافي لا يخضع ولا يستمال إلى مثل ذلك)، بدا أن هذه الحالة قد امتدت للأسف إلى أخلاق بعض الفنانين المسرحيين. وقد يكون لهم العذر - وهم قلة لا تتجاوز نصف أصابع اليد الواحدة - في جريانهم خلف ظاهرة التطلع أو التسلق التي سادت للاقتراب من الثورة والثوريين، حتى أصبحت لا تقل في ميزانها عن الانتهازية بعينها.

ويبدو أن هذا الموقف قد انعكس أيضا على الوسط الفني بممثليه وممثلاته

ومخرجيه، وأن الثورة وهي في مهدها كانت تسمح لمن يرغب في التغيير - ولو لهدف خاص أو شخصي أحيانا - أن ينقل إليها ذلك فاضحا بالحق أو بالزور، أي مجال من مجالات الحياة والانتاج. وهذا ما حدث بالفعل في المجال المسرحي. ففي شهر يونيو ١٩٥٣م حدثت عاصفة أطاحت بالفنان زكي طليمات الذي كان قد أنشأ فرقة المسرح الحديث عام ١٩٥٠م من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، وكان يديرها بنفسه إلى جانب مناصبه الأخرى، وقد انتهت هذه العاصفة بعزله من كل مناصبه.

كتبت مجلة (الفنون) بتاريخ ١٨ يونيو عام ١٩٥٣م «إن على رأس الثوّار اثنين من الممثلين قدّما إلى إدارة الشؤون العامة للقوات المسلحة مفكرة خاصة بالمدير سرقاها من داره التي كانا يقيمان فيها ويطعمان بوصفهما من تلامذته وأصفيائه.. لكنهما خانا الأمانة والصداقة وطعناه في ظهره طعنة دنيئة، وقدّما المفكرة إلى المسؤولين ليقرأوا ما فيها من فضائح مخزية كما قدّما تقريرًا مطوّلاً عن أخلاقيات مديرهم، وذكرا وقائع مشينة إلى جانب تصرفاته الفنية ودكتاتوريته الخرقاء»[١٧].

تحليل سلبيات الفترة

مما لا شك فيه أن إسهامات المثقفين في أي بلد في السياسة العامة لبلادهم، وإطلاق حريتهم في التعبير والسماح لهم بالتصدي لسلبيات المجتمع ككل والأفراد بصفة خاصة، وتقييم ظاهرة السلوك من منطلق اجتماعي وتحليل نفسي، يعطي دفعة قوية، ويؤدي إلى نهضة مؤثرة في مجال الآداب والفنون والثقافة - ومنها المسرح.

أما إذا لم يفصح الأدب والفن عن ميول الناس تجاه قضية معينة، فإنه يسمى رأياً عامًا باطنيًا، ومعنى هذا عدم الشعور بالأمن والاطمئنان سواء عند الناس أو عند الأدباء والفنانين الذين غالبًا ما يصابون بالتبعية واللااهتمام بما يجري في المجتمع من أحداث وسلبيات سياسية، واجتماعية، وعلمية، وفكرية، وثقافية وفنية.

فإذا ما بحثنا سلبيات الفترة، فإننا نجد أن يوسف وهبي كان يعتمد اعتمادًا كبيرًا على عملية الاقتباس. يذكر فتوح نشاطي «إن شئنا تعداد غزوات أبي حجاج (يقصد يوسف وهبي) لما انتهينا... فهو مدير فرقة وصاحب مسرح يحتاج باستمرار

إلى موضوعات جديدة متنوعة ليضمن الإقبال على مسرحه... إن ثقافته محدودة... ولكنه أقحم نفسه في عالم التأليف المسرحي وتناسى أن التأليف ليس مرانًا فحسب وإنما هو استعداد وموهبة إلى جانب الثقافة الواسعة والاطلاع الغزير والتخصص في دراسة البيئات وطبائع النفوس والأخلاق»[١٨]. ومع ذلك فقد كان يلقى التشجيع من الدولة، ولا يطالب بضرورة التغيير للأفضل. بمعنى إن جاز لنا تطبيق مفاهيم التقدم أو الرجعية في الفن، فيتعيّن علينا ألا نغالي تمامًا في تطبيق المعيار الشخصي أو المعيار الاجتماعي. وشاهدنا هو ما قاله زكي طليمات عن سبب خسارة الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في ١٩٥٠/٣/٢٧م «أعتقد أن تمثيل الفرقة لروايات الأستاذ وهبي العتيقة البالية له دخل كبير في هذه النتيجة... مقتبسات تقوم على التهويل والتفجيع وأبعد ما تكون عن مجتمعنا المصري»[١٩].

وقد يقول قائل «الفنان يعيش الحرية الحقيقية حين يحقق ذاته كاملة»[٢٠].

لكننا نكمل ، بشرط ألا يتناقض مع الصالح العام للمجتمع. ويوسف وهبي أثار عواصف دائمة في المجال المسرحي بمصر وخاصة في عام ١٩٥٦م، وعاد لفرض رواياته السابقة، فاحتدم الخلاف بينه وبين شباب الفرقة من المؤهلين فنيًا، وامتد الخلاف أيضًا إلى قدامى الممثلين لنفس السبب، حتى أن مجلة (آخر ساعة) كتبت تقول «الفرقة المصرية الحديثة تبحث عن رجل، والمسرح الحكومي يعيش في أزمة طاحنة تعرّضه للانهيار. والصراع مازال قائمًا بين المدرستين.... القديمة والحديثة.... والدولة تحاول أن تجد حلاً لأزمة المسرح ولمشكلة الفرقة المصرية»[٢١]. ولعل هذا الموقف يكشف لنا أن الدولة لم تتدخل إيجابيًا تجاه الأدب عامة، والدراما بصفة خاصة حتى عام ١٩٥٦م، وذلك لانشغالها عن العلوم الإنسانية والفنون بمحاربة الاستعمار وإتمام الجلاء، وغير ذلك من أمور أهم لتغيير البنية الأساسية للمجتمع المصري. وكان أجدر بالثورة - وبمبادئها الستة التي أعلنتها - أن تولي الأدب والفن والثقافة كل رعايتها، وإطلاق الطاقات الإبداعية لتشارك بإيجابية خالية من الضغوط ومعيار القوة، لأن «القواعد المؤسسة على معيار القوة، هي قواعد تتناقض والطبيعة البشرية، سواء كانت في المجال السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي»[٢٢]. أو قد يكون قصورًا وضعفًا من السلطة، لأنها لا تملك مقومات التغيير، أو القدرة على التطوير.

ولهذا نجد أن جمال عبدالناصر قد صرح «أكثر من مرة - عن الحاجة إلى (ثورة جديدة)، (فقد كان يعني) إجراء تغييرات أساسية في أجهزة الدولة ومؤسساتها، وشن (حملات) أكثر من مرة ضد ما أسماه (الطبقة الجديدة)»[٢٣].

لقد تصور بعض الكتاب المسرحيين آنذاك - وخطأ - أنهم بنقلهم الصور الواقعية الاجتماعية بحذافيرها إلى المسرح فإنهم بذلك يخدمون المجتمع والثورة معا بهذا النقل الفوتوغرافي، «وهذا خطأ بَيِّنْ» لأن ستانسلافسكي ثار ضد الناتورالية الطبيعية. ومن يتصور أن الواقعية هي الانحدار إلى اللهجات، أو فقدانها لروح الموسيقى والرقص، أو أنها بلا شكل جمالي، فهذا تآمر على الواقعية لأنها الأكثر غنى وصدقا وإقناعا»[٢٤].

وإذن، فإطلاق حرية الفنان كانت ضرورية للتعبير - بصدق فني - عما يجول بداخله من رؤى. إننا إذا عدنا إلي إبداع الفنان عبر العصور لوجدنا أن «تطور أساليب الفن عبر التاريخ يؤكد أن حرية الفنان كانت دوما تمهد وتسبق التطور الاجتماعي، ولو بغرة فرس»[٢٥]. وما يبدعه الأديب أو الكاتب أو الفنان ماهو إلا رأي صادق في جوهره. فإذا عجز عن ذلك، فالمجتمع - بسلطاته ومؤسساته وجماهيره - تقع عليهم تبعة عدم تهيئة المناخ الديموقراطي المناسب للإبداع الأدبي والفني، ومن ثم يجب على الفنان أن يجعل من فنه سلاح تمرد وإصلاح.. ليس بنقل الواقع كما هو، ولكن بصياغة فنية لها صفة الخصوصية. «الفن ليس الواقع. إنك مهما فعلت لابد لك من القيام بانتخاب ماتراه مناسبا من العناصر التي يقدمها لك هذا الواقع»[٢٦].

كتب الدكتور محمد مندور تعليقا على مسرحية (سقوط فرعون - الفريد فرج) والتي عرضت في ١٤ نوفمبر ١٩٥٧م يقول «مسرحية... تحمل مضمونا سياسيا يتمشى تماما مع فلسفة ثورتنا الجديدة، وهو إيثار سياسة السلام المسلح للدفاع عن النفس، على سياستي العدوان أو السلام المستسلم. ولكن يبدو أن المؤلف لم يستطع أن يجلو هذا المضمون من خلال أحداث مسرحيته التاريخية الفرعونية جلاء يقربها من الجمهور، وكان هذا هو السبب الرئيسي في حملة النقاد عليها حملة شديدة اضطرت الفرقة إلى أن تكتفي بعرضها في ١٢ حفلة فقط»[٢٧].

وهكذا نرى أن المجتمع يقع تحت ضغط الثقافة التقليدية كما كان مقيدا، حتى

ولو حاول اللجوء إلى الرمز أو الإسقاط أو الربط ما بين الماضي من أحداث التاريخ وما بين الحاضر المعاصر. إن «الدراما... التي تحدث إبان التحولات الثورية، يرصدها ويعبر عنها الأدب - من شعر ومسرح وقصة - أما الدرامات المجتمعية فترصدها وتعبر عنها العلوم الاجتماعية والإنسانية، من اجتماع وسياسة واقتصاد وتاريخ»[٢٨].

وعلى ما تقدم فنستطيع القول بأن الدراما في مستهل الثورة المصرية قد خلت من الموقف العلمي الاجتماعي، إن لم يكن من الموقف الإنساني أيضا.

والفن المسرحي عقب ثورة ١٩٥٢م وحتى قرب نهاية الخمسينيات يبدو أنه كان سلبيا في أغلبه، يذكر أحمد حمروش «كان العمل يتأرجح بين الدارين... مسرحياتنا المترجمة أو العربية ذات الإخراج الكبير تقدم على الأوبرا - ونحتفظ بمسرحياتنا المحلية للأزبكية»[٢٩].

ومثل هذا التخصيص للمباني المسرحية كان له أثره في ظهور العروض المحلية بإمكانيات فنية أقل، وذلك بحصر التقنية المسرحية الجاهزة والمنظمة - إلى حد ما - في خشبة مسرح دار الأوبرا للمترجمات، ولتسقط تقنية المسرحية المحلية بصرف النظر عن مضامينها الدرامية. ومما لا شك فيه أن هذا إن دل على شيء فإنما يدل على سلبية من السلبيات، وعدم التفات الاستراتيجية الثقافية إلى تبني جيل من المؤلفين المسرحيين المصريين أو الاهتمام بالدراما المصرية، وإتاحة كل الفرص الفنية لإظهار أعمالهم بأقصى الامكانيات الفنية والتقنية المتاحة، بما يؤدي إلى تطورهم واستمراريتهم.

موقف التقنية المسرحية

لما كان المؤلفون المسرحيون - حتى في حالات نضجهم المسرحي - غالبًا لا يعرفون المناهج أو المدارس الدرامية أو الكثير عن قواعد الدراماتورجيا أو فن كتابة المسرحية، فإن الأمر يتطلب - وبحكم الضرورة - أن يتولى المخرج المسرحي عملية نقل خبراته الأدبية والفنية والمسرحية إليهم لتحقيق وتطوير الكتابة الفنية في المسرح الحديث.

ويجب الاعتراف - في جرأة - بأن أغلب مؤلفينا المسرحيين يفتقدون كثيرًا من التجربة المسرحية الأمر الذي يؤثر في العروض المسرحية تمثيلاً وإخراجًا واتصالاً بالجماهير.

في شهر نوفمبر ١٩٥٥م قّدمت (الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى) مسرحية (شهريار - عزيز أباظة وعبدالله البشير) ويذكر مخرجها فتوح نشاطي «اضطررت لحذف الكثير من الأبيات الخارجة عن صلب الموضوع، وطلبت تعديلات البعض من المشاهد، واختصار الختام.. كما لاحظت أن شاعرنا قد عمد إلى الإغراب والتعقيد في اختيار الكلمات أكثر مما فعل في رواياته السابقة، وتأنّق في استعمال كلمات عسيرة الفهم على جمهور ما بعد الثورة، فاستبدلناها بأخرى ميسّرة واضحة دون المساس بجرس الشعر. وقد فعلت كل هذا طبعًا بالاتفاق مع المؤلف»[٣٠].

من هنا يتضح لنا أن من ضمن مهام المخرج الرئيسية - قبل بدء العمل - بذل الجهد في تجهيز النص المسرحي شعرًا ونثرًا، وإعداده أدبيًا وفنيًا حتى يكون أقرب إلى حقيقة الصدق الفني والمسرحي، مع عدم إغفاله لمرحلة بعث الحياة في الحروف والكلمات لتكون معبرة عن الموقف الدرامي والشخصية وحالتها. فلا يكفي مثلاً أن يقف ليلقى الشعر حتى يحس بذلك الجمهور وينفعل، حتى ولو كان هذا الإلقاء في أعلى مراتبه. فهل يوجد عندنا - وبكل صدق وعلمية - من يملك ناصية فهم اللغة الشعرية وموسيقاها، أو من يعرف الكثير والدقيق عن أصول علم العروض؟ ومدى انعكاس كل ذلك على إحساس الممثلين، وبالتالي على جمهور السامعين والمشاهدين، بحيث يتحوّل العمل المسرحي الشعري إلى وحدة متماسكة في بناء واحد يتفق وبقية مكوّنات العرض المسرحي؟!!.. «الهدف الشعري هو الذي يتسبب في تغيير طبقة الصوت، وهو الذي يبرر ذلك التغير، لأن بواسطته يمكن للعاطفة أن تكون مفهومة للإحساس، في تغيرها وتدرجها.. (كما) أن النبرة (النغمة) بتأثيرها في الإحساس، تبدأ بالانتقال إلى الكلمة، وبتأثيرها في العقل، أما العودة الأخيرة فتحققها الكلمة، وبذلك يتم أيضا إرضاء العقل والإحساس معا»[٣١].

وحتى نكون موضوعيين في تحليلنا لعروض تلك الفترة التي تشير إلى قصور التقنية في فن الكتابة المسرحية فإننا نقول إن التقنية في هذا الجزء من العمل

المسرحي كانت مفتقدة عند المؤلف والمخرج على السواء. الأمر الذي كان من شأنه ابتعاد الجمهور عن المسرح وعدم ارتباطه به في أغلب المسرحيات التي كانت تعرض باللغة العربية الفصحى شعرًا ونثرًا، إلا في النادر من الأعمال. كتب أنيس منصور عن مسرحية (غروب الأندلس - عزيز أباظة - فتوح نشاطي) «إن المخرج كان يستطيع أن يضغط هذه المسرحية فيعصم الشاعر من المعاني المتكررة ويكفيه مئونة الغوص في المعاجم لتصيد الألفاظ التي تطايرت لها أسنان الممثلين»(٣٢).

وإذن فمن الواضح أن فترة الخمسينيات كما كانت تفتقد إلى الكاتب المسرحي المتمكن من مفردات المهنة المسرحية، كانت تفتقد إلى حركة النقد المسرحي الإصلاحي العلمي. فكثيرًا ما كانت تتضارب آراء النقاد حول نقد المسرحيات وخاصة في مجال فقه اللغة (الفيلولوچي PHILOLOGY). فها هو طاهر الطناحي يكتب في مجلة (الهلال) عن عرض مسرحية (غروب الأندلس - عزيز أباظة) «وإن كنا نأخذ على بعضهم الأسلوب الخطابي في الإلقاء»(٣٣). وكأن المسرح من خلال الممثل إلقاء في الأساس. ونسي الناقد أن «أداء الممثل.. ينبثق حيًا نابضًا من استيعابه المتميز لدوره.. بحيث يكون روح روحه وجسد جسده... (ف) شخصية الممثل التي يتقمصها هي ليست خلقًا أصيلاً له، وإنما هي من إيحاء المؤلف.. (و) قد يعيد الممثل الأسطر المكتوبة بتمامها، إلا أن الكلمات نفسها ستعبر عن عواطف الممثل كما يشعر بها لا عن عواطف الكاتب، وستجد هذه العواطف تجليها المتفرد، في نبرة صوت الممثل، والحركة الإيمائية، وموقف الجسم... فكل الفضل في هذا التطوير يعود إلى الممثل، إنه تسلم من المؤلف قطعة من قماشة الرسم، فأضفى عليها حياة خاب الكاتب في إضفائه عليها»(٣٤).

أما بالنسبة لتقنية الممثل فقد ذكر فتوح نشاطي في أثناء الخلاف الحاد الذي وقع بين صفوف الممثلين القدامى والجدد في (الفرقة المصرية الحديثة) عام ١٩٥٦م «المسرح مازال يقدّم رواياته بطريقة نسيها المسرح منذ عام ١٨٣٠م... في كل مرة يأتي المدير الفنان ليغلب نوعه التمثيلي الخاص... ومن هنا ترى أن عجلة الفرقة تدور دائما إلى الوراء ولا تتقدّم إلى الأمام»(٣٥).

كان أغلب الممثلين في مصر - قبل الثورة وبعدها بقليل - لا يهتمون إلا بمجرد

الانسجام الخارجي للشكل والحركة، مهملين أن فن التمثيل العصري يحتم احتياج كل شخصية مسرحية في بنائها إلى ما يمكن أن نسميه (بالرمز الداخلي للشخصية) الذي يعينهم على الإبداع الفني من خلال خيالهم وأسلوبهم في التعبير، والقائم على الإيقاع الداخلي لنبض الشخصية ووزنها.. إضافة إلى مأساة أخرى، هي ظاهرة (الممثل المخرج المدير) وفرضه نوعية معينة من المسرحيات التي تحوي شخصيات يهواها ويمثلها بأسلوبه الخاص، وهي مأساة تتصف بالأنانية (EGOISM)[٣٦] والتي تقطع كل علاقة بين المخرج والممثل.. هذه العلاقة التي تقوم في أساسها وجوهرها على الأخذ والعطاء وعلى الفعل وردّ الفعل المرئي في المسرح، إلا أننا نلاحظ أن شخصية المخرج المدير - بخبراته وذكائه في الإدارة - قد جعلت منه شخصية استبدادية، لإحساسه الذاتي بقلة خبرة الممثلين الذين يشاركونه في عرض المسرحيات كما عند يوسف وهبي. وأمثال هذه الحالات تعبر عن تقهقر واضح في تقنية الأداء التمثيلي، وتصيب علاقة المخرج بالممثل بالضعف والتهاون، وتعصف بالصنعة المسرحية التي فنّدها قسطنطين ستانسلافسكي حين ميّز أنواعًا عدة من طبيعة العرض، «العرض الذي يندرج تحت باب (الصنعة)، حين يكون المبتغى الرئيسي هو التمثيل واللعب من أجل الجمهور لا غير، وباب (فن العرض) حين يتعلق التمثيل فقط بذات الممثل نفسه. والباب الأخير الذي اصطفاه لنفسه، واعتمده كمنهجية ثابتة هو (فن المعايشة)، حيث يكون التمثيل فيه الممثل المشارك، وفي كيفية خلق العلاقة المستمرة معه»[٣٧].

إن أسلوب الأداء التمثيلي عند الممثلين آنذاك كان قائمًا على (الاصطناع) الذي يحطّم كل وسيلة للصدق عند الممثل، وفي الوقت ذاته يحطّم جسد وروح الفنان، ويجعله قاصرًا عن الدخول إلى الجو الروحي للشخصية والمسرحية ككل. فـ«الحقيقة على المسرح، هي ما يؤمن بصدقها كل من الممثل والفنان والجمهور. لذلك، فالتقاليد المسرحية يجب أن يكون لها شبه بالصدق.. أي أن تكون محتملة التصديق... ويلاحظ ستانسلافسكي أنه لا يهم فيما إذا كان الإخراج أو التمثيل واقعيًا أو تقليديًا، يمينيًا أو يساريًا، انطباعيًا أو مستقبليًا، طالما كان مقنعًا صادقًا وجميلاً.. أي عملاً فنيًاساميًا يمثل حياة الروح الإنسانية الأصلية وبخلاف ذلك ليس ثمة فن»[٣٨].

إن المتميزين من الممثلين في فترة الخمسينيات كانوا يعتمدون على خبراتهم في محاكاة ظواهر المشاعر والأفعال، وعلى الميكانيكية التي هي أقرب ما تكون إلى الجمناستيكية GYMNASTICS[٣٩]، واستعارة أساليب شخصيات مهنية أو اجتماعية من الحياة العامة لينقلها إلى المسرح في الكوميديات في صورة تصرفات عشوائية، دون «انتخاب بعض الإشارات الضرورية، حتى لا تشوش الصورة الجميلة المطلوبة في المسرح»[٤٠].

لقد كان ينقص الممثلين فنية التقنية للأداء التمثيلي الدقيق، والتي تنتج إحساسًا صحيحًا تجاه الذرى الدرامية، وفي غير شرود ذهن للممثل فـ «بالتفاصيل وحدها نقدّم حركة مقنعة... تكون... أساسًا لخلق فعل جمالي فني»[٤١]. ولعلّ في النقد الذي كتبه الدكتور (طه حسين) عن مسرحية (زواج فيجارو) التي قدّمتها (الفرقة المصرية الحديثة) في ١٩٥٧/١٢/١٧م باسم (زواج الحلاق - بومارشيه - ترجمة فتوح نشاطي وأنور فتح الله - إخراج فتوح نشاطي) ما يؤكد ما نصل إليه. «أكثر الممثلين قد برعوا في تمثيلهم ما في ذلك شك. وكان الأستاذ حسين رياض في تمثيله للكونت (المافيفا) خطيبًا بارعًا يملأ فمه بألفاظه كما يملأ شيوخ الأزهر أفواههم براءاتهم وقافاتهم وفي الحروف المفخمة بوجه عام. وكانت السيدة فردوس حسن أكثر نشاطًا وخفة مما كان ينبغي لها، وكانت في حاجة إلى وقار الكونتس تظهر حزنها بمقدار وتظهر قلقها بمقدار وتظهر سرورها بمقدار أيضًا»[٤٢].

لقد اختفت التقنية المسرحية الجيدة تمامًا من عالم المسرح المصري آنذاك، من ألفه إلى يائه. ويتضح من الفترة أن الناقد الفني المتخصص أو الدارس لفنون المسرح وتقنياته لم يكن متواجدًا بالصورة الفعّالة التي تؤثر موضوعيًا في العروض المسرحية.

كتب الملاخ في جريدة الأهرام نقدًا لمسرحية (سر شهرزاد) التي قدّمتها الفرقة المصرية الحديثة على مسرح دار الأوبرا في ١٩٥٣/١١/١٥م من إخراج فتوح نشاطي «وقد امتاز أغلب من اشتركوا في التمثيل بجودة الإلقاء»[٤٣]. وقد فات على الناقد أن (اللغة المسرحية) الجهورية والصاخبة قد أصبحت إلى زوال، فـ «لا يكفي أن

يكون الممثل إلقاؤه واضحًا ومفهومًا، وإنما (عليه أن) يكشف الجمالية الطبيعية لتوقيعه ونغماته»[٤٤].

مثل هذا النقد وذاك كان يبعد أداء الممثلين عن بساطة ودقة تأثير الكلمة دون أي توكيد متعمّد، وبذلك دخل الأداء التمثيلي في مرحلة (الكليشهات)[٤٥] المكررة بدلاً من التركيز على الدراما، وعلى تحقيق وظيفتها الأساسية في الاتصال الجماهيري وتجسيد القدرة الإبداعية[٤٦] للممثل في المسرح.

فخشبة المسرح هي أعظم ميدان للكشف عن العيوب ومحاولة علاجها، كتب علي متولي صلاح في مجلة (الرسالة الجديدة) عن مسرحية (شهريار) «لنترك... التيارات والاتجاهات القوية التي انعقد الإجماع عليها في عصرنا الحاضر، والتي تنادي بأن المسرح قطعة من الحياة في لغته وصورته وحركاته، وما الفن إلا تركيز وتنسيق وتهذيب لهذه الحياة لا يحلّ بجوهرها ولا يعدو على أصل من أصولها... (لنتساءل لم) هذه العناية الغريبة بالألفاظ (التي) جعلت المسرحية تخرج عن طبيعتها الأصلية وجعلت المواقف تهتز بين يدي المؤلف... (فهذه أخت شهرزاد – دنيا زاد) ترقص شبه عارية بين يدي الملك، وهي ابنة الوزير الأول مما لا يتصوره العقل في بيئة إسلامية... ويملأ المؤلف المسرحية بحشو لا تقتضيه الحوادث ولا يؤثر في سيرها... ولا ننكر أنه بذل في .... الشعر مجهودًا... يشكر عليه... ولكن الشعر شيء والمسرح شيء آخر»[٤٧].

شارك المعمار المسرحي في غياب خطة تطوير المسرح المصري من ألفه إلى يائه. في الخمسينيات لم تهتم الدولة ببناء المسارح المجهزة بالآلية الحديثة لخدمة العروض المسرحية كما لم تهتم بإنشاء جهاز فني لتصميم وتنفيذ الملابس المسرحية، أو ورش متخصصة لإنتاج هذه الأعمال. «من المستحيل عمل ملابس قبل معرفة الشخص الذي سيرتديها. وعلى هذا الأساس يتم تصميم الملابس، لأن الملابس التي يرتديها الممثل في موقف درامي مؤلم لابد أن تختلف عن الملابس التي يرتديها... في مواقف العشق والغرام»[٤٨].

فهل كان يسير مسرحنا على هذا النهج العلمي؟! وهل كانت هناك إمكانيات متاحة في مجال تقنية الملابس المسرحية؟ يذكر أنيس منصور عن عرض مسرحية

(غروب الأندلس) «انظر إلى الملابس... الرجال في ملابس النساء... والنساء في ملابس الرجال... والقساوسة في مسوح الشيوخ واتجهوا جميعًا إلى المسرح. فماذا نرى؟ طويلاً في ثوب قصير، وقصيرًا في ثوب طويل، وأثوابًا تروح وتجيء ويخرج الكلام من الجيوب والأكمام، إنه صوت (الملقن) لا صوت الممثل»[٤٩]. لكن ماذا يؤكد كل ذلك؟ إنه يؤكد أن المسرح المصري كان يخلو في هذه الفترة من مصممي ومنفذي الأزياء المتخصصين الذين يقع على عاتقهم التحقيق التاريخي والفني للمسرحيات وعصورها في ذكاء ودقة. وعادة ما كان يلجأ مخرجو مسرحيات تلك الفترة إلى مخازن دار الأوبرا (ليوفقوا أو يلفقوا) ملابس للممثلين دون أية دراسة فنية أو علمية تقنية، اللهم إلاّ هذا الاختيار العشوائي المهين لجوهر المسرح كمؤسسة ثقافية تشع الأخلاق والمبادىء والقيم، في الصورة الجمالية اللائقة بهذه المهمة.

فإذا ما انتقلنا إلى تقنية الإضاءة والديكور المسرحي في الخمسينيات لقلنا إن حالتهما ليست بأحسن من سابقاتها. إذ كانت تقوم - ومازالت حتى الآن للأسف الشديد - على الضبط اليدوي لعمال مسرح غير مدربين فنيًا أو حتى يجيدون القراءة والكتابة في أغلبهم كما أن التنفيذ كان يتم يدويًا وبأعتق أجهزة الإنارة والإضاءة التي وصلت لمصر في منتصف الثلاثينيات تحمل تقنيات القرن التاسع عشر الميلادي. لذا نجد أن المخرج كان يلجأ للإنارة - لا الإ ضاءة - في المسرحيات الكوميدية والمحلية بواسطة طارحات الضوء أو الشموس. أما في المسرحيات العالمية المترجمة أو المقتبسة فهو يحاول تسليط بعض البقع الضوئية الملوّنة على مواقف التمثيل التي يراها هامة في الأحداث المسرحية ولا أكثر من ذلك. يذكر كامل يوسف في جريدة (المساء) بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٥٨م عن مسرحية (سلطان الظلام - ليوتولستوي - أحمد حسين - فتوح نشاطى) من أعمال الفرقة المصرية الحديثة «حشد المخرج... خبرته الطويلة لإبراز معالم النص وتكييف مراحله الدرامية، فأرسل الحياة النابضة في رحبة المسرح بألوانها الثرية المتنوعة، وحركتها الدائبة المتشابكة»[٥٠].

ولا ندري أي ثراء متنوع قد سحر الكاتب ولا مصدره تقنيًا. فالإضاءة الفنية السليمة - ولا شك - تدفع الممثل إلى التركيز في شخصيته وعلاقتها بالشخصيات

الأخرى والأحداث في مزاج ينسجم وروح المسرحية. فألف باء المسرح هو تعليم الممثل كيف ينظر على المسرح؟!! وكيف يستجيب ويتأثر لكل ما يجري من حوله؟!! ثم يؤثر بدوره بعد ذلك في الجماهير، وباختصار كيف يستغل كل عوالم التحفيز المسرحي للاندفاع في معايشة وتمثيل الشخصية المسرحية.

أكد ادوارد جوردون كريج[٥١] على أهمية الضوء بالنسبة للممثل، ولذلك نجده يلجأ إلى ستارة محايدة اللون ليجعلها خلفية لممثليه. كما ذكر (آرثر كاهان - مساعد راينهاردت عام ١٩١٩م) «أن الضوء هو المصدر الحقيقي للديكور، وهدفه جلب ماهو مهم تحت كنف الضوء، وترك ماهو غير مهم في الظلال»[٥٢].

من هذا المنطلق تصبح المشكلة الجمالية لتصميم الملابس، حسبما أوضح آدولف آبيا[٥٣]، مشكلة تشكيلية. «إن مهمة المصمم تتضمن إقامة علاقات سببية بين الأشكال في الفضاء... أما المسرح نفسه (فهو مكان) محصور، بينما التنظيم يجب أن يكون فعلاً ذا أبعاد ثلاثة. وإذن فقواعد الفن التصويري لاقيمة لها. أما الوهم المرسوم للبعد الثالث فيكون سليمًا في الصورة المرسومة، حيث يستطيع أن يستثير الفضاء والكتلة، ولكنه يرفض فورًا عند الإعداد على المسرح حيث يصبح البعد الثالث حقيقيا»[٥٤].

فهل تواجد في فترة الخمسينيات مصمّمون للمناظر المسرحية، ومصمّمون للإضاءة يشاركون المخرج في تحقيق رؤيته الفنية للعمل المسرحي؟!! إن التاريخ والواقع يثبتان عدم وجود مثل هذا النوع من المصممين. يذكر فتوح نشاطي عن فترة تنفيذه لمسرحية (سفيرو توريللي - فرانسواكوبيه) والتي أخرجها (للفرقة المصرية الحديثة) عام ١٩٥٥م «وطلب مني حسن التصرف... وتصرفت. ووفقت في مخازن الأوبرا إلى المناظر المناسبة لجو الرواية، وإلى الملابس والاكسسوارات التي تتمشى مع عصرها»[٥٥]. فهل نستطيع أن نقول إن هذا (التصرف) من جانب المخرج كان يخضع لأي فن يسعى لتحقيق أهداف فنية أو اجتماعية؟ إن أغلب المناظر والديكورات المسرحية التي كانت تظهر على المسرح في تلك الفترة، كانت تخضع لحسن الرسم، متناسية أهمية الضوء الساقط على هذه المناظر، وفي الوقت نفسه مهملة لأبعاد الممثل بالنسبة لهذا الرسم المصطنع. يرى آدولف آبيا أن المشاهد كلما كانت أحسن

رسومًا كانت أسوأ إعدادًا مسرحيًا، وكلما كان الوهم الخاص بالبعد الثالث أكثر كمالاً، من طريق المواصفات التصويرية التي يصطنعها الرسم، فإن الممثل ذا الأبعاد الثلاثة فعلاً يحطم ذلك الوهم تحطيمًا كليًا.

من الواضح إذن أن عملية تصميم وتنفيذ المناظر والديكورات، وكذلك الإضاءة المسرحية كانت تخضع لاجتهادات فردية من المخرجين، كثيرًا ما كانت سببًا في إظهار المسرحية في صورتها النهائية بصورة لا تتفق وطبيعتها الأدبية ومستلزماتها الدرامية والتقنية.. وبالتالي فقد فَقَدَ المسرح تكاملية عناصر العرض المسرحي وتماميته من ممثل ومنظرية وإضاءة بألوانها وإيقاعاتها، بل وكموضوع اجتماعي وجمالي يمكن أن يصل إلى جمهور المشاهدين في وحدة فنية تتسم بالصدق والجمال والتأثير.

يقول فتوح نشاطي عن تنفيذ مناظر مسرحية (زواج الحلاق) ...«وفي اليوم التالي كان العمال يشدون (دمور) المناظر على الشاسيهات الخشبية والرسام الايطالي القدير (برافيتشييني) يستعد لتنفيذها حسب التصميم الذي وضعته بنفسي، كما درجنا أن نفعل قبل أن يكون لمسرحنا أخصائيون في تصميم المناظر ورسمها»[٥٦]. واعتراف المخرج غنيّ عن التعليق. إن «المخرج حين يفسّر مسرحيات الكاتب الدرامي – من خلال ممثليه ورسامي المشاهد، وغيره من الحرفيين – فهو عندئذ حرفي بل أستاذ الحرفيين. أما حين يستطيع الهيمنة على استخدام الأفعال والكلمات والخط واللون والإيقاع، فهو عند ذاك، قد يصبح فنانًا يعتمد على نفسه»[٥٧].

ونسي مخرجو الخمسينيات في مصر أن المسرح ليس استعادة للطبيعة وأن الإيحاء ببعض وسائلها هو الأكثر جمالاً وحيوية. ولأن الطبيعة مهما حاول المخرج نسخها على المسرح فلن تؤتى ثمارها الجمالية والروحية والاجتماعية كذلك. إن المخرج الواعي بعلوم المسرح هو الذي يجعل من «أرضية المسرح... وحدة تشكيلية... تكون منسجمة تماما»[٥٨].

إن استنساخ الواقع برمته على المسرح كثيرًا ما يبعد الجمهور عن العاطفة التي يسعى لتنميتها المسرح بفنونه ووسائله المختلفة. ولا تقف وظيفة الممثل عند مهمة

نقل المعلومة إلى المتفرج قدر ما تتعداها إلى إيصال المضمون. وهكذا في بقية وسائل العرض المسرحي من جمالية اللغة، والصوت بنحوه وصرفه وتوناته وإيقاعاته. ثم تأتي بعد ذلك مهمة المناظر والديكورات والأزياء والإضاءة، وكل ما يشكل على خشبة المسرح في الفضاء المسرحي الذي نرى فيه المنظور البصري[٥٩]، أو ما يطلق عليه مصطلح (السينوجرافيا)[٦٠].

«إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص - حسب (تعريف) جوردون كريج، وليس هو المنظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء: من الفعل الذي يعدّ روح التمثيل الصحيحة، والكلمات تعدّ جسم المسرحية، والخط واللون وهما قوام المظهر في المنظر، والإيقاع الذي يعدّ جوهر الرقص»[٦١].

وتبقى من التقنيات القديمة في الإخراج المسرحي في مصر الخمسينيات - ولايزال بعض مخرجينا يتمسك بها حتى اليوم - سوأة يضيعون بها التدريبات عبثًا في تمسكهم بحرفية الحركة المسرحية المعدة مسبقًا من خلال تسجيلها كتابة في ليال طويلة، ثم قراءة وإعادة القراءة يوميًا لكل ما سجلوه أثناء التدريبات في انتقال الممثل من كرسي (١) إلى مائدة (٢) إلى أول الكنبة(٣)... وهكذا دواليك، وتكون النتيجة أن يضيع نصف وقت جلسة التدريب في إعادة المخرج أو المساعد لملاحظات جامدة غير متطورة، أسوأ مافيها أنها منفصلة عن اللحظة الفعلية الحية لجو الخشبة وعن تعانق الكلمة مع الحركة، فضلاً عن أنها تسجن الممثل والمخرج معًا داخل ميكانيكية متقوقعة في التمثيل والإخراج.

يذكر المخرج السوفييتي چيورچي توفستوجرف[٦٢] «لم أخرج في حياتي عرضًا مسرحيًا أتوماتيكيًا محضرًا من قبل كما يحضر الدواء وفق روشتة الطبيب في تشخيص المرض. كما لم أدرس لطلابي في الفن أشكالاً وفورما ثابتة أو قوالب مخصوصة مقدمًا. لأنني أنا شخصيًا لا أعرف مقدمًا كيف سيكون الموقف»[٦٣].

كما أن مخرجي الخمسينيات - بل والبعض من بعدهم - لايزالون يتبعون تقاليد الخبرة الموروثة في الإخراج، من حيث إيمانهم بمناطق قوية أو ضعيفة في تقسيم جغرافية خشبة المسرح، ومن حيث القرب أو البعد عن الجمهور، وفي

التمسك بقوانين أو أعراف مطبوعة في كتب عن الإخراج المسرحي. ومع احترامنا لهذه الخبرة القديمة في أسلوب الإخراج وتنفيذ الحركة على الخشبة، فإننا نشير- استنادًا إلى العملية الآنية - إلى أن الأوفق والأفضل هو عدم التمسك الشديد والمحدّد والمقيد بهذه المحاور القديمة، بل نرى العمل على إبداع محاور جديدة من وجهة نظر ورؤية المخرج تقوم على الفلسفة الفكرية والطبيعية والنفسية والاجتماعية للمسرحية وشخصياتها وعالمها البيئي، إنقاذًا للتقنية المسرحية من جهة، وللعاملين المسرحيين من جهة أخرى.

لقد كان لضياع التقنيات المسرحية في فترة الخمسينيات أثره الواضح في انصراف الجمهور عن المسرح وفي عدم إقامة علاقات اتصال ثابتة وأرضيات توافق وانسجام بين الذوق الفني لأغلب طبقات الشعب، وبين الذوق الجمالي الذي يتطلبه ويسعى إليه الفن المسرحي.

الهوامش والمراجع

(١) فتوح نشاطي: **خمسون عاما في خدمة المسرح**، جـ ٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص ٤٧.
(٢) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٥٢، ٥٣.
(٣) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٥٤.
(٤) من هذه الدرامات أيضا (نبى الوطنية - بول يا سنت لويزون، ومسرحيات جورج أبيض: عطيل، لويس الحادي عشر، مضحك الملك، أوديب، الأب ليبونا، كفاح شعب - أنور فتح الله ومحمود شعبان، بنت الجيران، رشاد حجازي، كسبنا البريمو - صوفي عبدالله، مسمار جحا - علي أحمد باكثير).
(٥) كمال عيد: **الدراما الاشتراكية**، طرابلس: الهيئة القومية للبحث العلمي، ١٩٨٣م، ص ٤٣.
(٦) تكونت فرقة المسرح الحر في ٣٠ سبتمبر عام ١٩٥٢م - ولم يكن قد مضى شهران على الثورة المصرية - من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية كأول فرقة أهلية مثقفة على نظام اشتراكي تعاوني بطريقة الأسهم.
(٧) الدراما الاشتراكية، من ص ٢٢٤ - ٢٢٨.
(٨) الدراما الاشتراكية، ص ٨٧.
(٩) خمسون عاما في خدمة المسرح، الجزء الثاني، ص ١٢١.
(١٠) الدراما الاشتراكية، ص ٢٣٢، ٢٣٣.
(١١) الدراما الاشتراكية، ص ١٢٨.
(١٢) الدراما الاشتراكية، ص ١١٧، ١١٨.
(١٣) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٧٦.
(١٤) الدراما الاشتراكية، ص ٧٥.
(١٥) الدراما الاشتراكية، ص ٢٥٩.

(١٦) جميل نصيف التكريتي: **المذاهب الأدبية**، بغداد: دار الشؤون والثورة العربية، ليبيا، طرابلس: قطاع الكتاب والتوزيع والإعلان، ١٩٨١م، ص ١٦٨.
(١٧) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٥٨.
(١٨) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، من ص ٢٦ - ٧٨.
(١٩) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ١٦.
(٢٠) حسن سليمان: **حرية الفنان**، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، ص ١٢١.
(٢١) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٨٥.
(٢٢) جمعة الفزاني: **الإنسان والثورة - من قضايا الإنسان والثورة العربية**، ليبيا، طرابلس: قطاع الكتاب والتوزيع والإعلان، ١٩٨١م، ص ١٣٦.
(٢٣) فاروق عبدالقادر: **ازدهار وسقوط المسرح المصري**، القاهرة: دار الفكر المعاصر، الكراسة الخامسة، ابريل ١٩٧٩م، ص ١٢٣.
(٢٤) عقيل مهدي: **في بنية العرض المسرحي**، بغداد: بدون تاريخ، ص ١٠.
(٢٥) حرية الفنان، ص ١٢٠.
(٢٦) المذاهب الأدبية، ص ٢٣٠، ٢٣١.
(٢٧) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ١٣٩.
(٢٨) سعد الدين ابراهيم وآخرون: **مصر في ربع قرن** (١٩٥٢ - ١٩٧٧م)، بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨١م، ص ٥١.
(٢٩) أحمد حمروش: **خمس سنوات في المسرح**، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص ٥١.
(٣٠) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ٢، ص ٧٧، ٧٨.
(٣١) اريك بنتلي: **نظرية المسرح الحديث**، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروت، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، ١٩٧٥م، ص ٣٠١.
(٣٢) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٥٤.
(٣٣) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٥٧.
(٣٤) نظرية المسرح الحديث، ص ١٦٤.
(٣٥) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٨٨، ٨٩.
(٣٦) EGOISM الأنانية أو الغرور أو إفراط التحدث عن النفس.
(٣٧) في بنية العرض المسرحي، ص ٢٢.
(٣٨) نظرية المسرح الحديث، ص ٢٢٤.
(٣٩) الجمناستيكية GYMNASTICS الرياضة الجمنازية.. أي الرياضة البدنية والتي يقصد بها تقوية الأجسام وترويض العضلات. منير البعليكي: **المورد**، قاموس عربي - انكليزي، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨م، ص ٤٠٥.
(٤٠) في بنية العرض المسرحي، ص ٥٧.
(٤١) في بنية العرض المسرحي، ص ٥٨.
(٤٢) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ١٠٤.
(٤٣) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٦٣.
(٤٤) في بنية العرض المسرحي، ص ١٦.
(٤٥) كليشية CLICHE رَوْسَم.... أي فكرة أو صبغة متكررة مبتذلة. المورد، ص ٨٤.
(٤٦) IMAGINATION القدرة الإبداعية، وتعني التخيل أو الخيال أو القدرة المبدعة، وهي ثمرة من ثمرات

الخيال، وبخاصة في فن الشعر، كما تعني الخيال والوهم والمعتقد الشعبي أو التقليدي.

(٤٧) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٨١.

(٤٨) ماريو فردوني: **الموضات والأزياء في الأفلام**، ترجمة: طه فوزي القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص ٣٧.

(٤٩) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٥٤.

(٥٠) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ١٤٧.

(٥١) ادوارد جوردون كريج **EDWARD GORDON CRAIG** (١٨٧٢/١/١٦م - ١٩٦٦/٧/٢٩م)، ممثل ومخرج ومصمم ديكورات انجليزي. أول من أعلن أن المسرح لا يرتبط بالأدب أو الحقيقة الطبيعية. الإخراج عنده فن منفصل عن الجميع. أول من أدخل التيارات الحديثة في الإخراج المسرحي بالنسبة لشكل خشبة المسرح، وهو في معاداته للطبيعية وقع كثيرا في الشكلية (والمحافظة على الرسوم الخارجية).

(٥٢) نظرية المسرح الحديث، ص ٣٢.

(٥٣) آدولف آبيا **ADOLPHE APPIA** (١٨٦٢/٩/١م - ١٩٢٨/٢/٢٩م) مخرج سويسري اشتهر بالمذهب الرمزي، وبحث في علاقة المخرج بالإضاءة والموسيقى وخشبة المسرح.

(٥٤) نظرية المسرح الحديث، ص ٢٢.

(٥٥) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ٦٥.

(٥٦) خمسون عاما في خدمة المسرح، جـ ٢، ص ١٠١، ١٠٢.

(٥٧) نظرية المسرح الحديث، ص ١١١.

(٥٨) نظرية المسرح الحديث، ص ٢٤.

(٥٩) الرسم المنظوري **PERSPECTIVE** هو فن رسم الأشياء بطريقة تحدث في النفس عين الانطباع (من حيث الأبعاد النسبية والحجم) الذي تحدثه هي ذاتها حين ينظر إليها من نقطة معينة .المورد، ص ٦٧٧. والمنظور: هو مظهر الموضوع كما يتبدى للفعل من زاوية معينة أو كذلك القدرة على رؤية الأشياء وفقا لعلاقاتها الصحيحة أو أهميتها النسبية. المورد، ص ٦٧٧. أما المنظورية: فهو بدو الأشياء للعين وفقا لبعدها النسبي ومواقعها النسبية. المورد، ص ٦٧٧.

(٦٠) السينوجرافيا **SCENOGRAPHY** تعني تطويع الفنون التشكيلية للمناظر والملابس والمعمار على خشبة المسرح.. في اعتبار دقيق للفضاء المسرحي والمنظور على خشبة المسرح. المصدر:

BOGEL, JOZSEF, JANOSA LAJOS: **CONTEMOPORARY STAGE AND CONSTUME DESIGN IN HUNGARY,** BUDAPEST, CORVINA PRESS 1973. 126. P. P. 5.

(٦١) في بنية العرض المسرحي، ص ٤٠.

(٦٢) **GEORGIJ TOVSZTONOGOV** جيورجي توفستونوجوف (١٩١٥ - ١٩٨٩م) رئيس قسم الإخراج المسرحي بأكاديمية الفنون المسرحية بموسكو. ومخرج أول بالمسرح السوفيتي. حاصل على جائزة الدولة وجائزة لينين في الفنون.

(٦٣) كمال عيد: **المسرح بين الفكرة والتجريب**، ليبيا، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٤م، ص ٣١٨، ٣١٩.

* * *