تخطيطات في المسرح المصري

بقلم نجيب سرور

تاريخ المسرح المصري لم يكتب بعد .. والمراجع تكاد تكون معدومة . وأغلب القليل الموجود متواضع القيمة لدرجة موئسة . والنادر ذو القيمة ليس غير دراسات تقريرية لا ترتفع الى مستوى التحليل والربط والكشف والتفسير . وهذا النادر يتناول « المسرحية » لا « المسرح » .. وقد يتناول المسرح ولكن في حدود الملامح السريعة والغائمة . وما زال تاريخ المسرح المصري حبيساً في بطون الصحف والمجلات القديمة .. وفي رؤوس المخضرمين . وهؤلاء – إلا قليلا – يبخلون بذكرياتهم ويعتبرونها تحفاً يحسن في نظرهم التحفظ عليها . وأدباؤنا الكبار الذين كتبوا في كل شيء حتى في « العطارة » وأرخوا لكل شيء حتى « للإنتحار » !.. لم يكتبوا عن المسرح ولم يؤرخوا له !!

وفي المعهد العالي لفن التمثيل ، كنا ندرس أشياء عن المسرح اليوناني .. وأشياء عن المسرح الروماني .. وأشياء عن المسرح الفرنسي .. وأشياء عن المسرح الانجليزي . ولكنا – للأسف – لم ندرس شيئاً عن « المسرح المصري » وكنت – وما زلت – أعجب .. كيف يراد لنا أن نكون ممثلين وأن نخاطب وجدان الشعب وأن نعبر عن احتياجات هذا الشعب دون أن نعرف تراثنا المسرحي ودون أن نعي مراحل تطوره ومدى انعكاس تاريخنا القومي عليه كظاهرة تعبيرية ؟ .. وكيف يمكن بدون هذا كله أن نعي أسباب أزمة المسرح المصري الراهنة .. تلك التي حار فيها نطاسيونا الكبار ؟

لهذا .. فوجئت عندما كلفني الدكتور سهيل بأن أعد دراسة مفصلة عن المسرح المصري . . فمع أنني كنت أفكر منذ سنوات في التفرغ لهذه الدراسة الا أنني لم أكن أتوقع أن أكلف بها في وقت كهذا قريب . فقد كنت أدرك مدى الصعوبات التي تعترض دارس المسرح المصري ومدى الجهد الذي يجب ان يبذل في هذا السبيل . وترددت طويلا قبل أن أقبل التكليف .. ثم وطنت نفسي وقبلت ! .. ولكن :

إنبثقت أمامي مشكلة غاية في الحرج . فقد تكشف لي أن جذور المسرح المصري تمتد إلى عام ١٨٧٠ . فكان من العبث والاجهاض أن أبدأ بالقرن العشرين متخطياً الجذور البعيدة التي لن نستطيع بدونها أن نفهم خصائص مسرحنا كما شهدها مطلع هذا القرن . وبدأت فعلا من عام ١٨٧٠ .. فما أن وصلت الى عام ١٩١٧ حتى اكتشفت أنني قد تجاوزت أقصى حدود يمكن تصورها لدراسة تنشر في الآداب !.. فلقد سودت عن الفترة ما بين ١٨٧٠ – ١٩١٧ – وحدها – كتاباً كاملا من القطع المتوسط ! ! لم تعد المسألة اذن مجرد دراسة لعدد الآداب الممتاز ! .. ومضيت أتمم الكتاب .. ثم بدأت ألخص الكتاب في حدود يمكن أن تتسع لها مجلة أدبية . وبالتلخيص نخسر دائماً روعة التفاصيل وعمقها ومكاسبها . فليكن هذا المقال مجرد تخطيط سريع لمراحل تطور المسرح المصري ..

ويمكن تقسيم تاريخ المسرح المصري الى مرحلتين :

أ – من عام ١٨٧٠ – ١٩١٧ .. وهي المرحلة الكلاسية

ب – من عام ١٩١٧ – الى وقتنا هذا .. وهي المرحلة الرومانسية

(أ) المسرح الكلاسي

وهو بتعبير آخر : المسرح الإقطاعي

فقد ارتبط المسرح منذ ميلاده في عهد يعقوب صنوع – ١٨٧٠ – بالطبقة الحاكمة الإقطاعية ومع أن مسرح صنوع قد أوصل الفن المسرحي لأول مرة إلى الجمهور المصري الا أن الثابت تاريخياً أنه كان موجهاً منذ البداية الى الطبقة الحاكمة . والواقع أن ارتباط المسرح في ذلك العهد بالطبقة الحاكمة كان أمراً منطقياً وطبيعياً ومبرراً .. وذلك لسببين :

أولهما أن الخديوي اسماعيل – مثل الإقطاع – كان يمارس سلطة مطلقة لا محدودة . وفي مثل ذلك الطقس الاستبدادي لم يكن في الامكان قيام أو بقاء مسرح يتعارض مباشرة مع الخديوي الحاكم بأمره المطلق الإرادة . ولقد ظل مسرح صنوع قائماً الى ان حدث التعارض بينه وبين السراي في مسرحية (الضرتان) التي هاجمت تعدد الزوجات في زمن كان زمن (حريم) ..!! واتسعت الهوة بين صنوع والسراي بمسرحية (الوطن والحرية) فأغلق على أثرها مسرح صنوع إلى الأبد . ولم يكن هناك ما يمنع من تكرار هذه التجربة . بل لقد حدثت مرة ثانية في عهد الخديوي توفيق ولكن مع الشيخ عبدالله النديم الذي قدم في اول عهد توفيق مسرحيات كانت تنقد العيوب الاجتماعية ثم أجبره استبداد توفيق على السكوت ..

نجيب سرور

وكانت تجربة صنوع درساً رادعاً لكل المعارضين للسراي ، فلم يجرؤ أحد بعد ذلك على إنشاء فرقة تمثيلية . وهذا يوصلنا الى السبب الثاني الذي من أجله ارتبط المسرح منذ نشوئه بالطبقة الحاكمة : فقد أفسحت تجربة صنوع المجال أمام الفرق (المرتزقة) المحلية والوافدة من سوريا ولبنان . . تلك التي سارعت بالارتماء في الإقطاع وارتبطت بالمراحم السنية الخديوية مثل فرقة النقاش والخياط والقرداحي والقباني . كما أفسحت تجربة صنوع المجال أمام الفئات غير الايجابية .. وغير المنتجة . . وغير المستنيرة .. من المطربين والآلاتية ومن المهاجرين من الأقطار الشقيقة وراء الرزق . وهي فئات تحترف الترفيه والتسلية والطرب . وكانت أمية في الغالب لا تتمتع بأدنى نصيب من التعليم . بل لم تكن تذهب في هذا الشأن الى أبعد من فك الخط .. وبطبيعة .. مثل تلك الفئات ترتمي دائماً في أحضان السادة وتحرص دائماً على ألا تقع مع (النظام

في تعارض !

لا عجب إذن .. بعد تجربة صنوع .. وبسبب من وضعية الفنات التي احترفت التمثيل بعد ذلك .. لا عجب أن يرتبط المسرح منذ ولادته في عهد اسماعيل بالطبقة الحاكمة الاقطاعية وأن يظل مرتبطا بها طوال سيطرة الاقطاع على البناء الاجتماعي وانفراده بالسلطة المطلقة : وهذا يرسم للمسرح حدوده الوظيفية والفنية على السواء .

أما من الوجهة الوظيفية فقد مضى المسرح يوطد للقيم والمثل والمفاهيم الإقطاعية : لم يمس وضعية الطبقة الحاكمة ولم يلمس القاعدة غير الشرعية التي تمارس منها حقها السيادي اللامحدود . وانما تولى مهمة حمايتها والدعاوة لها ومهاجمة القوى المعارضة للاقطاع . تارة بالسلب : بأن يتجاهل هذه القوى .. وتارة بالايجاب : بأن يمسخ هذه القوى مسخاً مزرياً وتمثلت هذه الأيديولوجية

أولا : في نوع المسرحيات .. فقد لجأ المسرح حينذاك الى نتاج القرن السابع عشر بفرنسا .. النتاج الكلاسي .. نتاج « كورني » ، « راسين » ، « موليير » .. كما لجأ الى « شكسبير » في القرن السادس عشر بانجلترا . وهذا النتاج يتميز بالدوران في فلك الملكية المستبدة في هذين القرنين ويعبر عن مراحل مشابهة لتلك المرحلة التي كان يجتازها المجتمع المصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . هذا الى أن الترجمة المتصرفة الى أبعد الحدود – تلك التي التزمتها الفرق في نقل نتاج هؤلاء الأربعة – قد لعبت دوراً كبيراً في ربط هذا النتاج أيديولوجيا بالطبقة الحاكمة الإقطاعية . (١)

ثانياً : في نوع الشخوص التي تقوم عليها المسرحيات . فقد كانوا جميعاً من الملوك والوزراء والقواد ورجال الدولة .. وذلك في المسرحيات المنقولة والمؤلفة على السواء. كانت تلك المسرحيات تهاجم القوى المعارضة للإقطاع بالسلب : بأن توطد القيم والمثل والمفاهيم الإقطاعية . أما الهجوم الإيجابي فكان يتمثل في مسرحيات من نوع « عرابي باشا » التي تصم العرابيين بالخيانة وتطمس أمجاد الثورة العرابية وتمجد الخديوي توفيق وتحيطه بهالة من الوطنية والبطولة . وكان أهم مظهر لارتباط المسرح بالاقطاع منذ عام ١٨٧٠ هو أنه لم يعكس غير الوجه السلبي للمجتمع المصري في تلك المرحلة المخاضية النابضة بالقلق والتوتر والاضطراب . لم يعكس غير الوجه الأقطاعي وكان يومها الوجه الجامد والمحتضر للمجتمع المصري .. ووقف سلبياً ازاء التحولات الهائلة التي كانت تحدث باصرار في شتى جوانب الحياة المصرية منذ عهد اسماعيل. الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية . وهذا السلب يصبح في مستوى النسبية ايجاباً لصالح الطبقة الحاكمة .

أما من الوجهة الفنية : فقد انطبع المسرح في تلك المرحلة بطابع الفنون الاقطاعية عامة : العمارة .. والموسيقى .. والأدب نثراً وشعراً .

فالعمارة الإقطاعية لا تحكمها أية ضرورات عملية ، والموسيقى الإقطاعية لا تنفصل عن الغناء الذي كان طربياً ولذياً الى أبعد الحدود، وكان من خصائصه البطء والتراخي والترديد والحسية وقد انحصر في تواشيح من قبيل « جددي يا نفس حظك » ، « دولة الإسعاد وافت » .. وكان يحمل لواءه المطرب « عبد الحمولي » والمطربة « ألمظ » والنثر الإقطاعي كان صنعة زخرفية قوامها البديع والمحسنات والوشى والسجع . وكان يحمل لواءه السيد توفيق البكري . وكان الشعر الإقطاعي عروضياً .. قوامه الصنعة وعماده التورية والكناية والجناس والترصيع والتطريز .. ويمثله حفني ناصف .

وأما القصة فكانت نوعاً من الامتداد للقصص الاسلامي .. لمقامات الهمذاني والحريري .. وكان يمثلها المهدي والمويلحي وحافظ ابراهيم وابراهيم العرب

هذا كانت خصائص المسرح في تلك المرحلة :

أولا : إرتباطه بالغناء .. ويرجع هذا الارتباط الى عهد صنوع الذي تأثر بالأوبرات والأوبريتات التي كانت تقدمها الفرق الفرنسية والايطالية على مسرحي «الكوميدي» و «الأوبرا» وأكد النقاش والقباني والخياط والقرداحي هذا الارتباط . ومما عمل على ارتباط المسرح بالغناء هو أن (الطرب) كان خصيصة العصر في الشعر والنثر والقصص . وكانت للطرب أصوله الممتدة في ترتيل القرآن وانشاد الملاحم الشعبية، هذا الى أصالة الغنائية في المزاج المصري العام . وقد كان مركز التمثيل ثانوياً بالنسبة للغناء وتلك هي الخصيصة الرئيسية للمسرح الاقطاعي وقد ظلت تطبع المسرح الى أكثر من نصف قرن .

ثانياً : الى جانب ثانوية مركز التمثيل بالنسبة للغناء .. كان التمثيل ببغاوية والقاء كالقاء نصوص المحفوظات النثرية والشعرية في المدارس الأولية . لا انفعال ولا تلوين في الأداء ولا فهم للأدوار وانما لعلعة صوتية وإفراط في المبالغة والتهويل والتشويح والتضخيم والتنغيم . وكانوا يشترطون التؤدة المفرطة في تمثيل أدوار الملوك . كما كانوا يشترطون « الأنوثة » فيمن يمثل دور العاشق من الذكور ! وينزهون الملوك ورجال الدولة عن « الحب » . ويلاحظ الارتباط الصميمي بين هذه الظاهرة وبين المفهوم الأفكاعي للحب . ذلك المفهوم الذي حدده مركز المرأة وطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع الإقطاعي . فلما كان « الحب » في هذا المجتمع يعتبر نوعاً من « البغاء ». اتجه المسرح الى مسخ العشاق وتشويههم وتنفير الجمهور منهم وذلك بأن وحد بينهم وبين النساء في الصفات الجسمانية من ناحية .. ونزه الملوك والقواد والوزراء والعظماء عن هذا النوع من « البغاء » .. من ناحية أخرى .

ثالثاً : لم يعرف المسرح الاقطاعي « الإخراج » .. بل كان الأمر ارتجالا : فالحركة على المسرح متروكة لحرية الممثلين يتخبطون كجماعة من العميان تتقاطع وتتصادم بشكل مضحك . كما تحكم الذوق الإقطاعي في الإخراج فاعتمد على فخامة المناظر وروعة الملابس وتزاحم الألوان والبهرج والزينة .. في غير ما مراعاة لمنطق المواقف ولا لطبيعة البيئة أو العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية . أما الإضاءة فكانت محض إنارة للمسرح .. لا تشارك في الحدث ولا تتعلق بمنطق المكان أو الزمان .

رابعاً : كان العرض يجري على النسق التالي :

ا – نشيد الافتتاح .. وهو نشيد يمجد السلطان عبد الحميد والخديوي مثل :

قد بدا عصر سعيد في حمى عبد الحميد !

ب – رواية اليوم .. وهي مسرحية غنائية

ج – فاصل فكاهي أو (غنائي) .

د – أنشودة الختام .. وهي تحية للمشاهدين

خامساً : تمسك المسرح باللغة العربية الفصحى كمظهر من مظاهر الأرستقراطية أما الأسلوب فكان يحمل طابع العصر في النثر والشعر أي طابع « الطرب » .

فما هي علاقة هذا المسرح بجمهوره ؟ كانت علاقة غير إيجابية !.. فمن ناحية لم يكن المسرح يعرض القضايا المعاصرة وبالتالي لم يستجب لاحتياجات الجمهور . ومن ناحية أخرى لم يكن الجمهور يتجاوب مع هذا المسرح السلبي الذي يتجاهل قضاياه ولا يستجيب لاحتياجاته . وإنما قامت العلاقة بين

---

(١) ويلاحظ أن مركز هؤلاء الأربعة ليس وحيد الجانب ومما بين ظاهرة يمكن اعتبارها وحيدة الجانب . فمع أنهم يجيئون على أبواب عصر الانبعاث إلا انهم يمثلون الشق الرجعي لمجتمعاتهم اكثر مما يعبرون عن الشق النامي لها . ويوطدون للملكية المستبدة أكثر مما يغذون القوى الوليدة الحية التي كانت يومها في طور المخاض .

لمسرح والجمهور في تلك المرحلة على مجرد الترفيه والتسلية والطرب . وتمثل عدم التجاوب هذا في نظرة الجمهور الى مهنة التمثيل، فكان يزدريها ويحتقر الممثلين ويعتبرهم فئة ساقطة وينظر اليهم كما لا يزال ينظر الى (الغوازي والمداحين والأدباتية والقرداتية) وغيرها من الفئات الطفيلية التي تعيش على هامش المجتمع وتخرج على كل التشكيلات الاجتماعية . كما تمثل عدم التجاوب .. في سلوك الجمهور أثناء العرض : التحدث والصفير والضرب بالأرجل والقافية والتريقة وقزقزة اللب والضحك العاصف في المواقف المحزنة الى غير ذلك من علاقات الاستهتار بالعرض المسرحي . وهذا يدل على انحطاط المسرح فيما هو يدل على تخلف الجمهور . ولكن المسئولية في ذلك تقع على المسرح قبل أن تقع على الجمهور . فقبل أن نشترط الوعي الفني في الجمهور علينا أن نشترط المستوى الفني في العروض المسرحية فضلا عن شرط « الإيجابية » في هذه العروض . وقد بينا كيف أن العروض المسرحية كانت تفتقر الى أبسط شروط الفن المسرحي في التمثيل والإخراج، وكيف كانت سلبية ازاء قضايا الجمهور الملحة فلم يعد ثمة مجال لمحاسبة الجمهور على استهتاره بالعرض المسرحي .

أما التأليف فكان بدائياً وساذجاً الى حد بعيد . ولذا اعتمد المسرح على التمصير والاقتباس والترجمة بتصرف مفرط .

لم يولد المسرح اذن ولادة طبيعية . ولم يجد طقساً صحياً يساعده على النمو والنضج والاكتمال وانما خنقه استبداد الخديوي اسماعيل ثم استبداد الخديوي توفيق بالتعاون مع السلطة الإنجليزية . فكان أن طفا المسرح على سطح الحياة المصرية كما تطفو جثة الغريق، وأصبح مجرد أداة للتسلية وتزجيه الفراغ ، وتشنيف الآذان . ولم يكن له حصاد فني يذكر كما لم يكن له أثر ايجابي في تاريخنا القومي .

ويشهد مطلع القرن العشرين فرقة « اسكندر فرح » التي انفردت بزعامة المسرح الكلاسي منذ عام (١٨٩١) بعد أن انكمشت فرقة الخياط وتدهور مد فرقة القرداحي واعتزل القباني المسرح . وكان مقر هذه الفرقة مسرح عبد العزيز . وكان عمودها الرئيسي صوت « الشيخ سلامة حجازي » وظلت أقوى فرقة مسرحية الى أن انشق عليها الشيخ سلامة في عام (١٩٠٥) واستقل بفرقة خاصة كانت تقدم عروضها على مسرح « ثردي » الذي افتتحه الشيخ سلامه باسم دار « التمثيل العربي »

وهكذا شهد عام (١٩٠٥) فرقتين كبيرتين تتنافسان تنافساً حاداً وتحملا لواء المسرح الإقطاعي – الكلاسي – بكل حدوده الوظيفية والفنية . وكان يعاصرها عدد كبير من الفرق الصغيرة التي تعيش على بقاياها وعلى تراث الخياط والقرداحي والقباني . ولكن فرقة اسكندر فرح لم تصمد طويلا أمام فرقة سلامة حجازي وذلك بعد أن فقدت عمودها الرئيسي وهو صوت الشيخ سلامة . وعبثاً حاول اسكندر فرح أن يسد النقص بالاقتصار على تقديم المسرحيات العالمية ثم بتقديم بعض الأغاني بين الفصول أو عقب التمثيل الى جانب الأفلام السينمائية التي كانت تقدم في نهاية العرض . ولما كان الغناء – لا التمثيل – هو عماد المسرح في ذلك الحين فقد انفردت فرقة سلامة حجازي بزعامة المسرح في العقد الأول من القرن العشرين .. وانكمشت فرقة اسكندر فرح !.. وبعد أن أصيب الشيخ سلامة بالفالج تكونت فرق كثيرة كانت امتداداً لفرقته، منها « جوق الشيخ سلامة » الذي ضم بعض أفراد فرقة الشيخ الأولى، وقد ظل الشيخ سلامة يشرف عليه – في مرضه – حتى عام (١٩٠٩) .. ومنها « شركة التمثيل العربي » التي تكونت من أفراد انشقوا على الشيخ سلامة بزعامة عبدالله عكاشة أحد ممثلي فرقة الشيخ سلامة الأولى .

وفي عام (١٩١٢) عاد جورج أبيض من فرنسا بعد أن مكث فيها خمس سنوات مبعوثاً من قبل الخديوي عباس حلمي الثاني ليتلقى دروساً في فن التمثيل عاد بفرقة فرنسية مثلت بعض المسرحيات بالفرنسية على مسرح دار الأوبرا . ثم كون فرقة مصرية كانت حدثاً ضخماً في تاريخ المسرح المصري . فهي بحق أول فرقة مسرحية تراعي شيئاً من المعايير الفنية . فقد جاء جورج بمستويات فنية عالية – نسبياً – تختلف عن مستويات سلامة حجازي . ولأول مرة يشاهد الجمهور المصري تمثيلا تتوفر له بعض المقومات الفنية . على أن أكبر أثر لجورج أبيض هو أنه ارتفع بالتمثيل الى مركز يعادل مركز الغناء في العرض . وذلك دون أن يتخلص المسرح من الغناء . فقد ظل هذا جزءاً هاماً من العرض العام .. وكان في فرقة جورج ١٢ ملحناً و ١٨ عازفاً برئاسة عبد الحميد علي .

وبالرغم من أن جورج قد حرر المسرح نسبياً من الفوضى التي كان يتخبط فيها الا أنه القى به في دوى الخطابة التي تتعارض هي الأخرى مع أسس فن التمثيل والتي لا تخرج بما فيها من تنغيم وغنائية عن كونها نوعاً من الامتداد المشذب لمدرسة سلامة حجازي وأسلافه . فلقد كان جورج يعتمد على الزعيق والجعير واللعلعة الصوتية .. دون عمق .!!.. وظل الإخراج ارتجالا .. لا يراعي المواقف ولا الزمان ولا المكان .. وظلت اللغة هي العربية الفصحى والمتقعرة وان خفت الزخرفة وقل الترصيع مسايرة للتطور الثقافي في تلك المرحلة ، ونتيجة لتغير روح العصر في الشعر والنثر والقصة . أما من الوجهة الوظيفية فلم يخرج جورج عن حدود سلامة حجازي وأسلافه .. لا من حيث نوع المسرحيات ولا من حيث وضعية الشخوص التي تقوم عليها المسرحيات – ترجمة وتأليفاً – .. الملوك والوزراء والقواد ورجال الدولة . ولم يلبث جورج أن تحالف مع عكاشة وكونا فرقة جديدة في عام ١٩١٣ .. ثم انحلت الفرقة ليكون جورج فرقة جديدة تواصل تقديم مسرحياته القديمة وبخاصة (أوديب ، وعطيل ، ولويس الحادي عشر) .. وكانت وطأة المرض قد خفت على الشيخ سلامة فاستأجر مسرحاً سماه « دار التمثيل العربي الجديدة » .. وحميت المنافسة بين المسرح التراجيدي والمسرح الغنائي .. أي بين فرقة جورج من ناحية وفرقتي حجازي وعكاشة من ناحية اخرى . ولانتفاء التعارض الأيديولوجي والفني بين جورج وسلامة حدث تحالف آخر بينهما فألفا فرقة باسم « جوق أبيض وحجازي » في عام ١٩١٤ لم تضف جديداً الى المسرح وانما واصلت اجترار الرصيد القديم وكان هذا التحالف علامة على احتضار المسرح الغنائي والمسرح التراجيدي على السواء .. وهما تيارا المسرح الكلاسي .

الى الشعراء العرب

جاءنا من المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون بمصر انه قرر طبع مختارات من الشعر العربي الحديث في حدود مئة بيت لكل شاعر ، مع ترجمة موجزة لحياته ومؤلفاته ، بشرط ان يكون الشعر مما نظم في السنوات الخمس الأخيرة ، وان يصل الى المجلس في ميعاد اقصاه آخر شباط (فبراير) ١٩٥٧ – بعنوان ٩ شارع حسين صبري بالزمالك . ويسر المجلس ان يتلقى مختارات الشعراء في كل قطر عربي .

وبتعبير آخر : المسرح الأقطاعي

فثمة تحولات جذرية كانت تحدث في المجتمع المصري منذ عهد اسماعيل . تحولات اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية . وأدت تلك التحولات الى ظهور طبقة جديدة هي البرجوازية المصرية ومعها نفيها الشرعي الطبقة العاملة المصرية . وكان نشوء هاتين الطبقتين يشكل الوجه الايجابي والحركي والنامي للمجتمع المصري .. ذلك الوجه الذي لم يعكسه المسرح المصري الكلاسي – الغنائي والتراجيدي – .. كانت كل التطورات تضع المستقبل القريب في يد البرجوازية، فقد كانت هي الطبقة الثورية النامية .. طبقة المستقبل . وحاولت البرجوازية الناشئة أن تستولي على الحكم فكانت ثورة عرابي . ومع ان الإقطاع قد خرج من المعركة منتصراً بالتضامن مع الاستعمار، الا أن التطورات والتشريعات التي أعقبت الثورة كانت في صالح البرجوازية . ولم يمنعها استبداد توفيق – ومن قبله استبداد اسماعيل – من النمو . وجاء الخديوي عباس حلمي الثاني ووقع التناقض بينه وبين الاستعمار .. وبتعبير أخر بين الإقطاع وبين الاستعمار .. فأصبح المناخ صالحاً لازدياد نمو البرجوازية المصرية ومعها الطبقة العاملة المصرية . إذ أخذ الخديوي يحتضن العناصر الوطنية المعادية للاستعمار وأخذ هذا يشجع العناصر المعادية للخديوي. ومن خلال هذا التناقض – الوقتي – حصل الشعب على بعض المكاسب وفي مقدمتها الحريات. وفي هذا المناخ حملت البرجوازية لواء الحركة الوطنية ضد الخديوي وضد الاستعمار، وقامت تسعى بزعامة مصطفى كامل الى السيطرة على الحكم وتسعى في نفس الوقت الى السيطرة على الآداب والفنون .. ومنها المسرح !

وكما حدث في فرنسا في القرن الخامس عشر .. أخذت البرجوازية تتسلل رويداً رويداً الى المسرح عن طريق الجمعيات والنوادي والمدارس وفرق الهواة التي أنشأها مثقفو البرجوازية من طلبة وخريجي المدارس الثانوية والعليا ولم تكن تلك الجمعيات قد وصلت بعد الى قوة الفرق الأقطاعية الكبيرة التي كانت مسيطرة على المسرح : فرقة اسكندر فرح ثم فرقة سلامة حجازي وفرقة جورج أبيض وفرقة عكاشة . فبدأ (هواة) البرجوازية يتسللون الى تلك الفرق .. فتسلل عزيز عيد ومنسى فهمي ونجيب الريحاني الى فرقة اسكندر فرح ثم تسلل عبد الرحمن رشدي (المحامي) !.. وفؤاد سليم وعزيز عيد ومحمد عبد القدوس ومحمد فاضل ومحمود رضا وبشارة يواكيم الى فرقة جورج أبيض . وهذا يفسر تسلل بعض المسرحيات الرومانسية الى فرقة أبيض مثل « مضحك الملك » لفكتور هيجو و « الساحرة » لساردو و « جرنجوار » لتيودور دو بانفيل . الى غير ذلك من النتاج الرومانسي الفرنسي في القرن التاسع عشر وهو النتاج الذي عبر عن البرجوازية الفرنسية .

وتتكون فرقة منيرة المهدية لتسير بالمسرح في خط سلامة حجازي وعكاشة .

وأصبحت الفرق الاقطاعية أعجز من أن تساير منطق الحركة الوطنية والقومية المصرية التي كانت قد بلغت مستوى النضج والاكتمال قبيل الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ . فبدأ المسرح الاقطاعي – الكلاسي – ينكمش، ولم يفده تحالف أبيض وعكاشة سنة ١٩١٣ ولا تكون فرقة منيرة المهدية ولا تحالف أبيض وحجازي سنة ١٩١٤ . ذلك التحالف الذي انفصمت عراه سريعاً ليستقل كل من أبيض وحجازي بفرقة خاصة تواصل الانكماش . وكان من أسباب تحالف جورج أبيض وسلامة حجازي ظهور فرقة عزيز عيد الهزلية مع الحرب العالمية الأولى، فلم تستطع كل فرقة على حدة أن تقاوم اللون الجديد الغازي .. اللون الهزلي الذي حملت لواءه فرقة عزيز عيد . ودارت المعركة بين المسرح الهزلي ممثلا في فرقة عزيز عيد من ناحية .. وبين المسرح الجدي ممثلا في فرقة جورج أبيض والمسرح الغنائي ممثلا في فرق سلامة حجازي وعكاشة ومنيرة المهدية من ناحية أخرى . وكان واضحاً أن المسرح الجدي والغنائي يجتازان طور الاحتضار وأن المستقبل للمسرح الهزلي . وبفرقة عزيز عيد الهزلية يبدأ المسرح البرجوازي .. المسرح الرومانسي . تماماً كما حدث في فرنسا في القرن الخامس عشر اذ نشأ المسرح الهزلي ليعبر عن البرجوازية الفرنسية الناشئة .

(ب) المسرح الرومانسي

لم يكن في وسع المسرح الرومانسي – البرجوازي – الا أن يبدأ بالكوميديا ، فما هي الأسباب التي أدت الى ظهور المسرح الهزلي ؟؟..

نلاحظ .. أولا .. ارتباط المسرح الهزلي بنشوء البرجوازية في اوروبا .. في انجلترا وفرنسا بخاصة . ونلاحظ ثانياً .. ظهور عدد كبير من المجلات الفكاهية في بداية عهد الخديوي عباس حلمي الثاني ومنها : خيال الظل ، والبابا غللو المصري ، وعفريت الحمارة ، والبعبع، والرعد ، والسيف ، والمسامير . ونلاحظ ثالثاً أن المجلات الهزلية قد حملت لواء الحركة القومية والنضال السياسي منذ عام ١٨٨٢ . ونلاحظ رابعاً : أن عهد الخديوي عباس إمتاز في بدايته بالحرية النسبية – بعكس عهدي اسماعيل وتوفيق – وذلك نتيجة للتناقض الوقتي بين الإقطاع والاستعمار الذي سبق أن أشرنا اليه . والملهاة ذات جوهر نقدي والنقد لا يتيسر الا اذا توفرت له حرية نسبية . ونلاحظ خامساً أن الملهاة تعبير عن ازمة معاشة وكانت مصر كلها تعيش يومها في أزمة طاحنة : أزمة الاحتلال . وجاءت الحرب العالمية الأولى وأعلنت الحماية على مصر وسخرت مرافقنا وسخر شعبنا لحساب انجلترا . وزيدت القيود على حرية الصحافة والاجتماع وصدرت قوانين الرأي والمطبوعات والنفي الإداري .. وفرض الحكم العرفي وخنقت الحركة الوطنية وحطمت نقابات العمال . وجاءت الأزمة الاقتصادية مع الحرب اذ تصادف أن جمع محصول القطن في بدء قيام الحرب وتوقفت عمليات السوق العالمية وقل الطلب على القطن المصري بينما زاد العرض فهبطت أسعاره الى الثلث . واختفت العملة الذهبية واقتصر التداول على أوراق البنكنوت . وهذا أدى الى انكماش أبيض وحجازي وعكاشة ومنيرة المهدية . وهذا نفسه أدى الى بزوغ المسرح الهزلي على يد عزيز عيد (١) الذي أوصل اللغة العامية – مظهر القومية المصرية – الى المسرح .

(١) كان من اعضاء فرقة عزيز عيد (أمين عطاالله ، وحسن فائق ، وز اليوسف وأمين صدقي ، ونجيب الريحاني) ..

يصدر قريباً عن دار المكشوف

كتاب

مفاخرة الجواري والغلمان

للجاحظ

تحقيق وتعليق

البروفسور شارل بلا

الاستاذ في جامعة باريس

والكتاب ينشر بالطبع للمرة الاولى

والواقع أن المسرح الهزلي يبدأ قبل عزيز عيد وذلك بفرقة أحمد الشامي المتجولة والتي كانت تقدم في مطلع القرن العشرين مسرحيات مصرية بالعامية . ويبدأ المسرح الهزلي أيضاً بتلك الفصول المرتجلة الهزلية التي كانت تقدم بعد انتهاء المسرحيات الجدية (أبيض) أو الغنائية (عكاشة) ... الا أن هذه كانت تمهيدات للمسرح الهزلي الذي نضج نسبياً على يد عزيز عيد الذي عبر باللون الفودفيلي عن احتياج الجمهور : احتياجه الى النقد كتعبير عن أزمته واحتياجه الى الضحك كتصريف لأزمته . هذا الى أصالة التنكيت في المزاج المصري العام والى سلبية النقد الفودفيلي الذي لم يمس الأزمة يوما مهاجماً مباشراً وان كان قد أنفعل بها وليس من الضروري أن يمس عزيز الأزمة مباشرة ليكون معبراً عنها .

وقدم عزيز عيد لوناً آخر الى جانب اللون الفودفيلي .. هو « الجرانجنيول » وهو نوع قوامه الرعب والعنف والحوادث الدامية المخيفة التي يقصد بها إحداث انفعالات حادة في الجمهور ويمكن اعتبار هذا اللون نوعاً من التنفيس — بطريق الإبدال — عن الوجدان العام المأزوم والمكبوت . فلا يخرج الجرانجينيول عن كونه تعبيراً سلبياً أو منحرفاً عن الأزمة المعاصرة .

ومع الحرب تزدحم القاهرة بالحانات والمواخير والكباريهات وينكمش المسرح .. ويظهر المسرح الاستعراضي ويحمل لواءه نجيب الريحاني بعد أن ينشق على فرقة عزيز عيد ويستقل بفرقة خاصة تشتغل في كازينو « أبي دي روز » وتقدم اللون الجديد .. الاستعراضي الغنائي الراقص وهو « الفرانكو آراب » .. ولم يكن هذا اللون يستهدف غير التسلية والمتعة فكان انحرافاً بالمسرح الهزلي الى مسارب عفنة وملتوية وسلبية ، وقد اتجه الى الفئة الموسرة .. واكتسح « الفرانكو آراب » فرق سلامة حجازي وجورج أبيض وعكاشة ومنيرة المهدية واكتسح معها فرقة عزيز عيد . واختلطت اللغة الفرنسية باللغة العامية المصرية في الحوار على مسرح الريحاني وذلك وسط الغناء والرقص والمنولوجات الفكاهية والاستعراضات والاسكتشات والمبالغات المضحكة والنكات اللاذعة والمواقف المثيرة كأن تقف راقصة وراء ستار شفاف وتخلع ملابسها قطعة قطعة فيرى الجمهور ظلالها المثيرة !! ..

وتندفع سائر الكباريهات في تيار « الفرانكو آراب » .. ويدخل « على الكسار » الى الميدان بنفس اللون . ثم تنفرج الأزمة الاقتصادية رويداً رويداً إذ تحتاج عمليات الحرب الى القطن فترتفع أسعاره وتبدأ موجة من الرخاء النسبي . ويعود أبيض الى نشاطه بمسرحياته القديمة .. كما يعود عكاشة وسلامة حجازي ومنيرة المهدية .

وتظهر شخصية « كشكش بيه » عام ١٩١٦ وبها يحاول المسرح الهزلي أن يجد نفسه وأن يتطهر وأن يعرض نماذج ومشاكل مصرية . ويبدأ بها الريحاني رحلته الطويلة مع كوميديا العاطفة Sentimental Comedy وإن ظلت طويلا مختلطة بالريفيو . ولهذه الشخصية نفس الدلالة التاريخية التي لشخصية بيكويك (١) وشخصية روجر دو كوفرلي (٢) وشخصية دون كيشوت (٣) .. من حيث الدلالة على ميلاد مجتمع جديد .

وفي عام ١٩١٧ يتضاعف سعر القطن ويزداد الرخاء النسبي .. وتتكون فرقة عبد الرحمن رشدي .. أروع فرقة في تاريخ المسرح المصري . وبها تجد الرومانسية نفسها بعد تخبط طويل في الكوميديا الماجنة وفي الجرانجنيول وفي الفرانكو آراب وفي الريفيو .. أما تجربتا عزيز عيد ونجيب الريحاني فكانتا

(١) ThePick wick Papers ; Charles Dickens
(٢) Sir Roger de Coverly ; j. Addison
(٣) سرفانتس

الرومانسية الباحثة عن نفسها في خضم الأزمة الحادة : أزمة الاحتلال .. ثم الحماية الطاحنة .. والحرب .. والأزمة الاقتصادية .. وأزمة الحريات ..

جاءت فرقة عبد الرحمن رشدي بعد أن مات سلامة حجازي .

وجاءت والمعركة مستعرة بين الفرانكو آراب في طرف .. والتراجيديا أبيض — ، التمثيل الغنائي — عكاشة ومنيرة المهدية وهما امتدادان لسلامة حجازي — في الطرف الآخر ، وأسفرت المعركة عن انتصار الفرانكو آراب .. فن الكباريهات !!

وجاءت بعد تحولات في الثقافة .. اذ كان التعليم الجامعي قد أحدث أثره ... فبدأت تبعد عن المستويات الأزهرية .. كما جنحت الى أن تكون انجليزية . وبدأ الشعر يصدر عن العاطفة ويكف عن أن يكون عروضياً . وحمل لواءه شكري والمازني والعقاد متأثرين بشللي وبايرون ، وامرسون ووايتمان وتنيسون وهاردي وبراوننغ .. وآخرين . وكان ديوان عبد الرحمن شكري « ضوء الفجر » قد صدر سنة ١٩٠٩ وديوان المازني سنة ١٩١٣ وديوان العقاد سنة ١٩١٦ . وتخلص النثر من الزخرفة والتوشية .. وخرجت القصة عن حدود المقامة لتقترب من شكلها الفني الحديث . وتحولت المسرحية عن التصوير والاقتباس لتأخذ الصورة الرومانسية التي تمثلها مسرحيات فرح أنطون ومحمد تيمور . وبدأت الترجمة تصبح دقيقة وأمينة وفنية . واتجهت روح العصر في المسرح الى النتاج الرومانسي الفرنسي الذي مهد في القرن التاسع عشر للثورة الفرنسية .

وعلى هذه الأرضية قامت فرقة عبد الرحمن رشدي .. قامت لتصحح أخطاء الرومانسية التي انزلقت الى الجرانجنيول والفرانكوآراب والريفيو . وقامت لتعبر عن القيم الوليدة وتشارك في بناء المجتمع الجديد .. وحملت فرقة رشدي كل قيم الرومانسية :

مع الباعة وفي المكتبات :

الجزائر الثائرة

للمجاهد العلامة الفضيل الورتلاني

- اوسع المراجع لتاريخ ونضال الجزائر العربية ضد الاستعمار الفرنسي الغاشم .
- تحليل دقيق ودراسة شاملة لعناصر وعوامل الثورة الجزائرية .
- حقائق جديدة تكشف لأول مرة منذ قيام الثورة الجزائرية .

٥٣٠ صفحة ٥٠٠ ق. ل.

دخل الكتاب عائد بكامله لجيش التحرير

الحب .. الحرية .. العدالة .. الشرف .. عبادة الطبيعة والفطرة .. الانفعال بمظاهر البؤس والظلم .. وبأضرار الخمر والميسر والمخدرات . والانتصار للفقراء.. والعداء للأغنياء. وقدمت فرقة رشدي مسرحيات لاسكندر ديماس وبيير وولف وشريدان وبومارشيه وهنري كستميكر وابراهيم رمزي وحسين رمزي .. قدمت درامات عصرية ومسرحيات تاريخية وكوميديات أخلاقية . كما قدمت بعض المسرحيات المصرية باللغة الفصحى وبعض المسرحيات باللغة العامية .. ومهدت لثورة ١٩١٩ في حدود الظروف القاسية التي عاشت فيها ، تلك الحدود التي رسمها لها استبداد الإقطاع بالتضامن مع السلطة الانجليزية .. ورغم هذا فقد شاركت الفرقة في انضاج القومية المصرية .

وتعلن الهدنة في سنة ١٩١٨ ويزداد الرخاء بتزايد أسعار القطن وعودة العمليات الاقتصادية الى مجاريها .. وتبدأ الحركة الوطنية الاستقلالية على يد سعد زغلول بتكوين الوفد المصري .. وفي مارس ١٩١٩ تقبض السلطات الإنجليزية على زعماء الحركة الوطنية وتبعث بهم الى مالطة فتنفجر الثورة وتتكتل كل عناصر الأمة المصرية في وحدة رائعة .. ورغم ظروف الثورة يلعب المسرح دوراً بطولياً في شحن وجدان الجماهير ..

وفي الطليعة الثورية يقف سيد درويش بموسيقاه وأغانيه .. لقد عثر سيد درويش على نفسه في الثورة بعد أن مر بفرقة سليم عطاالله وفرقة جورج ابيض وتتخلص الموسيقى المصرية والغناء المصري من الرخاوة والخمول والترديد والطربية والإسفاف ويبتدع سيد درويش مقامات جديدة ويستخدم مقامات مهجورة فيحييها ويضع نشيد الثورة :

قوم يا مصري مصر دايماً بتناديك
خد بنصري نصري دين واجب عليك

ويضع نشيد « بلادي بلادي » ونشيد « سعد » و « بني مصر مكانكمو تهيا » ، و « اليوم يومك يا جنود » و « عودة الجيش » و « دقت طبول الحرب » . ويندمج سيد درويش في جميع فئات المجتمع المصري ويعبر عنها تعبيراً صادقاً عبقرياً ..

ويتفق نجيب الريحاني وبديع خيري مع سيد درويش.. ويحملون لواء الثورة . لواء القومية المصرية .. على المسرح . وتظهر طوائف الأمة المصرية كلها على مسرح الريحاني لتنشد من أجل الوحدة .. من تأليف بديع خيري وتلحين سيد درويش :

ان كنت صحيح بدك تخدم مصر ام الدنيا وتتقدم
لا تقول نصراني ولا مسلم ولا يهودي يا شيخ اتعلم
اللي اوطانهم تجمعهم عمر الأيام ما تفرقهم

ويشترك الجمهور مع الممثلين في الانشاد . وتنتشر الألحان في المدن والقرى من الشوارع والأزقة ويرددها الأطفال والصبيان والشبان والنساء والشيوخ . وتتغنى بها كل الفئات .. العمال والطلبة والموظفون ..

وقد لحن سيد درويش ست مسرحيات لكل من فرقة الريحاني وفرقة علي الكسار . ومسرحية ونصف لفرقة منيرة المهدية . وثلاث مسرحيات لفرقة عكاشة ومسرحيتين لفرقته الخاصة . وهكذا وقع كل العبء أثناء الثورة على المسرح الغنائي بالاشتراك مع المسرح الهزلي . وكم كانت رائعة تلك المظاهرة الوطنية الضخمة التي اشتركت فيها كل الفرق وسارت في شوارع القاهرة وسط أزيز الرصاص وهدير القنابل اليدوية .. وقد سار فيها الممثلون والمخرجون وعمال المسرح .. وكان في السائرين عبد الرحمن رشدي وعزيز عيد وروز اليوسف وجورج أبيض ومحمد نيمور .

ويخرج الريحاني وسيد درويش وبديع خيري الاستعراض القومي الرائع (١٩١٨ – ١٩٢٠) ويشاهده سعد زغلول والعظماء والشعب ..

ولم يتكيف جورج أبيض مع المناخ الثوري .. فواصلت فرقته الانكماش . ولئن كانت فرقة عبد الرحمن رشدي قد مهدت للثورة الا انها لم تتكيف هي الأخرى مع مناخ الثورة ، ولم تتطور منذ سنة ١٩١٧ ، فواصلت هي الأخرى الانكماش وأخذت تتجول في انحاء القطر .. وتتوقف .. وتعود .. لتتوقف . وهكذا انفرد المسرح الغنائي والهزلي بقيادة الثورة على المسرح وتخلفت تراجيديا جورج ودراما عبد الرحمن رشدي ..

ونقف قليلا لنلقي نظرة سريعة على حدود فرقة عبد الرحمن رشدي :

١ – حاولت الفرقة أن تجعل التمثيل انفعالا ومعايشة ..

٢ – ظل الإخراج مرتجلا ومضطرباً وغير خاضع الأسس الفنية في الحركة والديكور وفي العناصر الأخرى المساعدة كالموسيقى والضوء .

٣ – خلصت فرقة عبد الرحمن رشدي المسرح من الغناء .. فاستقل التمثيل لأول مرة .. وان ظل مرتبطاً بالغناء وبالرقص وبالاستعراضات في الفرق الأخرى : فرقة جورج أبيض ، فرقة عكاشة ، فرقة منيرة المهدية ، وفرقة الريحاني . وكان استقلال التمثيل في فرقة عبد الرحمن رشدي خطوة كبرى بالمسرح المصري الى أمام .

٤ – استخدمت الفرقة اللغة العربية المبسطة التي تساوق التغيرات الجديدة في الأسلوب العربي .. وفي الثقافة بعامة .

٥ – استخدمت اللغة العامية في بعض المسرحيات .

٦ – تخلص المسرح تقريباً من شخوص الملوك والخلفاء والأمراء والقواد او الوزراء لتظهر شخصيات عصرية .. متواضعة .

٧ – أحدثت الفرقة انقلاباً في نظرة الجمهور الى المسرح . فقد كان احتراف عبد الرحمن رشدي (المحامي) للتمثيل حدثاً هز المجتمع المصري وأقام لفن التمثيل اعتباراً أدبياً .. فتغيرت نظرة الجمهور الى الممثل .. واندفعت الى المسرح نخبة من الشباب المثقف .. وتغير سلوك الجمهور أثناء العرض معبراً عن القيمة الاجتماعية التي ظفر بها فن التمثيل على يد البرجوازية

وفجأة .. وفي عام ١٩٢٠ تقبل البرجوازية مبدأ التباحث مع بعثة «ملنر» وتبدأ نهاية الثورة !!.. وكان عصر الثورة الاشتراكية قد بزغ في شرق أوروبا منذ عام ١٩١٧ .. فتتضامن البرجوازية مع الإقطاع مع الاستعمار من أجل تصفية الثورة !!.. وفي ابريل عام ١٩٢٣ يعلن الدستور ويصبح السلطان ملكاً .. وكما حدث عام ١٨٨٢ .. يخرج الإقطاع ممثلا في السراي منتصراً .. وتصاب البرجوازية الصغيرة – الطبقة الوسطى – بخيبة أمل مرة .. خيبة ستصبغ فنونها وآدابها وثقافتها عامة بالسواد ! .. وفي أحضان هذه الخيبة – في عام ١٩٢٣ – وبعد أن بدأت عملية تصفية الثورة .. تولد فرقة رمسيس !!.. وفي نفس السنة يموت سيد درويش لتعود الموسيقى الى الرخاوة والخمول ويظهر عبده الحمولي الجديد .. محمد عبد الوهاب .. الذي يتخذ لنفسه لقب مطرب الملوك والأمراء ! وتظهر ألمظ الجديدة .. أم كلثوم .. !.. وينحدر الريحاني الى اليأس منفعلا بخيبة الطبقة الوسطى ويتخلى عن ثوريته ليعبر في مرارة عن مأساة هذه الطبقة . ويكون جورج أبيض قد تجمد نهائياً منذ أنفجرت الثورة فيشتغل يوماً ويغلق أبوابه شهوراً .. ويكون الكسار قد تحجر لأنه لم ينفعل كالريحاني بأزمة الطبقة الوسطى .. ويواصل

عكاشة ومنيرة المهدية امتدادها بسلامة حجازي !!.. ومع الحيبة .. خيبة الطبقة الوسطى .. تبدأ تحولات رهيبة في الثقافة فتجنح الى التردد بين الفردية التي تبلغ درجة التوحش والسلبية التي تبلغ درجة الرفض واللامبالاة !!.. وهي بعد الثقافة الوحيدة التي كان يمكن ان تسمح بها أجهزة الطبقة الحاكمة التي صفت الثورة وأسندت ظهرها الى الاستعمار .. ويصبح الخيام وأبو العلاء وابن الرومي والمتنبي ونيتشه وشوبنهور وماكس نوردو وجوستاف لوبون وأضرابهم .. محاور للثقافة !!

ضباب ويأس وتشاؤم وفردية وعدمية ...

وينزلق الشعر الى الظلمة .. ومعه القصة والرواية .. (٢)

وفي هذا المناخ .. ولدت فرقة رمسيس !.. فكانت – من ناحية – بعثاً وقتياً لفرقة رشدي .. وكانت – من ناحية أخرى – خطوة تتجاوز حدود رشدي الفنية .. وكانت – من ناحية ثالثة – الفرقة التي يمكن أن تسمح بها الطبقة الحاكمة المستبدة والاستعمار المتربص . وكانت – من ناحية رابعة – تعبيراً عن انفعال البرجوازية الصغيرة بالحيبة .

وفي عام ١٩٢٤ يصل سعد زغلول الى رئاسة الوزارة .. وفي نفس السنة يحطم حزب الطبقة العاملة المصرية .. ويخلفه زيور ليكيل أولى الضربات للدستور .. ويفتح سرداب المفاوضات الحلزوني و اللانهائي .. وتتعاقب على مصر الأيدي الحديدية الخانقة .. وكانت الأزمة الاقتصادية قد بدأت منذ عام ١٩٢١ بسبب هبوط أسعار القطن بعد ارتفاعها الجنوني في أعوام ١٨ – ١٩ – ١٩٢٠ ..

وتتناوب مصر موجات من الرخاء تتبعها موجات من الكساد .

وأخذ قلم المطبوعات يلعب دوره القذر .. وأخذت الأيدي الحديدية ترسم حدود المسرح .. وأخذ دراويش الجيل الماضي يغذون أجيالنا بثقافات مريضة . وفي موجة المرض اندفعت فرقة رمسيس .. وكلما أوغلت الأزمة – أزمة القوت والحرية – في الشدة .. بالغت رمسيس في الميلودراما ..!!.. ومضت الفرقة تقدم نفس النتاج الرومانسي لكتاب ما قبل وما بعد الثورة الفرنسية .. وكان كتاب ما بعد الثورة الفرنسية قد غرقوا في الضباب والسلبية بعد أن تحطمت الثورة الفرنسية تحت أقدام نابليون !.. ولم تكن السلبية أحد مطالب الشعب الفرنسي فيما بعد الثورة الفرنسية .. كما لم تكن أحد مطالب الشعب المصري فيما بعد ثورة ١٩١٩ .. والرومانسية التي مهدت بها فرقة رشدي للثورة المصرية – في حدود الإمكان – لم تعد توائم جمهور ما بعد الثورة .. هذا الجمهور الذي كان يتعطش الى مسرح جديد .. حي .. ايجابي .. فقد انصهرت الطبقة العاملة المصرية في الثورة .. وخرجت منها أكثر ثورية .. ومضت تواصل الكفاح .. وتوالت اضراباتها منذ عام ١٩١٩ .. وسقط منها الشهداء . مئات الشهداء .. في شوارع القاهرة والاسكندرية وطنطا والمنصورة والزقازيق .. وامتلأت بآخرين السجون !!..

وما كان لفرقة رمسيس أن تستمر يوماً واحداً لو انها وقعت مع (النظام) في تعارض .. ولكنها بقيت .. وخلاها الميدان .. فقد هاجر الريحاني الى أميركا في عام ١٩٢٤ !.. أما جورج أبيض فقد ظل حياً ميتاً .. وكذلك الكسار .. وظلت منيرة تحيا بالقصور الذاتي .. وظل عكاشة يعيش على حقن المالي الكبير طلعت حرب ..

وتستجدي رمسيس انفعالات الجمهور .. بالعنف والقتل والاستبطاء .. وتطمس المشكلة الاجتماعية بتحويلها الى مشكلة أخلاقية لتنهال الخطب والمواعظ على خشبة المسرح .. ويصبح التبرير طابع الأخلاق : ازلية الغنى والفقر ، الفقر ليس عيباً ، ليست السعادة في المال ، القناعة كنز لا يفنى ، السمعة الطيبة قبل الغنى ، نحن مسؤولون عن الشر وسلطان الضمير ، وجوب التفكير .. إلى آخر القيم البخارية !!.. ويصبح القتل أحسن طريقة لتخليص الأبطال من المشاكل !! وهكذا تشترك فرقة رمسيس في تصفية الثورة .. وهنا نقف لنسأل : لماذا نجحت رمسيس في باديء الأمر ؟؟..

الواقع أنه كان نجاحاً وقتياً .. وليس مرده الى أنها استجابت الى احتياج جماهيري ملح ، وانما مرده الى انها كانت انتفاضة بالمسرح المصري الى أمام من الناحية الفنية فقط .. فلقد انبهر الجمهور بالتقدم الفني النسبي الذي جاءت به فرقة رمسيس .. وهي بحق أول فرقة في تاريخ المسرح المصري تتوفر لها الامكانيات المادية والعناصر الفنية الكافية .. فقد كان يمولها ويديرها صاحبها (الوارث) يوسف (بك) وهبي . وكان مديرها الفني عزيز عيد أعظم مخرج مصري في ذلك الحين .. وقد ضمت الفرقة صفوة الممثلين في ذلك العهد وفي طليعتهم روز اليوسف – حسين رياض – أحمد علام – فتوح نشاطي – فاطمة رشدي – روحية خالد – زينب صدقي وأمينة رزق .. وازداد التمثيل ميلا الى الطبيعة والمعايشة . . وحاول الإخراج أن يلتزم منطق الزمان والمكان وأن يتقيد بروح النص في الأداء والحركة والديكور والمؤثرات والاضاءة .. ولم تعد الإضاءة مجرد إنارة للمسرح بل كادت تصبح جزءاً من الحدث الدرامي .. هذا .. الى الإعداد والتدريب المتصلين الذين قام بعبئهما الرائد العظيم عزيز عيد .. والى التضامن التام بين أعضاء الفرقة .. والى وسائل الدعاية الحديثة التي استخدمتها الفرقة. كما صاحب فرقة رمسيس ظهور النقد المسرحي والمجلات الفنية التي تهتم أساساً بالمسرح .. كل هذه الأسباب أدت الى نجاح فرقة رمسيس .. ذلك النجاح الوقتي !!.. ومع ذلك .. لم تعش الفرقة – في الواقع – الا ثلاث سنوات . وهي على كل حال أقصى مدة معقولة يمكن أن تعيشها مرقة كان كل اعتمادها على محض التقدم الفني . أضف الى هذا أزمة القوت والحرية التي أجبرتها على الإغراق في الانعزال والسلبية ..

وفي عام ١٩٢٥ أقامت الحكومة مباراة بين الممثلين وقررت لها الجوائز .. وأوفدت الأستاذ زكي طليمات في بعثة فنية الى باريس .

ويعود نجيب الريحاني عام ١٩٢٦ ليكون فرقة جديدة ضمت بعض الأفراد

(١) بدأ المازني ينشر « إبراهيم الكاتب » في عام ١٩٢٥ بمجلة روز اليوسف

قريباً يصدر

رسائل في التربية

عند المسلمين

وفيه سبع رسائل تشتمل على آراء اخوان الصفا والغزالي والطوسي وابن جماعة وابن حجر وابن خلدون ، مع دراسة للتربية الحديثة

تحقيق واعـــداد الشاعر

فوزي العنتيل

الذين انشقوا على فرقة رمسيس .. فتعرضت هذه لامتحان عسير .. ولكن الريحاني لم يلبث أن أوصد أبوابه في نفس السنة وذلك تحت ضغط الأزمة الطاحنة .. أزمة القوت والحرية .

وانشق عزيز عيد وفاطمة رشدي وآخرون على فرقة رمسيس وكونوا فرقة جديدة في مايو عام ١٩٢٧ .. وفي نفس السنة تحالف يوسف وهبي مع جورج أبيض ليواجها معاً محنة الاحتضار ! وتنتهي سنة ١٩٢٧ والمسرح المصري ميت تقريباً .. ففي يوليو من نفس السنة تحل فرقة فاطمة رشدي .. أي بعد ثلاثة أشهر من تكوينها !! .. ويستقل جورج أبيض ليهاجر في رحلة الى البلاد الشقيقة !. وتهاجر فرقة رمسيس الى تونس !!.. وتحل فرقة عكاشة !!!.. وهكذا تساقطت كل الفرق ..

وتقوم صناعة السينما والمسرح ميت .. وذلك على يد عزيزة أمير .

وتنصرف المجلات عن المسرح .. ويتحول النقد الى تصيد فضائح الممثلين والممثلات ..

ومنذ عام ١٩٢٧ لم تقم للمسرح المصري قائمة ! فرق تكونت وفرق أعيد تكوينها .. ولكن واحدة منها لم تصل بين المسرح والحياة المصرية وان ظل الريحاني الشعاع الهزيل وسط هذه الظلمة في حدود وعيه الضيق . فقد كانت فرقة الريحاني أقرب الفرق الى الوجدان الشعبي بينما بالغت الفرق الأخرى في الانعزال والبهلوانية !!

فلنستعرض القصة مسرعين !!

في عام ١٩٣٦ تتدخل الحكومة لانقاذ المسرح فتذيب أغلب الفرق في فرقة واحدة باسم « الفرقة القومية المصرية » .. وأعيد تأسيسها عام ١٩٤٢ باسم « الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى »..

وفي ٩ مايو ضم الى الفرقة أعضاء فرقة رمسيس المنحلة ..

ثم تكونت فرقة « الطليعة » .. من بعض المثقفين ..

وفي عام ١٩٥٠ تكونت فرقة المسرح المصري الحديث من خريجي المعهد العالي لفن التمثيل .

وفي عام ١٩٥٢ كون فريق من خريجي المعهد فرقة « المسرح الحر » .

وفي عام ١٩٥٣ ضمت « الفرقة المصرية » الى فرقة « المسرح المصري الحديث » وتكونت منهما فرقة واحدة باسم « الفرقة المصرية الحديثة » ..

ولكن المسرح كان قد مات منذ عام ١٩٢٧ .. ولم تفلح واحدة من هذه الفرق في أن تصنع للمسرح المصري شيئاً !.. لقد طفا المسرح على سطح الحياة المصرية ..

ومنذ عام ١٩٤٢ .. واللجان تشكل لبحث أزمة المسرح .. وتجتمع اللجان .. وتبحث .. وتبحث .. وتقدم الاقتراحات .. وتنفذ الاقتراحات.. وازمة المسرح باقية .. لماذا ؟

لأن اللجان كانت تصر دائماً على أن تضع العربة أمام الحصان . فتذكر كل الأسباب الا السبب الحقيقي لانهيار المسرح المصري ..

فما هو السبب الحقيقي ؟.. ما سر أبي الهول ؟!!

ليست أزمة المسرح المصري أزمة مؤلف ولا أزمة مخرج ولا أزمة ممثل ولا أزمة مسارح ولا أزمة جمهور .. ولتضرب اللجان رأسها في أقرب جدار !

فلنعد بالذاكرة الى وراء .. ولننصت الى حديث الأرقام !!

ولد المسرح المصري في سنة ١٨٧٠ .. فيكون عمر المسرح حتى سنة ١٩٥٣ (١)

ثلاثاً وثمانين عاماً .. طحنه خلالها استبداد اسماعيل .. ثم استبداد توفيق والسلطة الانجليزية .. ثم استبداد عباس حلمي الثاني بعد سياسة الوفاق الشهيرة بينه وبين الاستعمار ..

وفي نفس السنة التي يصل فيها زغلول الى رئاسة الوزارة – ١٩٢٤ – يخلفه زيور ليكيل أولى الضربات للدستور وقد ظلت هذه الضربة سنتين .. وبها يبدأ عهد رهيب .. عهد الانهيار الدستوري والدكتاتورية السوداء التي تستمر الى حريق القاهرة .. فقد توالت الضربات على الدستور :

كانت الضربة الثانية في سنة ١٩٢٨ وقد ظلت سنتين .

وكانت الضربة الثالثة في سنة ١٩٣٠ وقد ألغت الدستور نهائياً ..

وكانت الضربة الرابعة في سنة ١٩٣٨ وقد ظلت أربع سنوات !!..

وكانت الضربة الخامسة في سنة ١٩٤٤ وقدظلت خمس سنوات !!

وكانت الضربة السادسة في سنة ١٩٥٢ في اليوم التالي لحريق القاهرة !

هذا هو خط الحرية .. أضف اليه وطأة الحربين العالميتين !!

وحين نلتمس الخط الاقتصادي نجد أن الأزمة الاقتصادية قد صاحبت المسرح منذ ولادته في سنة ١٨٧٠ : موجات رخاء قصيرة .. وموجات كساد طويلة طاحنة ! كل هذا في ثلاث وثمانين سنة ؟!

ترى .. كم يكون عمر المسرح المصري .. عمره الحقيقي أقصد ؟.. أجل .. كم سنة من الثلاث والثمانين عاشها المسرح المصري في مناخ ديمقراطي ؟!

ومنذ انتهجت مصر سياستها الاستقلالية بقيادة ربانها البطل « جمال عبد الناصر » بدأنا نفكر جدياً في بناء المسرح القومي .

وكل الظواهر .. كل العلاقات .. تطالب بهذا المسرح :

تحولات في الاقتصاد .. والاجتماع .. والسياسة .. والثقافة .. كلها تطالب بالمسرح القومي على عاتق رواد الواقعية تقع مسؤولية بناء هذا المسرح لكي يعبروا من خلاله عن مصر الجديدة .. مصر الحرة .. مصر المناضلة من أجل الرخاء والسلام .

ولكن المسرح القومي يطالب أولا بالمناخ الديمقراطي .. لأن أزمة المسرح المصري منذ عام ١٨٧٠ حتى حريق القاهرة .. هي :

أولا :- أزمة حرية

وثانياً : أزمة حرية

وثالثاً : أزمة حرية

.. ألم أقل منذ البداية .. إننا نخسر بالتلخيص روعة التفاصيل وعمقها ومكاسبها ؟ إن الحاجة ماسة لتناول مشكلة المسرح المصري بتفصيل .. وسأعود اليها قريباً .. ولكن بعد أن نفرغ من الثالوث الوحشي :

إنجلترا .. فرنسا .. إسرائيل

القاهرة

نجيب سرور

دبلوم المعهد العالي لفن التمثيل – بدرجة ممتاز

(١) وهي السنة ، التي سيقف عندها هذا الحديث .

صدر حديثاً عن دار المكشوف

تاريخ

اسبانيا الاسلامية

للمؤرخ الاندلسي الشهير

لسان الدين بن الخطيب