فن المطالبة بالحق

المسرح المصري المعاصر وحقوق الإنسان

نورا أمين

حقوق الإنسان في الفنون والآداب

٤

فن المطالبة بالحق

المسرح المصري المعاصر وحقوق الإنسان

مركز القاهرة
لدراسات حقوق الإنسان

■ هيئة علمية وبحثية وفكرية تستهدف تعزيز حقوق الإنسان في العالم العربي، ويلتزم المركز في ذلك بكافة العهود والإعلانات العالمية لحقوق الإنسان. ويسعى لتحقيق هذا الهدف عن طريق الأنشطة والأعمال البحثية والعلمية والفكرية بما في ذلك البحوث التجريبية والأنشطة العلمية.

■ يتبنى المركز لهذا الغرض برامج علمية وتعليمية، تشمل القيام بالبحوث النظرية والتطبيقية، وعقد المؤتمرات والندوات والمناظرات والحلقات الدراسية، ويقدم خدماته للدارسين في مجال حقوق الإنسان.

■ لا ينخرط المركز في أية أنشطة سياسية ولا ينضم لأية هيئة سياسية عربية أو دولية تؤثر على نزاهة أنشطته، ويتعاون مع الجميع من هذا المنطلق.

---

٩ شارع رستم - جاردن سيتي - القاهرة
الرقم البريدي ١١٥١٦ ص. ب ١١٧ مجلس الشعب - القاهرة
تليفون ٧٩٤٣٧١٥ (٢٠٢)
فاكس ٧٩٥٤٢٠٠ (٢٠٢)
e.mail:
cihrs@idsc.gov.eg

مجلس الأمناء

إبراهيم عوض (مصر)
أحمد عثمانيا (تونس)
أسمى خضر (الأردن)
السيد يسن (مصر)
آمال عبد الهادي (مصر)
سحر حافظ (مصر)
عبد الله النعيم (السودان)
عبد المنعم سعيد (مصر)
عزيز أبو حمد (السعودية)
غانم النجار (الكويت)
فيوليت داغر (لبنان)
محمد أمين الميداني (سوريا)
هاني مجلي (مصر)
هيثم مناع (سوريا)

منسق البرامج
مجدي النعيم

المستشار الأكاديمي
محمد السيد سعيد

مدير المركز
بهي الدين حسن

فن المطالبة بالحق

المسرح المصري المعاصر وحقوق الإنسان

نورا أمين

فن المطالبة بالحق
المسرح المصري المعاصر وحقوق الإنسان
الكاتب: **نورا أمين**
الناشر : مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان
حقوق الطبع محفوظة ٢٠٠٠
٩شارع رستم جاردن ستي القاهرة
تليفون : ٧٩٤٣٧١٥ - ٧٩٥١١١٢ (٢٠٢)
فاكس : ٧٩٥٤٢٠٠
العنوان البريدي: ص ب: ١١٧ مجلس الشعب-القاهرة
E.mail mail to:cihrs@idsc.gov.eg
الصف الالكتروني:مركز القاهرة: **هشام السيد**
لوحة الغلاف للفنان : **سيد عبد الرسول**
غلاف وإخراج: مركز القاهرة : **أيمن حسين**
رقم الإيداع بدار الكتب : ١٥٢٩ / ٢٠٠١ بتاريخ ٢٥ / ١٢ / ٢٠٠٠

إهداء

إلى رفاق المسرح
والحرية
والمسرح الحر
علّهم لا يكفون أبداً
عن مناطحة طواحين الهواء

نورا أمين

تمهيد

يعتبر فن المسرح من أقدم فنون التعبير، كما أن وجوده وتطوره كانا - ومازالا- ملازمين للحرية بشكل عام ولحرية التعبير والرأي والفكر بشكل خاص. من هنا فالحديث عن المسرح المصري وحقوق الإنسان -وتحديدا حق الحرية في التعبير- حديث طبيعي، فالشق الأول من العنوان يستدعي الشق الثاني حيث التلازم بين الاثنين مؤصل له منذ زمن بعيد، وحيث المسرح هو فن التعبير الحي، وحيث لا تعبير بلا حرية.

ينتهج كتابنا، "المسرح المصري وحقوق الإنسان"، منهجا نقديا ينطلق من التعرض إلى مجال العروض المسرحية في الحقبة الأخيرة، وإلى أفق قنواتها التعبيرية، والمحدودية التي توقف عندها مسار المسرح المصري بشكل عام بسبب إعاقة بعض المحرمات الاجتماعية والثقافية لأدوات التعبير، سواء أداة الجسد كحضور وكتقنية تعبيرية، أو أداة اللغة الكلامية الخاضعة لمواضعات تعبيرية بعينها. وبالربط بين حالة المسرح المصري الراهنة وقيود حرية الإبداع غير المباشرة، نصل إلى دراسة فكرة إعاقة مسار التطور الطبيعي التاريخي

لهذا الفن في مصر، ومواكبته للمسار العالمي، حيث الاعتبارات الدخيلة على العملية الفنية تؤدي إلى تحريف في إبداع الفنان المسرحي يمارسه أولا على نفسه معارضا بديهيات الفن وبديهيات حقوق الإنسان، تلك البديهيات المترادفة هنا وهناك، حيث لا فن بلا حرية ولا حرية بلا تعبير، والمسرح هو المجال ذو الحضور الحي المتمرد والحر للقفز فوق المحرمات والمحظورات لكي يواجه الفرد مجتمع السلطة المدنية (وهو التعريف القديم لنشأة المسرح المقترنة بظهور مفهوم المدينة الإغريقية).

ينتقل الكتاب في جزئه الثاني إلى نماذج بعينها من عروض المسرح المصري التي تعرضت أثناء تقديمها على خشبة المسرح للحذف أو الإيقاف أو المنع من خلال أشكال الرقابة الرسمية وغير الرسمية. في هذا الجزء نتعرض أيضا لآليات التعامل مع العروض المسرحية في الواقع المصري بعد أن طرحنا مجالات العملية الإبداعية أثناء تشكلها في علاقتها بالمجتمع وقيم الحرية. وتضم العروض التي سوف نسترشد بها مسرحيات في فرق مسرح الدولة أو القطاع العام، وفرق القطاع الخاص، والفرق الحرة أو الأهلية (ومعظمها فرق شابة تنتمي إلى عقد التسعينات)، ونعتمد هنا على طابع التوثيق لتلك التجارب ومصيرها.

❖❖❖

نعتقد أنه يمكن تطبيق منظور حقوق الإنسان على جميع الممارسات الإنسانية الفردية والجماعية في المجتمعات، إلا أنه بالنسبة إلى مجال المسرح تزداد أهمية هذا المنظور ليس لأننا ندخل إلى مجال الفن، وإنما لأن المسرح تحديدا ولد ونشأ في ظل التأسيس لهذا المنظور، كما كان مصاحبا -إن لم يكن رد فعل- للانتقال إلى المجتمع المدني، وللنقلة السياسية نحو مفهوم الديمقراطية والفرد، وللنقلة الفلسفية أيضا إلى مفاهيم جديدة عن التعبير والحرية والآخر.

في دراستنا إذن يبدو منظور حقوق الإنسان ليس منظورا سياسيا

اجتماعيا وحسب، بل منظور فني أيضا، لذلك ففي الجزء الثالث والأخير من دراستنا ننتقل إلى مدى إمكانية تأثير المسرح والفن بشكل عام في الحصول على مكاسب جديدة فيما يتعلق بحقوق الإنسان، فالعروض المسرحية الجيدة الجادة والحرة هي في إحدى معانيها عروض مؤثرة في الوعي بحقوق الإنسان وبالتالي على تلك الحقوق المرادفة لكل المعاني النبيلة والإنسانية والعادلة، فهذه المعاني التي ينطوي عليها العمل المسرحي هي نفسها معاني حقوق الإنسان منذ الأزل وإلى الأبد، حيث أن المصطلح، أو مسمى "حقوق الإنسان" هو عنوان حديث لمسمى ولقيم ولحقوق أخذ العمل المسرحي على عاتقه فكرة ترويجها حتى قبل أن يظهر المسمى وقبل أن تنشأ حركته.

مقدمة

لم تنته قصة المسرح. وربما أنها لن تنتهي أبدا مهما ظهرت وسائل فنية حديثة، ومهما تحول الواقع إلى مسألة افتراضية. فالمسرح هو صاحب التميز الوحيد وسط كل تلك الفنون لكونه فن الحضور الحي، ولكونه أيضا أقدم تلك الفنون، وبالتالي فإن مساره يؤرخ -بدرجة أو بأخرى- لمسار الإنسانية والحضارة.

كان مجال التنظير المسرحي دوما منفتحا على مجالات أخرى، ومنظورات غير فنية بالمعني الضيق، وذلك بالطبع بسبب علاقته التفاعلية مع المجتمع، ومع العلوم الأخرى، وبسبب تعدد التيارات والمدارس المسرحية التي لا يمكنها النظر إلى المسرح بوصفه منتجا معزولا عما حوله، أو عما نبع منه وما سوف يؤدي إليه.

من هنا كان الربط لازما بين فكرة المواطنة وتحليلها السياسي عند التعرض إلى تيار المسرح الشعبي، وكذلك كان لا بد من البحث في تراث القهر والاضطهاد عند تناول مسرح القسوة أو مسرح المقهورين. وفي جميع تلك

المقاربات والتحليلات التي لم تترك مجالا بحثيا أو ثقافيا دون أن ترى علاقته التفعيلية مع المسرح، كانت الحرية موقعا أساسيا بشكل خاص، وهو الشكل الأقرب لقضية الحرية عند التعرض لدراسة المسرح من حيث أنه فن يقوم على التعبير كما يفرض تعريفه.

من هنا سوف تكون دراستنا حول المسرح وحقوق الإنسان، متمحورة بدرجة أو بأخرى، حول حرية التعبير وحرية الرأي في المسرح المصري، وهما من الحقوق الأساسية التي لا يمكن تجاهلها عند تناول أي موضوع من منظور حقوق الإنسان، بل إنهما من المحاور الضرورية التي تدور حولها الدراسات المسرحية حتى لو لم تنتهج هذا المنظور أو تحدد موقعها في مجال حقوق الإنسان، فالحريات قضية إنسانية من قبل أن تكون قضية تنتمي إلى هذا المجال أو ذاك، كما أنها قضية فنية بنفس الدرجة بما أن الفن يقوم في جوهره على الحرية، أو يبدو في حد ذاته كشكل من أشكال الحرية. يتضح إذن هذا التقاطع الجوهري بين المجالين، المجال الفني (وتحديداً المسرح) ومجال حقوق الإنسان، من خلالهم الحرية، وهو ما يدعونا لاعتبار دراستنا واقعة في حيز الدراسات المسرحية بقدر وقوعها في حيز دراسات حقوق الإنسان (أو حرية التعبير بشكل محدد).

موضوعنا إذن هو الحرية، تلك الثمرة المحرمة، أو الشجرة المحرمة إذا جاز التعبير، إنها الحرية التي ظلت مسمي ملازما لتشكل فن المسرح على مستوي الشكل، وعلى مستوي المضمون،الحرية كهدف سياسي وإجتماعي، والحرية كجزء من العملية الإبداعية والفنية، وكجسر للعبور نحو أشكال جديدة ومغايرة من التعبير. إنها أيضا الحرية التي تأسس عليها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان (ديسمبر عام ١٩٤٨) (اعتمد ونشر على الملأ بقرار الجمعية العامة ٢١٧ألف "د-٣") ، في مادته الأولي: "يولد جميع الناس أحرارا ومتساوين في الكرامة والحقوق"، كما نص عليها بشكل أكثر تفصيلا، موليا اهتمامه إلى حيز التعبير والرأي، في المادة رقم ١٩: "لكل شخص حق التمتع بحرية الرأي والتعبير، ويشمل هذا الحق حريته في اعتناق الآراء دون مضايقة، وفي التماس

الأنباء والأفكار وتلقيها ونقلها إلى الآخرين، بأية وسيلة دونما اعتبار للحدود". ونحن إذ نتعامل هنا مع هذا الموضوع من خلال فن المسرح، فإننا نتعامل مع حرية الرأي والتعبير في إحدى أشكالها الجمعية وليس الفردية فحسب، كما أننا نحللها في علاقتها بظاهرة هي في أساس تعريفها ظاهرة تعبيرية، ألا وهي الظاهرة المسرحية، وإن كان التعبير بشكل عام فعلا إنسانيا ملازما للإنسان، وغير قاصر على الفنون التي صنعت منه قناتها، ورفعته إلى قيمته الثقافية والجمالية.

إننا إذن بصدد التعامل مع القضية في أبعادها الجمعية/ المجتمعية، والسياسية/ الفنية، فهدفنا هو توسيع نتائج دراستنا لتتفتح على واقع المجتمع المصري في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ولو كنا ننطلق من موضوع معبر جداً- هو حرية التعبير، ومن مجال خاص لكنه مؤشر حيوي جداً- هو المسرح. فقد كان هذا الموضوع دوما لصيقا بتطور الحضارة والمجتمع، بقدر ارتباطه بتطور الأنظمة السياسية، والسياسات الثقافية، والوعي الفني لأصحاب "مهنة التعبير"، كما كان المسرح أيضا -ومازال- بوتقة لحركة المجتمع والمواطنين، وشرارة ينطلق منها التمرد والرغبة في التغيير، فبسبب كونه فعلا حيا، أو فنا للتعبير الحي، امتلك المسرح خاصية التحريض والتحفيز والمشاركة في خلق الفعل، حيث زمن العرض المسرحي، فضاؤه، مساحة مميزة لحرية- مقتطعة؟- ولفعل جمعي/ جمالي، إن لم يكن معارضا، فهو حر في مجاوزة نسق الواقع، وهو حر في تعبيره المستقطب لمؤيدين/ متفرجين لرؤياه الجديدة.

الفصل الأول

أدوات التعبير
وحرية تطور المسرح

لكي نحدد السياق العام الذي تنطلق منه دراستنا، ينبغي أن نشير إلى الظرف التاريخي، والاجتماعي والسياسي، الذي نقع فيه. إننا في عام ٢٠٠٠، على أعتاب ألفية جديدة، غادرنا القرن العشرين بمنجزاته المدهشة، وافتتحنا القرن الواحد والعشرين. وبالرغم من ذلك فهناك الكثير من البديهيات والمسلمات اللازمة لدوران عجلة التطور، غير متوافرة، ومن أهمها حقوق المبدع والحريات الشخصية والفكرية. لنقل بعبارة أخرى، إننا في العام الذي انطلقت فيه مظاهرات عنيفة لمصادرة رواية (وليمة لأعشاب البحر) وللإطاحة بمؤلفها والمسئولين عن نشرها، وهى المظاهرات والدعاوى التي وصلت إلى حد التكفير والمطالبة بإهدار الدم، وسط موجة عاصفة من مساءلة الضمائر وإخضاع الفن والأدب لمعايير جائرة قادرة على تحويل تراث كامل إلى هرطقة وكفر. في هذا المناخ، بدت محاولات المبدعين كأنها تحاول من جديد تعريف أبجديات الفن والحريات المرتبطة به، ولم تختلف ردود الأفعال -بدرجة أو بأخرى- عن القرون الوسطي أو محاكم التفتيش. مرة أخرى، أصبحت القوة لصاحب الصوت الأعلى، وللقادر على الترهيب، وتأكدت هشاشة الهامش الممنوح لحرية التعبير الأدبي والفني، والذي دار من أجله البناء لعقود طوال. ووصل الأمر إلى أقصاه، ألا وهو تحول غول الرقابة والحظر والمصادرة، من الخارج إلى داخل المبدع نفسه، وبذلك أصبح العقل يحتجز إبداعه وحريته

بنفسه.

تنسحب خطورة هذا الظرف التاريخي على المجتمع ككل، كما تنسحب على مجال حقوق الإنسان، بنفس القدر الذي تنسحب به على المجال الإبداعي ككل. فمن ناحية، انتفت الحرية كشرط للإبداع، ومن ثم دخل الفن في دائرة التحايل وعلاقات القوى، والحسابات الدخيلة عليه، ومن ناحية أخرى، اضطربت موازين العلاقات بين الفئات الاجتماعية والقوى الوطنية بما يحول دون الممارسة الصحية لحقوق المواطنة، ودون الحصول على مرآة حقيقية لحركة المجتمع بجميع عناصره.

وبعد ذلك بفترة وجيزة، انتشر التشكيك العشوائي في أمانة المدافعين عن حقوق الإنسان، قبل وبعد وقف عمل مركز ابن خلدون، واعتقال مديره الدكتور سعد الدين إبراهيم. اتضحت هكذا ردة غير هينة تخيم بظلالها على المجتمع، وبالطبع تنال -أول ما تنال- من واجهة الفن والإبداع، ومن حراس حقوق وحريات لن يعترفوا بالهزيمة حتى وقت طويل.

باختصار، نتحدث عن حرية التعبير في وقت تعتبر فيه قضية الساعة. نتحدث عن القضية التي تجمع، بشكل أو بآخر، بين الفنانين (أصحاب مهنة التعبير)، والمدافعين عن حقوق الإنسان (المدافعين أيضا عن التعبير وحريته)، في لحظة تاريخية يجوز أن نقول فيها عبارة شبه دارجة: "إن المدافعين عن حقوق الإنسان في حاجة إلى من يدافع عنهم لكي يقفوا على أرض صلبة فيدافعون بدورهم عن حقوق الإنسان"!

"لا حاجة بنا إذن أن نوضح الظرف التاريخي أكثر بالإشارة إلى المثقفين الذين يقاضون بعضهم بعضا بتهم السرقات الأدبية والسب والقذف، أو بتهمة التكفير، فالأمثلة حاضرة في أذهاننا جميعا، من الدكتور نصر أبو زيد إلى الدكتور عبد الصبور شاهين، ومن اغتيال الدكتور فرج فودة إلى محاولة إهدار دم إبراهيم أصلان. ومع ذلك، فليس الهدف تلك الوقائع بعينها وإنما الإشارة إلى ظرف تاريخي ممتد، وإن اختفت أماراته تارة، وظهرت تارة أخرى.

في هذا السياق، يجوز التطرق إلى موضوعنا بطريقتين، إما بطريقة

محافظة تخضع للمواضعات المستحدثة في حرية التعبير، من خلال التحايل على العبارة والحذف والتحوير وإعمال الرقابة الذاتية ومراجعة الحدود الآمنة للممنوع والمسموح (فنكون قد وقعنا في الفخ نفسه الذي نسعى للتحذير منه في هذا الكتاب!)، وإما بطريقة تضطلع بالمسئولية كاملة أيا كان اتجاه العاصفة، وتقول الحقيقة مباشرة متمثلة النموذج الصحي لحرية التعبير، وساعية -بدورها- إلى تمثيله. وسوف يكون اختيارنا الطريقة الثانية التي يمليها موضوعنا بداية من عنوانه.

❖❖❖

اعتمد فن المسرح طوال تاريخه وتحولاته، على عنصرين في التجديد، يحتوي كل منهما على عدة مفردات، وكان هذان العنصران هما أدوات التعبير، وعملية التلقي.

أما العنصر الأول فيشمل كل الإمكانات التعبيرية للممثل (أو للمؤدي بالأحرى، وفقا للتطوير الذي طرأ على المصطلح لينفتح فن التمثيل على الفنون الأدائية الأخرى وتسقط الحواجز)❖ من إمكانات صوتية (في الكلام والغناء والتعبيرات الصوتية الخالصة vocals)، وإمكانات جسدية (في الإيماءة، والتعبير بالوجه، والحركة والرقص). وأما العنصر الثاني فيضم المعمار المسرحي (سواء كان العلبة الإيطالية أو المسرح المفتوح أو مسرح الشارع أو مسرح الغرفة، إلى آخره من الأفضية المسرحية اللانهائية)، وكل ما يتعلق بآليات التوصيل وعملية التلقي، أو بذلك الفضاء المحيط، والمشكل للعرض المسرحي. ولقد نشأت أشكال جديدة من المسرح إما باعتمادها على اكتشاف أدوات جديدة في التعبير، أو بإحلال مركزية بعض الأدوات محل أدوات أخرى، أو بتطوير بعض الأدوات المطروحة بما يبرز إمكاناتها الكامنة وغير المستثمرة حتى ذلك الحين، أو بإعادة تنظيم وتوظيف الأدوات التعبيرية في علاقتها ببعضها البعض بما ينتج نسقا جديدا من التعبير. ولقد نشأت أشكال أخرى

❖ التعبير المستخدم الآن بدلا من كلمة ACTOR هو PERFORMER (مؤدي). وذلك بالنسبة لمن يتعدد حضورهم المسرحي خارج القالب التقليدي للتمثيل الكلامي في المسرح

باعتمادها على اكتشاف أفضية مسرحية جديدة، أو مسرحة أفضية غير مستخدمة للعرض المسرحي فيما قبل، أو باعتمادها على فتح أفق جديد وتوظيف جديد- لفضاء مسرحي معروف ومتداول، كما أن هناك أشكالاً اعتمدت على المزج بين احتمالات العنصرين، الأول والثاني، في التجديد.

يمكننا أن ندلل على أشكال النموذج الأول بالإشارة -مثلاً- إلى المسرح الجسدي الذي اعتمد على اشتقاق أداة التعبير الجسدية من مجمل أدوات المؤدي، وتنحية الأداة الصوتية والأداة الكلامية، لكي يقوم تيار كامل على مسرحانية الجسد وحده، حيث تتحول مركزية الحضور المسرحي من اللغة الكلامية المنطوقة (سواء كانت ارتجالية أم نصا مؤلفا)، إلى اللغة الحركية (سواء كانت راقصة أم إيمائية، وسواء كانت تراثية أم حداثية مصممة -cho reography).أما أشكال النموذج الثاني فأمثلتها تضم المسرح تحت الأرضي (مسرح مترو الإنفاق)، ومسرح الشارع، ومسرح الجاراج، ومسرح الجرن. وفي الحالتين، يرتبط البحث عن التجديد بالوضع السياسي والاجتماعي العام، ارتباطه بنسق القيم في المجتمع، وبالحالة المسرحية العامة. فلولا سماح القوانين المدنية في الغرب، باستخدام مساحات مترو الأنفاق للتظاهرات الفنية دون قيد ولا شرط، وسواء تمت تلك التظاهرة بشكل جمعي أو فردي (كالأفراد الذين يعزفون الموسيقي لقاء أجر دون أن يعتبر ذلك تسولاً)، وسواء تمت ارتجالا أو وفقا لبروفات مسبقة، وسعت لتدخل المتفرجين وإشراكهم، أم لم تسع، لما ظهر هذا الشكل المسرحي. بل إنه لم يكن ليظهر أيضا إذا ما سمحت به القوانين دون أن يتقبله العرف العام أو الضمير الجمعي، فلولا القبول الجماهيري لكل ما يظهر من جديد، والتعايش مع التظاهرات الفنية كجزء أصيل من الواقع، غير غريب وغير مستهجن، ولولا الاعتراف العام بحريات التعبير والممارسة (وهو اعتراف متجذر داخل كل مواطن وليس مجرد نصوص صماء في الدستور)، واحترام حقوق المواطنة المتساوية بين المتفرجين وأصحاب التظاهرة المسرحية، لما استكمل هذا الشكل المسرحي مساره. وإذا ما نقلنا هذه الحالة إلى الواقع المصري لوجدنا استحالة نظرية وعملية في

توافر هذين الشرطين، فأولا تنص القوانين على عدم إمكان استخدام الأماكن العامة من أجل التظاهرات المسرحية، اللهم إلا إذا تم بتصريح خاص وتحت إجراءات أمن مشددة، وبعد مراجعة لكل مراحل ومحتوى العملية الفنية، ولعل أكبر تقدم تم في هذا الحيز هو ما يعمل به منذ زمن طويل في مجال السينما، لتصوير المشاهد الخارجية التي تدور في الشوارع أو الأماكن العامة أو المصالح الحكومية. وبالرغم من ضرورة الحصول على موافقة البلدية أو المحافظة حتى لو كان التصوير لدقائق معدودات، فإن التصوير السينمائي، أو الفيديو بالنسبة للتليفزيون، لا يتطلب أي تدخل من جمهور، ولا هو موجه إلى جمهور أساسا، بل هو عملية منظمة للغاية لا يهمها في استخدام الفضاء العام سوي الاستعانة بالمكان في حد ذاته من أجل إنجاز المشاهد المصورة، التي لا تنطوي على أية عملية تفاعلية بين الفنان والمواطنين الذين ربما يحيطونه أو يتصادف وجودهم في نفس المكان، بل الذين ربما يخضعون للإبعاد القهري حتى لا يعطلوا إجراءات التصوير.

يضاف إلى هذه النقطة الخاصة بالقوانين، وقوع الشعب في ظرف استثنائي يعمل على "تحفيز" (بالمعني الكيميائي للكلمة) تلك القوانين الأساسية، ألا وهو ظرف قانون الطوارئ الذي تزيد في ظله الاحتياطات الأمنية ضد أية فرصة -ولو كانت ضئيلة- لإثارة القلاقل والاضطرابات. فإذا نقلنا مثال مترو الأنفاق إلى واقعنا، لتبين لنا أن تلك المساحة محظور فيها مجرد البقاء- وقوفا أو على مقاعد الانتظار- بعد النزول من المترو، وبالتالي فأي أفعال أو تظاهرات أخرى ممنوعة، بل يؤدي الإقدام عليها إلى العقاب القانوني سواء بالسجن أو بالغرامة المالية، حيث تلك المساحة غير مخصصة إلا لانتظار المركبة، واستقلالها أو النزول منها، ويراعي الالتزام بذلك جنود الأمن المركزي ونقطة الشرطة الملحقة بكل محطة مترو. وتدخل هذه الإجراءات في نطاق الحفاظ على نظافة تلك المساحة، وأمنها، وصيانتها، وحماية المواطنين المترددين عليها من أية اضطرابات، بطريقة لا تميز بين حوادث الشجار، والمحبين الذين لا يجدون مكانا للقاء سوى على مقاعد انتظار

المترو، واللصوص الفارين، والرسم على الجدران، والتظاهرات المسرحية الحرة.

أما النقطة الثانية التي تفرض نفسها إذا ما استمررنا في فرضيتنا -بنقل مسرح المترو إلى واقعنا- فهي الضمير الجمعي الذي لا يتفق بالضرورة مع الحس البوليسي أو العسكري في الإدارة، فربما لا يستهجن المواطن تلك التظاهرات ليس بسبب انفتاح ثقافته ووعيه الفني بقدر ما هو بسبب فضوله وحبه للاستطلاع ودهشته من كل ما هو جديد- إلا أنه لن يتلقاها أيضا بانسيابية. فدمج الفن في الواقع، وفي ممارسات الحياة اليومية، مازال جديدا للغاية على المواطن المصري الذي حرم التعرض لممارسات فنية وتظاهرات عديدة، فظل وعيه غير متقدم في تلك الناحية.

هذا يقودنا بالضرورة إلى ربط ذلك بالنقطة السابقة، حيث تنبغي الإشارة إلى أن قلة الوعي الجماهيري هي من دوافع القيام بمثل تلك الاحتياطات الأمنية، إلا أن هذا الربط يدخلنا أيضا في دائرة مفرغة، فالسلطة المدنية تحظر ممارسة المواطن لبعض حقوقه حتى تحمي بقية المواطنين-فكأنها تفعل الشيء ونقيضه في آن- وهي بتلك الحماية المفترضة والمفروضة بالطبع- تعمل على احتجاز وعيه الممكن بالجديد، ومن ثم تعوق إمكان الوصول إلى مرحلة تقع فيها مثل هذه التظاهرات بطريقة طبيعية ومفيدة. من زاوية أخرى، يمكننا أن نصف الوضع على أنه استجابة لما يفرضه الأمر الواقع، وتنازل عن المستقبل، إنه احتجاز الظرف الآني للظرف المستقبلي، أي الوقوف "محلك سر"[1].

في هذا الإطار، يصبح البحث عن حل مسألة في غاية التعقيد، فهل نستسلم لوصاية السلطة بذريعة قلة الوعي، وتفويض حمايتنا من أنفسنا للقانون، أم نتمرد على تلك الوصاية أيا كانت المترتبات فنقع في فوضى واضطرابات لا يمكن التكهن بحجمها؟ إن الأمر يشبه هنا الانقلابات العاصفة لأنظمة الدول دون القدرة على تحقيق تغيير صحي، غالبا ما لايتم إلا بفترة انتقالية طويلة تقود خلالها النخبة الطريق. وقبل أن ننتقل من هذه الفرضية

الخاصة بمسرح المترو، سوف نسوق مثالا بسيطا يجمع بين المعوقين، الأول والثاني، لنشوء مسرح في مساحات غير اعتيادية، ألا وهما الضمير الجمعي وسلطةالشرطة أو القوانين.

في إحدى دورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي حيث هامش حرية التعبير واستخدام أفضية مسرحية غير معتادة، أكثر رحابة وتطورا- قدمت فرقة الصواري المسرحية لدولة البحرين عرضها في قصر الغوري، ووفقا للرؤية الإخراجية لمدير الفرقة ومخرجها عبد الله السعداوي، كان ينبغي استقبال الجمهور من الشارع وقبل صعود سلالم القصر، والدخول إلى ساحة التمثيل. هكذا وقف بعض الممثلين بملابسهم الممزقة القليلة -وفقا لما يستوجبه مضمون العرض وأسلوبه- كتماثيل صماء في الحارة المجاورة للقصر، وعلى ناصية شارع الأزهر الرئيسي، وتحت حماية لافتة العرض، ولافتات المهرجان، ومسئولي تنظيم العروض. كان منظرهم رائعا وهم مغروسون في أماكنهم، مغتربين عما يدور حولهم من حركة البيع والشراء في الشارع، وحركة المارة العاديين وحواراتهم، وصعود المتفرجين ودهشتهم. كان الممثلون مدربين على ما يفعلون، محاولين أن يحفروا طريقا ضيقا لا مرئيا، من الطقس الذي يخترق ضجيج الشارع بوحدته، قبل أن ينتقل إلى فضائه الخاص المهد والبعيد، داخل ساحة التمثيل بقصر الغوري. لم يلاحظهم أحد، حتى جاء رجال الشرطة من تلقاء أنفسهم لحماية الممثلين، حتى قبل أن يطلبوهم أو أن يتعرضوا لأي خطر، اقترح رجال الشرطة إلغاء هذه الجزئية التمهيدية من العرض، وحاولوا التحدث مع الممثلين بينما هم بلا حراك، في دنياهم التي نظمها لهم المخرج، وتقمصوها. تعامل المخرج مع الموقف برغم غضبه من التدخل السافر في عمله، ليس من أي عابر تلقائي، وإنما من رجال ينبغي أن يكونوا على دراية بمتطلبات العملية الفنية. غادر الرجال المنطقة، وإن ظلوا يراقبونها عن بعد تحسبا لأي شئ يستجد.

في اللحظة التالية مباشرة، بدأت مضايقات المارة للممثلين الواقفين في الشارع، بل إن الأمر وصل باثنين من الشبان إلى توجيه ألفاظ بذيئة لأحد

الممثلين الذي كان نصفه الأعلى عاريا، محاولين التحرش به دون أن يحرك هو ساكنا. وفي اللحظة التي بدأت فيها أياديهم في ملامسته، تدخل الضابط سريعا، وفض الناس من حوله، وما كان من المخرج إلا أن فض الطقس بدوره، وسحب ممثليه إلى الداخل.

المعاينة تقول: لم يبدأ أهل الشارع بالإساءة. بدأت الشرطة الحلقة بخوفها من التجربة، وتبرعها بإلغائها. بدأت بأن سبقت الأحداث. التفت المارة بالفعل، وحققوا المتوقع منهم، بل بالغوا فيه بأقبح الصور. تدخلت الشرطة من جديد، وأنهت المسألة. أغلقت الحلقة كما بدأتها. ألغى المخرج رؤيته، واضطر للإخلال بطقس عرضه. حصل الممثلون على حمايتهم -ولو متأخرا- واضطربت نفسيتهم حتما.

النتيجة تقول: نعم، نحن بالفعل في حاجة إلى الوصاية.

❖❖❖

ننتقل الآن إلى العنصر الأول في التجديد المسرحي، والنابع من أدوات التعبير، ولنتخذ نفس المسار من خلال نموذج المسرح الجسدي، لكي نعاين معوقاته إذا ما نقلناه إلى سياقنا.

تضيف قضية التعبير بالجسد، أو المسرح الجسدي، عناصر أخرى لمعوقات التجديد في المسرح المصري، فهى تفجر الحديث عن المحرمات الثقافية والدينية، التي تمارس سلطة لا تقل عن السلطة السياسية، أو سلطة القوانين، كما أنها تتضافر بعمق مع قضية الضمير الجمعي، أو الوعي العام بالفن. لقد كان المسرح العربي، بشكل عام، مسرحا للكمة، للنص المنطوق، مثلما كانت الحضارة العربية حضارة الكلمة. ورث المسرح تقديس الكلمة، كما ورث القسمة الثنائية بين الآلة الكلامية والجسد، وفي مواجهة التضاد التقليدي المزعوم، بين مركزية الكلمة ومركزية الجسد، نتبنى فكرة تزيل المركزية، ولا تقف في صف التضاد والمنافسة، بل ترى في تلك القسمة تعسفا غير طبيعي حيث الصوت والآلة الكلامية والجسد وحدة واحدة لا يجوز تقسيمها، وتنصيب

عناصرها أضدادا كل للآخر، فالغاية إذن ليست تغليب هذه على تلك، أو هذا على ذاك، وإنما العمل على استعادة تلك الوحدة التي لا يمكنها أن تتم إلا بتحرير العناصر المقموعة والمهمشة، أولا، وتوظيفها بشكل فعال مسرحيا، كي تصل إلى مستوي فعالية بقية العناصر.

كما أنه لا يمكن تجاهل تفعيل الجسد صاحب الحضور المسرحي ذي الأولوية، ولا يمكن الاكتفاء بتجزيء المؤدي المسرحي من أجل الاستسهال، أو الارتكان إلى المعرفة المسبقة مأمونة العواقب، مغمضين أعيننا عن تطور ملح، ليس فحسب لأنه مطروح على الساحة المسرحية العالمية، وإنما لأنه ضرورة منطقية لمن ينظر للعملية الإبداعية في شموليتها.

كان الجسد -ومازال بدرجة أو بأخرى- موضوعا محفوفا بالمخاطر، فهو الممنوع المرغوب، الممنوع حضوره المتمرد الواثق بالضرورة- والممنوع الحديث عن موضوعاته المحرمة، إنه المرغوب طالما خضع للمواضعات الاستهلاكية، ودخل في نسق السلع المعروضة (في مسارح الصيف السياحية، والمسرح التجاري الذي يعرف جيدا كيف يستثمر الحضور الجسدي الأنثوي، والرقص والاستعراض!). إن الجسد -إذن- مسموح كمادة للعرض طالما تم ترويضه، أو بالأحرى تشييؤه، وفي هذه الحالة يبرز الحضور الجسدي المشروط، مفارقة خاصة بالمحرمات الثقافية والدينية، فالجسد المتحرر، العارض بلا أحجبة النفاق، وبدون صيغ توفيقية خاصة بالعرض والطلب، هو جسد مرفوض لأنه يفتح منطقة مجهولة وغير مشفرة، لأنه جسد خطر بإيقاظه لمناطق جديدة من الوعي، وبالتالي بتثويره للوعي، بينما الجسد الاستهلاكي قابل تماما للسيطرة عليه، وخاضع لمنظومة عامة ولقوالب متعارف عليها، هى تحديدا المنظومة التي تقمع الجسد، وإن كانت تظهره راقصا ومفتتنا بذاته، ذلك هو الجسد المقبول.

هكذا حُرم مسرح الجسد مسوغات حضوره، أو قبوله، بافتقاده لمواضعات تحترم الجسد وتعددية تعبيره، وبافتقاده لتراث يرقيه إلى مستوى الكلمة أو يجمعه بها، يضاف إلى ذلك الإدعاء المغلوط بكون المسرح الجسدي بضاعة

وافدة من الغرب، فالجسد ليس حكرا على الغرب، كما أن المسرح الجسدي والراقص، استلهمه الغرب، وتحديدا أوروبا، من مسرح الشرق، ومن مسرح بالى الراقص على وجه الخصوص في بداية القرن العشرين. ويضاف إلى ذلك أيضا غياب تقاليد وتعاليم مسرحية تنتهج هذا الأسلوب، وتعي أدواته وأبعاده، مما يعني نقصا على مستوى العلوم المسرحية والخبرات الإبداعية يصعب معه التجديد مع الأجيال التالية، اللهم إلا على مستوى التجريب والاستلهام والارتجال.

المثال الذي سوف نسوقه هذه المرة ينتمي أيضا إلى إحدى دورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (عام ١٩٩٧)، الذي قدمت فيه الفرقة البرازيلية عرضها في المسرح المكشوف بدار الأوبرا المصرية. والفرقة تتبنى منهج أوجستو بوال، صاحب نظرية مسرح المقهورين، وهو المنهج الذي لا يعتمد تقديم عرض، وإنما تظاهرة مسرحية تعتبر المتفرج مشاركا فعالا، فالجمهور يشاهد عرض مشكلة ما تتماس مع واقعه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، ويتوقف المشهد لكي يتدخل الجمهور في إيجاد حل لتلك المشكلة بارتجال مشهد -أو مشاهد- تالية، يشارك في أدائها مع الممثلين فورا، وهكذا دواليك. كانت من إحدى شخصيات "المشكلة" مومس ترتدي ملابس فاضحة، وهي بالطبع الممثلة التي فضل المشاركون من الجمهور أن يتعاملوا معها في مشاعرهم المرتجلة، حتى أن بعضهم سعى لملامستها بطريقة غير لائقة بينما هي لا تفهم الدافع وراء ذلك، وتعرضت التجربة للاهتراء لعدم وجود أرضية مشتركة، أو لغة واحدة، بين الممثلين والجمهور، فالممثلون يعتبرون الحضور الجسدي بما يتطلبه الدور مسألة مفروغا منها، بينما الجمهور (ذو الجسد الممنوع المرغوب) فاقد لمواضعات راقية لتلقي هذا النوع من المسرح، وبالتالي فهو يتعامل معه بطرية واقعية -كأنه ليس عرضا- كفرصة لممارسة غرائزه المكبوتة. وبعد انتهاء العرض، تجمع عدد كبير من المتفرجين (الذكور بالطبع) حول تلك الممثلة تحديدا، وأقدم أحدهم على تقبيلها! سقط هكذا حائط الإيهام (المجازي لأننا لسنا في علبة إيطالية بل في مسرح مكشوف)، واعتبر

الجمهور الممثلة مومسا حقيقية!

برزت بالطبع مشكلة مواضعات التلقي بشكل عام، وتلقي هذا النوع من المسرح تحديدا، إلا أن المشكلة الأعمق -والتي فتحت الباب لما تلاها- كانت في العلاقة مع الحضور الجسدي، والجسد كأداة تعبير، وسوف نتجرأ ونضيف "الجسد الأنثوي" تحديدا.

لسنا بحاجة إلى إضافة أمثلة أخرى في هذا الصدد، لا سيما أن كلها تجعلنا نأسف لوعي الجمهور المكبل بالمحرمات، والذي يسعى لمشاهدة العروض الراقصة أو الجسدية، للفرق الأجنبية في مهرجان المسرح التجريبي، بوصفها عروضا فاضحة، فتتحول عملية التلقي إلى ما يشبه العادة السرية، ويفقد العرض قيمته الفنية بفقدانه جمهوره، أي شرط وجوده. وإننا إذ نعرض لهذا النموذج، فإننا نسعى لتحليل قاعدة الجمهور التي من المفترض أن يكون التجديد مرسلا إليها، ونابعا منها -بشكل أو بآخر- في ذات الوقت، تلك القاعدة التي تتبدى في حد ذاتها- حاملة لقيم ووعي معارض للتجديد، ونحن لا نعني بذلك أن التجديد مقصور على الخوض في المسرح الجسدي، وإنما هو مجرد نموذج ملح لا يجوز تجاهله. وهدفنا ليس إبراز أهمية تحرير الجسد كأداة وكموضوع في العمل المسرحي، وإنما إبراز أهمية تحرير الوعي بشكل عام، فبدونه لا قيمة -بل لا وجود- لحرية التعبير، ذلك الشرط الأساسي للتطور الفني، ولتطور المسرح في حالتنا تحديداً.

❖❖❖

عندما نتحدث عن حرية التعبير في المسرح، فإننا -في الحقيقة- نتحدث عن موضوعين، كالشقين المتلازمين، ألا وهما التعبير بحرية -بالطبع- وحرية اختيار الفكرة التي يتم التعبير عنها، بما أن كلمة التعبير في حد ذاتها تنطوي على ازدواج، فهي تشير إلى شئ ما، وإلى تعبيره في ذات الوقت، فلا تعبير بلا معبّر عنه.

ونحن إذ نحلل معوقات حرية التعبير، هنا، فإننا نتطرق إلى الشقين الاثنين

للموضوع، حيث لا يخضع التعبير وحده للقمع، وإنما تخضع الأفكار والمضامين من قبله للتمييز والحذف والإقصاء، وكلها آليات تعرض لها الفن على مدار تاريخه في مختلف البلدان، وإن اختلفت الدوافع والمعايير، وتنوعت الدرجات، وتباين مفهوم ما هو محرم أو محظور من هنا إلى هناك. ويقاس تقدم الحضارات بمقدار الحرية فيها، ذلك المقدار الذي يعد مؤشره الأول في الفنون والإبداع، ولا يعني ذلك بالضرورة أن يقتصر تقدم فن المسرح -مثلاً- على انفتاحه على ما هو محظور عليه، فالمسألة ليست بهذه الآلية، وإنما يعني ضرورة أن يكون الإبداع غير مشروط إلا بمسئولية وأهلية صاحبه، فأفق الحرية في الفن -وفي الحياة- لا يتجزأ، ولا يمكن توجيه خيال الفنان للإبداع في تلك المنطقة دون غيرها، أو للتعبير بهذه الوسيلة دون غيرها، لا لسبب إلا لأنه هكذا يفقد هويته كمبدع، ويتحول إلى "حرفي بالقطعة"، ولو أنه خُير واختار بنفسه ما هو مُصرح به، ففي ذلك حريته ومسئوليته، فالفيصل هنا هو أنه قد حصل على حقه في الاختيار الحر، وبالتالي أصبح منتجه الفني - بالفعل- منسوبا إليه.

ولا يمكننا بالطبع، أن نغفل نوعا مهما من العراقيل يمارسه المبدع على نفسه دون تدخل خارجي مباشر، إنه الرقابة الذاتية التي تجسد ذلك الصراع الداخلي بين المبدع المجاوز برؤيته النسق الذي يحيطه، والمواطن المنغرس في الظرف الآني، أي بين الفنان المضطلع بدور التغيير، المناضل في سبيل ذلك، والفرد غير القادر على تحمل مسئولية هذه الموهبة في مواجهة المجتمع. تعمل الرقابة الذاتية على الحذف والتحوير في العمل حتى قبل أن يري النور، فيدور ما يشبه الورشة السرية التي تحتجز أكثر مما تحرر الرأي والتعبير. ولأن المبدع هو في الأصل واحد من أفراد مجتمع المواطنين، أي واحد من الجمهور، فإنه بالضرورة خاضع لتقاليدهم وأعرافهم، ومتبن لقيمهم وقوانينهم، في ذات الوقت المنوط فيه به -باعتباره من الطليعة الثقافية بسبب تعليمه وثقافته وموهبته- أن يمتلك وعيا يجاوزهم لكي يستطيع أن يستشرف المستقبل، ويعبر عن الواقع، ويحمل شعلة التغيير والتقدم. وعادة ما يكمن حل هذه الإشكالية

في مساندة القوي السياسية والمجتمعية، والوسط الثقافي، للفن بما يعطي دفعة للمبدع لتجاوز تلك الإشكالية، أو لبناء جسر من الثقة، ومن تميز هويته، يصل ما بينه كمواطن وكمبدع، أي يصل ما بين وضعه كواحد من الجمهور، وموقعه كفنان أو كعارض لهذا الجمهور. كما يساعد على حل هذه الإشكالية الإيمان العام بالإبداع والفن، وبتراثه، بما يفوض للمبدع امتياز التجربة والمغامرة. ولعل موضوع الرقابة الذاتية❖ من أصعب الموضوعات إذا ما أردنا أن نسوق لها أمثلة ونماذج، فهي -كما قلنا آنفا- تحتجز الفعل من قبل أن يُطرح.

لا شك أن الأشياء تتطور إذا ما تركت لمسارها الطبيعي، ومناخها الصحي، إلا أنها تتطور أيضا حتى لو حدثت تدخلات أو اعتراضات لهذا المسار من خارجه، بما يحرفه، أو يجعله ينحرف. والفرق هائل بين التطورين، الأول والثاني، فالأول يسمح برؤية واضحة للعناصر والمراحل حيث كل شئ مكشوف، وقابل للتحليل، أما الثاني فيحتوي أشياء كثيرة مسكوتا عنها، ومستترة، فعندما تتعرض المسارات للتعسف، ويقمع ما هو تطور طبيعي في مسار التفكير والتعبير، لا يحدث أن تتلاشى معطيات وعناصر ودوافع تلك المسارات، بل هي تتحول إلى كوامن إبداعية، وتتخذ أشكالا أخرى تظهر بها وفقا لما هو مسموح، أو للنسق المفترض، ووفقا لآلية داخلية خاصة تعمل على ألا يكون هناك أي "مهدور" في العملية الإبداعية.

كيف إذن تدور تلك الآلية، وكيف يحدث هذا التحول؟

إنها كما هو واضح- عملية في غاية التعقيد، ومع ذلك فسوف نحاول إيضاحها مستكملين حديثنا عن حرية التعبير والمسرح الجسدي في واقعنا المصري. كان من الطبيعي بالنسبة للمسرح المصري، والعربي عامة، أن ينفتح على المناهج الفنية الجديدة، ويحرر الأدوات التعبيرية المستخدمة، في سياق

❖ سوف نتطرق في الفصل المقبل إلى الرقابة بمعناها الرسمي، أي الرقابة على المصنفات الفنية السمعية والبصرية، والتي تعد أحد أجهزة الدولة التي تمارس المراجعة والحذف والتعديل على الأعمال الفنية.

سعيه نحو التطور والتقدم، بإخصاب أرضيته وتنويع أفقه، لا سيما مع وقوع فترة ازدهار المسرح المصري في حقبة الستينات التي رمزت إلى التنوير وتفعيل القوي التقدمية والطليعية في المجتمع في إطار مشروع قومي مكتمل. وبالرغم من ذلك، فلم تأت الرياح بما تشتهي السفن، وطرأ الازدهار على جانب المسرح النصي، أو المسرح الكلامي، دون غيره، ذلك المسرح الذي لا يقل أهمية عن غيره من الأنواع المسرحية، والذي يكرس -في ذات الوقت- لخطاب السلطة من خلال مضمونه، وأسلوبه الخطابي التعليمي، وعلاقته بالمتلقي/ الجمهور/ الشعب الذي لا يتحرك إلى دائرة الفعل، ويظل متلقيا سلبيا، أو مفعولا به، كحال المواطن في أنظمة الحكم الشمولي، أو الديكتاتوري. وقد أفلتت بعض العروض المسرحية من هذا الفخ، ومنها عروض تجرأت على مستوي مضمون مغاير ومعارض، أو عروض سعت لتقديم شكل مسرحي مختلف يجسد الجدل بين الخشبة والصالة مزيلا مركزية الفعل المسرحي، ويحاول "تشعيب❖ المسرح بدلا من قصره على النخبة المثقفة، محررا كذلك أشكالا مقموعة من الفعل والعرض المسرحيين، ويعد أفضل مثال على ذلك عرض "الفرافير" تأليف يوسف إدريس، وإخراج كرم مطاوع، وتمثيل عبد السلام محمد (الفرفور) وتوفيق الدقن (السيد)، حيث الموضوع المعروض نفسه يطرح قضية السلطة والديمقراطية والاشتراكية وصراع الطبقات بطريقة تتزاوج تماما مع الشكل أو المنهج المسرحي.

باختصار، لم تنتج الحقبة الوحيدة المؤهلة -في تاريخ المسرح المصري الحديث- التغيير الفني المنوط بها، وإن أنتجت ازدهارا لا يمكن إنكاره فيما يتعلق بالمسرح النصي، ذلك الازدهار الذي ينبغي توصيفه بالجزئي. وهكذا ورثت الفترات المسرحية التالية هذا المسرح النصي دون أن يتلاشى الكامن الإبداعي من معطيات وطاقات تتجه إلى غيره من التيارات المسرحية، ذلك الكامن المقموع في التدرج الطبقي للأنواع المسرحية، والذي سوف يجد

❖ كلمة على وزن تفعيل، مشتقة من كلمة "شعب"، أي تحويل المسرح إلى مسرح الشعب، وفي الفرنسية POPULARISATION من PEUPLE (أي شعب)

طريقته للتحايل على ذلك الصراع الطبقي- والقفز إلى السطح، ربما بشكل يصعب معه تعرفه في صيغته الأولى المباشرة.

ينطبق هذا الكلام على أداة التعبير الجسدي، مثلما ينطبق على المسرح الشعبي الذي انحسر لصالح المسرح الثقافي، أو المسرح المثقف النخبوي، بينما يشتمل المسرح الشعبي على إمكانات هائلة لتحرير الفضاء المسرحي وتفعيل جميع المشاركين فيه بطريقة تشبه الدائرة التي تغذي جميع أجزائها، بدلا من هندسة التواجه، والأعلى والأدنى، التي يجسد بها المسرح البرجوازي رؤيته للعالم ومنطقه السياسي (على عكس الرؤية الشعبية التي تعتمد على الحس الجمعي والتبادلية والحوار، ويظهر ذلك في شكل مسرحها وهندسته، وفي أسلوبه، سواء مسرح الحكي أو الرواة الشعبيين، أو مسرح التجسيد بمختلف تقنياته البشرية وغيرها). كما لا يفوتنا أن نذكر أن الأدوات التعبيرية في هذا المسرح أكثر تلقائية وتحررا من قوالب مسرح السلطة، أو المسرح البرجوازي، وربما كان ممكنا -لوترك لمساره الطبيعي- أن ينتج أشكالا مسرحية حداثية أكثر تطورا مما نحن عليه الآن، إلا أن قمعه قد جعله يتراجع ليتمظهر من جديد في شكل يجسد أحد عناصره وقد اصطبغ بقدر كبير من الإسفاف والتدني، وهو الشكل الذي تمظهرت فيه أداة التعبير الجسدية بعد تراث طويل من الحظر، وقد حرمت بهاءها وكبرياءها. إن هذا الشكل الذي تحول إليه عنصر الفرجة الشعبية مجتمعا مع أداة الجسد، هو مسرح المنوعات، أو مسرح الكباريه، أو لنقل المسمى الشائع له الآن، المسرح التجاري، والمسرح الصيفي.

في هذا المسرح سوف نجد مخلفات المسرح الشعبي من عنصر الفرجة، والنكات، والمونولوجات الشعبية، والغناء الشعبي، فكأن سرادقا شعبيا منصوبا فوق خشبة المسرح، إلا أن صفة "الشعبي" قد توارت لتحل محلها صفة "التجاري" أو "المبتذل" حيث لا غاية إلا تحقيق أكبر عائد من شباك التذاكر أيا كانت الخسائر الفنية، وحيث العمل الفني ككل مجرد سلعة للاستهلاك السريع. هكذا فقد ما هو شعبي قيمته الأصلية، وفُرِّغ من محتواه، ليتحول شكلا محرفا مخلا، فاقدا الصلة مع جذوره التي أصبح من الصعب التعرف

عليها، في ظل هذا الهجين محرف العناصر، والذي ربما لم يكن ليتشكل لولا تراث القمع الذي ظهرت من جرائه عناصره في رد فعل مضاد ملئ بالشوائب.

وينسحب هذا التحليل أيضا على أداة الجسد في نفس هذا النوع المسرحي، الجسد الذي حرم متن العرض المسرحي، وتم تهميشه حضورا وتقنية، ومادة وموضوعا، فتوارى حتى ظهر نجما في مركز العرض المسرحي بل نجما أنثويا تحديدا. ففي المسرح التجاري، يصبح جسد الممثلة محورا للانتباه، ومستقطبا لتركيز المتفرجين، إنه الجسد السلعة الذي يقدم الإغراء والغواية والفتنة، إنه الجسد الفارغ، ذو العقل الغائب، والمضمون الخاوي، فبالرغم من احتلاله موقعا بارزا على الخشبة، وخدمته بالإضاءة المبهرة والموسيقى والرقصات، إلا أن حضور هذا الجسد مشروط بأن يكون غير فاعل، وأن يكون أصم، وأن يكون أداة داخل المنظومة الاستهلاكية، وبالتالي فهو مشروط بأن تكون الممثلة مرادفا للدمية، وبأن تتخلى عن هويتها المسرحية لتنتهي إلى مهنة العرض والطلب والاستعراض كأنها مانيكان في واجهة دكان تجاري. هذا -إذن- هو الجسد المقموع، وقد توارى ليتمظهر من جديد في شكله الممسوخ.

هكذا عرضنا لما يمكن أن تكون عليه آثار مصادرة حرية التعبير في المسرح، وقد رأينا مترتباتها على الوسط المسرحي، بما يعرقل حركة تطوره من ناحية، ويخل -من ناحية أخر ى- بدوره في المجتمع كعنصر فعال في التقدم، وكجزء حيوي من الثقافة. وبالرغم من النماذج التي طرحناها، توجد فرق مسرحية حاولت القفز فوق الخطر، وفوق القوالب الجامدة، والحلول السهلة، وفضلت أن تخوض الطريق الوعر كاشفة ما هو مسكوت عنه على مستوى الموضوع والشكل المسرحي، أو المنهج. وبالطبع لم تمر تجارب تلك الفرق بسلام، إلا أنها تثبت موقعا مضيئا في مسار التجربة المسرحية المعاصرة، بقدرتها على التمرد والنضال، ومن ثم الحفر في الصخر لطريق مسرحي مغاير.

في الفصل المقبل، سوف نعرض لبعض تجارب تلك الفرق التي صادفت الحظر أو المصادرة في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين.

الفصل الثاني

تجارب مسرحية معاصرة
أو المسرح المحتجز

سوف ننتقل في هذا الجزء إلى مرحلة تطبيقية من دراستنا، بعد أن قدمنا للموضوع في شكله النظري في الفصل الأول. في هذا الفصل سوف نقدم رصدا ومعاينة لبعض تجارب المسر ح المصري المعاصر وتحديدا المسرح الأهلي أو المسرح الحر، التي كانت عروضها محكا أساسيا لاختبار حرية التعبير المصري في المسرح، ومدي حقوق المبدع في التعامل مع منتجه الفني وجمهوره الذي يتوجه إليه. والمفيد في هذه العملية هو إتاحتها الفرصة للتعرف عن كثب على واقع العمل المسرحي، والعلاقة الفعلية بين العرض المسرحي وآليات المنع والحذف والتعديل، من خلال نماذج عملية موثقة. ولنحتفظ في أذهاننا بالإطار النظري العام للمسألة، والذي يصنع أرضية لأطروحتنا المفصلة في هذا الجزء، فالقيم الأساسية لحرية التعبير والتطور الفني سوف يكون لهما اعتبار كبير في الأمثلة التي سوف نسوقها، وليكن كل عرض مسرحي مما سوف يلي، مصغرا ومفصلا لما تناولناه في الجزء الأول، من ناحية أو أخرى.

يقوم العرض والرصد التالي على توثيق لتجارب الفرق والمخرجين تمّ إما من خلال حوارات أجريت معهم خصيصا من أجل هذا الكتاب، وإما من خلال التجميع الخاص لكاتبة هذه الدراسة من خلال عملها بالنقد، أو مشاركتها في تلك التجارب كممثلة، أو معاصرتها للتجربة بشكل عام. وسوف نقدم ملحقا

في نهاية الدراسة، يضم البيان التأسيسي الخاص ببعض الفرق، والصور الفوتوغرافية الخاصة بالعروض المذكورة في هذا الجزء، وأسماء المشاركين فيها.

❖❖❖

سوف ينقسم عرضنا إلى محورين، المحور الأول يتعامل مع المسرح كفعل سياسي، وكأداة لتحريض الجماهير للمطالبة بحقوقهم، إنه مسرح شعبي يدور خارج القاعات المجهزة وخشبات المسارح، ولا يسعى إلى تقديم منتج جمالي بقدر سعيه لإحداث تغيير في المجتمع، فكأن مترتبات الرؤية/ المشاركة تصبح ملموسة وفعلية على حيوات المتفرجين/ المواطنين. سوف يتجسد هذا المحور من خلال فرقة "السرادق" المسرحية وتجاربها، وسوف يؤدي بنا هذا المحور إلى العودة إلى معوقات نشوء مسرح سياسي، وانفتاحه على أفضية جديدة للتلقي، وانغراسه في الحياة اليومية للمواطنين، وهي النقطة التي تعرضنا لها آنفا بشكل نظري، من خلال مثال مسرح ما تحت الأرض، أو مسرح مترو الأنفاق، إذا ما نقلناه إلى الواقع المصري المعاصر. أما المحور الثاني فيدور حول حرية التعبير وأدواته، في المسرح التقليدي في العاصمة، إنه المسرح الذي لا يجدد من خلال تغيير فضاء التلقي، والعلاقة مع الجمهور/ المواطنين، وإنما من خلال تطوير وسائل التعبير، وأدوات التجسيد المسرحية بما يتواءم مع الرؤية الفنية الحداثية. ويتجسد هذا المحور من خلال تجربة فرقة "الشظية والاقتراب" وعروضها المسرحية التي تعرض أغلبها إلى محاولات للترقيب والمنع والحذف، وإن كانت أفضل حالا من قرينتها في "السرادق" حيث عصفت الأوضاع السياسية والاجتماعية بمسار الفرقة تماماً.

❖❖❖

سوف نقدم التجربتين وفقا لترتيبهما الزمني، وهكذا فسوف نبدأ بالمحور الأول، لكن علينا قبل أن نغوص في هذه التجربة أو تلك، أن نحدد السياق

المسرحي، والتاريخي العام، الذي ظهرت فيه كل من الفرقتين، ومارست عملها. ذلك السياق الذي تعود بذوره إلى حقبة الستينيات، مما يستتبع التعرض لمحاولات إبداع مسرح مغاير بدءا من حجر الأساس الأول في تلك المنظومة، ألا وهو النص المسرحي.

❖❖❖

أثبتت أعوام الستينيات دور النص المسرحي، والمؤلف، في الإفصاح عما هو محتجز من أفكار، وما هو مسكوت عنه. فعلى الرغم من أن العرض المسرحي لم يحرز تقدما حقيقيا في الخروج من الصيغ المألوفة، والمواضعات الإخراجية التقليدية، إلا أن التأليف المسرحي قد حقق نجاحا نسبيا في هذا الصدد، وبما أن النص هو جزء حيوي من الظاهرة المسرحية بشكل عام، فإنه يتعين علينا أن ننسب -إذن- جانب تفجر التعبير والفكر الثائر في المسرح، إلى عنصر التأليف المسرحي، فإذا كانت بعض المحاولات المبكرة قد ظهرت من أجل تجاوز الخطوط الحمراء، وطرح وعي مغاير، على المستويين الفني والاجتماعي، فإننا سوف ننسب الفضل في تلك المحاولات أولا إلى ظهور مؤلفين ملتزمين بقضية مجتمعهم التزاما يعتبر المسرح قناته، ويعتبر الحرية هدفا ووسيلة في آن.

ينبغي إذن أن نعرض في إيجاز إلى تلك البذور المتمردة الأولى في مسيرة المسرح المصري، مؤكدين أنه لا يجب أن نبخس حق فريق العرض الذي حول تلك النصوص إلى مسرحيات (أو كاد يحولها)، إلا أننا سوف نتعامل مع النصوص فحسب، باعتبارها مصدر الدفع الأساسي لتكوين العرض، وبالتالي للعمل على التغيير الفني ولاجتماعي المترتب عليه. كذلك يتعين علينا بلا شك أن نبرز انتماء هذا العنصر المسرحي (أي التأليف) أيضا، إلى مجال الكتابة والأدب، ومن ثم انتماءه إلى سياق الانتعاش الأدبي، وحركة الأدب الملتزم، ومفهوم الأديب صاحب الرسالة السياسية والاجتماعية. من هنا يسهل تحديد أسماء ثلاثة مؤلفين، يجوز النظر إليهم كأدباء وكمسرحيين في ذات الوقت،

بما يعنيه ذلك من انتماء ثنائي متجذر في الظاهرة المسرحية، ما بين المسرح والأدب، هذه الأسماء هي: ميخائيل رومان ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي.

أما النصوص التي سوف نعرض لها، فهى على التوالي: "العرضحالجي"، و"الفرافير"، و"الحسين ثائرا وشهيداً".

ميخائيل رومان:
"العرضحالجي"

إذا كان هناك كاتب مسرحي يصلح لأن يكون نموذجا للكاتب المتمرد في المسرح المصري، فلا شك أنه سوف يكون ميخائيل رومان. تنطبق على مسرحيات ميخائيل رومان معاني الثورة والصدام والتمرد، تماما مثلما تنطبق على مسيرة حياته التي تصلح في حد ذاتها كمادة درامية عن الفنان الرافض للأوضاع القائمة، وللظلم والقهر الفساد، الفنان القادر وحده -من وجهة نظره- على مجابهة السلطة وإيقاظ وعي الجماهير، ولو بدا في النهاية كدون كيشوت يحارب طواحين الهواء، فقط لأن أحدا لم يؤازره كما يستحق، ولأنه وقع نفسه ضحية للظلم فعاش في ظروف لا تليق بموهبته ورسالته، وتوفى فيها.

عندما نذكر ميخائيل رومان، نتذكر نصوصا عديدا مليئة بالتحريض على الثورة، ورفض الواقع المهين، والبحث عن الضمير الشعبي، والمساواة بين الطبقات، والتمرد على الحكومات الفاسدة، والقبض على الهوية التائهة. ونتذكر عناوين مثل "الدخان" "إيزيس حبيبتي"، و"غدا في الصيف القادم"، و"الخطاب"، ربما لأنها النصوص التي تحولت إلى عروض مسرحية أكثر من مرة، إلا أن العناوين الأقل شهرة أكثر عددا، وربما أكثر ثورة وغضبا، إنها المسرحيات التي شملتها ستة أجزاء تضم الأعمال الكاملة لميخائيل رومان، الصادرة في الهيئة العامة للكتاب. وينبغي أن نضيف هنا أن قدرا لا يستهان به من مسرحيات ميخائيل رومان لم تُنشر إلا بعد فترة من وفاته التي جاءت مبكرة بسبب المرض والفقر، بل إن بعض نصوصه تم اكتشافها مؤخرا مكتوبة بخط إليد، ومن بينها مسرحية لم تكتمل، وبالتالي فهى غير منشورة، وهى آخر ما كتبه المؤلف، إلى جانب المشاكل الرقابية التي حالت دون نشر مسرحيات ميخائيل رومان أثناء حياته، وقد تعرضت بعض نصوصه للتعتيم حتى أنها لم

تظهر مطلقا في الأعمال الكاملة التي أشرنا إليها، ونقصد هنا تحديدا مسرحية "العرضحالجي".

❖❖❖

تعرضت مسرحية "العرضحالجي" لموضوع فساد السلطة الحاكمة، ونقد الأوضاع السياسية الظالمة، وهو موضوع متنامي الأهمية لدى ميخائيل رومان صاحب الانتماء السياسي اليساري، والمؤمن بدور المسرح في تحريك الوعي السياسي للمواطن/ المتفرج، وتفعيل إرادته. لقد جسد ميخائيل رومان في هذه المسرحية مفهوم المسرح الفني والسياسي معا، فلم يتخل عن أسلوبه المتميز ولغته الخاصة الممتلئة بالحماس والحيوية، والشجن والثورة، والوحدة والانكسار والتمرد، مبدعا نصا يتجاوز حدود خطاب المسرح الاجتماعي التقليدي، كما يتجاوز فصاحة الخطاب الرسمي، والمجاز الفارغ المستخدم للتزيين اللغوي. إنه النص النابع من مشكلة الفرد/ المواطن (المتشابه بالضرورة مع أقرانه، وربما المجسد لهم بدرجة أو بأخرى) في مواجهة العالم/ المجتمع، وبالتالي فهو النص المنطلق ليس من الحقائق المعلنة، وإنما من الحقائق المستترة والخفية، الحقائق الأعمق. كان "العرضحالجي" هو صوت ذلك المناضل الذي لا يخشى شيئا، ولا يدخر شيئا للحصول على الحقيقة، والحصول على العدل، ولم يكن ميخائيل رومان يعرف المواربة ولا التنازلات، وبالتالي فلم يستقم مع المنظومة الفنية المجتمعية في عصره، وتعرضت المسرحية للإيقاف من جهة الرقابة فور إنتاجها، هكذا يؤكد العرض والنص معا، وهكذا تم باستمرار قمع ذلك النموذج المتمرد للمؤلف المسرحي، من قبل السلطة، فكان أن لم يصل أساساً إلى القاعدة الجماهيرية التي كان يتوجه إليها، وإن كانت غالبية أعماله قد نشرت الآن فإن ميخائيل رومان لا يصح اعتباره مؤلفاً للكتاب المسرحي، بل هو مؤلف لنصوص العروض المسرحية بهدف الوصول إلى جمهور خشبة المسرح، وهو ما لم يتحقق، تاركا إحباطا كبيرا لديه لا سيما تجاه قناعته بأن للمسرح دورا في التغيير والثورة، ومن ثم

ينبغي وصوله إلى متلقيه الأساسي (الشعبي والجماهيري)، ومن خلال حلبة المسرح (حلبة الفعل الفني المسيَّس)، وبمضمون معارض للسلطة ولأنظمة القهر في الأصل.

لم تتكرر تجربة "العرضحالجي" منذ إيقافها حتى الآن، وفي رأينا أن النموذج الذي جسده ميخائيل رومان لم يتكرر أيضا، ليس فحسب بسبب جرأته الفائقة، بل بسبب كونه قد تعرض أكثر من أي من زملائه للمنع والإيقاف مجسدا صورة الفنان الذي أراد أن يصنع مسرحا يحرر ما هو متحجز، فانتهى به الأمر إلى أن أصبح فنه نفسه محتجزا، وأصبح -هو مثل أبطاله، وتحديدا "حمدي" غير المتكيف مع العالم، والحانق على المجتمع، والعاشق للوطن، والحالم بالخلاص، والمتماهي مع مؤلفه- فريسة للسلطة وآليات النظام الذي يحمي نفسه بأي ثمن ولو رفع شعار الديمقراطية.

يوسف إدريس:
"الفرافير"

وضع يوسف إدريس نصب عينيه، مهمة خلق مسرح مصري، وهو ما اتجه لتحقيقه من خلال مقالاته المنشورة في مجلة الكاتب، "نحو مسرح مصري" (ثلاث مقالات)، ومن خلال مقدماته لمسرحية الفرافير (الصادرة في ست طبعات)، ومن خلال مسرحة "الفرافير" نفسها كنص في كتاب، وكنص للعرض المسرحي الذي أخرجه كرم مطاوع في عام ١٩٦٣، وقدم على خشبة المسرح القومي.

تعتبر المحاولة الرائدة ليوسف إدريس في هذا المجال ذات صبغة ودافع فنيين في المقام الأول، فقد أراد أن يقدم مسرحا مصريا أصيلا، وليس مستوردا، ومن ثم فقد انطلق للبحث في الأشكال التراثية المصرية للكوميديا أو المسخرة، والأراجوز، والهزل الشعبي، ونجح بالفعل في التنظير لنوع مسرحي

يمكن اعتباره النواة الأولى لما سوف نعرض له فيما بعد حول "مسرح السرادق" واستلهام أشكال الكوميديا الشعبية المصرية. لقد خرج يوسف إدريس بالفرافير، على النسق السائد للكآبة الدرامية في الستينيات، فقد تجاوز قاعدة أساسية ألا وهى الفصل بين فضاء التمثيل وفضاء الجمهور، واعتمد على التداخل بينهما، بل مزج حركة الممثلين بأماكن جلوس الجمهور، كما كان يحبذ تقديم العرض في مساحة مسرحية غير تقليدية، أي في ساحة دائرية، أو حلبة وسط الجمهور، حتى لو لم تكن مخصصة للتظاهرات المسرحية (بدلا من مسرح العلبة الإيطالية التقليدي، وإن كان مصيره في النهاية هو خشبة المسرح القومي). لقد أراد أن يخترق الممثلون فضاء الحياة العادية، وتجمعات الجمهور، بدون الاتكاء على المعمار التقليدي الذي يحدد بمجرد وجوده، حواجز وعلاقات قوى ما بين المسرح ومتلقيه. وإذا أضفنا إلى ذلك أن الصيغة المسرحية التي تبناها وطرحها كبديل للصيغة البرجوازية المستوردة من المسرح الأوروبي، هي صيغة الفرفور، ذلك الممثل المعادل للأراجوز المصري، والمعبر عن الفكاهة المصرية، والسخرية، والمزاج المصري اللاذع الكوميدي والنقدي معا، بل إنه معبر أيضا عن الشخصية المصرية الحاوية داخل نفسها كل قدرة على الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان. أما إذا أضفنا إلى هذا وذاك، طبيعة الرسالة أو المضمون الفكري الذي تبثه "الفرافير"، حول صراع القوي والضعيف، والصراع الطبقي، والسلطة والديمقراطية، والقهر والحرية، وهو ما يتبدى من مجرد قراءة العنوان (الفرافير)، ومن أسماء الأبطال (السيد والفرفور)، لتكشف لنا الدور السياسي لهذا المسرح وإن لم يكن هو هدفه المعلن الأول، فهذه الصيغة المسرحية الشعبية، والتي تملي شكلا وفكرا محددين، هي بالضرورة صيغة معارضة للسلطة، تقف في صف الجماهير وليس النخبة أو الطبقة صاحبة الامتيازات، وهكذا فهى صيغة تؤسس لانفتاح المسرح على الجمهور، على مستوى المعمار والإخراج والتمثيل، وعلى مستوى التأليف الذي يستلهم ويستعير لغة الشعب وفنه وأنماطه الهزلية المسرحية. إننا إذن- بصدد مسرح نابع من الجمهور/ الشعب، وليس من كاتب يضع نفسه

في موقع المثقف/ المنظّر المنعزل، كما أنه مسرح أصيل ضارب بجذوره في الهوية المصرية، وبالتالي فهو مسرح يجسد نموذجا لديمقراطية المجتمع والدولة كما يجب أن تكون، ويؤكد أن التجديد الفني، وتشعيب المسرح (في تكوينه وفي بثه)، هو فعل سياسي بالدرجة الأولى، حتى لو لم يكن مقصودا فالمسرح يمليه بطبيعته المزدوجة (الفنية/ السياسية).

من هنا جاءت "الفرافير" لتستخدم الذكاء الشعبي، وتتحايل على الأفكار السائدة، فتنتقد النظام الاجتماعي، والنظام السياسي، دون أن تتعرض للحظر أو الإيقاف، كما جاءت كمنفذ للتجديد في الفضاء المسرحي وعلاقاته وسياساته، فحققت بذلك سبيلين ينتهجهما المسرح لتطوير نفسه، السبيل المعتمد على التجديد في الفضاء، والآخر المعتمد على التجديد في أدوات التعبير (هنا التأليف الذي قاد بدوره إلى نوعية التمثيل والإخراج)، وبالتالي فقد أحرزت الهدفين، الفني والسياسي، واستطاعت أن تصل إلى قاعدة لا بأس بها من الجمهور لتخرج من حيز كونها مجرد عرض، إلى كونها نموذجا تطبيقيا لنظرية يوسف إدريس حول الفرفورية والتمسرح.

عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً وشهيداً

يمكننا أن ننظر إلى مسرحية "الفرافير" إذن بوصفها تمثل نقطة تحول في مسار المسرح المصري، أو بوصفها علامة فارقة سوف تظهر أصداؤها ولو بعد عشرين عاما. وإذا كان يوسف إدريس قد نجح في مهمته، بينما تعرض زميله ميخائيل رومان لكل أشكال المصادرة والمنع، فإن عبد الرحمن الشرقاوي الذي نشرت مسرحيته "الحسين ثائرا وشهيدا" في طبعتين حتى الآن، قد قطع نصف الطريق ما بين الاثنين، فبالرغم من نشر عمله المكتوب في عام ١٩٦٩، إلا أنه منع من العرض كمسرحية على خشبة المسرح القومي، في أوائل

الثمانينات. وهذه المرة جاء المنع من أعلى جهة دينية في مصر، ألا وهى الأزهر الشريف، حيث إنه من غير المسموح أن يظهر على المسرح أي من آل النبي عليه الصلاة والسلام. وفي "الحسين ثائرا وشهيدا"، لم يكن اسم سيدنا الحسين يتصدر العنوان فحسب، بل كان هو بطل المسرحية، وكانت مأساته هي قصتها، حيث نجد حوارات ومواقف، بل ومونولوجات شعرية مطولة على لسان الحسين، كما تتجسد معه شخصيات زين العابدين، والسيدة زينب، والسيدة سكينة، وهو ما لا يجوز أيضا!

بالرغم -إذن- من السياق التاريخي المحدد للمسرحية التي تدور في عام ٦٠ هجريا، وبالرغم من كونها تطرح واقعة تاريخية ودينية موثقة في تاريخ الدولة الإسلامية، ومحفورة في ذاكرة المسلمين، وبالرغم من أسلوب عبد الرحمن الشرقاوي الشعري والشاعري الذي يرقى إلى جلال ذلك الحدث بقدر ما يستطيع، إلا أن المحظورات الدينية الخاصة بتحريم تجسيد تلك الشخصيات الدينية ومحاكاتها سواء في السينما أو المسرح والتلفزيون، قد دفعت إلى إلغاء العرض الذي لم يقدر له أن يشهد ليلة افتتاح بعد شهور من العمل المتواصل في البروفات والتدريب الذي قاده مخرج العرض كرم مطاوع وبطله عبد الله غيث- فلم تصمد الاعتبارات الفنية ولا القيمة العالية للعمل، على المستويين الأدبي والمسرحي، أمام قرار المنع من السلطة الدينية الأعلى، فحتى لو تطورت المؤسسة المسرحية وانفتحت على موضوعات تاريخية ودينية حيوية، من خلال أعلى المسارح شأنا في مصر (المسرح القومي)، فسوف تتراجع حتما أمام السلطة الأعلى التي تمارس سطوتها حتى خارج نطاق المؤسسات الدينية، دون أن تطوّر -أو تراجع- مفاهيمها ومحرماتها.

هذه الواقعة أيضا -وإن كانت أجدد عهدا مما ذكرناه عن مسرح ميخائيل رومان- سوف يكون لها أصداؤها في مسرح الثمانينيات والتسعينيات، بل في الوسط الثقافي عامة، ومن خلال نفس المواجهة ما بين قيم المؤسسة الدينية، وقيم الإبداع الفني والأدبي عامة، حتى إن لم تظهر تلك الأصداء في شكل واقعة مماثلة لعرض مسرحي آخر، فإن التوجيهات غير المباشرة لتفادي ما

حدث لمسرحية عبد الرحمن الشرقاوي لا يمكن تجاهلها، كما لا يمكننا أن نغفل الصدى العميق المتجسد في الرقابة الذاتية للمبدعين والمسرحيين، على أنفسهم من واقع تجارب سابقيهم. وإذا كان النشر يتضمن مساحة -أكبر نسبيا- من الحرية، فإن ذلك يؤكد من جديد على إدراك السلطة لمدى خطورة دور المسرح كعرض وكتظاهرة جمعية، فكأن هذا اللقاء المباشر في العرض قادر على تفجير الأفكار في أذهان المواطنين بينما الكتاب يجعلها "محفوظة" بين دفتيه.

❖❖❖

لكي نتقدم أكثر في التمهيد للتجارب المعاصرة التي سوف نركز عليها، ينبغي أن نتعرض الآن للسياق المسرحي الأقرب زمنيا ومسرحيا لتلك التجارب مغادرين حقبة التأليف والستينيات. فعلى مدار حوالي عشر سنوات (تقع ما بين عقدي السبعينات والثمانينات)، شكلت بعض التجارب المسرحية المغايرة للمألوف، سياقا أوليا وتمهيديا لفرقة "السرادق" المسرحية التي ظهرت لأول مرة في عام ١٩٨٣، بشكل رسمي. كانت تلك التجارب المغايرة هي خمسة عروض قدمها خمسة مخرجين مسرحيين في إطار "مسرح القرية"، وهو النوع المسرحي الذي ظهر بظهور تلك العروض، واختفى بانتهائها. كان المخرجون هم، على التوالي: هناء عبد الفتاح، عبد العزيز مخيون، عادل العليمى، أحمد إسماعيل، عباس أحمد.

وقد اهتمت تلك التجارب بالانتقال بالعرض المسرحي إلى القرية، بدلا من استقطاب مسرح العاصمة (أو المدينة بشكل عام) لجمهور الأقاليم. لقد سعى مخرجو المدينة إلى الابتعاد عن مركزية مسرح المدينة والخروج إلى آفاق جمهور جديد، ومسرح جديد. باختصار كان هامش الحركة المسرحية هو مركز هذه التجربة. وبانتماء هذه التجربة برمتها، إلى هيئة الثقافة الجماهيرية، يمكننا أن نضع هذه التجربة مباشرة في سياق ظرفها التاريخي والسياسي،

فلقد انتهجت السياسات الثقافية❖ (المتمثلة هنا في سياسة هيئة الثقافة الجماهيرية) سياسة "تشعيب" الثقافة، واشتراكية الثقافة، وفي مجال المسرح تحديدا كان الشعار هو الترويج لمسرح لكل الجماهير (بالمعنى المزدوج لما هو جماهيري، أي تقديم الثقافة النابعة من الجاهير، وتقديم الثقافة إلى الجماهير كلها)، سواء بتوسيع قاعدة المتفرجين والانفتاح على الفئات المحرومة من الثقافة، أو بتحويل المتفرجين إلى مشاركين في الفعل المسرحي وفقا لصيغة مسرحية جديدة تكون الجماهير فيها منتجة للثقافة.

وبالطبع كانت السياسات الثقافية جزءا من السياسة العامة للدولة، التي برغم خروجها من الحكم الناصري، وبداية ولوجها إلى سياسة الانفتاح، كانت ما تزال تتحرك -ولو في بعض المواقع فحسب- وفقا لمبادئ الاشتراكية وآثارها، لقد كان الظرف التاريخي الواقع بين الارتباط بالجذور الاشتراكية الحديثة، والتحول إلى الرأسمالية الأحدث، مهيئا، بدرجة أو بأخرى، لنشوء هذا المسرح المغاير، ولو أن اختفاءه السريع مع بداية الثمانينات ربما كان راجعا -منطقيا- إلى اكتمال ذلك التحول السياسي والاجتماعي في الدولة والمجتمع، وبالتالي في السياسات الثقافية، والوسط المسرحي بشكل خاص. وسواء تم انسحاب تجارب ذلك المسرح بسبب أولويات هيئة الثقافة الجماهيرية، أو بسبب تحول المخرجين المغنيين❖❖ أنفسهم إلى اهتمامات ومجالات أخرى، فالدوافع في التحليل النهائي متشابهة، وكذلك النتيجة.

❖يجب أن نضيف هنا السياسات الثقافية للأحزاب المصرية، حيث أسهم مكتب الأدباء والفنانين بحزب التجمع في مساندة وتقديم "السرادق" بمقر العاصمة.

❖❖ لا يفوتنا أن نذكر انتماء معظم هؤلاء المخرجين اما الى الفكر الاشتراكي بشكل عام، وإما إلى حزب التجمع التقدمي، وهو ما لا يخفى أثره على نوعية الفن الذي ينتجونه لا سيما أن للمسرح في النظام الاشتراكي واليساري دورا فعالا وسياسيا. نذكر كذلك فيما يتعلق بتحولات هؤلاء المخرجين، سفر هناء عبد الفتاح إلى بولندا للحصول على درجة الدكتوراه، وسفر عبد العزيز مخيون إلى فرنسا لنفس الغرض، وعودة الأول مهتما بنوع المسرح الثقافي المستفيد من الغرب، وتكثيف نشاط الثاني في مجال التمثيل.

❖❖❖

جاءت "فرقة السرادق المسرحية"، إذن، كابن متأخر في سلالة مسرح الثقافة الجماهيرية الشعبية، جاءت كسليل لمسرح القرية، لكنه مختلف الملامح بعض الشيء عن أقربائه. وكان لوقوع تجربة الفرقة ما بين عامي ١٩٨٣و ١٩٨٨، مترتبات مختلفة تماما عما كان عليه الحال مع مسرح القرية، بل إن الهدف الأول المعلن للفرقة لم يكن سياسيا بقدر ما كان فنيا بالدرجة الأولي، ألا وهو تجديد الصيغة المسرحية، وإيجاد مسرح مغاير بعيدا عن الأشكال المسرحية السائدة. ولكي يكتمل الإطار التاريخي والفني لهذه التجربة، ينبغي أن نضيف أيضا أصداءها، فقد ظهر فيما بعد "المسرح المتجول" الذي تولى إدارته عبد الغفار عوده، ومن بعده رشاد عثمان، وهو المسرح الذي كان منوطا به استكمال تجارب مسرح القرية وبالتإلي مسرح السرادق- خلال تنظيم فني جديد مخصص لذلك، لكنه فشل في مهمته التي لم تعد تنتمي لسياق ذلك الوقت، ومن ثم بدت مصطنعة وشكلانية.

أما فرقة "الشطية والاقتراب"، فتنتمي إلى سياق فرق المسرح الحر، وقد نشأت مثل مثيلاتها من الفرق من داخل المسرح الجامعي. إنما لا تنتمي إلى المؤسسة المسرحية، وتسعي للاستقلال بدورها في إطار تكوين ما زال في المرحلة الأولى من ممارساته، أي مرحلة الاختبار، وإعلان التواجد والبحث عن صيغ إنتاجية مناسبة، ومتوائمة مع اختلافه. إنه التكوين الذي أعلن عن نفسه لأول مرة من خلال مهرجان المسرح الحر الأول❖ في عام ١٩٩٠، والذي أسهمت في مساندته في ذلك الوقت بعض مسارح القطاع العام، لكنه لاقي معوقات كثيرة في مساره، سواء الفردي أو الجماعي، أدت إلى الإعلان عن المهرجان الثاني في عام ١٩٩٣-أي بعد المهرجان الأول بثلاث سنوات، برغم الطموح في جعله مهرجانا سنويا- حيث قدمت العروض على مسرح مركز

❖ لا يجب أن ننسي أنه قبل هذا التاريخ، ظهرت فرقة الورشة المسرحية تحت إدارة المخرج حسن الجريتلي، وكانت أولى الفرق الأهلية التي تطرح الصيغة الحرة والمستقلة للمسرح، وإن لم تنضم إلى مهرجان المسرح الحر، وظلت محتفظة بمسارها الخاص. وكذلك تم المهرجان الأول تحت شعار ذكرى يوسف إدريس.

الهناجر للفنون وحده، وأخذ عدد الفرق الممارسة فعليا، يتقلص، أو يتقلص عدد العروض المقدمة منذ ذلك الوقت، وإن ظل مركز الهناجر بفضل الإدارة الواعية لمديرته الدكتورة هدي وصفي- يقدم المساندة والدعم لتلك الفرق، ويعتبر الجهة الإنتاجية الوحيدة التي لم تتخل عن تلك الفرق، إلى جانب إسهام بعض المراكز الثقافية الأجنبية بدور في هذه العملية. وقد ظهرت بارقة أمل لتلك الفرق في عام ١٩٩٩، بإعلان وزير الثقافة فاروق حسني، عن تقديم الدعم لعدد من تلك الفرق لإنجاز عروضها (على غرار ما عُمل به في فرنسا بالنسبة لفرق مماثلة)، كتمهيد لاضطلاع الوزارة بمساندة بقية الفرق في الحقبة المقبلة، لكن سرعان ما تبدد هذا الأمل عندما تكشفت استحالة إعطاء أموال من الدولة لتلك الفرق لأنها ليست جهات رسمية، وليست مشهرة كجمعية أو كفرقة أو كشركة (مساهمة أو تضامنية)، ومن ثم فهي شبه فاقدة للأهلية في التعامل المالي من وجهة نظر الجهاز المركزي للمحاسبات الموكل إليه هذه المهام المالية بشكل عام، ولما كانت هناك استحالة قانونية ومالية لتحويل تلك الفرق إلى جمعية أو شركة، فقد راحت الفرصة، وعاد الأمر إلى ما كان عليه.

"الشظية والاقتراب" بنت هذا الظرف المسرحي، وبنت سنوات التسعينات، وما تعنيه من حالة تنابذ ثقافية، وتسابق فني عنيف، وتراجع للمسلمات، أو مساءلة لها، متزامنة مع أحداث تعبر عن ردة ثقافية ما -ويا للمفارقة- أشرنا إليها في الفصل الأول. إنها أيضا بنت ذلك التكوين المضطرب، والمتمرد، والمصر، لفرق المسرح الحر، لكنها أيضا البنت المحظوظة التي نالت جزاء إصرارها ومثابرتها، مساندة أكيدة من مركز الهناجر، فكان حظها أفضل في الحصول على إنتاج منتظم، مؤكدة استمرارية ما لتلك الفرق، وأهمية منفذ الهناجر من حيث مهمته تجاه مسرح الشباب، والفرق الحرة، والتجديد الأكيد للعملية المسرحية بعروضه، وورشه الفنية، واستقطابه للخبرات العالمية والعربية للتدريب، ولخلق كوادر قادرة على الاضطلاع بمسئوليتها فيما بعد.

❖❖❖

تجارب فرقة "مسرح السرادق"

تأسست فرقة "مسرح السرادق" من مجموعة من العاملين بمسرح الثقافة الجماهيرية، في عام ١٩٨٣، العام الذي قدمت فيه المجموعة أولى عروضها، في محافظة الفيوم، وإن كان البيان التأسيسي لها لم ينشر إلا في العام التالي في مجلة "المسرح" التابعة لهيئة الكتاب، في شكل مقال بعنوان "نحو احتفالية جديدة" كما نُشر بوصفه بيانا تأسيسياً للفرقة في عام ١٩٨٥، في مجلة "البيان" الكويتية.

انطلقت صيغة المسرح التي قدمتها الفرقة، من تيار المسرح الاحتفالي الشعبي، الذي كان معارضا للأنواع المسرحية المعروضة في ذلك الوقت في العاصمة، وكان يتبنى شكلا وفكرا مضادين لما هو سائد، إلا أنه كان متسقا مع محاولات متزامنة معه، وتالية لظهوره، على مستوى المسرح العربي، حيث صدر في عام ١٩٧٧البيان الأول للمسرح الاحتفالي المغربي، ومن بعده جاء مسرح "الحكواتي" الذي أسسه المخرج اللبناني روجيه عساف، ثم مسرح "الفوانيس" في الأردن. كان "مسرح السرادق" إذن مرتبطا بحركة مسرحية في أنحاء العالم العربي، وإن كان منقطع الصلات مع المسرح المصري الرائج في تلك الفترة، على الأقل من ناحية الشكل والمضمون الفكري.

انتهجت الفرقة في عملها منهج استيحاء قصة من التراث الشعبي، وتحويرها -من حيث مادة الأحداث وتكوين الأبطال- لتلائم طبيعة كل قرية تعرض فيها الفرقة عروضها، من هنا كان الإطار العام للعرض والحبكة والتصاعد الدرامي مستوحى من "ياسين وبهية" لنجيب سرور بالنسبة لأولى عروض الفرقة، "يحدث في قريتنا الآن"، وبينما تم الاحتفاظ بأسماء الشخوص الأساسية، تم نقل موقع الأحداث ليتطابق مع القرية التي يتم فيها العرض، وكذلك مهن الأبطال وطباعهم، إلى جانب إضافة أشعار وأغنيات

ومواويل مكتوبة من أجل العرض، أو معدة له. هكذا كونت الفرقة مزيجها الفني، واستغلت النص الأصلي في شكله الهيكلي فقط، وسمحت بتكوين "لحم" العرض استيحاء من واقع كل قرية، لا سيما أن العرض كان يقدم بواقع ليلة واحدة في كل قرية. وقد تكون الفريق الأساسي لهذه المهمة من: صالح سعد (المخرج ومدير الفرقة)، محمد الفيل (المعد الدرامي وكاتب الأشعار)، مصطفي الجارحي (ممثلا)، محمد عزت (ملحنا وممثلا).

قدمت الفرقة تجاربها في محافظة الفيوم (مسقط رأس مخرجها)، في قرية شكشوك، التابعة لبيت ثقافة أبشواي، وفي سلسلة القرى التي تليها (حوالى سبع قرى)، في بني سويف، وأسيوط، وفي وجه بحري، في شبرا الخيمة، وقها، وأبوصير، وفي قرية الحوادكة (تبعد ١كيلو متر عن أسيوط المدينة). ووصل مجموع عروضها بين عامي ١٩٨٣و ١٩٨٨، إلى أربعة عروض، هم على التوالي: "يحدث في قريتنا الآن "(عام ١٩٨٣)، "احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتى" (عام ١٩٨٥)، "كنوز قارون" (عام ١٩٨٦)، "زفة المحروسة" (١٩٨٨).

وينطبق على مخرج الفرقة، صالح سعد، ما قلناه حول تحولات مخرجي مسرح القرية، فبعد آخر عروض الفرقة توقف المخرج عن تجربته وسافر إلى الاتحاد السوفييتي (سابقا) بغرض الحصول على درجة الدكتوراه، ومنها للعمل بالتدريس الأكاديمي بدولة الكويت. وإذا كنا قد أشرنا آنفا إلى التهميش الذي تعرض له مسرح الفضاء غير التقليدي (وتحديدا المسرح الشعبي هنا)، حتى في أكثر الحقبات أهلية لمساندته (أي حقبة الستينات)، فإنه لا يفوتنا هنا أن نربط بين الظهور المباغت، والاختفاء السريع، لهذا النوع المسرحي (خلال مسرح القرية ومسرح السرادق)، وبين تراث الفكر الفني والسياسي اليساري لنفس تلك الحقبة، فلولاه لما كانت تلك الثمرة الوحيدة والمستضعفة، والمتأخرة في ظهورها بعد وفاة أبيها الشرعي بزمن طويل، ألا وهو "المشروع القومي".

❖❖❖

عرض "يحدث في قريتنا الآن"

قدم العرض لأول مرة عام ١٩٨٣في محافظة الفيوم، بقرية شكشوك.

في هذا العرض تحول ياسين من فلاح مزارع إلى صياد، وفقا لتحول موقع العرض إلى قرى الصيادين. وبالتالي أصبح الوسط الذي تدور فيه الأحداث هو وسط الصيادين، مما استتبع تحويل الأحداث، وتفاصيل العلاقات، وطبائع الشخصيات، في نص نجيب سرور الأصلي، لتلائم إطارها الجديد في قري الصيادين. وهكذا أصبحت حكاية ياسين، حكاية صياد يكافح للحصول على حقوقه، وحقوق زملائه الصيادين، من كبير الصيادين، التاجر المسيطر على جمعية الصيادين، والمستغل لمصالحهم.

وأصبحت بهية -بنت عمه- ابنة صياد أيضا، لكنه يعمل مع التاجر المستغل، ويعد واحدا من أعوانه. بهذا التحوير البسيط والحيوي- وغير المخل في ذات الوقت بالمضمون الجوهري لنص نجيب سرور- انتقل "ياسين وبهية" من نوعية العرض الغنائي، إلى العرض الواقعي، فقد جمع أفراد الفرقة توثيقا من خلال بحث ميداني في قري الصيادين في تلك المنطقة، لحادثة حقيقية وقعت لأحد الصيادين (واسمه حسن) تكاد تتطابق مع حكاية ياسين البحري، وما لم يتطابق تمت إضافته إلى التفاصيل الجديدة للنص المستوحي -هكذا- من أحداث واقعية، وبهذه الطريقة حدث التطابق ما بين البطل الواقعي "حسن"، والبطل الأسطوري "ياسين"، لا سيما أن مسار كل منهما ينتهي بالقتل على يد كبير الصيادين، إلا أن حسن الأصلي لم يكن على علاقة حب سواء بمن تشبه بهية، أو بابنة أحد أعوان عدوه، وبالتالي فهو يُقتل في ليلة عرسه.

تكونت مساحة العرض من سرادق -يعود إليه اختيار عنوان الفرقة- على شكل مستطيل مفتوح في أحد أضلاعه، وفي وسط كل ضلع منصة مرتفعة يقف عليها الراوي (وبالتالي كان هناك ثلاثة رواة)، وفي المركز منصة أخرى مستديرة (بينما المنصات الثلاث مربعة) تدور عليها المشاهد الشخصية.

واعتمد مسار العرض على الحكي الشعبي للرواة، بالتبادل مع المشاهد الشخصية للممثلين. ووفقا لآليات الحكي الشعبي، فقد كان المتفرجون يسمح لهم بالتدخل بالتعليق والتساؤل والإضافة والتعديل، فيما يعد مشاركة فعلية منهم في تكوين العرض الذي تتبدل تفاصيل منه كل ليلة، وفي كل قرية، بهذا المنطق. وكذلك كانت مساحة المتفرجين غير مخصصة بمقاعد، بل كانوا يجلسون أرضا، أو يقفون، متناثرين كيفما يحلو لهم في أنحاء السرادق، لكن دون احتلال المنصات. باختصار، كان تكوين الفضاء المسرحي والعرض، يهدف إلى تفعيل المتفرجين أصحاب القصة الحقيقية المعروضة، وذريعتها "ياسين وبهية"، بما يدفعنا لتشبيهه ولو كان ذلك مبكرا في هذه المرحلة من الرصد. بمسرح التحريض الذي يستعير عديدا من آليات منهج مسرح المقهورين الذي وضعه المنظر المسرحي، برازيلي الأصل، أوجستو بوال❖

في ليلة العرض الثامنة والأخيرة، لـ "يحدث في قريتنا الآن"، أي في القرية الثامنة، جرت الواقعة التي أدت إلى إيقاف العرض تماما، وتعطل تجربة السرادق لأسباب أمنية، حتى عام ١٩٨٥بظهور عرضها الثاني. فقد اكتشف فريق العرض أن أحداث قصة حسن الصياد قد وقعت تحديدا في تلك القرية، وإن تم جمعها من قرية شكشوك المحل الأساسي للبحث الميداني، وتحضير العرض، وإجراء بروفاته. فقد كانت قصة متداولة وأثيرة بين قوي الصيادين المترابطة. من هنا تحولت التظاهرة المسرحية، إلى نوع مغاير ولو غير مقصود تماما- ألا وهو إعادة تجسيد الواقعة في المكان الأصلي لحدوثها، وهي صيغة تنتمي إلى سياق التظاهرات الدرامية أكثر منها إلى العرض المسرحي، كما تعتمد على مسرحانية الحدث الأصلي بالأساس، وعلاقتها بالذاكرة الجمعية لمعاصريه. وبما أن الحدث الأصلي هنا كان متعلقا بالظلم الذي وقع على أحد أهالى القرية، وصولا إلى قتله، فقد كان رد الفعل التلقائي للجماهير يدور كله في دائرة القصاص لمواطنهم طالما منحوا تلك الفرصة من جديد، ويُسمح لهم

انظر فيما قبل -في الفصل الأول- إحدى تجارب مسرح أوجستو بوال عندما قُدمت في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عام ١٩٩٧.

-مجازيا- بالعودة إلى الماضي وتغييره -ولو جزئيا- لكي يحققوا نتيجة تفعيلهم المسرحي، ولو كان الحاصل النهائي فعلا واقعيا وليس مسرحيا، فإن ذلك يرجع تحديدا إلى شدة الظلم الواقع، والرغبة في الخلاص وإيجاد حل، وكذلك إلى حالة الاستغراق الكاملة، والتوحد العاطفي اللاعقلاني مع اللحظة الماضية من خلال العرض، ولذلك نتج حل غير واقعي ويا للمفارقة- لأنه موجه إلى أهل الحاضر آنذاك، وإلى أشخاص لا ينتمون إلى السياق الأصلي للأحداث المروية، وكان بالطبع حلا عاطفيا بالدرجة الأولى مثلما يجرى الحال عادة مع تظاهرات هذا المسرح التحريضي، سواء في مصر أوفي خارجها. ولنتطرق الآن إلى تفاصيل ما جرى، أو مترتبات ذلك التحريض غير المباشر.

❖❖❖

بعد مقاطعة مبدئية للعرض، وبعد أن دار أفراد الفرقة على البيوت وأماكن التجمع لدعوة المتفرجين (وهو أسلوب يدل على علاقة هذا المسرح بالجمهور)، وبعد معالجة قرار بعض الشباب المجتمع بعدم مشاهدة العرض لعدم اقتناعهم بجدوى العروض الموفدة إليهم من العاصمة (والتي تدور أغلبها في إطار التوعية البيئية وتنظيم الأسرة والتوعية ضد الأمراض)، توجه المتفرجون/ الأهالي لمشاهدة العرض، ولم يكفوا عن التعليق والتعديل والإضافة حول تفاصيل الأحداث مطابقين بينها وبين ما يعرفونه عن قصة ابنهم حسن، بل امتدت المناقشات بين بعضهم بعضا، وانتقل مركز الفعل -الضمني- إلى مساحة المتفرجين، المؤلفين الفوريين/ الموثقين المعاصرين للأحداث. وبمجرد الوصول إلى مشهد قتل البطل (حيث كان مفترضا كالعادة أن يدور حوار بين الفريق والمتفرجين حول أزمة البطل الفرد، وضرورة التغيير من خلال المشاركة بما أن البطل/ المخلص الحقيقي هو الجماعة واضطلاعها بمسئوليتها، من خلال وعيها بالقهر الواقع عليها وأزمتها الاقتصادية والسياسية وعلاقتها بسائر القوي المحيطة)، انقلبت كل خطط الفريق، وأمسك الجمهور بزمام الموقف موجها العرض إلى فعل واقعي، ومضفرا النسيج الدرامي بنسيج دموي

حقيقي، فكأن العرض قد انتهى واقعا، لقد خرج الناس في مظاهرة عنيفة، وقاموا بحرق حلقة السمك، واقتحموا مركز الشرطة، ودخلوا في حالة هياج ثوري دموي لم يكن فريق العرض مدربا على التعامل معها، فهي لا تندرج بأي حال من الأحوال في آليات الارتجال مع المتفرجين، ولا آليات السماح لهم بالصعود إلى المنصة وتجسيد الأحداث بالطريقة التي يرونها، وبالمسار الذي يقررونه، فقد كان الصعود هذه المرة إلى منصة غير قابلة للإعداد لها، والتدريب عليها، منصة الواقع غير القابل للترويض..!

لقد أدت هذه الواقعة إلى اعتقال خمسين صيادا شاركوا في أحداث "الشغب" تلك، وفي إثارة الاضطرابات، واعتراض الأمن، كما تم استدعاء مخرج العرض للاستجواب حول تلك الأحداث بمباحث أمن الدولة، تلك الأحداث التي دارت في إطار -أو على الأقل بسبب- عرض تنتجه وزارة الثقافة، وتقدمه هيئة الثقافة الجماهيرية!

لقد تحرك الأهالي نحو فعل مادي/ سياسي، وتم "تشعيب" المسرح بالفعل، المسرح الذي صار أداة للحصول على الحق المهدور، إلا أن المنظومة عندما اكتملت، وعندما مارس "السرادق" دوره كما فرضته عليه الجماهير وكما قادته، وصارت بالفعل هي ذلك البطل الجمعي المأمول، كان ينبغي حظره، ومنع عروضه، وتسييج العلاقة بين المسرح والأهالي بما أنها قد أصبحت تشكل خطرا أمنيا. وتعود بنا تلك النقطة إلى دائرة وعي الجماهير والوصاية المفروضة عليها، والحلقة المفرغة لأيهما نبدأ بتحريره، إلا أن الأمر في هذه الحالة -للأسف- انتهى في ذروته وللسبب الاضطراري، وكان يمكننا أن نأمل في وصوله بدلا من العنف المباشر- إلى استفزاز الوعي الجمعي للحصول على الحقوق، الخاصة والعامة، والدفع نحو ممارسة معني المواطنة من خلال المسرح. لقد اختارت الجماهير -بعاطفتها- العنف، مضحية دون أن تدري بفرصة أشمل للحصول على الحقوق، بدلا من الخلاص اللحظي المزيف، ومن ثم إهدار الحق المستقبلي في التحرك الذاتي من أجل الحرية والحق، أي إهدار الحق في رفض الوصاية، والدخول تحت سيطرتها من جديد.

❖❖❖

عرض "احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتي"

قُدم العرض لأول مرة في عام ١٩٨٥، في محافظة الفيوم أولا، تأليف محمد الفيل.

تكون هذا العرض -على خلاف سابقه- من نص مؤلف، ودون الاستيحاء من قصة شعبية، أو معاصرة حية، وإنما باللعب على فكرة زفتى التي أعلنت نفسها جمهورية، واستقلت عن البلد، في محاولة تعد الوحيدة من نوعها في التاريخ المصري الحديث.

كان العرض يبدأ بزفة الدراويش التي تدخل كل قرية وهي تردد أهازيج وأناشيد تبدو ذات صبغة دينية مع أنها من أشعار بيرم التونسي السياسية، وتلحين محمد عزت. وبمجرد وضع السرادق، يتم إعلان قيام الجمهورية، وكأن مساحة السرادق قد أصبحت هي القرية التي تعلن عن نفسها من جديد كجمهورية. ثم تدور الانتخابات داخل السرادق لتحديد رئيس الجمهورية، وتقع المنافسة -كالعادة- بين العامل الصناعي (البروليتاريا)، وتحديدا الميكانيكي العامل في ورشة، وبين تاجر القطن الثري الذي يقف وراءه الباشوات المرتشون من الإنجليز. وبما أن المتفرجين قد أصبحوا، في هذه الفرضية، مواطنين في هذه الجمهورية، فإنهم يصوتون في الانتخابات، ويتحول السرادق إلى صالة انتخابات، وبما أن المتفرجين من الطبقة الشعبية الفلاحية أو الصناعية -على حسب القرية- فإنهم يعطون أصواتهم لمرشحهم البروليتاري. وبالرغم من حدوث تزوير في الانتخابات لتكون النتيجة في صالح التاجر الثري، فإن النتيجة تتعدل، وتتصحح بناء على طلب المتفرجين/ الناخبين/ المواطنين.

بمجرد تنصيب العامل (محمد عزت) رئيسا للجمهورية، يبدأ في سؤال مواطنيه عن مطالبهم وأحلامهم، وبإعلان المتفرجين عن مطالبهم، يكون العرض قد أعلن عن مطالب المواطنين في تلك القرية، وعن شكواهم، وعن الدور المنوط بالقوي السياسية الحاكمة تجاههم، يتحول السرادق إلى حلبة لممارسة المواطنين حقهم في حرية التعبير عن وضعهم ومطالبهم، وبذلك

تتحول أطروحتنا من حرية تعبير الفنان إلى حرية تعبير المتلقي، ومن التعبير الفني إلى التعبير السياسي، ومن تحرير المسرح إلى تحرير المواطن (من خلال المسرح الحر)، فتتجسد الغاية القصوى لهذا الكتاب.

من أهم المطالب الجماهيرية في هذا الوقت -رجوعا لمؤشر العرض- تقليل سعر اللحوم، ولعلنا نتذكر أزمة اللحوم في تلك الفترة، والقرارات الحكومية بتحجيم سعرها وبيعها! فقد طالب أحد مواطني العرض، وهو صبي ميكانيكي، رئيس جمهوريته، بمطلب واحد هو حلم حياته، ألا وهو تقليل سعر كيلو اللحم ليستطيع أن يأكله مرتين كل شهر بدلا من مرة واحدة، وقد كان ذلك في ليلة العرض بقها.

وفي أبو صير، توجهت المطالب لتعديل نظام الري في بني سويف، وإعادة تنظيم الدولة للري، وكذلك توجهت لتعديل علاقة الجمعية التعاونية بالفلاحين، وقد امتد العرض في تلك الليلة لخمس ساعات متتالية!

أما في قرية الحوادكة، فقد جرت الواقعة التي هددت حياة فريق العرض، حيث قرر الممثلون استبدال اسم أحد الباشاوات الذي يساند المرشح لرئاسة الجمهورية، تاجر القطن الثري، باسم الباشا الفعلى -بعد أن انقضي زمن الباشاوات- لتلك القرية، صاحب النفوذ والسلطة، والمقام قصره على ربوة عالية تعلو مساكن الأهالي، مرادفين بين ذلك "الباشا" وأعوان العدو الإنجليزي المستغل. وبالرغم من وجود مدير مديرية الثقافة أثناء العرض، ورئيس نقطة الشرطة، إلا أن زحف خفراء ورجال الباشا داخل السرادق، ببنادقهم، لم يتوقف. وبناء على نصائح المسئولين للمخرج بإبلاغ الممثلين بالتوقف عن نطق اسم الباشا وإلا تعرضت حياتهم للخطر، حذر المخرج فرقته، إلا أن الممثلين كان لهم قرار معاكس، فقد حكوا للأهالي المتفرجين خوفهم من رجال الباشا، وعبروا عن لجوئهم للأهالي لحمايتهم، حيث القوي متوازنة داخل السرادق، قوي الشعب/ المتفرجين، وقوي رجال المرشح المتعاون مع الإنجليز/ رجال الباشا. ولم يكن من المتفرجين إلا أن التفوا حول الفرقة، وصنعوا حول أعضائها حزاما أمنيا، وصاحبوها بأسلحتهم البسيطة خروجا من السرادق،

وحتى استقلال الحافلة، ووصولا إلى الطريق الزراعي.

لقد أسهم رجال الباشا -بطريقة غير مقصودة- في تحويل العرض إلى تظاهرة واقعية، أي "توقيعه"، ومن ثم منح وجودهم -المهدد لفريق العرض- الفرصة للمتفرجين في التصويت لصالح من يمثلهم، ضد من يستغلهم ويهدد مصالحهم، غير أن التصويت هذه المرة قد اتخذ شكلا فعليا واقعيا، خارج إطار اللعبة المسرحية لجمهورية زفتى المتخيلة، والتي كان الجمهور يشارك في المسرحية خلالها ويتحول ممثلا يلعب دور المواطن في تلك الجمهورية المسرحية. لقد أثمرت هذه العملية فعلا متمردا مشتقا من نسق العرض، ونابعا من مساحة الحوار بين المنصة والجمهور، حيث اعتبر هذا الأخير الممثلين مواطنين أقرانا يلجأون لأقرانهم من المواطنين في موقف إرهاب حقيقي، لا سيما وقد حول الممثلون منصتهم التمثيلية إلى جسر يربطهم بالأهالي، وليس حاجزا من مستلزمات العملية المسرحية، بل لقد أسقطوا المنصة بمعناها الرمزي والعملي، وتحولت المسرحية إلى موقف واقعي مصيري.

هكذا كوّن الأهالي جمهوريتهم التي تحررت فيها سلطتهم فاستطاعت أن تواجه قوى الفساد والاستغلال المرهبة. وهذه المرة لم تفسد التجربة بتدخل الأمن، ولا باضطراب سلوك الأهالي، بل تهددت فحسب من نفس العدو الذي يصارعه العرض -والمواطنون على السواء- مما أنتج حسنة حقيقية للعرض لأنه بهذه التجربة قد أحدث تغييرا إيجابيا في موقف المواطنين.

❖❖❖

لقد تباينت ردود الأفعال حيال عروض "مسرح السرادق"، من ليلة إلى أخرى، من قرية إلى أخرى، ومن عرض إلى آخر، لكنه قد أثبت نجاحه - بدرجة أو بأخرى- في تحقيق الهدف الأول الذي سعي إليه، ألا وهو طرح صيغة مسرحية مخالفة لما هو سائد. وبالإضافة إلى ذلك، نجح بشكل ما في تجسيد دور المواطن كمنتج للثقافة، وكصانع لعرضه، وبالتالي كفرد فاعل على

المستوي السياسي الفردي والجمعي.

لكن سرعان ما انطفأت تلك الشعلة المسرحية بتراجع دور مسرح الثقافة الجماهيرية وإن كانت التجربة تنسب بالدرجة الأولي لفريقها الإبداعي والتنفيذي- وتراجع المعتقدات الفنية واليسارية التي كانت تطمح إلى تحرير الجماعة وتفعيلها، ومن ثم تحرير الفكر والتعبير عنه، واعتبار المسرح أداة وساحة ضرورية لتحقيق ذلك الطموح، المسرح الذي تحرر مؤقتا -وفي منطقة الهامش الحيوي- واقترن تحرره الشكلي والمضموني، بتحرر في سياسات تشغيله، وبفكر تقدمي يضع حقوق الإنسان المواطن وحرياته في موضع الأولوية.

تجارب فرقة "الشظية والاقتراب"

تأسست فرقة "الشظية والاقتراب" من مجموعة من هواة المسرح الذين التقوا أثناء الدراسة الجامعية، وقدموا عرضين مسرحيين (هما "دير جبل الطير" و "العميان") في إطار المسرح الجامعي قبل تخرجهم، إلا أنهم لم يعلنوا عن تشكلهم كفرقة ذات اسم وهوية مستقلة، إلا في عام ١٩٩٣، في إطار مهرجان المسرح الحر الثاني الذي أقيم في مسرح مركز الهناجر للفنون بأرض الأوبرا بالجزيرة، وهو العام الذي شهد أول عروضهم كفرقة مسرحية حرة، أو أهلية، وكان العرض هو استعادة لـ "دير جبل الطير". وعلى الفور أثبتت الفرقة تميزها وأسلوبها الخاص، فهى تعتمد على المشهد البصري المصمم بحرفية هائلة، وعلى السنوجرافيا، أي أنها تعتمد تقديم رؤية/ فرجة مسرحية ممتعة بالدرجة الأولى، إلى جانب إصرارها على طرح موضوعات ذات ثقل وإن كانت تضعها في أغلب الأحيان- في قالب أسطوري، سواء كان قديما أم معاصرا، وأبسط دليل على ذلك أسماء عروضها التي ذكرناها، ونضيف إليها "بريسكا"، "ساحرات سالم أو القدم اليسرى لليل.

تضم فرقة "الشظية والاقتراب" أربعة أعضاء أساسيين هم: هاني المتناوي (ممثل ومدير الفرقة)، محمد أبو السعود (المخرج)، إيهاب عبد اللطيف (مصور فيديو وفوتوغرافيا)، محمد فاروق (ممثل ومساعد المخرج). أما بقية أفراد العروض، فتتم الاستعانة بهم وفقا لاحتياجات كل عرض على حدة. وتعد هذه الفرقة من أكثر فرق المسرح الحر مثابرة وإصرارا -ومعها فرقة "الحركة"- نظرا لامتدادها الزمني، ولعدد العروض المسرحية التي أنجزتها (ستة عروض على المستوي الجماهيري)، ولردود الأفعال النقدية تجاهها. يبقى أن نضيف أنها الفرقة التي صادفت أكبر عدد من العراقيل والمعوقات، سواء لتخرج بمنتجها إلى النور، أو لكي تحصل على فرص أو سع لعرض هذا المنتج، ولعل في تسميتها مما يوحي بروح القتال والمغامرة، وربما كان ذلك هو السبب وراء تفوقها، ووراء العراقيل التي قابلتها في ذات الوقت.

❖❖❖

فيما يلي توثيق لتجارب أربعة عروض مسرحية، بترتيبها الزمني، تعرضت -بدرجات متفاوتة- لتلك العراقيل، إما على مستوى المضمون أو وسيلة التعبير عنه، وكلها عروض قدمت للجمهور المصري والعربي، من خلال المسرح الجامعي، أو مركز الهناجر للفنون (المنتج لأغلب عروض الفرقة)، أو مهرجان أيام عمان المسرحية بالأردن، في الفترة من عام ١٩٩٢إلى عام ٢٠٠٠.

عرض "دير جبل الطير"

(عام ١٩٩٢) بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

قُدم العرض لأول مرة في إطار مهرجان المسرح لكليات جامعة القاهرة (المهرجان الصغير)، غير أن لجنة تحكيم العروض المسرحية قررت أن تلغيه من المسابقة، وكأن لم يقدم أصلا، وكأنها لم تشاهده (أو لم تشاهد نصفه بالأحرى)، لكي تفتح باب مشاركة الكلية بعرض آخر، تقدم بالفعل وحل محل

العرض الأساسي، وذلك بهدف حماية مصالح الطلبة الذين قدموا العرض، وخدمة الكلية بتمثيلها التمثيل المشرف في المهرجان رغبة في الحصول على إحدى جوائزه. هكذا تم شطب "دير جبل الطير" وكأنه لم يكن..

تكوّن عرض "دير جبل الطير" من دراسة ميدانية وتوثيقية قام بها المخرج محمد أبو السعود في المنيا، حول أحد الأديرة القبطية المشيد فوق جبل يحمل اسم "جبل الطير"، ومن ثم كان اسم الدير "دير جبل الطير". وقد جمعت المادة أثناء الاحتفال الطقسي السنوي بذبح الطير على قمة الجبل، وهو الطقس المفترض فيه أنه يفتح الباب لتحقيق الأمنيات. كما جمعت حكايات متنوعة مرتبطة بهذا الطقس كحكاية العشق المحرم الذي مارسه رجل وامرأة في هذا المكان فتحولا إلى حجر. وقد تم إعداد هذه المادة والارتجال عليها، حتى ظهرت في شكل عرض مسرحي بسيط، لكنه لم يلبث أن أثار الجدل بسبب قيامه على مادة من التراث القبطي الحي والمعاصر، ولتبنيه هذا العالم داخل صيغته المسرحية، ولنقله الطقس ممسرحا فوق خشبة المسرح، وكلها أشياء غريبة على عالم العروض المسرحية، ومسرح الهواة، وتحديدا المسرح الجامعي الذي لم يكن مفترضا فيه -في تلك الفترة- أن يخوض في أراض وعرة.

خرجت لجنة التحكيم من قاعة جغرافيا (كما كان يطلق عليها في ذلك الوقت بسبب إلحاقها بقسم جغرافيا بكلية الآداب، وإن كانت تقع في مساحة خارج الحرم الجامعي، وأمام مديرية أمن الجيزة، حيث توضع لافتة الآن مكتوب عليها "مركز الأبحاث النفسية بجامعة القاهرة") في منتصف العرض، وأبدت اعتراضها عليه من حيث أنه يساءل المقدسات المتمثلة هنا في أحد الطقوس الخاصة بدير قبطي في المنيا، ويجسد مواقف لا يصح أن تعرض على خشبة المسرح، ولا أن تدور في إطار المسرح الجامعي. وكان أحد هذه المواقف، مشهد العشق المحرم، الذي حولته الرؤية الإخراجية إلى مشهد ظل، أو مشهد سيلويت silhouette ، حيث الفتى والفتاة خلف ستار أبيض يقومان بحركات موحية بأنهما يمارسان العشق، أو على الأقل مفردات منه. وقد وجد المخرج في خيال الظل حلا لمشاكل إنتاجية (حيث كان العرض من

إنتاج الطلبة وبالجهود الذاتية)، كما وجد فيه حلا لمشكلة عويصة مطروحة على مدار تاريخ المسرح المصري، ألا وهي تجسيد مشاهد العشق، أو حتى مقدماته بين الرجل والمرأة. من هنا كان استخدام الظل يسهل تلك المهمة على الممثلين فلا يضطرون إلى كسر أية تابوهات لأداء المشهد، أو خوض أية مخاطرة، فلا ملامسة حقيقية، ولا شعور، ولا حتى تعبير بالوجه، فخلف الستار لا يشترط سوى تحريك الأيدي والجذع والأرجل للإيحاء بحركات دون أن تتم، لا سيما أن الظل يضخم الأبعاد الحقيقية للجسد، ومن ثم فالتلامس والتلاصق في الظل يتم دون حتى أن يقترب الممثلون أحدهم من الآخر، وراء الستار. في الظل أيضا حل للتعامل بسلاسة مع الجمهور الجامعي من الطلبة، دون أية صدمة، فهم لا يشاهدون الممثلين "بلحمهم ودمهم"، بل خيالات، تلك الخيالات التي ينبغي أن يعرفوا بوعيهم المتطور أنها غير مطابقة للحقيقة، أي لما يدور خلف الستار، فالخيال دائما أكثر جرأة وإثارة من الحقيقة !

وبالرغم من ذلك كله، فقد رأت لجنة التحكيم أن هذا مشهد فاضح، كما تصورت -ربما بدافع شكوي بعض الطلاب أو أعضاء رعاية الشباب- أن الممثلة والممثل يقومان بكل الحركات من وراء الستار، بطريقة تجعل المشهد أكثر إثارة مما لو كان بلا ستار من الأساس. وكان كل الاستهجان موجها إلى هذين الممثلين/ الطالبين اللذين يرتكبان فعلا فاضحا في إطار المسرح الجامعي، مستفزين كل من حولهما. هكذا وقع العرض فيما أراد أن يتفاداه من خلال مشاهد الظل، فخيال المتفرج -ولو كان مثقفا- ما زال يبحث عن مناطق المحرمات لينبش فيها، فهي ربما تكون مثيرة لمعرفته ودهشته، لكنها مثيرة أكثر لرغبته في ممارسة السلطة، وهي تفتح له فرصة احتلال موقع القامع (على هؤلاء الذين تجرأوا وعرضوا المحرم، ولو مجازيا) بدلا من موقع المقموع التقليدي، وفي لعبة تبادل الأدوار تلك، يصبح الفنان المجدِّد هو الضحية دائما. وربما كان المثير بالفعل للدهشة، هو إصرار الجميع على قلب الحقيقة لكي تتفق مع ما يرونه -أو ما يريدون رؤيته- من إساءة وانحلال، فكأن حاسة الرؤية، والتلقي بشكل عام، قد أصبحت مغلوطة، أو مزيفة، أو خضعت لما يدور

داخل المتفرج بصرف النظر عما يشاهده، فهو يسقط الذي يريده على المشهد الدائر أمامه والذي لم يصبح له وجود إلا بقدر ما يقدم من مادة يمكن للمتفرج استثمارها في تخيلاته أو هلاوسه. بذلك يتحول العرض إلى مسألة هامشية هشة، لا تهم جماليتها أو أنساقها، فالمتفرج هناك كي يرى داخل رأسه، كي يرى عرضه الخاص، أو هواجسه المحررة بذريعة العرض.

هكذا أعدم "دير جبل الطير"❖ في الجامعة التي كانت حتى وقت قريب، منبرا للفكر الحر، وللحركة الطلابية الفتية الواعية التي تعتبر بدورها بذرة للتجديد داخل المجتمع المهني بعد التخرج. هكذا أيضا ازدوجت التهمة الموجهة لفريق العرض، بين المساس بالمقدسات (لمجرد تناول إحدى الطقوس والعوالم بالمسرحة) والانحلال الجنسي! ربما كان من الأفضل للمخرج محمد أبو السعود أن قدّم مشهد العشق المحرم بلا أية ستائر، طالما أن النتيجة واحدة: المصادرة.

❖❖❖

عرض "بريسكا" عن مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، بالإضافة إلى الإعداد عن نص شعري للشاعر أحمد يماني، بعنوان "يوتوبيا المقابر". عُرض لأول مرة عام ١٩٩٥، على مسرح الهناجر بأرض الأوبرا بالجزيرة، ومن إنتاجه، وبمناسبة الاحتفال بالذكرى السنوية لتوفيق الحكيم.

اعتقد فريق العمل في هذا العرض أنه قد حظي بكل مقومات النجاح، فقد تم اختياره لتقديم عرض بمناسبة ثقافية هامة، كما حصل لأول مرة على فرصة العرض التجاري، والاعتراف به من شباك التذاكر، أي إشهار فرقة "الشطية والاقتراب"، بدرجة أو بأخرى، ودخولها الوسط المسرحي من خلال ليالى عرض رسمية وليس من خلال الإطار الجامعي، أو المهرجان المسرحي

❖ أعيد تقديم هذا العرض عام ١٩٩٣في المهرجان الثاني للمسرح الحر المقام بمسرح الهناجر، وقد استقبله الجمهور والنقاد باحتفاء واضح، مانحين إياه إحدى جوائز المهرجان الاسمية! لم يلق العرض ما لاقاه من تعسف في الجامعة، لكنه أصبح وفرقته مدرجا في إطار الفرق الحرة.

الحر. من هنا، قرر الفريق إطلاق رصاصته الأولى، بتقديم عرض فيه مزيج من التراث المسرحي لتوفيق الحكيم ("أهل الكهف")، وبالتالي من الأسلوب المسرحي في التمثيل الكلامي، ومعه نصوص حديثة من شعر أحمد يماني وماهر صبري (وهما شاعران ينتميان إلى مجموعة "الجراد" التي تربطها صلات زمالة جامعية وصداقة، وتعاون فني، مع الفرقة، وسوف نرى فيما بعد أن أحد أعضاء مجموعة "الجراد" قد قام بترجمة آخر النصوص التي قدمتها الفرقة، عن اللغة الإنجليزية، لميلان كونديرا)، وإعمال لأسلوب الإيماءة والتعبير بالجسد، والمقاطع المرتجلة، والمقاطع الغنائية، بالإضافة إلى استخدام الشرائح الملونة (السلايدز) للوحات من الفنون التشكيلية العالمية وتضفيرها مع المشهد التمثيلي الحي. هكذا بدا المزيج نموذجيا ومتناسقا مع مبادئ الفرقة المجددة، ومع طموحها لطرح صيغة مسرحية تمثلها من خلال أول عروضها.

وبسبب التوقيت الذي كان العرض معدا فيه للظهور، أصبح من الممكن التقدم به للمشاركة في مسابقة تلك الدورة من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، من خلال العرض أولا على لجنة اختيار العروض المصرية المشاركة، إلا أن المشكلات التي صادفها العرض مع اللجنة الأولي وهي لجنة الرقباء -من جهاز الرقابة على المصنفات الفنية- قبل عرضه الرسمي على خشبة مسرح الهناجر، كادت أن تمنع خروجه إلى النور، كما منعته المشكلات التي صادفها مع اللجنة الثانية، لجنة اختيار العروض المشاركة في المسابقة الرسمية بالمهرجان التجريبي، من العرض داخل مسابقة المهرجان بالفعل!

رأت اللجنة الأولى ضرورة إجراء كثير من الحذف والتعديل على النص المعد للعرض، وتحديدا في أجزاء النصوص الشعرية الحديثة، وأبت على حضور بعض البروفات النهائية للعرض لمراجعة إجراء المطلوب من عدمه. ولما كان الفريق -الذي غادر لتوه الرقابة غير المباشرة، والمتعسفة، للمسرح الجامعي- شغوفا باختبار عرضه أمام الجمهور، فقد فتح أبواب المسرح للمتفرجين طوال أيام البروفات النهائية، ملتزما أحيانا بمحاولة تنفيذ ما حثت عليه الرقابة، وملتزما في أحيان أخرى بتقديم نسخته التي ارتآها للعرض

وفقا لمعاييره الخاصة، لا سيما أن هذه الليالي من بروفات "الجنرال"❖ لا تخضع لأحكام جهاز الرقابة حيث لا يجوز اعتبارها عروضا، دون أن يفتح شباك التذاكر. وهكذا دارت اللعبة المسرحية التي تعد في حد ذاتها امتيازا، فلولا تلك الصيغة لما أمكن للعرض أن يرى النور.

ثم جاءت لجنة اختيار العروض لمسابقة مهرجان المسرح التجريبي، وبالرغم من أن تلك اللجنة تضم أعضاء على مستوى علمي وثقافي وفني أعلى من زملائهم في اللجنة الرقابية، فقد انتهوا إلى نتيجة مماثلة لنتيجة اللجنة الرقابية، وتعاملوا مع العرض بدورهم من منظور رقابي -بالرغم من أن الرقابة ليست من اختصاصهم- فبدلا من أن يقيموا مستواه الفني، أو مستوي تعبيره المسرحي ودرجة التجريب فيه، فضلوا الالتفات إلى بعض العبارات التي كانت الرقابة قد اعترضت عليها من قبل، مستخدمين نفس المعايير -الرقابية دون الفنية- للاعتراض على مشاركة العرض في مسابقة المهرجان. وقد أبدى أحد أعضاء اللجنة اعتراضه على استخدام كلمة "الصراط المستقيم" التي كانت قد استخدمت كثيرا من قبل في سياقات هزلية، واعترض أحد الأعضاء أيضا على عبارة يفتتح بها الممثل والشاعر ماهر صبري (الذي استقل فيما بعد مكونا فرقته المسرحية الحرة الخاصة "المرايا") مونولوجه الشعري، ألا وهي "أحلم أني المسيح" (والعبارة هي أيضا عنوان لقصيدة منشورة للشاعر)، كما اعترض على حركة الممثلين المصاحبة لتلك العبارة، التي يحاولون من خلالها تقمص شخصيات الحواريين، والتقرب إلى الممثل، ومحاولة ملامسته. وقد رأى صاحب هذا الاعتراض في العبارة، وفي الحركة المصاحبة، إساءة للمقدسات، حيث بدا له الممثل الناطق بالعبارة أشبه بالمثليين (من وجهة نظره الوحيدة، وربما لأسباب غير مقصودة، متعلقة بنبرة الإلقاء، أو هيئة الجسم، أو أي ملمح آخر من سمات الممثل الشكلية)، مما لا يليق معه أن ينطق باسم المسيح، ولا أن يتفوه بأنه يحلم أن يتوحد معه، وقد زاد من حجم الإساءة -من وجهة نظر

❖ الجنرال" هي في الأصل بالإنجليزية، rehearsal general ، أي بروفة نهائية، تكون كل عناصر العرض فيها مكتملة وجاهزة، وتقدم لاختبار العرض إما بمتفرجين أو بدونهم.

العضو- تصوره أن محاولة تقمص الممثلين للحواريين، والتقرب للممثل، هي في حد ذاتها إشارة جنسية مثلية!

من جديد، وقعت "الشظية والاقتراب" بين شقي رحى، تهمة الإساءة إلى المقدسات، وتهمة الانحلال الجنسي، أو الخلقي على أفضل تقدير. ولم يبتعد مشهد الجامعة كثيرا، بالرغم من مرور ثلاثة أعوام عليه. لم تشارك "بريسكا" في مسابقة المهرجان التجريبي، لكنها عرضت على هامشه، ونالت اهتماما نقديا وإعجابا من الجمهور، جعلا الناس يتساءلون عن سبب عدم مشاركتها في المسابقة. وفي جميع تلك المراحل، نال الفريق مؤازرة وتعاطف جهة الإنتاج، وإدارة مسرح الهناجر، لذلك فربما أن الخسارة لم تكن كبيرة مطلقا، فلقد وجدت الفرقة مظلة إنتاجية متحررة ومتقدمة، وهي مظلة منيرة وسط ظلمات كثيرة، كما أنها مظلة رسمية تنتمي إلى وزارة الثقافة الرسمية. أما المكسب الآخر، فهو تقديم العرض فعليها لمدة ٦٣ليلة عرض، وإتاحة فرصة مشاهدته لمتفرجي المهرجان التجريبي، بل واختبار تلقي الجمهور المثقف وإمكانات العرض الجماهيري لمثل هذه النوعية من المسرحيات.

من الوقائع المثيرة للفضول أيضا- فيما يتعلق بـ"بريسكا" -عرضها في مهرجان أيام عمان المسرحية في عام ١٩٩٦. ففي ليلة العرض الأولى فوجئ الجمهور الأردني، والعربي عامة، بلوحات الرسام العالمي رودان rodin معروضة عن طريق الشرائح الملونة، ومكبرة على خشبة المسرح، وهي التقنية التي اعتمدها العرض في مزج الفنون داخل أسلوبه. وقد ضمت لوحات رودان صورا لرجال ونساء تستعرض الجسم البشري، سواء التقى الرجل والمرأة في تكوين واحد، أو لم يلتقيا، وقد كان المقصود بهذه التقنية الإيحاء -مرة أخرى بعد" دير جبل الطير"- بعلاقة الحب التي تتم بين الممثل والممثلة، دون تجسيدها من خلالهما، بل باستخدام أياديهما فقط الراغبة في التلاقي أمام اللوحات التشكيلية المعروضة.

وقد كانت تلك التقنية صادمة للغاية للجمهور، ليس في ذاتها، وإنما بسبب طبيعة اللوحات التشكيلية التي قدمتها، وكأنها المرة الأولى التي يتعرف فيها

جمهور المسرح الأردني على الفن التشكيلي الزاخر، في تياراته، بتمجيد الجسد وجمالياته، -وتحديدا هنا- في لوحات رودان المشهور بهذا النوع القديم -والمشروع - من الفن. لقد كانت الصدمة بالنسبة لفريق العرض مزدوجة، فلم يكن الفريق يعرف أن الجمهور على غير دراية بهذه اللوحات ذائعة الصيت، والمعروضة والمنسوخة -في المعارض والمتاحف والجاليريهات- ليعتبرها نوعا من الخلاعة والفن الإباحي، نازعا عنها صفة الاحترام والقيمة الجمالية، كما لم يتوقع الفريق أن يؤدي ذلك إلى معارضة العرض ككل، والزعم بأنه فاسد أخلاقيا فسادا يضعه في سلة الزندقة برغم عدم تعليقهم على نفس النواحي المتعلقة بالدين المسيحي، أو بالمسيح، التي علق عليها أحد أعضاء لجنة المشاهدة بالمهرجان التجريبي بمصر، أي أن الجمهور قد صنف "الإباحية" في دائرة الكفر، مما أدى إلى منع ليلة العرض الثانية ل"بريسكا" بدعوى تعطل آلة الكمبيوتر المسجلة عليها خطة الإضاءة المسرحية، بالرغم من احتشاد الجمهور الجديد على أبواب المسرح لمشاهدة العرض، مما أنهى الأمر بتقديم العرض متأخرا لأكثر من ساعتين عن موعده الأصلي، مع استمرار إصرار الجمهور على حضور العرض، وانتظاره حتى إصلاح العطل.

كانت تلك واقعة مدهشة لأنها -جرت هذه المرة- على يد الجمهور، وليس أية لجنة معنية، ولأنها انتهت، بالفعل، بالخلط بين التهمتين الأساسيتين للفرقة، وجمعهما في تهمة واحدة!

عرض "القدم اليسرى لليل"

عن مسرحية "ساحرات سالم" لآرثر ميللر، من إنتاج مركز الهناجر للفنون.
عُرض لأول مرة عام ١٩٩٧بمسرح الهناجر

بدأت مشكلة هذا العرض، بعبارة واحدة، وانتهى العرض -أيضا- بمشكلة نفس العبارة الواحدة، وهي العبارة التي قالها المؤلف الأمريكي ذائع الصيت (والذي كرمه المصريون في إحدى دورات مهرجان المسرح التجريبي)، آرثر

ميللر، على لسان بطله جون بروكتور: "إن الله قد مات!"

وبالرغم من صعوبة مجرد النطق بالعبارة -بل كتابتها في هذه الظروف بين دفتي كتاب- فينبغي وضعها في سياقها الوارد في العرض المسرحي، وفي النص الأساسي، وهكذا سوف تبدو لنا على غير معناها الأول، وتكتسب شرعية. فأي عبارة مجتزأة من سياقها المباشر، وسياقها الأشمل، يمكن تأويلها بألف طريقة، وفي الأغلب سوف تكون تلك الطرق بعيدا عن المعني الأصلي الذي يقصده المؤلف، والمخرج هنا. فقد نطق بهذه العبارة جون بروكتور، الذي تقول الأحداث إنه وصل إلي ذروة أزمته عندما تحول جميع أهل قريته، إما إلى كاذبين ومنافقين، وإما إلى جبناء، وإما إلى آلات شرسة للقصاص الأعمى وغير العادل. هكذا وجد جون -الذي كان قبلا شبه زعيم للقرية، وأصلح رجالها الجميع ضده، أصبح وحيدا، مظلوما، محكوما عليه بالإعدام لجرم ملفق لم يرتكبه، بل أعدته امرأة شريرة سيطرت على الأهالي وجعلتهم يصدقون ما يتنافى مع العقل والإيمان الصحيح، فقط لكي تنتقم من جون الذي هجرها. في هذه اللحظة تحديدا، بدا جون كالمؤمن الوحيد، المستمسك بالحقيقة، بينما الباقون عميان أمامها، وقال عبارته المقصود بها "إن الله قد مات في ضمائركم"، أي "أن ضمائركم قد فقدت صلتها بالله، وبالإيمان"، أو "أن الله قد مات في هذه البقعة، التي هي قلوبكم، ويا ويلكم من النهاية!"

اضطربت جميع الأوضاع في هذا العرض المسرحي، بمجرد النطق بهذه ال عبارة ونشير هنا من جديد إلى مفارقة الهوية المزدوجة للمبدع، والممثل تحديدا في هذه الحالة- وبدأ الأمر بتخلي الممثل الذي كان يقوم بدور القس (خالد صالح) عن دوره، فبالرغم من قيامه بالعديد من البروفات، واقتناعه بدوره، وبالرغم من أن تلك العبارة لا تقال على لسانه ، فقد آثر مغادرة العرض المسرحي أثناء بروفاته النهائية لمجرد ألا يسمع تلك العبارة، فنطقها في حضوره يعني ضمنيا إسهامه فيها، ومشاركته في عرض مسرحي يسمح بمثل تلك العبارة. رحل عن "ساحرات سالم" ممثل رائع لأن قناعاته -كواحد من الجماهير- لم تتوافق مع قناعاته كمبدع مجاوز للتأويل البدائي للجماهير، لم

يستطع خالد أن يحل المفارقة، وكان ذلك العائق الأول لفريق العرض للظهور خلال أيام أمام الجمهور بينما ممثل أساسي ناقص من الفريق، وهل يمكن بالفعل أن يحل محله آخر في غضون أيام؟..

سؤال حيوي يطرحه الوسط المسرحي كل يوم لأسباب متباينة تجعل من رحيل الممثلين شبه عادة جديدة ورائجة! إلا أن الأحداث قد سبقت الأسئلة، وتفوقت على إيقاعها، فسرعان ما خيم المناخ الفاسد الذي كان قد هدد للتو حياة الدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته الدكتورة ابتهال يونس، وحكم عليهما بالكفر والهرطقة، وبإهدار الدم، والزنا، على فضاء العرض المسرحي الذي كان يسعى لإبراز التنوير، والأمل الجديد، من خلال مضمون يحاكم مفتشي الضمائر، وكل من يستولي على سلطة بإرهاب غيره، وبأهداف غير شريفة، إنه مضمون أيضا يعمل على إيقاظ الضمير الجمعي، إلا أن الفرقة والجهة الإنتاجية قد اكتشفتا خطورة التوقيت -متأخرا- ووعورة الطريق إلي الدرجة التي قد تجعل منهما فريسة جديدة للجهل وللقوي الرجعية. اعترضت الرقابة على العبارة، وعلى عبارات أخرى، وشيئا فشيئا، بدأت ليالي العرض من بعد البروفات النهائية، ولما كان من الصعب التفريق بين هذه وتلك، بسبب ندرة المتفرجين والدعاية، فإنه سوف يصعب بالتالي حصر عدد تلك الليالي.

وجد الممثل خالد الصاوي، بطل العرض والقائم بشخصية جون بروكتور (والذي قدم أداء فذا لا يقل عن أداء دانييل داي لويس في الدور نفسه في الفيلم الأمريكي "البوتقة" the crucible الذي عرض في مصر بعد ذلك بقليل)، حلا ذكيا وطبيعيا- للعبارة/ الكارثة التي كان ينطق بها، وقال:"إن الله قد مات في ضمائركم" لكي يحل الإشكالية، فلا يجري رقابة ذاتية أو داخلية على النص -الذي يؤمن به- ويدلي في ذات الوقت بالمعنى المطلوب دون فتح الباب لتأويلات مخلة.

لكن العبارة الجديدة -للأسف- لم تغير شيئا في الأمر، فقد كان "الأمر برمته قد أصبح تاريخيا"، وانتهي أمر العرض، فكأنه في نضاله من أجل الحرية في التوقيت الأكثر إلحاحا، قد تعرض هو نفسه للمصادرة غير

المباشرة، فلم يحصل حتى على فرصته للدفاع عن غيره أو عن نفسه. هكذا أصبح مصير المسرح الذي يدافع عن حرية الفكر والرأي والتعبير ، هو نفسه مصير الضحايا الذين يدافع عنهم ، ولعلنا نتذكر مقولة "إن المدافعين عن حقوق الإنسان بحاجة لمن يدافع عنهم!"، فكيف ندافع عن الحرية إذا كنا نحن أنفسنا سجناء؟ سؤال أخير كان لا بد أن ينساه فريق العرض الموءود، الذي ربما صدق لوهلة أنه قد وقع تحت لعنة آبيجيل، أو آبي، تلك التي وجهت لعنتها إلي جون بروكتور فلم ينصت أحد لصوته.

انتهى عرض "ساحرات سالم" أو "القذم اليسرى لليل" من قبل أن يستطيع أن يطلق على نفسه أنه عرض.

عرض "جاك وسيده"،

عن نص لميلان كونديرا بنفس العنوان، ترجمة محمد متولي.
قُدم لأول مرة عام ٢٠٠٠، على مسرح الهناجر بأرض الأوبرا، ومن إنتاجه.

قصة هذا العرض مقتضبة للغاية، إنها في الحقيقية ليست إلا محاولة لإضفاء بسمة على وجه قارئ هذا الكتاب، الذي سوف يكون متجهما بمجرد وصوله إلي هذه الصفحة!

بالمقارنة بكل ما سبق، سوف تكون مشكلة "جاك وسيده" -العرض الأخير للفرقة- مزاحا خفيفا. والمسألة تتلخص باختصار في إصرار الرقابة -بعد مناقشات ومداولات مستفيضة- على تعديل، أو حذف، كلمة "المؤخرة" وجمعها "المؤخرات"!

كان عرض "جاك وسيده" يدور حول مغامرات كل منهما في عالم الغرام والنساء، كان مليئا بالكوميديا وبالحكايات، كان عرضا خفيفا، ولم يزعج الرقابة بصدده إلا تلك الكلمة التي اعتبرتها مبتذلة وبذيئة، وكرست جلسات للبحث عن بدائل لها. عادة ما تفرغ الرقابة العرض من محتواه، وتفكك عناصره ومفرداته وعباراته كل على حدة، لكن التفكيك إلي درجة التمحيص

والبحث في كلمة "المؤخرة" كان حديث العهد بالنسبة لتاريخ هذه الفرقة الصغيرة!

السؤال الآن، ما هي المدلولات الخطيرة لتلك الكلمة، وما مترتباتها على المتلقي وآدابه؟..

❖❖❖

بعد أن استعرضنا بعض التجارب المسرحية المعاصرة، التي تشكل الجانب التطبيقي في دراستنا، والتي تجسد محوري حرية التعبير المسرحي بأدوات جديدة، وحرية التعبير المسرحي من خلال أفضية جديدة (مكانية وفكرية وسياسية)، نستخلص للوهلة الأولي فارقا كبيرا بين المحورين، وبين الفرقتين وعروضهما، وبين السياق الذي ظهرت فيه هذه وتلك. فبينما كان مسرح السرادق يهدف، في جوهره، إلى أهداف تتجاوز المجال المسرحي إلى المجال المجتمعي والسياسي، وتطابق بين مفهومي المتفرج والمواطن، كانت الشظية والاقتراب -وما زالت- تقدم الفن بصيغة فنية بحتة، ولا يهمها الأثر السياسي والمجتمعي لعروضها بقدر ما يعنيها الوقع الجمالي لمسرحها على المتفرج (مسرحها الممتلك لجماليات متمردة بالطبع). كان المسرح الأول نموذجا لربط الفن بالحركة الفكرية والسياسية، وتنشيطه وتفعيله بدوافع من خارجه حتى لو ظل الهدف المعلن هو مغايرة المسرح السائد- بينما كان المسرح الثاني، مسرح العرض الذي يتغير من تجربة إلي أخرى، فحتى لو كان هناك خط واحد على مستوي الجماليات، من عرض إلى آخر، فإن المضامين والعوالم تتباين من عرض إلى آخر، ومن نص إلى آخر حيث يعتمد هذا المسرح على النصوص العالمية (في أغلبه) والمصرية (وإن لم ينقذه ذلك من العنت والتعسف)، بينما السرادق هو مسرح النص المرتجل (من قاعدة مكتوبة بالطبع) من قِبل الممثل والمتفرج، هو مسرح النص الجماعي الحي، المتغير كل يوم.

بالرغم من تلك الفروق، حملت هذه التجربة وتلك، قدرا من التمرد والثورة، وبنفس هذا القدر تم اعتراضها. وسواء جاء الاعتراض من جانب الجمهور، أو من جانب الرقابة، أو من جانب السلطة بشكل عام، فلم يمنع ذلك ظهور تلك

التجارب، فقد كان هناك دوما هامش للإبداع، ولمراوغة الوضع القائم. حدث ذلك في مسرح الثقافة الجماهيرية بفعل فنانين مستنيرين فوضت لهم القيادة السلطة على إبداعهم، وحدث في العاصمة من خلال تجربة الهناجر بسبب القيادة المستنيرة لمسئولتها الثقافية. ويمكننا أن نستشف في التجربة الأقدم -سرادق الثمانينات- والتجربة الأحدث -شظية التسعينات- روحا ثورية متطابقة تدفع إلى البدء بمجاوزة الحدود المفروضة للإبداع، وطرح حرية "بالقوة" بغرض تحويلها فيما بعد إلي حرية "بالفعل" (حسب المفهوم الفلسفي) على عكس العمل المسرحي المستسلم لحدوده بداية وانتهاء.

هل يمكن لتلك التجارب أن تستمر؟

بعبارة أخرى، هل يمكن إنعاش الجسد الميت للسرادق، وإنقاذ الشظية من فخ العروض الهزلية الخفيفة (التي لا نعارضها بل نعتبرها مهددة للحصيلة الأصلية للفرقة)؟

هل يمكن أن تتعدد تلك التجارب وتنفتح على فرق أخرى؟ وهل تتحول إلى مركز للفعل المسرحي بعد أن ظلت هامشية لفترة طويلة؟ وأخيرا، هل يمكن أن يتحقق بالفعل ذلك الكيان الكيفي المسمى ب"المسرح الحر" ليضم هذه الفرق المتمردة، ثمانينية كانت أو تسعينية؟

بالطبع، كلها أسئلة حيوية، مرتبطة بالمسرح كما هي مرتبطة با لظرف التاريخي، والسياق السياسي والمجتمعي له، لكن لا يجب أن نغفل أنها -بنفس القدر- مرتبطة بالمتفرج/ المواطن الذي يصنع مسرحه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فمثلما يسهم المسرح -بدرجة أو بأخرى- في تشكيل فكر المواطن، ووجدانه، أو على الأقل التأثير عليه، يتأثر المسرح نفسه بدور المواطن، وبفكره ومعتقداته، فالمسألة جدلية بحتة في هذا الخصوص تماما.

وترتبا على هذا الجدل، نجد أنفسنا مضطرين للاستنتاج بأن المسرح الاستهلاكي، أو الصيفي، ومسرح المنوعات الخالي من المضمون، هو انعكاس لرغبة لدى المواطن يترجمها مسرحيو هذا النوع بعبا رة "الجمهور عاوز كده"، إلا أنه ينبغي نفي صفة الفن عن هؤلاء العاملين، إذ أن الفنان هو الشخص ذو

الوعي المجاوز، والطموح للتنوير والتغيير، ومساءلة الواقع والتراث، وخلق أشكال جمالية جديدة، لذلك فلا يجوز اعتبارهم إلا جزءاً من عمليات التسلية والترفيه الخاوية من المضمون، والتي تنقضي فور انتهاء مدة عرضها، وتصبح عبارتهم الشهيرة ترجمة للتواطؤ مع الثبات والجمود، ومع حصار وعي المتفرج في المتعة الوقتية.

❖❖❖

لقد بدأنا هذا الفصل من الدراسة بفرضية، وانتهينا إلى قلبها بوصولنا إلى هذه الصفحات. كانت الفرضية هي الجمع بين محور التجديد المسرحي (وتثوير الوعي) من خلال تحرير أدوات التعبير، ومحور التجديد المسرحي من خلال الانفتاح على علاقات جديدة بالمتلقي وبالفضاء المسرحي، من حيث وضع المحورين في سلة واحدة على مستوى أثرهما على المجتمع، وعلى المواطن، وعلى مستوى تحريرهما للمسرح من الأساس، إلا أنه بعد المعاينة والتحليل، رأينا أن المحور الأول للتجديد يعمل بخطى بطيئة يتم دمجها في نهاية الأمر داخل المنظومة العامة للمسرح الثقافي، وبوصفه تجديدا حرفيا وجماليا، بينما التجديد في المحور الثاني يتم بمنطق التفجر والقفز، مفجرا معه وعيا وممارسة جديدة لدى المتلقي، ومتحولا إلى حدث اجتماعي لا يقف عند حدود النسق المسرحي، بالإضافة إلى أن نتائجه يمكنها أن تكون مباشرة، مما يحول دون وضع النوعين في جعبة واحدة، وإن كان هذا يؤدي إلى التمييز بين سبل التجديد المسرحي.

إننا لا نقصد بذلك -طبعاً- خلق تدرج طبقي داخل الأنواع المسرحية فمسعانا يتناقض في الأساس مع التمييز الطبقي الاجتماعي والفني والثقافي، ولا نريد أن نسقط في فخ التفضيل والتحيز -لشيء دون الآخر- أو داخل أساليب التجديد الفنية، إلا أننا هنا نحلل الظواهر من خلال منظور علاقتها بالمجتمع، من حيث تثويره وتحرير وعيه، وإتاحة الفرصة للمواطن المتلقي، والمواطن المبدع، لممارسة حرية التعبير والرأي والفكر، وللدفاع عن حقوقه، مما

يعني أننا لسنا بصدد الحكم على مسرح دون آخر، وإنما نحن بصدد اكتشاف أقرب السبل، وأكثرها فاعلية للحصول على مسرح يحقق تلك العلاقة الجدلية والتقدمية من منظورنا، مما لا يجعل بقية السبل أقل قيمة على المستوي الفني، لكنه يجعل من هذا السبيل أكثرها فدائية وقدرة على التغيير، ومن ثم أحقيتها بالمساندة لترادفه مع قضية المواطن.

هكذا، نجد أن الانفتاح على أفضية مسرحية جديدة، وعلى علاقات مغايرة مع المتلقي، من خلال نموذجنا المطروح في المسرح الشعبي الجوال (الذي يفرض تماسا مع مسرح الشارع، ومسرح الحدث أو الواقعة، ومسرح المقهورين، والمسرح الاحتفالي، والمسرح الارتجالي بشكل عام)، يحقق تفعيلا حادا لقوى التجديد في المسرح، ومعه تفعيل لدور المتفرج/ المواطن، مما ينتج عنه مترتبات حياتية، لحظية أو ممتدة، أو مؤجلة، لا سيما عندما تكون حلبة العرض ساحة تجتذب أحداث ومشكلات وذكريات المجتمع المدني، بما يجعلها مصغرا حقيقيا لهذا المجتمع، ويجعل المسرح -بالفعل- منصة الشعب، أو منبره. أما العراقيل التي تعترض تلك العملية فهي جزء من عراقيل تاريخية أشمل، تعوق دوما حركة التجديد والمطالبة بالتغيير، مسرحيا واجتماعيا وسياسيا، وأخطرها المعوق الناتج عن انشغال المبدعين المسرحيين الذين اضطلعوا بهذه المهمة، عن استكمالها، فكأنهم ساسة الشعب في مسرحهم الذي غادروه مبكرا.

يتعين علينا أيضا أن نربط -بشكل أكثر تفصيلا- بين حقوق المسرح، وحقوق الإنسان، بين حريات المسرح، وحريات المواطن، متخذين من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان منطلقا لهذا الربط، لكي نعمق أكثر المنظور الذي نتعامل به، والذي سوف نكتشف انتماءه للمسرح بقدر انتمائه لمجال دراسات حقوق الإنسان. إنها المهمة التي سوف نحاول إنجازها في الفصل المقبل، والأخير، من هذه الدراسة، التي نأمل -من خلالها كذلك- أن نرسم تصورا مستقبليا يكفل للمسرح حقوقه السياسية والفنية، ويفتح للمواطن بوابة جديدة وفعالة لممارسة حقوقه وحرياته، أو المطالبة بها.

الفصل الثالث

المسرح
فن المطالبة بحقوق المواطن

بالرغم من ظهور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في ديسمبر عام ١٩٤٨، إلا أن معانيه ومضامينه كانت حاضرة وممهدا لها منذ زمن بعيد، فحداثة المسمى والصياغة لاتتنافى مع قدم السعي لإثبات تلك الحقوق، أو المطالبة بها، وممارستها. ونستطيع أن نجد دليلا لما نقول في مسار الحضارات والمجتمعات، أو في النموذج الأصغر لنشوء المسرح، وتطور مساره، وعلاقاته بالمجتمع وبالناس، ولو خضنا أكثر في هذا النموذج لوجدناه ينطوي في مسعاه على مبدأ ديمقراطي وعلى ممارسة شعبية، وعلى توحيد لقوى المجتمع في شكله المدني الجديد، وعلى افتراض -والدفع نحو- مساواة بين فئاته وأفراده، وعلى قيمة المشاركة الجمعية، والإدارة المشتركة، وتجسيد الإرادة الجماهيرية في مواجهة السلطة، كما ينطوي بالتأكيد على جوهر من الحرية في الانخراط في كل ذلك، وفي الاستمتاع به، والإسهام في تكوينه.

والحقيقة أن كل هذه القيم والأفكار هي نفسها التي تتكون منها عدة بنود هامة في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ولما لم يكن ذلك التشابه -بل التطابق- من قبيل المصادفة، فقد أصبح التضفير بين المجالين أمرا لا مفر منه، ليس فحسب بسبب تلك الأهداف والقيم الفكرية المشتركة، وإنما أيضا- بسبب قدرة مجال دراسات حقوق الإنسان على الإسهام بقدر كبير في تقديم المسرح ووصوله إلى غاياته، تماما مثلما يستطيع المسرح نفسه القيام بهذه

المهمة بالنسبة لهذا المجال، ونضيف أيضا سببا آخر، ألا وهو اندراج المسرح في عناصر المواد الخاصة بحقوق الإنسان، باعتباره جزءاً حيويا من الثقافة والتربية والفنون، ومن ثم فهو من أدوات وأهداف حركة حقوق الإنسان بشكل عام، فإذا تقدم المسرح تقدمت تلك الحركة -ومحورها الإنسان- وإذا تقدمت الحركة تقدم المسرح كجزء منها.

سوف ندرس إذن وضع المسرح من منظور حقوق الإنسان، ووفقا لمواده، وبوصفه حقا للمواطن، وبوصفه -أيضا- كيانا يستحق الحصول على حقوقه مثل الإنسان -(نموذجه)- لكي نصل إلى الحالة التي يستطيع فيها أن يقوم بدوره حيال حقوق الإنسان، ويستطيع فيها أن يكون حقا نموذجيا ومشبعا للمواطن، ذلك الحق التاريخي الذي تزامن ظهوره لدى وسطه الأول - الإغريقي- مع بزوغ المدينة، ومفهوم المواطنة، وبالتالي حقوقها، وحقوق الإنسان/ المواطن في المجتمع المدني. في هذا السياق، يكاد يتوحد ما هو فني مع ما هو سياسي، وما هو سياسي مع ما هو فني، بسبب الارتباط العضوي بينهما بما يؤدي إلى استحالة الفصل إلا بكثير من التعسف والإخلال بهذا وبذاك، لذلك فسوف نتعرض أيضا لبعض مواد هذا الإعلان من وجهة نظر العمل والسياسة المسرحية.

إن المسرح من أقدم الفنون والوسائل عموما- التي سعت إلى تأكيد حقوق الفرد، والنضال الفني- من أجلها، وبما أن المسرح هو مصغر المجتمع بتكوينه وشكله في الفضاء المكاني، وكونه جمعيا كظاهرة، وشراكيا في -التأثير والتأثر- فقد كان سعيه للحقوق والحريات هو سعي مصغر لما يدور في المجتمع -أو ينبغي أن يدور- وبما أن هذه الحركة، والعالم المصغر، هما على علاقة لازمة بالمجتمع الأكبر والأشمل، فقد أثرنا عليه وتأثرنا به، كان هناك دوماً جدل بين المجتمع المصغر والمجتمع الأكبر، بين المسرح وواقعه، وبالتالي بين حركة السعي نحو الحقوق هنا وهناك، وكثيرا ما أدى هذا الجدل إلى المزج بين الحركتين، دون أن يفقد ذلك التمييز للمسرح بوصفه مؤشرا حيويا لما حوله من خلال متفرجه/ مبدعه/ المواطن.

❖❖❖

"لكل شخص حق المشاركة في إدارة الشئون العامة لبلده، إما مباشرة وإما بواسطة ممثلين يختارون في حرية"

تلك هي العبارة الأولى في المادة ٢١بالإعلان العالمي لحقوق الإنسان. وبالرغم من أن هذه العبارة الافتتاحية -وما يليها- توحي بطرح مبدأ الانتخاب والتمثيل السياسي والبرلماني، من أجل إدارة شئون الوطن، إلا أنه يمكن نقلها بسهولة إلى المجال المسرحي كمجال فني يستطيع بالتخيل أن يمنح فرصة للمتفرج في المشاركة في إدارة شئون بلده، فكأن المسرح هو ساحته الانتخابية، أو البرلمانية المتخيلة (وهو ما نجح فيه بالفعل كثير من العروض، ومنها عرض مسرح السرادق، "احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتى")، كما يمكن تطبيق هذا المبدأ من ناحية أخرى، على اعتبار المسرح نفسه موضوع الإدارة، لتطرح فكرة إسهام المواطنين في تشغيل وتسيير مسرحهم، بوصفه أحد شئون بلدهم. ونتوقف أولا عند الاحتمال الأول، حيث المسرح تلك الحلبة السياسية المصغرة -والمتخيلة بالطبع- وحيث التظاهرة المسرحية أشبه بعملية تربية سياسية، وتدريب، وممارسة تمهيدية، وهو الأمر الطبيعي إذا ما نظرنا للمسرح كعملية تربوية بشكل أساسي، إلا أننا لا نقصد هنا بالتربية الأسلوب الخطابي عالي النبرة -وبالتالي السلطوي- ولانقصد بها المعنى التعليمي -وتحديدا التلقيني- كما لا نقصد بها المعني الأخلاقي أو التقويمي، فنحن لا ننطلق من أية مبادئ سلطوية سياسية أو فنية، أو مبادئ تعتقد أن المعرفة في حوزة فئة دون أخرى، بل لا نعتقد أساسا في المعرفة المطلقة. فالتربية في هذا الصدد هي عملية التشكل، والتبادل المعرفي، والبحث عن القيم، والسعي للوصول بالوعي إلى مرحلة أنضج.

لقد كان المسرح الملحمي البريختي من أبرز النماذج في السعي نحو هذا النوع من التربية، وتحقيقه بقدر كبير، كما كان قرين البرلينر إنسامبل Ber-liner Ensemble، في فرنسا، هو المسرح القومي الشعبي Theatre Na-tional Populaire لجون فيلار (الذي نجح بالفعل مع المسرح الألماني في

جعل المسرح موضوعا لإدارة المواطنين، بتشغيلهم المادي والفعلي المباشر له، وهو ما سوف نتطرق إليه فيما بعد).

في هذا الاحتمال الأول، تتشكل الساحة المسرحية من خلال معمار يحقق الجدل بين ساحة التمثيل وساحة الجمهور، ويساوي في الفضاء المكاني وما يرمز إليه، وما يؤدي إليه من تأثير -شعوري وتجمعي- ما بين هذين الشقين للعملية المسرحية بقدر الإمكان، فالحوار والتبادلية والاعتماد المشترك من أهم دعائم هذا النوع من المسرح، ولا يمكن له أن يقوم إلا في ظل المساواة في طبقات المشاركة المسرحية، والعدل بينها في فرص التلقي والإسهام. وسواء كان العرض المسرحي يتقمص الآلية الواقعية في إجراء الانتخابات، ويعيد تجسيدها، أو يتقمص آلية البرلمان السياسي محولا فضاءه إلى ذلك الموقع، وجاعلا من أفراده أفرادا بالبرلمان، وأفرادا خارجه، أو كان يحيل إلى هذا أو ذاك دون تقمصه ودفع مشاركيه إلى التقمص معه (من خلال آليات غير مباشرة، أو بمشاهد أو إحالات جزئية داخل عرض أشمل)، فإنه في كل تلك الحالات لا تقوم له قائمة إلا بتفعيل أعضاء الحلبة المسرحية، الذين يعتبرون في مجموعهم شريحة ممثلة للمجتمع بتنوعاته، كما يعتبر كل فرد منهم -أو كل مجموعة أفراد- ممثلا لفئة اجتماعية ما. بهذا التفعيل يعيد المتفرج/المشارك تجسيد دوره السياسي كمواطن (بما قد يشمله ذلك من تعديل وحذف وإضافة)، أو يستشرف الدور المستقبلي الذي سوف يلعبه فيما بعد، والذي - في هذه الحالة الثانية- يتكون من خلال هذه المحاولة، ويتخذ صبغة، أو على الأقل تتكشف بذوره وتوجهاته (فيصبح المسرح معملا للإعداد للدور السياسي)، أما في الحالة الأولى فيكون العرض فضاء لمراجعة الدور الذي لُعب بالفعل، ومساءلته، وبالتالي الوعي به ونقده من الخارج، ونقد الواقع السياسي المحيط به، ومن ثم الاستفادة من مجمل هذا النوع من التفعيل من أجل الدور السياسي المستقبلي (ولا شك أن نوعي التفعيل يلتقيان بهذه الطريقة، بشكل أو بآخر).

مما هو شائع في هذا النوع المسرحي أن تكون مساحة العرض البشرية

أكثر تحررا من الواقع المحيط، وتحديدا الواقع السياسي الذي يتعامل معه، وأن تكون تلك المساحة ناقدة (ولو من خلال مجموعة من الحيل والمجازات) للسلطة المدنية والسياسية للمجتمع، وللجمهور/ المشاركين، تلك السلطة الواقعة أيضا على المسرح، وعلى أهله، مما يعني أن المسرح بهذه الطريقة يمارس حقه "كمواطن" في نقد السلطة التي تحتويه، كما يعني في العمق سماح تلك السلطة بهامش لكي تنقد نفسها، أي لنقدها الذاتي، من خلال المسرح. وهو ماله نتائج ومترتبات لا يمكن أن يستهان بها، بالنسبة للمجتمع، تبدأ تلك النتائج من إرقاء وعي المواطن/ المتفرج بدوره السياسي (والمجتمعي بالضرورة)، وتنتهي بتفعيله بأفضل الأشكال خارج الحلبة المسرحية، في الواقع السياسي الفعلي، وفقا للوعي الذي دارت عجلته أثناء التظاهرة المسرحية، حتى يمارس حقه في المشاركة في إدارة شئون بلده العامة، سواء بنفسه (كممثل سياسي احتمالي) أو من خلال اختياره لممثلين عنه، بعد أن كان هذا الحق قاصرا، أو غير كامل التفعيل، أو ضعيف الأثر، بسبب مشكلات خاصة بالفرد، أو بالفئة، أو بالمجتمع، أو بالسلطة السياسية الحاكمة.

❖❖❖

أما الاحتمال الثاني، الذي يعني اعتبار المواطن للمسرح كأحد شئون بلده التي يتعين عليه إدارتها بمباشرة أو بغير مباشرة، فعلينا أن نشير فيه إلى تجارب البرلينر إنسامل والمسرح القومي الشعبي. ففي المسرحين تجسدت فكرة الإدارة السياسية/ المسرحية للمواطن، ومثلما تتكون الدوائر السياسية، ومنابر المشاركة في القرار السياسي للبلد، تكونت جمعيات من المواطنين لإدارة هذا المسرح وذاك. لقد كان لكل من المسرحين مدير مسئول، أو منشط مسرحي (برتولد بريخت في الحالة الأولى، وجون فيلار في الحالة الثانية)، كما كان له كيان وظيفي لإدارته الداخلية، إلا أن المواطنين الواعين بأن المسرح واحد من شئون دولتهم، وبأن لهم الحق في إدارته من الخارج، كونوا جمعيات، أو تجمعات أهلية، حملت أسماء مختلفة (مثل "جمعية أصدقاء المسرح القومي

الشعبي" في فرنسا) لتمثل مجتمع الفرجة القادر ليس على تلقي المنتج الذي يعطونه له فحسب، بل على التوجيه نحو خلق هذا المنتج، وتسييره وتشغيله، أي تشكيله في النهاية.

كانت تلك الجمعيات كيانا منظما، بل كيانا سياسيا مؤدلجا في حد ذاتها، وكان ذلك بالطبع في إطار الحركة السياسية العامة لمنتصف القرن العشرين، وحقبة الستينات منه، التي شجعت على القيادة الشعبية، وتوزيع السلطة، واعتبرت الثقافة من أهم دعائم المجتمع المدني. وكان المسرح أكثر العناصر فعالية وعلاقة حيوية بالمواطنين (على الأقل لكونه فن العرض الحي). من هنا كانت تلك الجمعيات تقيم الندوات حول عروض المسرح القومي الشعبي، وتناقش المخرج والمدير في اختياراته وتوجهاته، وكانت تعمل على توسيع قاعدة المشاهدة والتلقي لهذه العروض، وعلى نقلها إلى عدة أماكن خارج إطار المركزية، وكانت تسهم من خلال استبيانات ومذكرات في تحريك العملية المسرحية، وفي التخطيط للبروجرام المسرحي، ومراجعة ما تم من قبل، وكانت الهيئة المسرحية (بدافع إيمانها بدور المواطن، واعتبارها نفسها جزءاً من مجتمع المواطنة والفرجة في الأساس) تقبل كل ذلك، وتعمل به في معظم الأحيان، بل إن ذروة إدارة المواطنين تجسدت حينما استطاعت تلك الجمعيات أن يكون لها دور مادي -تمويلي بالأحرى- في تشغيل المسرح، وهو ما حدث في المسرح القومي الشعبي من خلال فكرة بيع ليالي العروض -بالكامل أو جزئيا- للمتفرج من قبل ليلة الافتتاح، مما يسمح، بشكل أو بآخر، بدرجة ما من الاستقرار المالي بالنسبة للعرض المسرحي، وللمسرح نفسه بالتالي، حيث هناك ذلك الأمان في الحصول على متفرجين كل ليلة حتى انتهاء المدة المخصصة لليالي العروض. إنه بيع التذاكر مقدما، أو ليالي العروض ذات شباك التذاكر المغلق مسبقا. وكان ذلك يتم بالتعاون بين الإدارة الداخلية للمسرح، وممثلي جمعيات المتفرجين، أولئك الممثلين السياسيين/ المسرحيين للمواطنين في مجتمعهم المسرحي. وقد ترتب على ذلك إسهام هؤلاء المتفرجين تمويليا في تشغيل المسرح، وتسييره، لا سيما إذا عرفنا أن الدعم الحكومي الممنوح لهذا

المسرح ما كان ليكفل استمراريته دون هذا النوع من التدخل الأهلي الذي كان -بشكل أو بآخر- يحدد نوعية الأعمال المعروضة، أو التي ينبغي أن تستمر.

أما بالنسبة للبرلينر إنسامبل، فقد تفوقت التجربة إلى درجة أن المواطنين تمكنوا من إنتاج عروضهم، ليس فحسب بجمع قيمة التذاكر مسبقا، وإنما بجمع التبرعات والإسهامات المالية منهم لإنتاج العرض بصرف النظر عن التذاكر، حيث اعتبر المواطنون المسرح أشبه بالشركة التضامنية أو المساهمة، أي اعتبروه ملكا لهم، أو ملكية جماعية، وبما أن الجماعة هي التي مولت مسرحها فقد أصبحت مشاهدة عروضه مجانية بالنسبة لها، وبما أن الجماعة هي التي كونت مسرحها -ماديا وحرفيا- فقد أصبح البرلينر إنسامبل هو مسرح الجماعة، الجماعة التي أدارت بالفعل شئونها بنفسها وبأموالها. وكانت تلك تجربة فريدة في تاريخ المسرح على الإطلاق.

ولا يفوتنا بالطبع أن نربط بين الاحتمالين المسرحيين المتعلقين بالمادة ٢١، احتمال المسرح كحلبة للتربية على إدارة الشئون، واحتمال المسرح كشأن وطني، سياسي واجتماعي وفني، لإدارة المواطن. فلا شك أن إدارة المسرح (مثلما عرضنا في التجربتين الألمانية والفرنسية) كعمل ثقافي لها مترتباتها على بقية تلك الشئون (فالمواطن المسئول والحر، والمضطلع بمسئوليته، لا يمكنه أن يتجزأ، ولا أن تتجزأ مسئوليته، ووعيه بها، ونهوضه بها)، كما أن لها مترتبات على طبيعة المضمون السياسي داخل العروض نفسها، مما يجعلنا نقول إن هذه العملية هي تربية وتدريب سياسيان من خلال الإدارة (مقربين إياها -هكذا- من معنى الاحتمال الأول)، كما أن الاحتمال الأول التربوي لا بد له أن ينتج شكلا من الفعل السياسي الخارجي، في مرحلة متقدمة، فيكون له أثر على إدارة شئون الوطن بشكل عام، وعلى إدارة المسرح بصفة خاصة (فنعود إلى العملية التي ينطوي عليها الاحتمال الثاني) إنه -إذن- الجدل اللانهائي، المثمر بطريقة لا نهائية، فاتحا المضمار لمبادئ أخرى من مواد حقوق الإنسان المتصلة بعضها ببعض، والتكاملية والمتفاعلة سويا كوحدة واحدة، وعضوية.

❖❖❖

"لكل شخص حق المشاركة الحرة في حياة المجتمع الثقافية، وفي الاستمتاع بالفنون، والإسهام في التقدم العلمي وفي الفوائد التي تنجم عنه.

لكل شخص حق في حماية المصالح المعنوية والمادية المترتبة على أي إنتاج علمي أو أدبي أو فني من صنعه".

تلك هي عناصر المادة ٢٧من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وهي المادة المنصبة كلها حول حقين متعلقين بالثقافة والإبداع، هما حق تلقي الثقافة والاستمتاع بها، وحق إبداع الثقافة وحماية هذا الإبداع، والحقان يندرجان تحت العنوان الأشمل لحق المشاركة الحرة في حياة المجتمع الثقافية.

من أهم المفردات التي تنطوي عليها هذه المادة، "المشاركة" و"الحرة"، فالشراكة والحرية مكفولتان لأعضاء المجتمع فيما يتعلق بالحياة الثقافية سواء على مستوى الإبداع أو التلقي، وهو ما يتنافى مع الوضع القائم في الواقع، وتحديدا في الواقع المسرحي المصري (وهو ما يعنينا هنا على الأخص). فمن ناحية الإبداع، ما تزال الأمية تقف حائلا أمام الفرصة المتساوية لظهور مبدعين من كافة الفئات الاجتماعية، والطبقات والأنحاء، إلا أنها لا تمنع ظهور بعض الفنانين في مجالات الفن التلقائي، والفولكلور، وإن كانت تلك المجالات نفسها تعاني تهميشا حادا في الوسط الإبداعي، ووسط التلقي بشكل عام. وينبغي العمل على إزالة الأمية -كما يجري الآن محققا معدلات ناجحة- أولا، لتحرير الإمكانات الإبداعية الكامنة لدى الأفراد والتجمعات، ومن ثم الولوج إلى تحقيق تلك الشراكة الثقافية المرهونة بحق الحصول على التعليم - وواجب الحصول عليه- وبكل ما يتعلق به من الناحية الاقتصادية والاجتماعية (مما يؤكد على تكاملية تلك الحقوق وتفاعلها).

أما مفردة "حرة"، فتقودنا مرة أخرى إلى قيد الجهل والأمية على حرية المشاركة والإبداع، بل والتلقي (لأعمال بعينها)، كما تقودنا إلى المحددات التقليدية التي تعوق حرية ذلك الفعل، والتي تشمل سلطة بعض الأشكال والتيارات والمدارس الإبداعية، والمحرمات الثقافية بكل أنواعها، والرقابة -

الرسمية وغير الرسمية- على الإبداع، وعلى المبدع والمتلقي على السواء، فما يحظر على المبدع التعبير عنه لن يراه المتلقي -بالطبع- وقوانين حظر التجمعات، وضيق هامش عمل التكوينات الأهلية (الجمعيات الأهلية تحديدا والتي كادت أن تصل إلى عنق الزجاجة مؤخرا)، وبروز حركة الردة الثقافية والتكفير.

ترتبط هذه المفردة بقرينتها -إذن- ويعني تحقيق إحداهما، إعطاء الفرصة لتحقق الأخرى، مثلما يرتبط هذا الجزء الأول من المادة ٢٧، بالجزء الثاني المتعلق مباشرة بالمبدع وبطريقة أبعد، بالمتلقي من حيث حصوله على منتج نزيه ومتمتع بحقوقه الكريمة- حيث يصعب عليه حماية مصالحه المعنوية، الخاصة بعمله الإبداعي-كما تنص عليها القوانين الدولية لحماية حرية المبدع، وحريات التأليف والتعبير وحقوقهما والتي أشرنا إليها بإستفاضة، ومن خلال نماذج حية وموثقة، في الفصل الماضي، وفي الفصل الذي سبقه، فتلك المصالح مهددة- وربما لا سبيل إلى حمايتها -خارجيا من السياق الأشمل للمجتمع، وداخليا من آليات الوسط الفني نفسه، ورقاباته وصولا إلى الرقابة الذاتية للمبدع نفسه. وإذا كانت مصالح العمل الإبداعي تقتضي حماية صدقه ونزاهته وتعبيره عن مبدعه، وعن واقعه بأمانة، كما تقتضي احترام أفق العملية الفنية وحريتها التعبيرية والتجديدية والفكرية، وتحديدا حريتها في المعارضة، فإنه -بالتالي- من البديهي أن تكون تلك المصالح مهددة، أثناء تكون العمل، ومن ناحية عرضه فيما بعد كمنتج مكتمل.

من جديد، نعود إلى استحالة تحقيق حقوق المبدع، ومن ثم حماية مصالح الفن المسرحي وانتاجه، إلا بالاعتراف أولا بحقوق الفرد المواطن، وتحقيق حريته التي تظل حتى وقتنا هذا مجرد شعار غير خاضع للتنفيذ في أوجه عديدة. ولعل من أهم المعوقات الجوهرية في طريق تلك الحرية (التي سوف يكون لها أعظم الأثر على الإبداع، وبالتالي على مجال المسرح)، وما تنطوي عليها من حرية الرأي والفكر والتعبير والمعتقد، هي القوانين نفسها، أو بعض المواد التي ينص عليها الدستور المصري، فبينما يعترف الدستور (ومعه كل قوى

المجتمع المدني) بمواد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وبوجوب العمل على تنفيذ تلك الحقوق، نجد أن إحدى مواد الدستور تتناقض تناقضا واضحا مع بعض مواد هذا الإعلان، فكأن الدستور يعترف -ويقر- بالشئ ونقيضه، أي كأنه يناقض نفسه. فهو ينص على أن دين الدولة هو الإسلام، ويطبق قوانين الشريعة الإسلامية فيما يتعلق بعقوبات الخارجين على الإسلام (والتي تضم التكفير وإهدار الدم، ومثال نصر حامد أبو زيد ما زال حيا في هذا الصدد)، بينما ينص أيضا -في اقتباس من حقوق الإنسان- على حرية المعتقد، فكيف يقيد الشئ ويحرره في ذات الوقت، إن لم يكن يريد أن يفتح الباب لكثير من اللبس والمراوغة، أو أن يجبر من يصدقون مبدأ حرية المعتقد (التي تشمل تغيير الديانة، أو حتى عدم الالتزام بديانة، ووصولا إلى الإلحاد في المجتمعات الغربية) على العمل به دون إعلانه، حيث الخطر الحقيقي (الذي يفضح التناقض) في الإعلان تحديدا.

إننا إذ نتطرق إلى هذه النقطة الحيوية والحرجة في الموضوع، فإننا لا نقيِّم وضعا، أو نصدر حكما، فليس هذا هدفنا، إنما نحن نستقرئ واقعا متاحا للجميع بهدف الرقي به، ونحن لا نحدد إذا كان هذا الإرقاء مشروطا بحل هذا التناقض (سواء كان الحل يعني اختيار أحد المبدئين، أو يعني أي شئ آخر) أم مشروطا بالحفاظ عليه، إلا أننا نجد في هذه الجزئية عنصرا أساسيا متعلقا بموضوع دراستنا لا يجوز إغفاله دون الإخلال بالدقة والأمانة العلمية. كما أنه يلزمنا الإشارة -مجددا- إلى أن القوانين والدساتير ليست معزولة عن مجتمعها وشعبها، فهي مرآة لهذا ولذاك، وإن كان هناك ذلك التناقض النصي القانوني فإنه لم يكن ليوجد لولا وجود أرضيته في الواقع، وعناصره في ثقافة المجتمع، والفكر التشريعي والمصري العام الذي ما زال متأرجحا بين المجتمع المدني والمجتمع الديني، وبين سلطة هذا وذاك، ويحاول التعامل مع هذا التأرجح كأنه توفيق تسامحي، بينما لا يمكن إجراء هذه الحلول التوفيقية بين الأضداد لا سيما في مجال بهذه الخطورة الحيوية.

لذلك فحقوق الإنسان المصري المتقاطعة مع هذا التناقض (من حيث

الحريات العقائدية والفكرية والإعلان عنها، والتعبير عنها) سوف تظل مؤجلة بدورها.

❖❖❖

تنص المادة الرابعة والعشرون من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان على أن "لكل شخص حق في الراحة وأوقات الفراغ، وخصوصا في تحديد معقول لساعات العمل وفي أجازات دورية مأجورة." ويعتبر هذا المبدأ متحققا بنسب متباينة بين فئات المواطنين في المجتمع المصري، وصولا إلى الفئة التي لا تحظى في الأساس بوقت للراحة وقضاء أوقات الفراغ في الترويح، وهي الفئة التي لا يسمح لها دخلها الاقتصادي بتلك الرفاهية، لا سيما إذا ترجمنا الترويح إلى التمتع بوسائل التسلية والترفيه التي يقع المسرح في وسطها، لما يقتضيه من مصروفات مالية -غير متوفرة من الأساس- لقاء الحصول على هذه الميزات. فمن ناحية لا تتناسب التكلفة المادية لذلك (أسعار التذاكر، وتكلفة المواصلات، والاستعداد المظهري لمثل هذه الأمسيات) مع صغار الدخول، لا سيما إذا كانت "الخروجة" المسرحية تضم أعضاء الأسرة (كالمعتاد)، ولا تتم بشكل فردي، إلا أنه على الرغم من الأسعار المدعومة للتذاكر، وتدرج فئاتها وصولا إلى مبلغ خمسة جنيهات للمقعد (الذي ما زال مبلغا غير ضئيل، وغير رمزي) في المسارح العاملة بهذا المبدأ (مسارح الدولة)، إلا أن حجم الأجور للفئات الدنيا ربما لا يسمح أيضا بهذا المبلغ، اللهم إلا بشكل استثنائي كل عام، وبما لا يشكل حضورا مسرحيا حقيقيا وفعالا. إنها المشكلة التي كانت مطروحة وما تزال -وربما للأبد- على المستوى العالمي فيما يتعلق بالمسرح ووسائل الترويح، وحيث ينبغي أن يتحول المبدأ إلى مبدأ عام بلا تمييز، يعطي الحق فعليا للجميع في أوقات الفراغ، ويسمح لهم بخيار قضائها في المسرح المصنوع لهم، والمدعوم من أموال دافعي الضرائب، ومن خزانة دولتهم، بما يستوجب أيضا اعتراف الفئات نفسها بضرورة وقت الفراغ وعدم اعتباره رفاهية زائدة، وبضرورة المسرح والثقافة، وعدم اعتبارهما ظواهر

برجوازية أو نخبوية، وهي العملية الأصعب، التي تحتاج إلى وقت طويل لعملها على وعي الجماهير، وقيمهم التي تشكلت من عدة طبقات، وعلى مدار قرون طوال.

❖❖❖

يتعضد الحق السابق، والوعي به، من خلال ما تشير إليه المادة ٢٢:

"لكل شخص بوصفه عضوا في المجتمع (...) الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي لا غنى عنها لكرامته ولتنامي شخصيته في حرية".

تعلن هذه المادة من جديد ضرورة الحق الثقافي لكل مواطن، وتضعه في نفس مستوى الحق الاقتصادي والاجتماعي، كما تنمي أفقا جديدا لأهمية الحق الثقافي في تطوير شخصية الفرد في حرية، وفي حصوله على كرامته. فمن المعروف أن الشخصية تنمو وتتطور بشكل صحي في وسطها الطبيعي، ألا وهو وسطها الجمعي، كما تنمو من خلال تعرضها للواقع، والثقافة، والممارسات الحياتية والفنية، ومختلف الآراء والأفكار والقيم والتجارب والمواقف والخبرات، ووفقا لإطار من الحرية اللازمة في التعرض، والوعي، والتفاعل مع ذلك كله.

بهذا المعني يصبح للمسرح دور أساسي في تنمية الشخصية في حرية، ويشترط لتحقيق ذلك، أولا، أن يكون المسرح واعيا بهذا الدور، ومؤهلا سياسيا وثقافيا لتقديمه، وأن تكون أعماله المعروضة ساعية بالفعل في سبيل تلك التنمية -بطريقة غير مباشرة بالطبع- وثانيا، يشترط أن يعي المواطن تلك الإمكانية، وذلك الحق، وإن كان هذا الشرط متضمنا بالفعل في الشرط السابق باعتبار المبدع المسرحي أحد أفراد مجتمع المواطنة، كما يشترط لتحقيق هذا الدور -في النهاية- إتاحة مبدأ الحرية التي ينبغي أن يؤدي المسرح دوره من خلالها، وينبغي أن تنمو من خلالها الشخصية، بل تنمو إليها (إلى الحرية)، وبالتالي يجب أن تكون العلاقة التفاعلية والجدلية بين المسرح والمواطن، علاقة حرة بالأساس إذا ما سعينا بجدية لتفعيل دور الثقافة - والمسرح مصغرها هنا- في تنمية الفرد وشخصيته سواء من خلال إتاحة لعب

المسرح لدوره، أو من خلال العمل على إبراز نوعيات معينة من العرض المسرحي تلح على هذا المجال من التنمية.

❖❖❖

يفتتح الإعلان العالمي لحقوق الإنسان مواده بديباجة، سوف نستشهد منها ببعض الجمل المعبرة والمحورية:

"لما كانت الدول الأعضاء قد تعهدت بالعمل، بالتعاون مع الأمم المتحدة، على ضمان تعزيز الاحترام والمراعاة العالميين لحقوق الإنسان وحرياته الأساسية.

ولما كان التقاء الجميع في فهم مشترك لهذه الحقوق والحريات أمرا بالغ الضرورة لتمام الوفاء بهذا التعهد، فإن الجمعية العامة تنشر على الملأ هذا الإعلان العالمي لحقوق الإنسان بوصفه المثل الأعلى المشترك الذي ينبغي أن تبلغه كافة الشعوب وكافة الأمم، كيما يسعى جميع أفراد المجتمع وهيئاته، واضعين هذا الإعلان نصب أعينهم على الدوام، ومن خلال التعليم والتربية، إلى توطيد احترام هذه الحقوق والحريات، وكي يكفلوا، بالتدابير المطردة الوطنية والدولية، الاعتراف العالمي بها ومراعاتها الفعلية، فيما بين شعوب الدول الأعضاء ذاتها وفيما بين شعوب الأقاليم الموضوعة تحت ولايتها على السواء".

بالرغم إذن من الصعوبة البالغة في الوصول إلى فهم مشترك للحقوق والحريات، بسبب اختلاف الحضارات والثقافات، والسياسات والأنظمة الحاكمة، والقيم والأنساق والأعراف والتقاليد الخاصة بالشعب، اجتمعت الدول الموقعة على البيان العالمي لحقوق الإنسان (ومنها مصر)، والأعضاء في هيئة الأمم المتحدة، على إقرار الحقوق والحريات كما هي واردة في مواد هذا الإعلان العالمي، وأصبحت ملتزمة بتنفيذه والعمل به، بل بوضعه هدفا أساسيا ينبغي تحقيقه بكافة الوسائل الوطنية والدولية. وينطوي ذلك -بالطبع- على اعتراف بأن تحقيق هذه المواد من شأنه تحقيق أسس الحرية والعدل والسلام

في العالم، وبالتالي فهو يقود إلى وضع إنساني أرقى وأكثر كرامة ورفعة، كما يحول دون لجوء البشر إلى التمرد على الطغيان والاضطهاد للحصول على حقوقهم فتعم الفوضى والاضطرابات.

هناك -إذن- ضرورة سياسية وإنسانية لتطبيق هذه المواد، وهو أمر معترف به على المستوى العالمي، مما لا يمنع من تأخر ذلك، أو تأجيله، سواء كان مقصودا أو غير مقصود، بسبب اختلافات في تأويل نصوص هذه المواد، وهو الأمر الراجع إلى نفس الصعوبات التي حالت دون فهم مشترك مباشر لهذه الحقوق والحريات، وبعد إقرارها، أصبحت تلك الصعوبات تمارس حضورها من جديد من خلال عملية التأويل والتفسير، ومن ثم التطبيق، حتى مر حوالي اثنين وخمسين عاما دون أن نصل إلى تطبيق كامل لتلك المواد في مختلف الأقطار.

لا يسعنا بالتالي إلا أن ننظر إلى حالة المسرح بوصفها جزءاً من هذا السياق، وبما أننا عرضنا لعناصر هذا السياق النظرية العامة، والخاصة، ولعناصره المسرحية بالتحديد، فسوف نترك للقارئ مهمة الخروج برؤيته الخاصة فيما يتعلق بأزمة المسرح/ المجتمع، وبآفاق معالجتها، إذ أننا -مثل المسرح الذي نسانده- لا نتبنى منظورا تلقينيا ولا تقييميا، وإنما نأمل أن يكوّن القارئ/ المتفرج رؤيته/ مسرحه الخاص، وهو مسعى يتكامل مع طبيعة الموضوع وأسلوب دراسته، ويعتبر تحقيقه هدفا إضافيا من أهداف هذه الدراسة، ذلك الهدف البسيط الذي ربما يكون مؤثرا فيما بعد على نوعية تلقي الثقافة، وعلى الوعي بها، وحيث لا تجوز المناقضة بين الأسلوب والمضمون.

❖❖❖

بقي أن نشير في نهاية هذا الفصل إلى قدرة المسرح الكامنة، للقفز فوق بعض العراقيل من خلال التخيل، والمجاز، والألعاب الفنية، ومن خلال قدرته على التواطؤ مع المتفرج/ المواطن لمدة زمن العرض، ومجاوزة نسق الواقع

بالعرض، ومن ثم تحريره مؤقتا، تمهيدا لتحريره تماما في الواقع، والضمير المضاف هنا عائد على المواطن والمسرح سويا.

يمكننا أن نشير أيضا إلى أن تلك القدرة الاستثنائية (الخاصة بالفنون عامة، وبالمسرح خاصة، التي تسهل القفز فوق "بعض" المعوقات لزمن وجيز على خلاف بقية المجالات الواقعية) يمكنها ألا تثمر على مستوى حركة الواقع، وتقف عند حد كونها ومضات سريعة -بل تزييفية- والشرط اللازم لتفادي ذلك هو تكاتف الحركة المسرحية لتفعيل هذه القدرة، والاتفاق على صيغها وغاياتها، والعمل بالمنطق التراكمي والتكاملي، على المدى الطويل، بنوع من النضال والالتزام بقضية مشتركة، وبهدف مشترك، دون أن يؤدي ذلك إلى تنميط للإبداع، أو إلى وضع الجميع في قالب واحد، مسبق.

ونضيف ختاما أهمية دور حركة حقوق الإنسان، على المستوى العام، والمستوي الخاص بالإبداع، فينبغي تشجيع العلاقة بين تلك الحركة والمجال المسرحي، إذ يجتمعان في المضمون والأهداف، حيث الأمل في أن تكامل عملهما، والتفاعل بين أعضائهما، سوف يجدد الاثنين، ويقربهما أكثر من غاياتهما، ومن المواطن الذي لن يقف عند حدود المطالبة بحقوقه، بل سوف ينتزعها.

خاتمة

لقد استهدفنا من هذا الكتاب السعي إلى إبراز معوقات تطور المسرح المصري، سواء ذلك الذي يسعى لتطوير نفسه بالانفتاح على تجديد الأدوات التعبيرية في الغرب، أو ذلك الذي يقوم مسعاه على استلهام أشكال مصرية - وتراثية- لتجديد فضاء التلقي، وتفعيل العلاقة بين العرض والمتفرج. وكان منظور حقوق الإنسان هو المنظور الذي تبنيناه لإيماننا بوحدته العضوية مع المنظور المسرحي، ولإيماننا بضرورة تجديد البحث في حقوق الإنسان، والسعي إلى تحقيقها، من خلال شرايين جديدة تنتمي إلى نفس الجسد .ونعتقد أن هذا المنظور قد أتاح لنا التعامل مع الظاهرة المسرحية بطريقة مثمرة وفعالة، بالنسبة للمسرح وللمواطن على السواء، أي بالنسبة للمجال الفني ولمجال حقوق المواطن على السواء.

بعد الوصول إلى هذه المرحلة الختامية من الدراسة، سوف يكون من المفيد العودة إلى الوراء، واستعادة المحاور الأساسية، بغرض إلقاء نظرة بانورامية عامة على علاقة كل من المحاور بالآخر، وهي النظرة التي ربما تعطي معنىً إضافيا للمحاور، وللرحلة بوجه عام.

❖❖❖

نشأ المسرح مع نشوء مفاهيم الفرد والمدينة والديمقراطية، وظل ملتزما بمهمته تجاهها، وفي سياقها، مجددا في تلك المهمة، وفي أدائها بوسيلتين: أدوات التعبير، وفضاء التلقي. وبظهور عوامل فكرية وثقافية جديدة، وتغير توجهات السلطة والأنظمة الحاكمة، وقع على المسرح ما وقع على مجتمعه، فظهرت عراقيل في طريق التجديد، وانحسرت تيارات للإبداع المسرحي، وبرزت تيارات أخرى، وتكون شيئا فشيئا مركز وهامش -أو هوامش- إلا أن المسرح ظل يراوغ، ويبدع حيلا فنية لكي يقوم بمهمته، وحدثت مصادرات وحظر ورقابة فنية دون أن يخل ذلك بإمكان اعتباره مؤشرا حيويا للضمير الجمعي. وهو ما حاولنا التدليل عليه، على مستوي الواقع المسرحي المصري المعاصر، بتتبع مسار التجديد في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين، وبإعطاء نماذج مختصرة تفيد أطروحتنا الأساسية.

في الجزء الثاني من الدراسة، تناولنا الجانب التطبيقي للأطروحة، وحاولنا التقدم من خلال طرح تجارب مسرحية حية من الثمانينات والتسعينات، بشكل مفصل، وبإضافة تحليل للعروض، ولسياق الحركة الاجتماعية، والمسرحية، والظرف التاريخي في هذا الوقت، إلى جانب السياق المباشر لتكوين الفرق، وإعداد عروضها. كانت فرقتا "مسرح السرادق" و"الشطية والاقتراب" نموذجين عمليين لمساعي التجديد، بهذه الوسيلة أو تلك، ولتفعيل دور المسرح في المجتمع، وتفعيل علاقته بالمواطن/ المتفرج، تلك العلاقة المنوط بها تحرير الوعي، والدفع نحو مكاسب جديدة للفرد، سواء بحصوله على منتج فني ذي جماليات منشطة للفكر والحس، ومغايرة للسائد، ومجددة لأفقه الفكري، أو بحصوله على مساحة مصغرة، ومجازية، لمناقشة مطالبه وحقوقه، تلك المناقشة التحريضية -بدرجة أو بأخرى- على إنجاز فعل مغير في الواقع اليومي الخارجي.

وبتعرض تلك التجارب لاضطرابات ومعوقات، على مستوى العرض، والعلاقة بالمواطنين والسلطة (بجميع أشكالها)، انتقلنا إلى الجزء الأخير من

الدراسة، الذي كرسناه بالكامل لمنظور حقوق الإنسان في علاقته بالمسرح، لكي ندرس المأمول من العرض المسرحي، ومناطق الخلل بينه وبين المؤسسة، ولكي نبرز دور المسرح كحق وكوسيلة في حياة الشعوب وفقا لما ينص عليه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وما يمكن أن تضيفه دراسات حقوق الإنسان لمجال المسرح، وما يستطيع المسرح أن يساند به مجال حقوق الإنسان (الذي يقع فيه المسرح بالضرورة). وفي جميع تلك النواحي، كنا ننظر بطريقة جدلية وتكاملية، إلى علاقة المسرح بالمجتمع بحقوق الإنسان، وإلى مفاهيم المبدع/ المواطن/ المتلقي، مضافا إليها -في النهاية- القارئ، استشرافا لأفق جديد لبلورة هذه المفاهيم، وتطويرها، وتفعيلها، بتفعيل مواد حقوق الإنسان.

❖❖❖

لعلنا بهذه الدراسة قد لفتنا النظر إلى أفق جديد للدراسات المسرحية نحن في أمس الحاجة إليه كمسرحيين، ومتفرجين، وكمواطنين أولا وأخيرا. ولعلنا -كذلك- حققنا جسرا بين مجال دراسات حقوق الإنسان والوسط المسرحي، وسط القراءة بشكل عام، حيث القضايا حيوية، وشخصية وعامة في ذات الو قت.

ونحن بهذه المحاولة، إنما نتقرب أكثر إلى القارئ، والمتلقي عامة، لكي يشارك في مهمة أساسية تخصه -بالدرجة الأولى- هي هدف أسمى لمركزنا، ومجموعتنا الدراسية، ألا هو:

"تشجيع الفكر الذي يأخذ على عاتقه العمل على الولوج إلى حضارة إنسانية جديدة أو حقبه جديدة تماما للحضارة الإنسانية، حيث يعود الإنسان لاحتلال موقعه المركزي في الحضارة، وتحترم قيم المساواة والحرية والعدالة، وتؤمن كرامة الإنسان عبر تكريس وحماية حرية الضمير والاعتقاد، وقدسية الجسد والعقل والوجدان، وعدم جواز تعذيب

أي كائن حي أو حبسه تعسفيا، وتعزيز حرية التعبير
والتجمع، والحق في الصحة والتعليم والغذاء والعمل،
وحيث يتم التأكيد على أن الحقوق المدنية
والسياسية تدعم الحقوق الاقتصادية والاجتماعية
والثقافية، والعكس"

"حكمة المصريين"، مركز القاهرة
لدراسات حقوق الإنسان، ١٩٩٩.

ملحق بالمراجع
والفرق المسرحية

الفرق المسرحية:

(البيان التأسيسي وصور فوتوغرافية للعروض المذكورة)

فرقة "مسرح السرادق"

العروض:

"يحدث في قريتنا الآن"، ١٩٨٣.

"احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتى"، ١٩٨٥.

"كنوز قارون"، ١٩٨٦.

"زفة المحروسة"، ١٩٨٨.

أسماء المشاركين في الفرقة:

نذكر منهم صالح سعد، مصطفى الجارحي، انتصار عبد الفتاح، حمدي السيد، محمد الفيل، محمد عزت، أماني إبراهيم، هالة السادات، جمال ثابت، أحمد مختار.

إنتاج مسرح الثقافة الجماهيرية -جميع العروض إخراج صالح سعد

فرقة "الشطية والاقتراب"

العروض:

"العميان"، ١٩٩١

"دير جبل الطير"، ١٩٩٣

"بريسكا"، ١٩٩٥

"القدم اليسرى لليل أو ساحرات سالم"، ١٩٩٧

"لير"، ١٩٩٩

"جاك وسيده"، ٢٠٠٠

أسماء المشاركين في الفرقة:

هاني المتناوي، محمد أبو السعود، محمد فاروق، إيهاب عبد اللطيف

أسماء الممثلين المشاركين في العروض:

نذكر منهم: خالد الصاوي، خالد صالح، معتزة عبد الصبور، محمد نصار،

نورا أمين، ياسمين النجار، حمادة شوشه، هدى الإدريسي، أسامة عبد الله، نرمين حسنين، رحاب عبد الباقي، هايدي عبد الغني، ماهر صبري، منال حسن، لنا يوسف، حمدي التونسي، سارة عناني، ضياء الخميسي.

إنتاج مركز الهناجر للفنون (ما عدا العرض الأول) -جميع العروض من إخراج محمد أبو السعود.

البيان التأسيسي لفرقة "السرادق"

(مرفقا بنبذة عن العروض)

نحو احتفالية مصرية*

صالح سعد

مقدمة

لاشك بأن الدفع -نظريا- بعدم وجود إطار فن مسرحي حقيقي لدينا الآن، يعتبر إلى حد كبير دفعا باطلا، إذ غاب عن أذهان من يدفعون به، وجود محاولات طموحة لايجاد مسرح مصري مميز الهوية، وذلك من خلال البحث في التقنيات والأشكال وأيضا النصوص المسرحية في عروض تتعامل بصفة أساسية مع جمهور (واسع الأمية) لم يجد بعد من يقوم بترسيخ العادة المسرحية لديه بشكلها التقليدي المنضبط.. بصرف النظر عما اعتاد على مشاهدته والتمتع به من فنون الكباريهات الرخيصة...

ويزداد بطلان هذا الدفع إذا ما تطرق إلى بحث جذور الفن المسرحي في تاريخنا الممتد فتلك هي نقطة الضعف والثغرة القاتلة (من وجهة نظر الكثيرين ممن يهاجمون كل ما هو مصري) والا كيف ينهض المسرح ما دام لا يملك الجذور والأصول التاريخية فينا مثلما يملكها المسرح في أوربا صاحب التاريخية والجذور الحقيقية؟! كما يزعم أولئك...

ونجيب بأن عهدنا بالفن عامة وبالمسرح خاصة في بلادنا انه نشاط إنساني يعمل على محورين متناقضين (عام وخاص: العام يقدم إلى الخاصة.. والخاص إلى العامة).. والعمومية والخصوصية ترتبط كل منهما بطبيعة التصنيفات الأكاديمية الرسمية، فالأول هو الظاهر، المعلن، صاحب الحظوة والحظ في التدوين والتأريخ والدعاية والإعلان.. الخ فهو الفن الرسمي العام،

---

*(مجلة "المسرح" عدد ٢٤ يوليو ١٩٨٤)

وهو (في حقيقته) نشاط خاص ، ذاتيا من حيث النزعة والتوجه ويكاد الاشتغال به أن يكون قاصرا على نوعية معينة من أصحاب الحظوة والرضا، إما لقوة مراكزهم الاجتماعية والإدارية، وإما لانتهازيتهم وقدراتهم العالية على تحقيق مزية الاتصال وإقامة العلاقات العامة المشبوهة مع السادة أصحاب المصالح ا لتاريخية في سيادة وسيطرة الفكر الهابط، المسف على عقول الجماهير.. أما المحور الثاني أي ذلك الفن المستتير.. السري.. الذي يعمل في ظلال العادة والنسيان، بعيدا عن الأضواء العامة.. وهو الفن الجماهيري الشعبي- الخاص، وهو في الأصل نشاط عام في نوازعه واتجاهاته، يمار سه الناس كافة على اختلاف فئاتهم ومواقعهم على السلم الاجتماعي المضطرب.. يطلقون فيه أفراحهم واتراحهم عبر مظاهر متعددة تجد فرصة الظهور والإعلان دائما في مناسباتهم وأيضا في حياتهم اليومية دون مناسبة على الإطلاق، وتجدها أيضا في اهتمامات علماء الفولكلور النظرية بعادات وتقاليد الشعوب فهو علم يعني -حسب رأي العالم فيلموس فوبجت -بدراسة الشعور الاجتماعي الكامل للطبقات المستغلة في المجتمعات الطبقية.. وأيضا طرائقها في التعبير المادي عن الشعور..

.. واستنادا إلى هذه الفرضية، فسوف نحاول طرح تصور خاص للمسرح من خلال مرور سريع فوق ركام التاريخ، وسنجتهد في وضع أساس نظري عام لمسرحنا.. مفاده وجهة نظر نفسية اجتماعية خاصة، ترى في معظم فنون الأدب الرسمية لدينا -نحن المصريون وبقية شعوب المنطقة العربية تبعا- إنها قد أبرزت الطبائع ومن ثم الميول والاتجاهات التعبيرية لدى مبدعيها وحدهم وا لمنطوية أساسا- على نظرة ذاتية، تكاد أن تبدو منغلقة على ذاتيتها تلك.. على الرغم من غلبة روح المعرفة والتجريب العلمي على مناح أخرى من النشاط الإنساني لشعوب هذه المنطقة في فترات تاريخية معينةً.. وقد كانت هذه النظرة الذاتية، والرؤية الأحادية للفن الرسمي هي السبب والدافع الحقيقي وراء عدم خروج المسرح المصري القديم من غرفة الكاهن الأعظم بين أدخنة البخور والسر- في المعابد الملكية -إلى حيث العالم الاجتماعي- الشعبي

الواسع- ومن ثم بقي فن المسرح لدينا على الرغم من السبق التاريخي- فنا مغلقا، فمات مختنقا في وهدة الديني حتى مرحلة متقدمة جدا من التاريخ الحديث، عندما خرج إلى هذا العالم الرحب ولكن من جعبة "موليير" فظل حتى اليوم مريضا بمرض المجتمعات النامية كلها وهو "التبعية".. ومن ثم "التخلف".. ونعود إلى مصر القديمة فنرى في نفس الوقت- فنا آخر مفتوحا، لم يعرف قيودا ولا جدرانا، بل يمارسه الكبار والصغار تحت راية الاحتفال بالأحداث اليومية والذكريات الدينية الهامة في حياة المصريين، وسوف نفرد لها فصلا خاصا فيما بعد مثل فرح بزواج أو بمولود أو بالفيضان.. الخ، وأيضا مثل حزن بوفاة أو ذكرى عزيز لديهم إلى آخر مثل المظاهر التي قد لا يعتبرها البعض فنونا على الإطلاق..

لكنها تحمل لدينا دلالات هامة فهي الأساس الحقيقي الذي يجب أن يقوم عليه مسرحنا.. وهو أساس فني يحمل في أعماقه صدق النزوع وضرورة العمل الفني وأمانة التوجه بعيدا عن مظاهر التطعيم الفولكلوري -العشوائي أو المنظم- بثيمات هذه الظواهر ضمن أعمال باهتة أو مزيفة.. فما أي شكل من أشكال الاحتفال الإنساني (الكرنفال) "إلا مسرح يشترك فيه الشعب كله".. فحيث يوجد بشر يكون المسرح/الغريزة .. ثم المسرح/ الفن فيما بعد.. ولا نختلف على أن للبشر دائما فيما بينهم- لغة مشتركة للتفاهم والحوار، وأساليب مشتركة للرواية والتعليق وأيضا التنكر.. وهذا ما نسميه بلغة الفن "المسرحة".. وإذن ولد المسرح من نفسه (من الغريزة الإنسانية) بصرف النظر عن العوامل والدوافع الدينية والسياسية.. الخ فكلها مسائل تابعة للطقس الأصيل.. ونخلص من هذا إلى محاولة لفهم المسرح ضمن مقولة محددة لتعريفه على أنه تلك العلاقة الحميمة والمباشرة بين الممثل والمتفرج، حيث تكمن عناصر السحر والعمل معا في القدرة على التواصل الإنساني وتبادل الأدوار والذوبان الجمعي في مناطق مستحيلة وأزمنة حالمة بعيدة الغور في نفس كل منهم.. أنه بالضبط لحظة فعل مشترك اسمى ما فيها إنسانيتها المؤكدة بالكلمة والإشارة والايماءة، والانفعال المفعم، بذكريات مشتركة

وحميمة..

إنه علاقة إنسانية حينما تكون، يكون "مكان تجمع نشاط المتفوقين والمتخلفين والمتوسطين من البشر".. انه أيضا ما يصفه الشاعر الفرنسي كليمون ماروه في هذه الأبيات من قصيدته الرائعة "إمبراطور اورليان" حين يقول في فرح:

"يا أيها المسنون، يا من تجلسون القرفصاء،

ويا من خضتم تجربة الحياة.. عودوا إلى الشباب، اخرجوا من كهوفكم..

فها قد حلت أيام

"الزينات والتمثيل والإفصاح عما في القلب"

وإذن ما الذي يجب أن يكون عليه مسرحنا اليوم؟!

انه سؤال هام -ولا شك- تطرحه الأحداث والمحاورات المسرحية الحالية.. نحن لا نرى غير الاسترشاد بما سلكه العالم من مناهج في البحث والتجريب -ولا أظن في هذا عيبا من العيوب- وما ابتدعته الحضارات المختلفة من طرائق في الخلق والابتكار واعتبارها مبادئ أولية أي حقائق مرشدة في التنفيذ، تساهم في معاونتنا نحو بناء مسرحي خالص الهوية.. بناء مصري يتوجه -في صدق وأصالة- نحو مضمار الفن العام وأيضا نحو الواقع الشعبي الجماهيري- الذي نعايشه ونعايش مشاكله وهمومه واتجاهاته، بما يعنيه هذا التوجه من بحث في مظاهر وموروثات هذا الواقع وتاريخه الحافل بالأساطير والحكايات والتقاليد والأعراف ذوات الصبغة المصرية الخالصة.. وأيضا البحث في مظاهر الحياة اليومية المصرية ومفرداتها وفي لغتنا الحية المتداولة وخصوصيتها.. حتى يتسنى لنا استقراء مسرح خاص بنا يتسلم أبناء الجيل القادم مهمة تطويره وإنمائه بدلا من فناء العمر والجهد في توجهات عشوائية هلامية الهدف مشوهة الملامح..

تلك أطر عامة.. رأينا في طرحها -مقدما- ضرورة لازمة قبيل الخوض في عرض منهج مسرحي خاص.. وإن جاءت في صورة مختصرة وضمن

مقدمة عابرة، فإنها تبقى مواضع للنقاش والجدل في مقام آخر.. وقبل أن ننتقل إلى صلب البحث من عرض للظاهرة الاحتفالية وبعض مظاهرها ثم عرض للتصور المقترح -مسرح السرادق- نود أن نطرق مسألة هامة لن ندخل في بحثنا دونما مرور عليها أو إشارة إليها، وهي الاتجاهات التجريبية في حياتنا المسرحية.. إذ أنها بمثابة القاعدة العلمية التي ترتكز عليها وجهات نظرنا الخاصة بالمسرح وبالتالي فهي التي تحكم ما نقدمه من جهود ونتاجات علمية مسرحية فيما بعد..

فما هو التجريب؟!

التجريب روح علمي بالدرجة الأولى.. وهو بهذا المعنى يتخذ وجهة نظر عامة، تشمل كافة الشئون الحياتية، إلى جانب العمل الفني موضوع بحثنا- ولذا فهو يرتبط أساسا بمفهوم الممارسة العملية للمعرفة من حيث هو أي - التجريب- الممارسة العملية للمعرفة الفنية من خلال الوعي بجدليات هذا الفن ومحاولة الفنان البحث في العلاقات الفنية وأشكالها المختلفة من أجل الوصول إلى شكل فني يستطيع التعبير بقوة وعمق عن رؤى الفنان ومواقفه من العالم..

وفهم الفنان لطبيعة "المعرفة" وقوانين تطورها، مسألة هامة وضرورية قبيل الشروع في محاولاته التجريبية في مجال المسرح -خصيصا- الذي يسفر في النهاية عن نوع من التحرك الجماعي بدءا من التعرف الذي يؤدي إلى التأثر والذي يؤدي بدوره إلى التحرك (وهي حقيقة نفسية معروفة).. فالمعرفة لها ما يخصها من القوانين التي تنظم حركتها الجدلية وهو ما يسمى بديالكتيك المعرفة- حيث تنتقل من مجرد كونها معرفة حسية (تتعلق بظواهر الأشياء وروابطها الخارجية) إلى مرحلة تشكل المفاهيم ثم إصدار الأحكام على الأشياء وهو يعرف باسم المعرفة المنطقية حيث يدرك الفرد من خلالها جوهر الأشياء وروابطها الداخلية ويكتشف التناقض الكامن فيها.. ولا يمكن أن يتم هذا التطور المعرفي إلا من خلال الممارسة العملية حيث يقترب الفرد من جوهر الواقع ويلمس بنفسه طبيعة العلاقات والروابط الداخلية بين الأشياء والقوى

الموجودة في هذا الواقع.. وهي عملية ضرورية في العمل الجماهيري بالنسبة للفنان المسرحي بل أزعم أنها جزء من المهمة التاريخية للفنان المثقف في مجتمع يعاني ثلثا مواطنيه من الأمية والجهل، وهي مهمة "التنمية الثقافية" لهذا المجتمع.. أي أن التجريب يكتسب لدينا صفة هامة حيث يجب أن يكون اجتماعيا يبحث وفق متطلبات الواقع الاجتماعي وكيفية التفاعل معه إلى جانب بحثه في ضرورات الإبداع الفني وجمالياته.. وفي هذا يختلف المنظرون.. حيث يدعي البعض نقاوة الفن وضرورة تصفيته من أتربة وغبار الواقع العملي الاجتماعي- بينما يذهب البعض الآخر إلى "المغامرة" باتخاذ هذا الواقع معملا للتجارب الشكلية التي لا تسفر في النهاية الا عن فرقعة إعلامية مؤقتة وصدى اجتماعي أخرس في مواقع العمل دون أدنى تغيير ملموس في الواقع الثقافي لهذه المواقع التي تكون في الأغلب قرى مجهولة.. إذن فالتجريب والممارسة العملية مفهومان متداخلان.. فالإنسان صاحب روح التجريب لا بد أن يكون بالفعل تجريبيا، علميا، في أساليب تفكيره ورؤاه للأمور ومواقفه من العالم ومن نفسه أيضا.. وقد لا يكون فنانا بالمرة، إذ أن روح التجريب هذه خاصية إنسانية عامة، وسمة بشرية خاصة بالبشر وحدهم جبلوا عليها منذ الحياة الأولى، حيث خضع العالم والطبيعة لليد البشرية تبحث فيها وتعيد تشكيلها في صورة أدوات للعمل (وفي هذا تكمن جذور السحر الأولى في الفن..) غير أن التطور الرأسي للحياة الاجتماعية أعلى من قيم التجريد ثم الصفوة مرورا بالتخصص الرأسي وتقسيم العمل، بل وحط من قيمة العمل الإنساني وبالتالي من جرأة الإنسان وروحه التجريبية المنطلقة نحو اكتشاف كل ما هو جديد ومن ثم تغيير -تعديل- العالم المحيط به!.. أما عن روح التجريب بالنسبة للفنان.. فلا نفهم أن يوجد انفصال معرفي- بين حياة الفنان الخاصة والعامة وبين نتاجاته الإبداعية أو أن يكون الرابط هيوليا عبر الحلم واللاشعور المشوش فقط دون تدخل العقل الواعي عمليا في هذه النتاجات.. وهل هناك أكثر من الفنان حاجة إلى تبني أيديولوجية عامة تنسحب ظلالها على مناحي حياته، بحيث يبدو -دوما- كيانا فعالا متسقا تعبر

رؤاه الفنية عن وجهة نظر محددة تجاه العالم وقضاياه مثلما تعبر بالضبط رؤيته لمشاكله العائلية ولعلاقاته برؤسائه في العمل وبأصدقائه وزملاء عمله وكذا مواقفه السياسية التي يتبناها إزاء قضايا مجتمعه وقضايا الإنسان عموما..!

.. ولنا أن نسأل أنفسنا في مجابهة أولية عارية، بعيدا عن التماعات النجاح وإشراقات النجومية.. التي قد لا تصيب للأسف معظم المشتغلين بالفن قدر إصابتها لمن يعملون في إطار العمل التمثيلي على كل مستوياته: ماذا يتحتم علينا أن نقدمه إلى فننا وإلى جمهورنا اليوم من جهود مسرحية هي في أغلب الأحوال نتاج ساعات طويلة من العمل المضني والإرهاق والسهر؟! وأيضا نسأل أنفسنا: ماذا يتحتم علينا أن ننتظر من مقابل أمام تلك الجولات؟ ما الذي نريده بالضبط من وصف أنفسنا كممثلين؟! وما الذي نريده من فن التمثيل ذاته؟. ثم -وهو الأهم- ما الذي نريده بالضبط من الجمهور الذي ندعوه إلى أن يشاهد أعمالنا ومن ثم يتأثربها؟.

وبافتراض أنه قد تمت لدينا إجابات محددة -وهو افتراض شاق- أعتقد أنه يجب علينا نحن المسرحيين أن نقف طويلا أمام هذا الاصطلاح الواسع (التجريب): ماذا يعني بالضبط؟ وهل هو وليد حاجتنا الضرورية ووعينا الحاد بضرورة "التغيير" بعد استنفاد كافة الأساليب التقليدية المعروفة لدينا أم هو رفض مطلق لهذه الأساليب أساسا بعد هضمها طبعا حتى نكتشف رفضنا لها- منطقيا- أم أنه بدعة شكلية أخرى من تلك البدع التي زحفت على مناحي حياتنا عبر البحار!!؟

- هل يعني التجريب مجرد ابتداع أشكال مغايرة وأوضاع غير مألوفة في الاستخدام التقني والتوظيف الآلي لعناصر العرض المسرحي بشكل مبهر؟

- أم يعني مجرد الإعلان عن تجريبية العرض وطرح اسم أحد الأعلام الغربيين على برنامج العرض -بريخت مثلا!؟ وما يستتبع ذلك من مظاهر تقنية وشكلية ساذجة تنبئ بزيف الخدمة المقدمة إلى الجمهور البسيط!؟

- أم أن التجريب هو القدرة على التوفيق والتبديل بين عناصر العرض

المسرحي بالاستغناء عن أحدها والتركيز على آخر وقد يكون واقعيا أكثر تقليدية عند استخدامه من الأول؟!

- لا نظن أن بين العقلاء من يملك القدرة على الادعاء بأن هذا الشكل أو ذاك هو المؤشر الحقيقي على فعالية ما يسمى بالتجارب المسرحية أو المسرح التجريبي.. وفي رأيي أن هذا يعود ببساطة إلى أننا -واقعيا- اسرى لروح تقليدي مستبد يتحكم في الكثير من مواقفنا الحياتية ورؤانا الفنية والسياسية، وحتى عندما يخرج بعضنا عن إسارة فإنه يقع في إشكالية المظهرية والأخذ بالقشور.

ولذا فنحن نؤكد هنا -وحتى لا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون- أن التجريب روح علمي بالدرجة الأولى شمولي بالدرجة الأخرى.. يعتمد بالضرورة على منهج موضوعي ورؤية علمية للأمور.. وهو باختصار أسلوب استقرائي شمولي في البحث الدءوب والمستمر عن وسيلة للتغيير..

.. لا نزعم أننا نفتح الستار عن كشف جديد في المسرح فمن ذا يملك حق الدفع بأن ما سوف يقدمه من تصورات خاصة لشكل من أشكال التعبير المسرحي، هي خطوة مجددة نحو تأصيل وتحديد هوية مميزة للمسرح المصري؟! وهو حق لا تمنحه سوى الجماهير من خلال التجربة الفنية العملية، أي أثناء ما تشاهده الجماهير من عروض مسرحية تطبيقية.

.. ذلك أننا حين نجتمع على مثل هذا المنهج يكون اجتماعنا بناء على رغبة كاملة وإيمان عميق وأيضا حس جمالى وفني بعظمة وثراء تراث الشخصية المصرية من أساطير ومعتقدات وحكايات وفنون أخرى.. حتى تكتمل لدينا أرضيه فكرية محددة.. وهو ما يفرض لنا أسلوبنا الخاص والمتميز عن أساليب الغرب والشرق، خصوصية وتميز سيكولوجية الشعب المصرى عن سائر الشعوب..

.. يبقى أن نشير -للأمانة العلمية- إلى الاستعانة ببعض المناهج العلمية في البحث في فن الممثل وحتى يكتمل لدينا منهجنا التدريبي الخاص خلال مراحل العمل الشاق..

في مسرح السرادق نحن أمام "فريق عمل مسرحي" فقير الإمكانيات المادية والتكنولوجية، بل إنه يسعي مرحليا إلى الاستغناء عنها اختيارا فيما عدا قدرات أفراده الموضوعة تحت شرطى التدريب المتواصل والبحث الميدانى.. من أجل اكتساب وتنمية القدرات والخبرات التمثيلية الفعالة في العمل المسرحي ووصولا إلى مفهوم شامل -عمليا ونظريا- للممثل وهو ما نسميه "بالممثل الشعبي".. حيث تجتمع لديه -من خلال التدريب والبحث- فنون "أداء" السيرة (الراوي) والتلاوة والتجويد والموال والرقصات-المهارات الشعبية والريفية إلى جانب العاب التقليد والتنكر والعرائس وغيرها من ألعاب الاحتفال الشعبي.. فالممثل هو العنصر الأول والرئيسي في العمل الاحتفالي مادام عملا مسرحيا بكل ما تعنيه الكلمة/الصفة من خصوصية وقداسة تكتسب من خلال التدريب الشاق والتجربة الواعية.

ونعود فنؤكد على أن الفقر في مسرحنا لا بد أن يكون اختياريا، فهو ليس بالمخرج لمشاكلنا المالية أو نقص إمكانياتنا الفنية.. وإنما -هو في حقيقته- تخل عن كافة العناصر التي سوف نتفق أثناء عملنا المنهج على استبعادها والتخلص من سطوتها بالتدريب والخلق المستمر من أجل التوظيف الفني لكافة قوى الإبداع الموجودة لدى الممثل (مادية ـ معنوية) بما فيها عيوب الممثل ذاتها.. وهذا ليس بالاختيار المدعي أيضا- ولا هو بدافع التفرد وحب الظهور.. بل هو اختيار (مبدئي) من أجل عمل متنام نحو الحصول على أعلى قدرات الممثل وأيضا على أعلى استجابات جماهيرية، ونزيد بأن جماهيرنا هي ما تفصل بيننا وبين مناهج أخرى.. فبالقطع أن لجمهورنا ذوقه الخاص وتراثه الخاص بما يحويه من تجارب أسطورية مشتركة فيما بيننا وبينه.. .. وإلا فمن أين نستمد ونبني لغة التعبير في مسرحنا (الكلمة ـ الإشارة ـ الايماءة.. الخ)؟

- ما هي القيم المطروحة أمامنا لتقديمها؟!

.. لنا في وسائل وأدوات التعبير اليومية في واقع المصري العادي مادة خصبة لبناء اللغة الإشارية الخاصة بنا..

..أيضا.. لنا في مظاهر التعبير الجمعي عن شعور الطبقات الشعبية

المصرية إزاء كافة الظواهر والمواقف الطبيعية والإنسانية -بألوانها المختلفة- مادة حاضرة للعمل المسرحي..

.. وإذن:

يحق لنا الآن أن نعرض تفصيليا لمنهج (مسرح السرادق) الموضوع تحت شرط التجربة المعملية والممارسة العملية في الواقع الاجتماعي- من خلال البحث في ثلاث نقاط رئيسية هي:

أولا- المعمار المسرحي (السرادق) وعناصر الفن التشكيلي الشعبي..

ثانيا: الممثل الشعبي.. وفنون الأداء

ثالثا: الإبداع الجماعي.. والدراما الشعبية..

❖❖❖

أولا. المعمار المسرحي (السرادق)..
ومدى ارتباطه بعناصر الفن التشكيلي الشعبي..

إننا نسعى إلى الفرح الإنساني العام، بما يحمله من مضامين شعبية خاصة في صورة احتفال شعبي تتباين حالاته حسب المواقف المختلفة من عرض إلى آخر.. فما من احتفال يمكن أن ينفعل به المتفرج في سرادقنا بل ويشارك في صنعه إلا وهو يحمل بإعزاز مصريته وإنسانيته الكاملة في تلقائية وبساطة لها جذورها العميقة في وجداننا جميعا.

.. ومن ثم اعتمد مسرحنا (السرادق) مكانا معمارا- للعمل لعروضه المقترحة ومنه استمد تسميته (حيث تطلق لفظة المسرح- السرادق- التياترو) على المكان الذي يعرض فيه وهو أصل الكلمة اليوناني (تياترون).. ومن ثم الإطار الشكلي العام.. من حيث ارتباط هذا الشكل إلى حد كبير- بمظاهر التعبير الجمعي في الواقع الشعبي وهي تسمية خاصة بنا لها ميزتها الإقليمية في الفصل بين ما يقدم في بلاد أخرى من مناهج احتفالية وبين حالة

الاحتفال الخاصة بنا كمصريين.. على أن يتم تصميم السرادق المعتمد الآن في احتفالات الناس بحيث يخضع لفرشاة وألوان وتيمات الفنان الشعبي وكأنه يرسم عددا من الجداران بخطوط تلقائية، جماعية.. يشترك في رسمها أهالي القرية أو الحي الذي سيتم فيه العرض المسرحي.. فللفن التشكيلي الشعبي المصري خصوصية متميزة ترفعه إلى مصاف العالمية لولا قلة جهد الباحثين في الكشف عن هذا الفن الذي يضرب بجذوره إلى آلاف السنين قبل أن يتجه الإنسان البدائي الأول إلى كهوف (التاميرا) كي يختبئ فيها ويتلقي استعداده النفسي والفسيولوجي لمجابهة فريسته من خلال خطوط يرسمها للوحش مصابا برمح !

ونؤكد هنا على ضرورة العمل التلقائي -الجماعي- في إعداد السرادق تأكيدنا على المقابلة بين "السحر" في الخيال والعمل في الواقع.. بحيث يغدو الفن بحق (وسيلة متميزة لتوحيد وتماسك الناس من خلال الوعي بقيمة العمل الجماعي وأيضا الحصول على المتعة الفنية وثالثا الاندماج والمعايشة من خلال المشاركة في الطقس. فهذه الخيمة -السرادق- هي بالضبط خيمة المولد.. والمحمل.. والمأتم.. والعرس.. ولكنها تختلف في ميلادها على أيدي الجمهور ومن رحم خياله الرحيب.. فالفن حقيقة يهدف إلى تصوير ما هو إنساني عام في الإنسان.. وهو بهذا يمتلك قدرته الأسطورية على إيجاد مدخل نحو وعي ملايين الناس العاديين، ومن ثم فهو لا يخرج عن كونه جماهيريا (أي حسب تأكيدات المنظرين البرجوازيين.. فنا مزيفا.. وغير جمالي!)

.. وللإجابة على ما قد يطرأ على أذهان البعض فيقلقهم ويستفزهم إلى السؤال: ولماذا هذه الخيمة بالذات!؟ وفيم كل هذا الجهد!؟ نقول: أولا إن ما يتعلق بلماذا هذه أو تلك بالذات، يتعلق بالضرورة بلماذا الفن في الأساس؟ وهو ما لن نساق إلى خوض الجدل فيه. وثانيا: علينا أن نتفق على مدخل محدد إلى الفن الشعبي، حتى تستقيم كل النقاط التالية، فما هو الفن الشعبي؟ وبالتحديد هنا- ما يتعلق منه بالرسوم التعبيرية أو الفن التشكيلي؟

ولنختر تعريفا موجزا للباحث "فيلموس فويجت" يقول: إن الفن الشعبي-

"شعور اجتماعي كامل للطبقات المستغلة في المجتمعات الطبقية". أي أنه ليس فن الطبقات العليا أو الراقية في المجتمع لكنه فنون الناس من عامة الشعب- ويجب أن نفرق هنا بين الفن الشعبي والفن البدائي. إنه في رأيي تعبير جمعي، تلقائي عن معاناة هؤلاء الناس وأحلامهم حول الخلاص من هذه المعاناة، بشكل مركب يختلط فيه الواقعي والخيالي، الحسي والمعنوي، السحر والعمل. وفي هذا الشكل المركب تكمن أسطورية هذا الفن وتفرده.

فبجانب ما نسعى إليه من الحصول على المتعة الفنية من خلال عملية الرسم ذاتها فإننا نسعى إلى ما تفرزه هذه الرسوم من معان اجتماعية فنية، تصنع بعدا آخر ضمن أبعاد الرؤية داخل السرادق، يساعد على تأكيد "الحالة المسرحية" من ناحية وعلى تأكيد مفهوم التوحد والتماسك ما بين الجمهور وفريق الممثلين من ناحية أخرى. وعن أبعاد الرؤية داخل السرادق فإنك لا تتابع الممثل وحده بل يتداخل ما يفعله الممثل بجسده مع الجمهور، على الجهة المقابلة وعن يمينك ويسارك، ومع الرسوم التعبيرية على جدران السرادق، بالإضافة إلى المنازل المطلة على الساحة أو المسجد أو الكنيسة التي تبدو كخلفية تارة وكمنظر جانبي تارة أخرى..

يبقى أن نشير إلى أن العمل يتم داخل السرادق دون الاستعانة بقطع الديكور والإكسسوارات الميتة أو المكياج ة وأن الإضاءة هي أحبال النور الملونة الراسخة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى مصادر الضوء الثابت (الأبيض) حيث يتعامل الممثل والجمهور أيضا بطبيعة تواجده- مع الظل والنور ة مما يضيف إلى الأبعاد السابقة بعدا جديدا..

ثانيا: الممثل الشعبي وفنون الأداء

إن الإنسان الممثل في مسرحنا، مبدع في التعبير عن نفسه من خلال إشارات وايماءات حركية وصوتية، اسمى بالتأكيد من مثيلاتها المستخدمة في التعبير العادي اليومي، بل إنها هي هي ولكنها تعرضت لمراحل قاسية وشاقة من الاختزال والتنقية. لذا فإنه وفي أثناء التدريبات يتم اكتشاف الممثل وكما

قلت ميلاده- من جديد، باستقراء مهاراته وحصيلته الفنية والإنسانية، ومن ثم يصبح من السهل فيما بعد تخطي المعوقات النفسية والجسدية التي تحول دون انطلاق خياله وطاقته إلى أقصى حد ممكن، بل وتدفعه إلى الارتكاز على قوالب وأنماط في الأداء التمثيلي تجعل منه مؤديا ميكانيكيا لانفعالات وأفعال جاهزة أيضا تدفعه هذه المعوقات إلى الوقوع في أسر التقليد الغبي لبعض النجوم ة !

هناك عدة خطوط تمضى متوازنة إلى حد كبير، فإلى جانب تدريبات اللياقة البدنية (تدريبات الجرى..المشى..الليونة..الرقص) اللياقة الصوتية (الإلقاء الشعري -الإنشاد الديني- تقليد أصوات الحيوانات والأصوات الطبيعية -السلم الموسيقي- الغناء) هناك مجموعة كبيرة منتقاة من تدريبات إعداد الممثل (تدريبات مسرح الجماعة . مسرح القسوة . تدريبات لي استرزبيرج . ستوديو الممثل . المسرح الياباني (النو) . تدريبات مختبر المسرح (جراتوفسكي وغيرها..) التي يتم العمل معها في المراحل الأولى سعيا وراء الحصول على منهج تدريبي خاص من إبداع الممثلين أنفسهم. أيضا يتم هذا كله إلى جانب المحاضرات والأبحاث المستمرة بأسلوب علمي تشريحي حول إمكانيات التعبير الجسمية والنفسية والصوتية لدى الإنسان بدءا من الطفل في حركته العفوية وانتهاء بالبالغين في حالاتهم المختلفة (خاصة حالات الانفلات الشعوري لحظة مواجهة الصدمات من أي نوع أو حالات الانجذاب وغيرها) من أجل اكتشاف أدوات وإشارات التعبير الإنساني التلقائي عن ردود الأفعال الإنسانية تجاه المواقف المختلفة...

ونشير هنا إلى استخدام أسلوب (الصدمة) نظريا . عمليا من أجل مواجهة الممثل لنفسه وإمكانياته وأيضا لزملائه وإمكانياتهم ومن ثم ميلاده في رحم العمل الجماعي الشاق)

ينتقل الفريق إلى مرحلة المتابعة الميدانية والنظرية لوسائل التعبير الشعبي (فنون الأداء) فيبحث في أساليب الحكاية والتقليد والتشخيص والعاب الحوار والرقص الشعبي والديني وأيضا الغناء والمدح والترتيل، إلى أخر هذه الفنون، يبحث فيها عن أفكار مشابهة ويكتشف ما يمكن انتقاؤه وتطويره وإضافته إلى حصيلة أدواته التعبيرية.

وعليه فإن الفريق المسرحي يبقى دوما في حالة من التحفز الكامن والاستعداد المستمر للبحث والاكتشاف والتعديل أو التغيير النهائي لقدراته وأدواته وأيضا للبحث والتنقيب في التاريخ الشخصي والإنساني وهما متداخلان- وفي التاريخ الاجتماعي للجماعة وللمجتمع (العادات اليومية - الأساطير - المعتقدات الدينية والترويحية - المواقف الإنسانية) من أجل خلق علاقات حية بين الممثل والمتفرج. وهو الأسلوب الذي نسميه بتحول الفكرة إلى إبداع واعٍ وفعل مستمر.

ثالثا: الإبداع الجماعي والدراما الشعبية

.. تبدأ المسألة دوما بفكرة ما أو معلومة ضمن نص مسرحي أو من الحياة اليومية وقد تكون أغنية يغنيها الأطفال في قرية أو موال شعبي أو قصة دينية، تثار من اجل بحثها واستفزاز أفراد الفريق في مواجهتها حتى يمكن الكشف عن خيوط وعلائق الربط بين الفكرة وبين الشعور الجمعي للفريق وبين الموروث الثقافي والإنساني للمجتمع، وأيضا بين الفكرة وبين الواقع الاجتماعي المعاش وبين أساليب الجماعة في التعبير عنه. إنه سعى متواصل ودائم من الجذور وحتى اللحظة الآنية للفعل من أجل التغيير.

.. ومن الممكن -إذن- في البداية، الاعتماد على مصادر الأدب المسرحي المكتوب عند اختيار موضوعات العمل بشرط أن تعني هذه المصادر بمتطلبات العمل الجماعي أي:

أ- أن تكون مادة خصبة جيدة للتجديد والابتكار بالنسبة لجماعة الممثلين على وجه الخصوص (محلية كانت أو عالمية).

ب- أن تكون وثيقة الصلة باهتمامات الإنسان العادي، الذي يكون -في الغالب- أميا أو غير مثقف أو على ادنى تقدير لا يملك الخلفية الثقافية المناسبة لاستقبال وجهة نظر قيمية معينة أو فكرة اجتماعية ما . ومن ثم قد لا يكون مؤهلا للتفاعل معها والاستجابة لما تعرضه عليه من إ ثار ة لانفعالات معينة أو ما تقدمه له من اقتراحات بشأن حياته ومجتمعه الخاص.

... وفي المراحل التالية يجب الاعتماد على مصادر الأدب الشعبي

الشفاهي والمكتوب وأيضا على نتاجات خيال الممثلين والجمهور (فهم وحدة واحدة) والمستمدة من تراث أسطوري مشترك لم يتم الكشف عنه والتعامل معه بشكل صحيح بعد. ففي عروضنا الجماهيرية لابد من العمل كهدف وأسلوب مع الجمهور بشكل صادق وغير مفتعل، بغرض الوصول إلى لحظة التوحد والتماسك من خلال المسرحية ولا نطلب جمهورا معينا من حيث المستو ى الاجتما عي أو الثقافي.. فالجمهور مدعو دائما معنا للمشاركة في احتفال خاص لا يتطلب منه سو ى الاستجابة الانفعالية الكاملة وهو يفرضها عليه بما يقدمه من أشكال وإشارات هي بالفعل صلب العمل وليست مظاهر غريبة عليه تدعي الشعبية.

هذا بالطبع بعد مرور الفريق بفترة الإعداد المناسبة لهذا النوع من العمل.

خلاصة الختام

وبعد

فإن ما عرضته هنا من تصور بشأن مسرح السرادق كمنهج مسرحي احتفالي يحتفظ لنفسه بخاصية أساسية ومميزة وهي "المصرية" وأيضا يحتفظ لنفسه بحق التجربة والتطوير والتعديل من خلال العمل الجماعي المشار إليه مع الجماهير.

وهي وجهة نظر تنمو باتجاه ترسيخ عادة مسرحية وظاهرة احتفالية خاصة بنا وبجمهورنا الذي صبغت الحياة الرسمية المغلقة، طبائعه وميوله بصبغة ذاتية ة مفردة تنزع دوما نحو التقوقع والانكماش داخل البيت، حتى أننا ألفناه يأبى التعبير الصحيح (السوي) عما يعتمل في داخله من أ فكار، ويخجل مما يثور بأفئدته من مشاعر، وهي بالطبع نتاج الخوف من مغبة البوح والإفاضة والطمع في الأمن والسكينة.

ولا ندري غير المسرح متنفسا لأفكاره ورحابا لمشاعره -إذا أدرك هذا المسرح طريقه الصحيح نحو هذا الجمهور، بعيدا عن النمطية الكلاسية المغلقة في الفنون الرسمية- وأيضا بعيدا عن الإسفاف واللعب على الغرائز في الفنون التجارية.

نبذة من منشور عرض "احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتي"، ١٩٨٥

أما وقد عرض هذا الاحتفال الى النور - رغم كل شئ - فلابد له من :

- شهادة ميلاد -

• قُدمت التجربة في صورة بحث لأول مرة الى السيد الاستاذ/ د. سمير سرحان وحظيت بموافقته وتعضيده حينذاك (في ١٩٨٧/٩/٥) .. ثم كان أن أوصى الاستاذ/ فؤاد مرعي - مدير عام الخدمات الثقافية بتشكيل لجنة لبحث المشروع بعد تقييم تجربة الفيوم ..

• من ذلك الوقت تمت تجربة الفيوم (من ١٩٨٢/٨/٢٠) وعُرضت في ١٩٨٢/١١/٢٨

• بعد إنعقاد مؤتمر (الطفل والمجتمع) ابريل ١٩٨٤ ومناقشة البحث المذكور فيه (عرض السرادق) تم اعلان ميلاد جماعة السرادق المسرحية وصدر بيانها التمهيدي الأول في يونيو ١٩٨٤ .

• في ١٩٨٤/٩/١ قُدم ملف التجربة الثانية الى السيد/ مدير الإدارة العامة ذ. صبيح

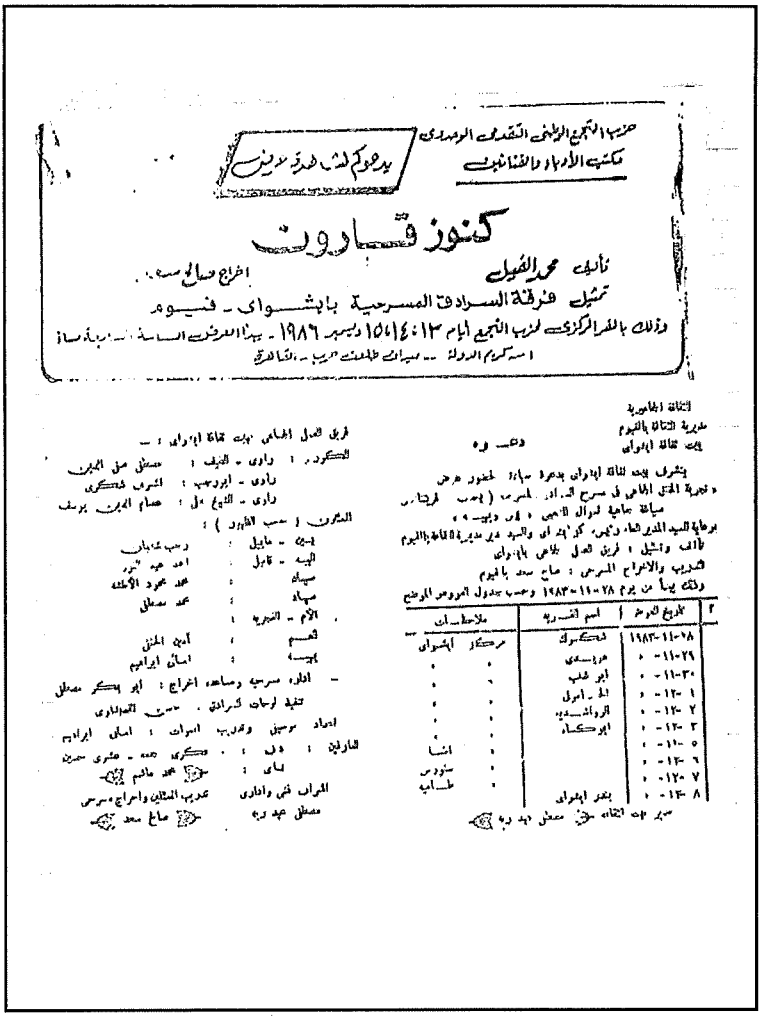
• بعد الموافقة على المشروع وموافقة لجنة قراءة النصوص بالثقافة الجماهيرية تم الرقابة على المصنفات الفنية بدأ العمل الفعلي في ١٩٨٤/٩/٢٥ حول قضايا متعددة (ثورة ١٩١٩ ، الدراويش ، الشخصية المصرية ...)

• بدأت التدريبات للممثلين في ١٩٨٤/١٠/١٢ على تعليم الأكليشيه والارتجال واللياقة البدنية والصوتية والعمل المفتوح/ المكاشفة مع الجماهير.

• اثناء ذلك تم كتابة النص نهائيا والتعامل معه كموضوع عرض حي ..

• تم الاستعانة بأشعار الراحل/ بيرم التونسي وبعض الاغاني والكلمات الشعبية في نسج كل مستخدمة صيغة الاحتفال الذي نحن على موعد مع العصور وصنع اجدد الصيغ التي تشكل لنا مدخلاً احتفاليا متميزا نحو منهج احتفالي شعبي أو مأليف مؤسس على المسرح المصري القديم ...

إعلان عرض "كنوز قارون"، ١٩٨٦، بالقاهرة، حزب التجمع.
ودعوة لعرض "يحدث في قريتنا الآن"، مع جدول لياليه



حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
مكتب الآداب والفنانين

يدعوكم لشد الرحمة عليهم

كنوز قارون

تأليف محمد الفيل
إخراج صالح سعد
تمثيل فرقة السرادق المسرحية بالبشتواي - فيوم

وذلك بالمقر المركزي لحزب التجمع أيام ١٣، ١٤، ١٥ ديسمبر ١٩٨٦ - بداية العرض الساعة ... مساءً

أسعد كروم الدولة — ميدان طلعت حرب - القاهرة

النقابة العامة بمديرية
مديرية الثقافة بالفيوم
بيت ثقافة البشتواي
دعـــوة

يتشرف بيت ثقافة البشتواي بدعوة سيادتكم لحضور عرض «كنوز قارون» المسرحي الذي سيقدمه (بيت ثقافة البشتواي) بساحة جامعة أبوالأنبياء «أول ديسمبر ٨٦» برعاية السيد المدير العام، ورئيس كومبلكس والسيد مدير مديرية الثقافة بالفيوم

تأليف وتمثيل : فريق العمل الخاص ببيت ثقافة البشتواي
تدريب وإخراج المسرحي : صالح سعد بالفيوم
وذلك ليلياً من يوم ٢٨-١١-١٩٨٣ وحسب جدول العروض الموضح

م	تاريخ العرض	اسم المسرحية	ملاحظات	
	٢٨-١١-١٩٨٣	شكسبير	حركة	البشتواي
	٢٩-١١- »	عروستي	»	»
	٣٠-١١- »	أبو شنب	»	»
	١-١٢- »	أبو ـ أبريل	»	»
	٢-١٢- »	الرواشدية	»	»
	٣-١٢- »	أبوكماه	»	»
	٥-١٢- »		»	
	٦-١٢- »		»	انا
	٧-١٢- »		»	سنورس
	٨-١٢- »	بشر البشتواي	»	طلعاية

سكرتارية النقابة — صفطي عبد ربه

فريق العمل الخاص ببيت ثقافة البشتواي :-

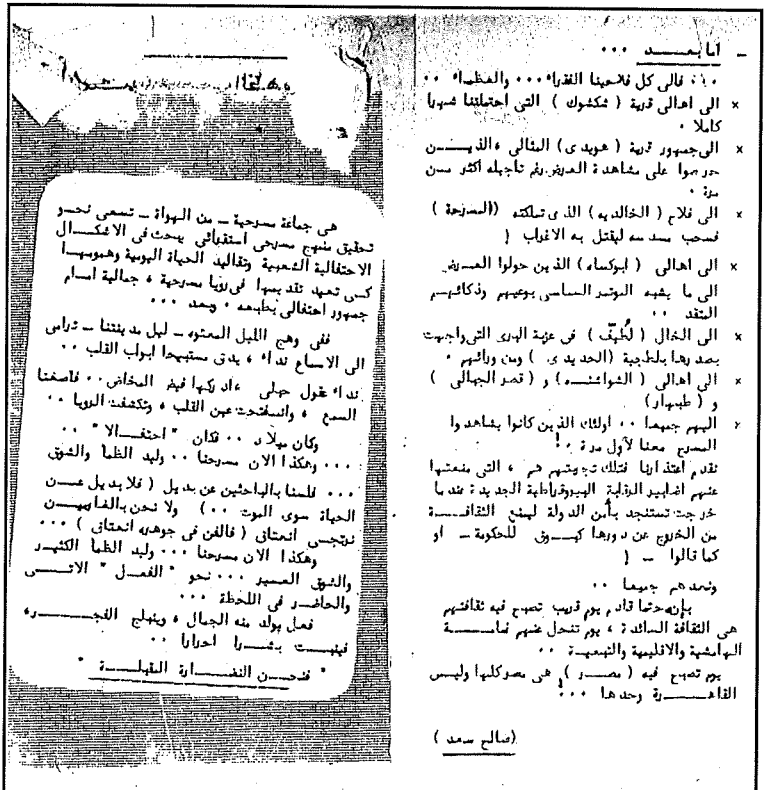
الكورال : راوي - الدف : صفطي صلي الجبل
راوي - أبوزنبه : الشوف شكري
راوي - الربابة : صلاح الدين يوسف

الشخوص (حسب الأدوار) :

يسين - مايبل : رشدي شباك
البيه - قابيل : احمد عبد النور
سيال : محمد محمود الأطلس
سيال : محمد صفطي
الأم - الخيرية :
نعيم : أمين الحلق
بهيه : أسماء ابراهيم

- أداء مسرحي ومساعد اخراج : أبو بكر صفطي
تنفيذ لوحات الشوارع . حسب الله الحلواني
اعداد موسيقى وتدريب أصوات : أسماء ابراهيم
الماريونيت : دور : محمد حمد - عشري حسين
إضاءة : محمد عاشم
الغرافيك فني وإداري تدريب الممثلين وإخراج مسرحي
صفطي عبد ربه — صالح سعد

نبذة من منشور عرض "كنوز قارون"، ١٩٨٦



- أما بعـــد ...

... فالى كل فلاحينا الفقراء ... والعظماء ..

× الى اهالى قرية (شكشوك) التى احتبلتنا شهرا كاملا .

× الى جمهور قرية (عويدى) الذيـــن حضروا على مشاهدة العرض رغم تأجيله اكثر من مرة .

× الى فلاح (الخالديه) الذى تملكته ((الحمية)) فسحب مسدسه ليقتل به الاغراب !

× الى اهالى (ابوكساه) الذين حولوا العـــرض الى ما يشبه المؤتمر السياسى بوعيهم وذكائهم المتقد ..

× الى الخال (لُطيِّف) فى عزبة البدرى التى واجهت بصدرها بلطجية (الحديدى) ومن وراءهم .

× الى اهالى (الشوائشـــه) و (قصر الجمالى) و (طبهار)

× اليهم جميعا .. اولئك الذين كانوا يشاهدوا المسرح معنا لأول مرة ..!

نقدم اعتذارنا لتلك التجربة ، التى منعتها عنهم اساليب الرقابة البيروقراطية الجديدة عندما خرجت تستنجد بأمن الدولة ليمنع الثقافـــة من الخروج عن دورها كبـــوق للحكومة — او كما قالوا — !

ونحدهم جميعا ..

بأننا حتما قادمون يوم قريب تصبح فيه ثقافتهم هى الثقافة السائدة ، يوم تتحول فيهم نماســـة الهامشية والاقليمية والتبعيـــة ..

يوم تصبح فيه (مصـــر) هى مصر كلها وليس القاهـــــرة وحدها ...

(صالح سعد)

هى جماعة مسرحية — من الهواة — تسعى نحو تطبيق منهج مسرحى استقبالى يبحث فى الامكـــال الاحتفالية الشعبية وتقاليد الحياة اليومية وهمومهـــا كى تعيد تقديمها فى رؤيا مسرحية ، جمالية امـام جمهور احتفالى بطبعه ، وبعد ...

ففى وهج الليل المعتوه — ليل مدينتنا — تراءى الى الاسماع نداء ، يدق مستبيحا ابواب القلب ..

نداء عقول جوعى ، اعتركها فيض المخاض .. فاصغينا السمع ، وانسابت عين القلب ، وتكشفت الرؤيا ..

وكان ميلاد .. فكان " احتفـــالا " ..

.... وهكذا الان مسرحنا .. وليد الظما والشوق

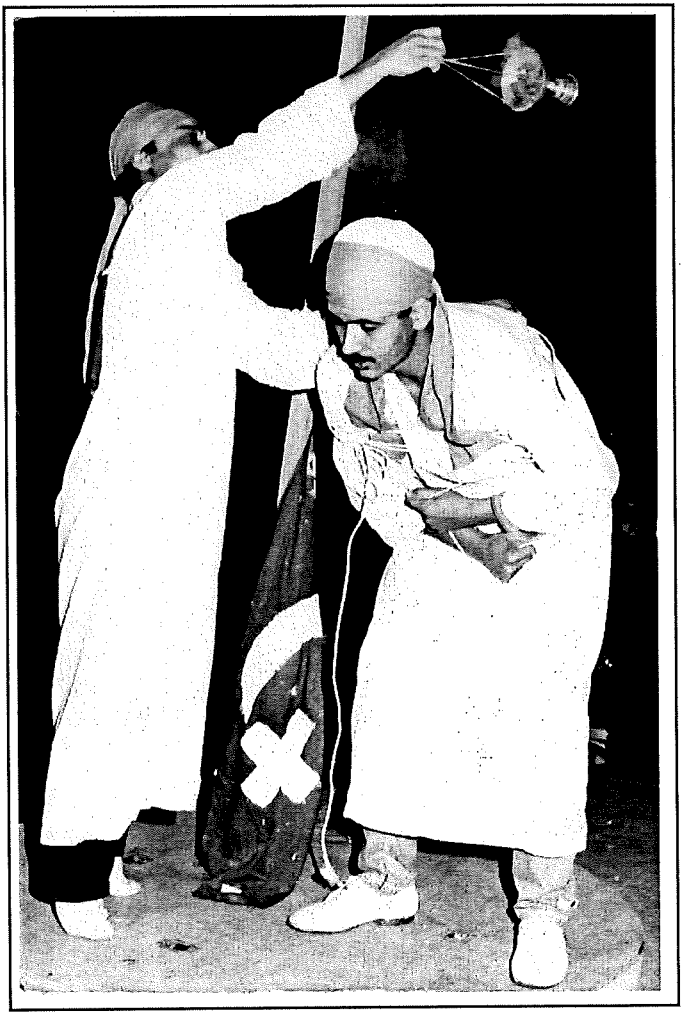
... فلسنا بالباحثين عن بديل (فلا بديل عـــن الحياة سوى الموت ...) ولا نحن بالفاصميـــن نرتجس انعتاق (فالفن فى جوهره انعتاق) ...

وهكذا الان مسرحنا ... وليد الظما الكثيـــر والشوق العسير ... نحو " الفعـــل " الاتـــى والحاضـــر فى اللحظة ...

فعل يولد منه الجمال ، ويفلح الفجـــــر ، فيهتـــز بشـــرا احرارا ..

" فحـــن الفنـــانة الليلـــة "

"احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتى"، قرية بشتيل- جيزه، ١٩٨٥ أحد المهرجين (مجدي عبيد) يرقي البطل الشعبي عبد البصير (محمد عزت) استعدادا لمعركته القادمة.



"احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتى"، بشتيل ـ جيزة، ١٩٨٥ عبد البصير العامل يواجه مسعود باشا..

بيان فرقة الشظية والاقتراب

مساحة اقتراب

كعادة فرقتنا دائما.. البحث عن الموضوع وصولا إلى النص/ العرض. وعلى هذا الطريق دائما يقلقنا في البدء على ماذا نعمل الآن؟ أو ما الذي نريد الحديث فيه الآن؟ ثم يأتي في النهاية جدا تساؤلنا حول الكيفية التي نلعب بها.

١٩٩١-١٩٩٢ :

عندما كان الناس من حولنا ينظرون إلى "مدريد".. فإننا بصورة شيكسبيرية في عاصفة صحرا وية- كنا نري العالم كأعمي يسحبه مجنون، وفي هذا التوتر وجدنا إشارة في لوحة "العميان الستة" لـ بيتر بروجل. ورأينا هذه اللوحة أكمل تمثيل لفكرة موضوع ما لم نستطع فهمه حولنا. ومن ثم باتت هذه اللوحة مادة أول عروضنا مع كل عقبات البدايات، وكان هذا العمل مواز لنص " العميان" لـ ميشيل دي جيلدرود من مسرح القرن العشرين. وصارت "العميان" أولي شظايانا.

١٩٩٢-١٩٩٣:

عندما كانت الشظية الثانية، كان الاقتراب أكثر من سؤال من نحن؟ وهل حضارتنا أحادية المصدر؟ وعندما بحثنا عن إجابة.. وجدناها في قرية صغيرة تقع فوق إحدى جبال المنيا بجما لياتها و أساطير طقسها السنوي المثير. لقد كانت محاولة صغيرة جدا تحولت في النهاية إلى أربعة مشاهد قدمت تحت اسم "دير جبل الطير"

١٩٩٥-١٩٩٦:

بعد عام من التوقف.. وفي نظرة لوضعنا الجماعي كفريق، وبحثا عن مقابل لحالتنا ة كان العالم من حولنا في هذه اللحظة ينظر نحو "أو سلو". كنا نطل على هذه الأحداث بوعينا البدائي البسيط وربما بسذاجات رومانتيكية تماما كأهل الكهف-، وعندما كتب أحمد يمانى نص شعري بعنوان "يوتوبيا

المقابر" وقرأنا قصيدته، وجدناها آنية جدا وجماعية جدا. ثم لمعت الفكرة التي ارتكزنا عليها بعد ذلك. وقطعنا طريق تسعة شهور بعد عام من التوقف- برفقة عالم القصيدة وإرتجالاتنا المستنبطة من هذا العالم، إلى أن أدي بنا الطريق إلى عام ١٩٣٩، وكهف توفيق الحكيم. كان لنا فرصة النظرة المختلفة لهذه القطعة الكلاسيكية في مسرحنا مع الحفاظ على جوهرها ويمين صدقها الفكري، وكان تداولنا له ذه الأمثولة الميثولوجية موسيقي، راقص، شعري، وتعبيري لأقصى حدود استطعنا تلمسها حينئذ، كمحاولة لكسر قتامة الكهف/القبر، وكأن الشكل هو اليوتوبيا والموضوع هو الكهف، وكان أن خرجت "بريسكا ١١والخروج من الموت نهارا".

١٩٩٦:

في محاولة أكثر راديكالية قليلا للنظر في كل اسيكيات القرن العشرية المسرحية، التقطنا إحدى اللقاءات البنترية الثرية للغاية لذواتنا ولحالتنا الاجتماعية ومجتمعنا اليومي وهي "الأيام الخوالي" لـ هارولد بنتر، وذلك في ترجمة عامية عصرية أنجزها محمد متولي لتكون لصيقة ب عالمنا وبحياتنا اليومية وبالنص. هذا بمواز اة قلق خاص بجماعتنا يتمثل في تطوير تضمينات بنتر السينمائية ة فكان العمل على فيلم "عاشت حياتها" لـ جودار بدلا من اختيار بنتر المتمثل في "الرجل الثالث" لـ أورسون ويلز، وذلك تأكيدا على أن حنين الآباء للأربعينات غير حنين جيلنا الدائم للستينات وثوراتها، وهو حنين ملح بصورة مرضية.. وكأنه بمثابة حلية وضعت خلف آذاننا واستجبنا لها استجاباتنا للنشيد الوطني والآذان وتحية الصباح.

١٩٩٧:

لقد تعلمنا من بنتر درسا عن الزمن وكيفية النظر عبر النص إلى عالم جماعتنا الصغيرة، وبينما نحن في ذلك كانت الأرض من حولنا تغرق في ردة تخص العصور الوسطي، ورياح مواجهات عنيفة ضارية بين حملة تراث الأسلاف وقانون الحياة اليومية الذي يدين ببقائه ومستقبله للحرية والعلم. وهذا الهم الاجتماعي التقطنا في نص مسرحية "ساحرات ساليم". وفي تصور

بسيط واستقراء عملي.. عملنا على تحويل قطعة آرثر ميللر ذات الشكل الواقعي إلى مسرحية محملة بهموم آنية، وبشكل شكسبيري مفتوح عبر قراءة لا تلغي نص ميللر لكن توازيه وتعيد ترتيبه... وكان أن قدمنا "آباساديا.. والقدم اليسرى لليل".

١٩٩٨:

وعلى طريقة التعامل مع كلاسيكيات قرننا العشرين كانت بداية رصدنا المبدئي لظاهرة العنف، ورأينا في أولي حلقات ثلاثية لوركا التراجيدية "بيت برناردا أليا" تلك القطعة الشعرية أحادية النظر كعادة الرموز الميلودرامية، قطعة قابلة للتطوير والتحويل لعمل جماعي يلقي العدسة على كل المنتمين لعالمه دون تحليل فردي موجه برمزية شعرية وتحولت "برناردا آلبا" إلى تحليل عصري مبسط للجنس كباعث للعنف في مؤسسة الآسرة المضروبة حديثا في مجتمعنا وكانت "بنات برناردا".

١٩٩٩:

منذ العصر الحجري والروماني والعصور الوسطي والحروب الصليبية.. وقرننا العشرين... كأن هناك إلهاً يدير العالم ويشاهده من بعيد ولا يرغب في أدني شهرة... إله الذباب...

الخنزير القطبي كثيف الشعر المسلح حتى شعر فروته وشواربه، يمارس رياضة التزحلق بزحافات عرقية، ويسيل شعباً للدماء التي تهدر وتجف في شقوق الجبال أو الأحراش الحدودية بحثا عن وجود.

إله العنف الذي يبتسم كثيرا منذ بدء الخليقة إلى يومنا هذا في صعود.. وأناقة تكنولوجية.. وتخزين ستالايتي للجميع.

.. وتبعا للبحث عن قراءات مسرحية لآليات العنف عبر كلاسيكيات مسرح قرننا المنصرم، بحثنا كثيرا قبل "لير" عن تمثيل للعنف المباشر النابع من صعود آلية التسلح والسلطة المكتسبة للقوي التدميرية والرعب التكنولوجي المتناسب طرديا مع تفتت بنية العالم إلى نتوءات عرقية ملتهبة في صراع دموي وكأنها

حقا نهاية التاريخ. تأتي "ليـر" لـ بوند كأول مسرحية نعمل على تقديمها كما هي دون تدخل منا، وكأول عمل لـ إدوارد بوند على خشبة المسرح المصري في حدود ما نعلم.

الشظية والاقتراب

ليروالشظية و.. اقتراب

ينمو الإنسان ويتطور من خلال تكوين خبراته.. هذه الخبرات عبارة عن معلومات يفرزها التفاعل بين: البيئة، الفرد، المهمة. وإذا كنا نحن الشظية والاقتراب كيان يجمع أفرادا فإننا تلاقينا على تشابه ما بيننا تجاه واقعنا الذي نعيش، وأصبحنا جماعة تتطور من خلال تكوين خبرات، هذه الخبرات عبارة عن معلومات يفرزها التفاعل بين البيئة، الجماعة، المهمة.

من خلال هذه الروافد الثلاثة سنتيح اقترابا أكثر، خاص بظروف هذه العمل المسرحي مصحوبا بما يعتمل فينا كأفراد جماعة مسرح الشظية والاقتراب.

ففي صيف ٩٨ كانت بيئتنا الحولية تستفزنا للدخول في مناقشات مع أنفسنا والآخرين موضوعها العنف، وقد بحثنا أولا في العنف الاجتماعي ثم وجدنا أنفسنا ننصب في العنف السياسي.. بعد ذلك اكتشفنا أنه من البديهي أن تصب كل أشكال العنف في العنف السياسي لأن ذلك أصبح ظاهرة تتسم بها سنوات قرننا المنصرم في وداعه لنا ببحيرات من الدماء وتلال من العظام والجماجم وغذاء للقبور من جثث ضحايا هذا العنف السياسي. وتبعا للبحث عن قراءات مسرحية لآليات العنف عبر كلاسيكيات المسرح عن تمثيل للعنف المباشر النابع من صعود آلية التسلح المكتسبة للقوى التدميرية والرعب التكنولوجي المتناسب طرديا مع تفتت بنية العالم إلى نتوءات عرقية ملتهبة في صراع دموي، وكأنها حقا نهاية التاريخ.. كان شكسبير ومعاصره مارلو هما

المنبع أو الملجأ لكثير من المسرحيين حين يتعرضوا لهذه المواجهة مع موضوع العنف كم فهما هذان المسرحيان العظيمان حركة التاريخ ودموية الإنسان!!- لكن كانت الترجمات العتيقة حائلا دون ملاحقة هذا التراث المسرحي الذهبي لثقافتنا المسرحية ة التي بدورها تحتاج أن تتطور لغتها بما يتناسب مع المسرح العصري..

لهذا السبب اتجهنا لأن نتحدث عن نفس الموضوع بلغة عصرية لزماننا المعاصر. وكان أن وجدنا مسرحية "لير" للكاتب الإنجليزي إدوارد بوند، التي كانت بالنسبة لنا اكتشافا في عالم الكتابات المسرحية الجريئة الملتزمة بالبعد الكوني والإنسانية والمتحررة من إرث الثقافات الإقليمية والمتعمقة في قضايا تخص العالم بأجمعه، حيث بناء النظرة للتاريخ واللحظة المعاشة فيه بوعي تحليلي أعمق ة كل ذلك بلغة شعرية شكسبيرية، أو بمعني أدق ما بعد شكسبيرية (من حيث إنها عصرية)، وكان هذا النص اكتشافا مهد لنا الطريق نحو موضوعنا الملح: إذا لم يتحدث المسرح عن العنف، وعن تشوهاتنا.. فعن ماذا يتحدث؟

وللإجابة على هذا السؤال، ففي رأينا وقد أخذنا بضعة سنوات نستوعب هذا الدرس- فإنه:

عفوا للاستاطيقا

المجانية في المسرح..

عفوا لارتجاليات الخيال

البعيدة عن واقع عالمنا..

عفوا لاحتلال الفولكور

لخشبة المسرح..

وكلمة جماعة التي ننعت بها.. هي في حد ذاتها تصنيف سياسي بشكل ما. لقد أخذنا وقتا طويلا لتحليل كلمة "جماعة مسرح"، وتأكد لنا عدم انفصال المسرح -كفن ومؤسسة ووسيط ووسيلة مشروعة للتعبير- عن السياسة. والمجتمع. بل إن المسرح بصورة مثالية- قد يكون أول الصور الطبيعية التي

تتشكل في ذهن أي فرد إذا ذكرت كلمة مجتمع أو كلمة سياسة.

والمسرح هو رحم في جسد المجتمع.. فإذا كانت ولادة الطفل عملية ملحة وآنية لحظة اكتمال نضج الجنين، فكذلك العمل الفني المسرحي حيث تكون مهمة الطرح آنية وملحة من خلال جدل حي ومعاش إلى الناس عبر عالمهم والأحداث التي تغير حياتهم. فلا شك أن الكوارث السياسية المحيطة بنا سواء في الشام أو البلقان أو شرق آسيا أو أفريقيا أو في القوى العظمي تؤثر في كل فرد أثرا مباشرا في مجتمعنا.. وأمام كل هذا نحن مجبرون أن نفتح مجتمعنا لنندمج مع المجتمعات الأخرى، فكل حدث يقع في أبعد نقطة على الأرض نتأثر به وكأنه فينا إنه تحد لا بد منه.. ولا بد أن نطور قدرتنا في فهمه واستيعابه ومن ثم التأثير عليه..

هذا الجدل الذي علينا أن نطرحه على المسرح بصورة حية لأنه معاش إلى الناس عبر عالمهم علمنا درسا رائعا: إن قليلا من التقنية يخدم الفكرة والاتجاه ويكسب الموضوع عمقا في داخله، وذلك من خلال آلا نعتبر التقنية رفاهية.. بل باعتبارها أنها اللغة المنوط بها أو الموكل لها تفعيل التجربة وإتمامها، ولابد من دراستها بوعي. لقد أصبح لدينا الآن خبرة ما في توظيف التقنية بدرجة مناسبة.

لقد رأينا في مسرحيتنا كيف نعيش كبشر في عالم من العنف السياسي في الأوساط العالمية مثلما رأينا كمسرحيين كيف نعيش في عالم من العنف السياسي في وسطنا الثقافي.

ووسط قلق البحث عن هوية ثقافية وترسيخ مضمون ثقافي في مقابل استهلاك أشكال وقوالب مسرحية ليست نابعة من ثقافتنا. هذا الموضوع الضخم هو قضية ثقافية معاصرة في مسرحنا. فإن البحث في شكل مسرحي ينم عن هوية ثقافية نابعة من ثقافتنا التي هي مصدر تراثنا، تاريخنا، حياتنا اليومية لهو أمر يتطلب التحرر من القوالب الإنتاجية المعقدة تعقيدا شديدا يصعب معها حتى أن تفكر اللهم إلا أن تفكر في حيل ورقية ومهارات الحصول على موافقات وكفاح في استخراج وثيقة وكوماندوز للتعامل مع الاحتلال

الوظيفي للإبداع.

هذا الاستيطان الوظيفي يتيح لهذه الطائفة الوظيفية أن تفعل في الإبداع فعلة نجمة البحر في الشعب المرجانية فتحول الروعة الجمالية في أشكال فطرية وألوان إلى صحراء صلبة.

نحن في حاجة إلى نظام إبداعي وسياق إنتاجي للعمل على هذه المصادر: تراثنا، تاريخنا، حياتنا اليومية. هذا السياق ليس متوفراً لفرقتنا ولا لآي فرقة ممن يعتمدون في تمويلهم ووجودهم على المؤسسة بوضعها الحالي. ربما تتغير مادة عملنا ومصدرها حين يتطور النظام الإنتاجي.

وإذا كان هناك سؤال: لماذا استقينا مادة عملنا من تراث المسرح العالمي الجديد؟ ولماذا هذا المصدر الإنتاجي ؟ ببساطة.. لأنه نص مكتوب، مضمون كحقيقة جوهرية لعملنا ومنتجنا وجمهورنا، ومتحقق ذاتيا ومعترف به لمنتجنا وجمهورنا.. ملزم لكل أطراف اللعبة بتنفيذه.

ولماذا الهناجر؟ لأنه المكان الوحيد في مجال المسرح الذي يتمتع بهامش حرية وقدر عالٍ من الوعي الإنتاجي.

يجب أن يتطور النظام بجانب الأفراد في أسلوب الإنتاج والتعامل الفني، ويتحرر لصالح الفن والفنان إذا أردنا ثقافة ة ويجب أن يستقل.

أما عن صورتنا الآن كفرقة حرة .. فنحن كالفرق المسرحية الأخرى.. بشر بلا وطن.. نقتات على المساعدات، يذبح منا الكثير كل يوم منتظرين أن نوهب حق اللجوء.

في الحقيقة لا فرق بين مشوهي ومنكوبي وسفاحي عالمنا المسرحي وبين مشوهي ومنكوبي وسفاحي عالمنا السياسي الذي نحيا فيه

المراجع

- "الفضاء المسرحي في المجتمع الحديث"، مجموعة أبحاث ودراسات عن ندوة بنفس العنوان بالمركز القومي للبحوث العلمية CNRS بفرنسا، صادرة عن المركز، باريس، ١٩٦٣. وصادرة في الترجمة العربية بنفس العنوان، عن إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٣.

- "منهج أوجستو بوال"، أوجستو بوال، دار نشر بلوتو برس، لندن، ١٩٧٩ وصادر في الترجمة العربية بنفس العنوان، عن إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧.

- "المسرح المواطن لجون فيلار: يوتوبيا"، إيمانويل لودوابيه، دار نشر سُوي، باريس، ١٩٩٧. وصادر في الترجمة العربية، بعنوان "مسرح المواطن لجون فيلا"، عن إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٠.

- "مسرح الشعب"، د. على الراعي، دار نشر شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.

- الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، اعتمد ونشر على الملأ بقرار الجمعية العامة ٢١٧ألف(د-٣)، المؤرخ في ١٠كانون الأول/ ديسمبر ١٩٤٨.

فهرس

تمهيد: ٧

مقدمة ١١

الفصل الأول:

- أدوات التعبير وحرية تطور المسرح ١٥

الفصل الثانى:

- تجارب مسرحية جديدة ٣٣

الفصل الثالث:

- المسرح: فن المطالبة بحقوق المواطن ٧٥

خاتمة ٩٣

ملحق بالمراجع والفرق المسرحية ٩٩

قائمة مطبوعات

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

أولاً: مناظرات حقوق الإنسان:

١-**ضمانات حقوق الإنسان في ظل الحكم الذاتي الفلسطيني:** منال لطفي، خضر شقيرات، راجى الصورانى، فاتح عزام، محمد السيد سعيد (بالعربية والإنجليزية).
٢-**الثقافة السياسية الفلسطينية- الديمقراطية وحقوق الإنسان:** محمد خالد الأزعر، أحمد صدقي الدجانى، عبد القادر ياسين، عزمى بشارة، محمود شقيرات.
٣-**الشمولية الدينية وحقوق الإنسان- حالة السودان ١٩٨٩ - ١٩٩٤:** علاء قاعود، محمد السيد سعيد، مجدي حسين، أحمد البشير، عبد الله اللعيم، أمين مكي مدني.
٤-**ضمانات حقوق اللاجئين الفلسطينيين والتسوية السياسية الراهنة:** محمد خالد الأزعر، سليم تماري، صلاح الدين عامر، عباس شبلاق، عبد العليم محمد، عبد القادر ياسين.
٥-**التحول الديمقراطي المتعثر في مصر وتونس:** جمال عبد الجواد، أبو العلا ماضي، عبد الغفار شكر، منصف المرزوقي، وحيد عبد المجيد.
٦-**حقوق المرأة بين المواثيق الدولية والإسلام السياسي:** عمر القراي، أحمد صبحي منصور، محمد عبد الجبار، غانم جواد، محمد عبد الملك المتوكل، هبة رؤوف عزت، فريدة النقاش، الباقر العفيف.
٧-**حقوق الإنسان في فكر الإسلاميين:** الباقر العفيف، أحمد صبحي منصور، غانم جواد، سيف الدين عبد الفتاح، هاني نسيرة، وحيد عبد المجيد، غيث نايس، هيثم مناع، صلاح الدين الجورشي.
٨-**الحق قديم- وثائق حقوق الإنسان في الثقافة الإسلامية:** غانم جواد، الباقر العفيف، صلاح الدين الجورشي، نصر حامد أبو زيد.

ثانياً: مبادرات فكرية:

١- **الطائفية وحقوق الإنسان:** فيوليت داغر (لبنان).
٢- **الضحية والجلاد:** هيثم مناع (سوريا).
٣- **ضمانات الحقوق المدنية والسياسية في الدساتير العربية:** فاتح عزام (فلسطين) (بالعربية والإنجليزية).

٤- **حقوق الإنسان في الثقافة العربية والإسلامية:** هيثم مناع (بالعربية والإنجليزية).
٥- **حقوق الإنسان وحق المشاركة وواجب الحوار:** د. أحمد عبد الله.
٦- **حقوق الإنسان- الرؤيا الجديدة:** منصف المرزوقي (تونس).
٧- **تحديات الحركة العربية لحقوق الإنسان.** تقديم وتحرير: بهي الدين حسن (بالعربية والإنجليزية).
٨- **نقد دستور ١٩٧١ ودعوة لدستور جديد:** أحمد عبد الحفيظ.
٩- **الأطفال والحرب- حالة اليمن:** علاء قاعود، عبد الرحمن عبد الخالق، نادرة عبد القدوس.
١٠- **المواطنة في التاريخ العربي الإسلامي:** د. هيثم مناع. (بالعربية والإنجليزية).
١١- **اللاجئون الفلسطينيون وعملية السلام- بيان ضد الأبارتايد:** د. محمد حافظ يعقوب (فلسطين).
١٢- **التكفير بين الدين والسياسة:** محمد يونس، تقديم د. عبد المعطي بيومي.
١٣- **الأصوليات الإسلامية وحقوق الإنسان:** د. هيثم مناع.
١٤- **أزمة نقابة المحامين:** عبد الله خليل، تقديم: عبد الغفار شكر.
١٥- **مزاعم دولة القانون في تونس!:** د. هيثم مناع.
١٦- **الإسلاميون التقدميون.** صلاح الدين الجورشي.

ثالثا: كراسات ابن رشد:

١- **حرية الصحافة من منظور حقوق الإنسان.** تقديم: محمد السيد سعيد - تحرير: بهي الدين حسن.
٢- **تجديد الفكر السياسي في إطار الديمقراطية وحقوق الإنسان- التيار الإسلامي والماركسي والقومي.** تقديم: محمد سيد أحمد- تحرير: عصام محمد حسن (بالعربية والإنجليزية).
٣- **التسوية السياسية- الديمقراطية وحقوق الإنسان.** تقديم: عبد المنعم سعيد- تحرير: جمال عبد الجواد. (بالعربية والإنجليزية).
٤- **أزمة حقوق الإنسان في الجزائر:** د. إبراهيم عوض وآخرون.
٥- **أزمة "الكشح" - بين حرمة الوطن وكرامة المواطن.** تقديم وتحرير: عصام الدين محمد حسن.
٦- **يوميات انتفاضة الأقصى: دفاعا عن حق تقرير المصير للشعب الفلسطيني.** إعداد وتقديم: عصام الدين محمد حسن.

رابعا: تعليم حقوق الإنسان:

١- **كيف يفكر طلاب الجامعات في حقوق الإنسان؟** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون -تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الأولى ١٩٩٤ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٢- **أوراق المؤتمر الأول لشباب الباحثين على البحث المعرفي في مجال حقوق الإنسان** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون- تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الثانية ١٩٩٥ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٣- **مقدمة لفهم منظومة حقوق الإنسان:** محمد السيد سعيد.
٤- **اللجان الدولية والإقليمية لحماية حقوق الإنسان:** محمد أمين الميداني.

خامسا: اطروحات جامعية لحقوق الإنسان:

رقابة دستورية القوانين- دراسة مقارنة بين أمريكا ومصر: د.هشام محمد فوزي، تقديم د. محمد مرغلي خيري. (طبعة أولى وثانية).

سادسا: مبادرات نسائية:

١- **موقف الأطباء من ختان الإناث:** آمال عبد الهادي/ سهام عبد السلام (بالعربية والإنجليزية).
٢- **لا تراجع- كفاح قرية مصرية للقضاء على ختان الإناث:** آمال عبد الهادي (بالعربية والإنجليزية).
٣- **جريمة شرف العائلة:** جنان عبده (فلسطين ٤٨).

سابعا: دراسات حقوق الإنسان:

١- **حقوق الإنسان في ليبيا- حدود التغيير:** أحمد المسلماني.
٢- **التكلفة الإنسانية للصراعات العربية-العربية:** أحمد تهامي.
٣- **النزعة الإنسانية في الفكر العربي- دراسات في الفكر العربي الوسيط:** أنور مغيث، حسنين كشك، علي مبروك، ملى طلبة، تحرير: عاطف أحمد.
٤- **حكمة المصريين.** أحمد أبو زيد، أحمد زايد، اسحق عبيد، حامد عبد الرحيم، حسن طلب، حلمي سالم، عبد المنعم تليمة، قاسم عبده قاسم، رؤوف عباس، تقديم وتحرير: محمد السيد سعيد.
٥- **أحوال الأمن في مصر المعاصرة:** عبد الوهاب بكر.
٦- **موسوعة تشريعات الصحافة العربية:** عبد الله خليل.
٧- **نحو إصلاح علوم الدين: التعليم الأزهري نموذجا:** علاء قاعود، تقديم: نبيل عبد الفتاح.

ثامنا: حقوق الإنسان في الفنون والآداب:

١- **القمع في الخطاب الروائي العربي:** عبد الرحمن أبو عوف.
٢- **الحداثة أخت التسامح- الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان:** حلمي سالم.
٣- **فنانون وشهداء (الفن التشكيلي وحقوق الإنسان):** عز الدين نجيب

تاسعا: مطبوعات غير دورية:

١- **" سواسية ":** نشرة دورية باللغتين (العربية والإنجليزية). [صدر منها ٣٥ عدا]
٢- **رواق عربي:** دورية بحثية باللغتين (العربية والإنجليزية). [صدر منها ١٩ عدا]
٣- **رؤى مغايرة:** مجلة غير دورية بالتعاون مع مجلة MERIP . [صدر منها ٨ أعداد]
٤- **قضايا الصحة الإنجابية:** مجلة غير دورية بالتعاون مع مجلة Reproductive Health Matters [صدر منها ٣ أعداد]

عاشرا: قضايا حركية:

١- **العرب بين قمع الداخل .. وظلم الخارج.** تقديم وتحرير: بهي الدين حسن.
٢- **تمكين المستضعف.** إعداد: مجدي النعيم.

حادي عشر: إصدارات مشتركة:

أ) بالتعاون مع اللجنة القومية للمنظمات غير الحكومية:
١- **التشويه الجنسي للإناث (الختان) - أوهام وحقائق:** د. سهام عبد السلام.
٢- **ختان الإناث:** آمال عبد الهادي.

ب) بالتعاون مع المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية (مواطن)
- **إشكاليات تعثر التحول الديمقراطي في الوطن العربي.** تحرير: د.محمد السيد سعيد، د. عزمي بشارة(فلسطين).

ج) بالتعاون مع جماعة تنمية الديمقراطية والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان
- **من أجل تحرير المجتمع المدني:** مشروع قانون بشأن الجمعيات والمؤسسات الخاصة.

د) بالتعاون مع اليونسكو
- **دليل تعليم حقوق الإنسان للتعليم الأساسي والثانوي** (نسخة تمهيدية).

هـ) بالتعاون مع الشبكة الأورومتوسطية لحقوق الإنسان
- **دليل حقوق الإنسان في الشراكة الأوروبية- المتوسطية.** خميس شماري، وكارولين ستايني

• • •

• نورا أمين

• قصاصة وروائية مصرية

• صدرت لها أعمال:

جمل اعتراضية، طرقات محدبة، قميص وردي فارغ، حالات التعاطف، الوفاة الثانية لرجل الساعات.

• مترجمة وناقدة أدبية.

• ممثلة ومخرجة مسرح.

• معيدة بمركز الترجمة بأكاديمية الفنون.

لكل شخص حق المشاركة الحرة
في حياة المجتمع الثقافية،
وفي الاستمتاع بالفنون،
والإسهام في التقدم العلمي
وفي الفوائد التي تنجم عنه

المادة ٢٧
من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان