أكاديمية الفنون
المعهد العالي للنقل الفني

المسرح والتغير الاجتماعي في مصر

دراسة العلاقة الايجابية بين المسرح والمجتمع في الفترة من سنة ١٩٥٢ إلى سنة ١٩٧٠

دراسة تطبيقية على أعمال
١- نعمان عاشور
٢- نجيب سرور

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفنون
من المعهد العالي للنقل الفني

من الطالب
كمال الدين حسين محمد

تحت إشراف
الأستاذ الدكتور نبيل راغب

١٩٨٥

بسم الله الرحمن الرحيم

"وقل رب زدني علما"

صدق الله العظيم

لجنة الحكم

① الأستاذ الدكتور نبيل راغب مشرفا

② الأستاذ الدكتور سامية أسعد عضو

③ الأستاذ الدكتور نبيل مجازي عضو

شكر وتقدير

الانجاز الانسانى هو ثمرة عطاء من الآخرين
فالى كل من ساهم بقدر من العطاء ساعد
فى اتمام هذا البحث سواء بالعطاء فى قاعة
درس أو بالتوجيه أو بإبداء الرأى أو بالمشورة
أو بالجهد فى النسخ والتصوير
الى كل هؤلاء اتقدم بالشكر والتقدير
وأخص منهم ا.د. فوزى فهمى واساتذتى
بالمعهد العالى للفنون المسرحيه
ا.د. نبيل راغب للجهد الذى بذله فى
الاشراف، واساتذتى بالمعهد العالى للنقد الفنى
الاستاذه د. سامية اسعد، د. نبيل حجازى
لموافقتهم على مناقشة الرسالة.
ا.د. هدى وصفى لما استفدته من ابحاثها
المنشوره والنصوص غير المنشوره التى بمكتبتها
عن نجيب سرور.
ا. محمد عبد المنعم شمس، ا. عزت بطرس
السيدة ماجده عبد الغفار، الآنسة عصمت حسين
السادة امناء مكتبات المعهد العالى للفنون المسرحية
المعهد العالى للنقد الفنى، المكتبه المركزيه جامعة
حلوان
الى اسرتى التى حرمتها كثيرا من وقتى وجهدى
وتقبلوا الحرمان راضين
الى كل هؤلاء وغيرهم ممن يضيق المقام لذكرهم
اتقدم بخالص الشكر والعرفان

الفهرس

مسلسل	بيان	من صفحة	الى صفحة
١	المقدمة	ا	و
٢	الفصل الأول		
	المسرح والمجتمع	١	٣٠
	مفهوم التغير الاجتماعى	١	
	البناء الطبقى والتغير الاجتماعى	٤	
	المسرح والمجتمع	٩	
	المنهج السوسيولوجى لدراسة المسرح	١٣	
	الماركسية وتفسير العلاقة بين الأدب والمجتمع	٢١	
	البنيوية وتفسير العلاقة بين الأدب والمجتمع	٢٣	
٣	الفصل الثانى		
	المسرح والمجتمع فى مصر قبل ١٩٥٢	٣١	٩٧
	الحملة الفرنسية على مصر	٣٨	
	اسماعيل وبداية المسرح المصرى حتى الحرب العظمى الأولى	٤٤	
	بداية الحرب العظمى الأولى والمسرح المصرى	٦٠	
	من ثورة ١٩١٩ حتى ثورة يوليو ١٩٥٢	٦٩	
٤	الفصل الثالث		
	التغير الاجتماعى والمسرح فى مصر من ١٩٥٢ - ١٩٧٠	٩٨	١٧٨

مسلسل	بيان	من صفحة	الى صفحة
	تمهيد مصر قبل ١٩٥٢	٩٨	
	مصر من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٦	١١١	
	« من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٠	١٢٩	
	« بعد ١٩٦٠ حتى ١٩٦٧	١٣٣	
	« بعد ١٩٦٧ حتى ١٩٧٠	١٥٧	
٥	الفصل الرابع		
	المسرح والتغير الاجتماعي في مصر	١٧٩	٢١٧
	البحث عن مسرح مصري عربي	١٨٣	
	الاستفاده من الأدب والفن الشعبي	١٨٥	
	المصادر الدرامية في مسرح نجيب سرور	١٨٧	
	الفن الشعبي وشكل العرض المسرحي	١٩٥	
	الانفتاح الثقافي والمسرح	٢٠٨	
٦	الخاتمة	٢١٨	٢٢١
٧	المراجع		

ـ المقدمـــــة ـ

من المسلمات الاساسيه ان المسرح يرتبط ارتباطا وثيقا بالقضايا الاجتماعيه سواء اكانت سياسيه أو اقتصاديه أو عقائديه ، فالمسرح منذ نشأته فى العصر الذهبى للأغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد حتى يومنا هذا هو واحد من أقدم وسائل التعبير التى ارتبطت بقضايا المجتمعات .

ولما كانت المجتمعات البشريه تخضع دوما لعوامل التغير الاجتماعى ، التى تساعد على تطورها ، لما أكتسبته من طابع ديناميكى خلال ممارستها لعمليه الحياه ، ذلك الطابع الديناميكى الذى يحتم بالضروره التغير والتطور ويحتم خضوع المجتمعات لعوامل التغير الاجتماعى

والمسرح كظاهره اجتماعيه يخضع بدوره لكل مايصيب المجتمعات من تغير ، وبالتالى فانه يتأثر بعوامل التغير الاجتماعى التى تصيب البنيه الاجتماعيه بالقدر الذى قد يساعد على تطوره ونموه من جهه وتدهوره أو انهياره من جهه أخرى ، كما أنه ايضا يؤثر فى هذه البنيه ، ويساعد على تدعيم التغير أو نقده ، ومن هنا اكتسب صفه " الضمير العام للمجتمع " أى المسرح محكمه علنيه تحاكم فيها الشخصيات وافعالها وفقا لمنظور كاتب المسرح قصتها دراميا كاشفا عالمها المتفرد امام جمهور بمعايير اراده الضمير العام الثائر على كل ماهو غير سوى " (١) .

بمعنى أن المسرح هو الميدان الذى يعبر فيه الكاتب المسرحى عن وجهة نظره نحو أوضاع يعايشها من خلال تجسيدها دراميا ليقدمها الى الجمهور الذى يتلقاها وهو محملا بمعايير " الضمير العام " للجماعه ، ويعتمد الكاتب المسرحى ـ الذى تشغله المسرحيه الاجتماعيه ـ فى صياغته الدراميه لواقعه المعاش على مدى وعيه بهموم مجتمعه وطبقته ، ذلك الوعى الاجتماعى الذى هو " محصله الافكار ، والنظريات ووجهات النظر ، والحس الاجتماعى ، والعادات والتقاليد التى يعتنقها الناس وتعكس الواقع الموضوعى للاجماع الانسانى والطبقى ، كما أن هذا الوعى هو الذى يؤدى الى الاحساس بالوجود الانسانى ذاته " (٢) .

---

١ ـ فوزى فهمى : حتى ينتعش المسرح علميا ، جريده الاهرام العدد ١٦٠٤٤ القاهره ١٦/٨/٨٥ ص١٠ .

٢ ـ 2_ V . Afanosyav .

Marxist Philosophy 3 rd Revised Ed. MoscaW 1968
Progress Publishers . P 324 .

ومن هنا وللارتباط الوثيق بين المسرح والمجتمع .. بين الكاتب المسرحى وقضايا وهموم مجتمعه ... كان لابد من التساؤل عن " المسرح المصرى المعاصر " وتفاعله مع عوامل التغير الاجتماعى فى مصر المعاصره عامة ، ومع ثوره يوليو ١٩٥٢ بصفه خاصه بوصفها أهم محددات التغير فى مصر الحديثه .

لقد اصاب مصر بعد الثوره تغيرا شاملا .. أدى بالضروره الى ظهور العديد من القضايا التى بدأ يعانى منها المجتمع ، ومن هذه القضايا " مشكلات الحريه ، والديموقراطيه وصراع الطبقات الاجتماعيه ، وصراع القيم " (١) ، وعن طبيعه العلاقه الجدليه بين المسرح والمجتمع الخاضع لحتميه التغير ، بزغت فكرة هذا البحث لدراسه " المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر فى الفتره من ١٩٥٢ — ١٩٧٠ ، دراسه العلاقه الجدليه — من خلال دراسة تطبيقيه على أعمال نعمان عاشور ونجيب سرور .

ونعمان عاشور يعتبر واحدا من " الابناء المخلصين " لحركة ١٩٤٦ والتى مهدت لثورة ١٩٥٢ ، ويعتبره الكثيرون رائدا من رواد المسرحيه الاجتماعيه التى غيرت من شكل المسرح المصرى ، حقا لقد سبق نعمان عاشور فى هذا المضمار " توفيق الحكيم " والذى يلقبه البعض برائد المسرح المصرى المعاصر ، إلا أن توفيق الحكيم كان " يمثل دائما الفكر الليبرالى الذى يسعى الى تكريس النظام الملكى — فيما قبل ثوره ١٩٥٢ — مع الدعوه إلى شىء من التوازن والتعاطف ، ومع التطلع الى تحقيق بعض سمات الحضاره الاوربيه فى المجتمع المصرى ، ولم يستطع أن يتجاوز حدود هذا الاطار الفكرى حتى بعد قيام الثوره " (٢) ، وأن كان عبد المنعم اسماعيل ينصف مسرح الحكيم اجتماعيا وان كان يعيب عليه التعقيد الفلسفى ، الذى جعل منه مسرحا صعب الفهم بعكس مسرح نعمان عاشور والذى يقول عنه عند مقارنته بمسرح الحكيم :

" يمكن القول أن نعمان عاشور هو الطبعه الشعبيه للحكيم ، لأنه يتبع نفس الخط ومهتم بنفس قضايا البنيه الاجتماعيه ، ولكنه أسهل فى الفهم ، فحقيقة ليس له نفس العمق

---

١ — حسن محسن : المؤثرات الغربيه فى المسرح المصرى المعاصر القاهره ١٩٧٩ دار النهضه المصريه ص٢٢٣ .

٢ — سعد أردش : تجربتى فى المسرح الاجتماعى ، بحث مقدم لملتقى صقر الرشود الاول — الكويت ٩/٢/١٩٨١ ص٢ .

" الفلسفة الذى للحكيم ، ولكن قضيته أكثر ارتباطا بالحياة الاجتماعية التى يصورها ، لذلك يجئ تناوله طبيعيا ، بينما يكون الحكيم غالبا غامضا أو رمزيا " (١)

وقد حدد نعمان عاشور هويته منذ أن كتب مسرحيته الاولى "المغماطيس" ١٩٥٠ ، والثانيه " الناس اللى تحت " ١٩٥٢ ، " وهاتان المسرحيتان ، تؤسسان الخط الفكرى الثابت فى مسرح نعمان عاشور ، وهو يقوم على كشف الحقيقة الواقعية للصراع الطبقى فى مصر المعاصرة ، وعلى نقد أساليب وتطلعات الطبقة البرجوازية بشريحتها الكبيرة والصغيرة ، وهى أساليب وتطلعات تعوق انطلاق الثورة وتحول دون تحقيق أهدافها " (٢) لذا ولان نعمان عاشور من وجهه نظر الباحث هو ابن الطبقة الوسطى الذى وعى همومها وقضاياها وعايشها ، ولأنه أول من قدم ابن الطبقه الوسطى فى حقيقته ، لم يعد الموظف المغلوب على أمره الذى يسعى لاكتساب ود ابنة " الباشا " ورضاه ، أو الذى يسعى وراء الحظ " - نجيب الريحانى - ويأتيه الحظ عن طريق معجزة من الطبقه العليا المسيطرة ولم تعد ابنة الطبقة الوسطى ، الفتاه الفقيرة الساذجه التى يغرر بها ابن الباشا ويسلبها اعز ماتملك " ميلودراما يوسف وهبى " .

لهذا كان نعمان عاشور أصدق تعبيرا عن أبناء طبقته عن آمالهم ، أطماعهم ، أحلامهم ، صادقا فى تصوير علاقاتهم مع الطبقة البرجوازية العليا والطبقة الدنيا .

أما نجيب سرور ، فقد اهتم بهموم الطبقات الدنيا " البروليتاريا والفلاحين " ، وصاغها بوعى لأنه واحد منهم من هذه الجموع الكادحة ، المهمومة ، المسفوح حقها .. والذى صحا على صراخهم

" صحوت على صرخات الجموع
وخطو الغناء الى أمتى
رأيت الحياة تموت هناك
على مذبح اليأس فى قريتى
افاقتنى ورأيت الجموع
تسير بصياحها المختنق
تبحث عن لقمة ضائعة
ويأتى المساء
فتأوى الى جحرها صائعة
وفى كفها حسرة ضائعة
وتطوى على جوعها يأسها
كما تنطوى فى الثرى قوقعة " (٣)

---

١ - Abd El M onem Ismail . Drama and Socity . القاهره ١٩٦٧ دار الكاتب العربى

٢ - تجربتى فى المسرح الاجتماعى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٩ . ص ٤ .

٣ - نجيب سرور : التراجيديا الانسانيه ديوان شعرى القاهره ١٩٦٧ وزاره الثقافه

من بين هذه الجموع نشأ نجيب سرور ، وعنها كتب ووهب قلمه وفنه ، واليها قدم ماكتب:

اقص عن بهوت
اقص عن ياسين .. عن بهيه
اقص للرجال
اقص للشباب ، للاطفال
اقص للاجيال
اقص للتاريخ
لصانعي التاريخ .. للشعوب
اقص للعمال ، للزراع
اقص للعرايا ، للجياع
للكادحين تحت الشمس
للثائرين فوق كل أرض
اقص للذين في السجون ، في الاغلال
اقص للذين ينشدون للانسان (١)

ولهذا كان الكاتبان واللذان يمثلا فى ذات الوقت مدرستين مختلفتين من المدارس المسرحية ، فنعمان واقعى تقليدى يستمد مضمونه من الواقع المعاصر ، ونجيب سرور تجريبى ملحمى ، يعتمد على التراث ليسقط من خلاله قضايا واقعه المعاصر .

لذلك كان لابد من اختيارهما أولا للاطلاع على القضايا الاجتماعية التى تعرضت لها البنية الاجتماعية قبل وبعد الثورة ، وكيف عالجها المسرح ومدى تأثيره عليها ، وذلك من خلال وجهة نظر كتابينا وأيديولوجيتهما التى تعكس أيديولوجية الطبقة التى ينتمى اليها كل منهما ، ثانيا للاطلاع على أثر الثورة والتغير الاجتماعى على المسرح وكيف استفاد المسرح شكلا ومضمونا من ذلك ..

ومن هنا تأتى الاشكالية الاساسية للبحث والتى تعتمد على ركنين أساسيين يصاغ فى تساؤلين هما أولا : هل استطاع كاتبانا أن يتفاعلا مع الاحداث التى أدت الى تغير البنية الاجتماعية بصفة عامة ، وأن يحسنا توظيف ذلك الفن الذى اختاراه ميدانا لعرض وجهتى نظرهما المعبره عن البنيه الفكريه التى انطلقا منها ازاء هذا التغير ، ثانيا ماهو رد فعل الافراد ازاء الاحداث الاجتماعيه ، ومظاهر التغير الاجتماعى التى اصابت المجتمع ، خاصه ابناء الطبقات الاجتماعيه التى اصيبت ادوارها الاجتماعيه بكثير من التغير بفعل الثوره ، وذلك من خلال العلاقات الانسانيه التى جسدها الكاتبان فى شخصيات مسرحياتهم والتى تحمل كل منها خصوصيه تجعلها منفرده فى البناء الدرامى وممثله لنمط اجتماعى تدلل عليه .

١ — نجيب سرور ياسين وبهيه مسرحيه القاهره بدون مكتبه مدبولى ص ١٥ .

وفى محاوله لحل اركان هذه الاشكاليه ، والاجابه على كل ماقد تثيره من تساؤلات يتبع الباحث منهج الاستقراء السوسيولوجى للنصوص الدراميه لكل من الكاتبين اللذين خصهما بالدراسه ، مع الربط مابين الفتره الزمنيه لكتابه النص المسرحى ، والمتغيرات السياسيه والاقتصاديه والاجتماعيه التى واكبت هذه الفتره ، مستعينا بأهم الدراسات التى تناولت الرابطه بين الأجناس الادبيه والفنيه والمجتمع ، خاصة المدرستين الماركسيه والبنيويه وهذا ماسوف يظهره هذا البحث .

ويقع البحث فى مقدمه وفصول أربع وخاتمه ...

وفى المقدمه يحاول الباحث التعريف بفكره البحث واشكاليته الأساسيه ومنهجه فى محاوله الاجابه والاستدلال على حلها ..

اما فى الفصل الاول وهو بعنوان المسرح والمجتمع تعرض الباحث بايجاز لأهم التعريفات والمفاهيم المتعلقه بجوانب البحث خاصة المتعلقه بالتغير الاجتماعى ، وعوامله ومظاهره وآثاره ، ثم مفهوم الصراع الطبقى ، والوعى الطبقى ثم يتطرق الباحث الى ضروره دراسه المسرح فى ضوء الاطار الاجتماعى ، وارتباط المسرح بالمجتمع وأخيرا التعرض لأهم الآراء فى تحليل الأدب اجتماعيا والمنهج السوسيولوجى لدراسه المسرح وأخيرا يلخص الباحث منهجه والذى سيحاول به اجراء التحليل السوسيولوجى لأعمال الكاتبين محل الدراسه .

وفى الفصل الثانى يتعرض الباحث لمسح تاريخى تحليلى للعلاقه بين الظاهره المسرحيه وتطور المسرح فى مصر الحديثه وعوامل التغير الاجتماعى منذ الحمله الفرنسيه حتى قيام ثوره يوليو ١٩٥٢ مارا بمظاهر الفرجه الشعبيه ، ومسرح صنوع ، ثم المسرح المصرى قبل ثوره ١٩١٩ وبعدها حتى الحرب العالميه الثانيه ثم مسرح مابعد الحرب العالميه الثانيه حتى قيام الثوره ومع ربط ابعاد الظاهره بالتغيرات الاجتماعيه ورد فعل الطبقات الاجتماعيه خاصه الوسطى ودور المثقفين المصريين أزائها .

وفى الفصل الثالث يتعرض الباحث بالتحليل السوسيولوجى لأعمال الكاتبين مع ربط النص بالفتره الزمنيه وعوامل التغير التى واكبت كتابته وقد قسم الباحث هذا الفصل تبعا لأهم المتغيرات السياسيه والاقتصاديه والاجتماعيه الى المراحل التاليه .. منذ قيام الثوره وحتى حرب بورسعيد ١٩٥٦ ، من بعد حرب بورسعيد حتى الانفصال السورى عن الجمهوريه العربيه المتحده ، ثم فتره الثوره الاشتراكيه من ١٩٦١ حتى نكسه يونيو ١٩٦٧ ، ومن بعد النكسه حتى ١٩٧٠ .

وفى الفصل الرابع يتعرض الباحث بايجاز الى تأثير التغير الاجتماعى على المسرح المصرى وأهم مظاهر هذا التأثير ، وكيف تطور المسرح المصرى بعد الثورة وأسباب هذا التطور وسبله ومظاهره ، مع التطبيق على أعمال الكاتبين محل الدراسة .

وفى الخاتمة يوجز الباحث أهم النتائج التى توصل اليها للاجابه على أركان الاشكاليه الأساسيه للبحث .

ولا يعنى هذا أن التحليل السوسيولوجى لأعمال الكاتبين قد شغلت الباحث عن النظر الى باقى القيم الفنية التى أبدعها الكاتبان فى مسرحهما .

ذلك أن نعمان عاشور ونجيب سرور كاتبان مسرحيان يتخذان من الدراما أداة فنية لتوصيل كثير من الافكار الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية الى المتلقى ، وذلك من خلال توظيف مقتدر لكافه عناصر البناء الدرامى ، من كل حسب قدراته وابداعه ... لذلك يكون من الجور فى حق الكاتبين اهمال القدرات الابداعية الدرامية لديهما تحت مظلة التحليل السوسيولوجى ، على الرغم من أن هذا التحليل كان نقطه انطلاق هذا البحث .

إلا أن الباحث قد حرص على القاء مزيدا من الضوء على تلك القدرات الابداعية والتى تأثرت بعوامل التغير بين ثنايا البحث وقد كثفها فى الفصل الرابع من هذا البحث .

.....

بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الاول

المسرح والمجتمع

مفهوم التغير الاجتماعى ..

تتميز المجتمعات البشريه بوجود انواع من العمليات أو القوى الاجتماعيه التى تحاول أن تتحكم فى مصير هذه التجمعات ومسارها " فيوجد داخل كل تجمع بشرى منظم ، سواء كان ذلك التجمع جماعه أو مجتمعا محليا أو عاما ، نوعان من العمليات والقوى الاجتماعيه : النوع الاول يتمثل فى تلك العمليات التى تحاول الحفاظ على الاستمرار البنائى للنسق الاجتماعى أو الجماعة ، أما النوع الثانى فانه يتمثل فى تلك العمليات التى تحاول تغيير بعض العلاقات أو القيم أو النظم السائدة داخل الجماعه " (١) او تحدث مايعرف بالتغير الاجتماعى .

ويعتبر التغير الاجتماعى كظاهره من أهم الظواهر الاجتماعيه التى تميز المجتمعات البشرية التى اكتسبت من خلال ممارستها لعملية الحياه طابعا ديناميكيا يحتم وجود هذا التغير وبصورة مستمره لاتعرف الاستقرار فذلك لأن " الطبيعه الديناميه للمجتمع تقتضى تعديلا وتغيرا مستمرا فى عناصره المكونه له ، والتغير الاجتماعى يعتبر أحد مظاهر هذه الديناميه " اذ انها تؤدى الى انحلال بعض العلاقات والنماذج والسلوك التى كانت تعتبر جزءا من الهيكل الاجتماعى لتحل محلها نماذج جديده " (٢)

---

١ ـ نبيل السمالوطى : التنميه والتحديث الحضارى حـ١ ، (القاهره : مطبعه الجبلاوى بدون تاريخ) ، ص١١٣

٢ ـ احمد النكلاوى : التغير والبناء الاجتماعى ـ مكتبه القاهره الحديثه حـ١ ـ ١٩٦٨ ص١٢

اذا فالتغير الاجتماعى بالنسبه للجماعات والمجتمعات يعنى التغير فى البناء الاجتماعى اما بالنسبه لأفراد هذه الجماعه ، فان التغير الاجتماعى فى أبسط صوره ينحصر فى أن عددا كبيرا من الاشخاص يؤدون جهودا مختلفه عن تلك التى كان آباؤهم يؤدونها فى وقت معين ، واذا حاولنا السير مع " جيرث وميلز " أتضح لنا أن التغير الاجتماعى يطرأ على الادوار الاجتماعيه التى يمارسها الأفراد كما يطرأ على النظم والضوابط الاجتماعيه التى يتضمنها بناء اجتماعى معين فى خلال الزمان حين قيامها ونموها وانهيارها " (١)

وأهم مظاهر التغير البنائيه كما يحددها : نبيل السمالوطى فى كتابه " التنمية والتحديث الحضارى " هى :

ا — التغير فى المراكز والادوار الاجتماعيه داخل الجماعه .

ومن أمثله التغيرات التى يمكن ان تحدث داخل مجال تغير المركز الاجتماعى : تغير مكان الاقامه — المركز الزواجى والعائلى — المستوى التعليمى والمستوى المهنى — مستوى الدخول وأنواع الملكيه .

" كذلك قد تتغير المراكز من قيامها على أساس الميراث وعلى أساس عوامل لا دخل لانسان فيها ، أو قيامها على أساس العمل والانجاز الشخصى ، كذلك قد تظهر ادوار جديده لبعض قطاعات المجتمع كالمرأه نتيجه لتعلمها وخروجها للعمل " (٢)

ب — التغير فى القيم الاجتماعيه ..

فالتحول من المجتمع الاقطاعى الى المجتمع الصناعى يؤدى الى تغير فى قيم الأول (الارض والنباله) الى قيم الثانى (الانتاج ورأس المال)

" أو يتغير المجتمع من تقيم الأشخاص على اساس معايير ذاتيه كالطبقه أو الطائفه أو القبيله ، الى قيام هذا التقيم على أساس معايير موضوعية كالمهارة والتعليم والجهد " (٣)

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ٨

٢ — التنميه والتحديث الحضارى مرجع سبق ذكره ، ص ١١٥

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١١٥

جـ — التغيير فى النظم الاجتماعيه ..

مثل التحول من النظام الملكى الى الجمهورى ومن النظام الاقطاعى الى الرأسمالى أو الاشتراكى .

د — التغيير فى العلاقات الاجتماعيه ..

مثل تغير علاقه الزوج بالزوجه أو علاقة العامل بصاحب العمل أو علاقة الحاكم بالجماهير .

وهكذا فأن التغير الاجتماعى لايعنى الا " تغيرا فى بناء المجتمع وظواهره ونظمه ، والعلاقات التى تربط بينها من جهه وبين أخلاقياته واتجاهاته وتطلعات الأفراد به من جهة أخرى " (١) .

ولكن هذا التغير والظواهر المتعلقه به يمتاز بما يسمى بالنسبيه بمعنى " انها لاتتواجد بنفس الشدة من مجتمع لآخر بل هى تتوقف من حيث فعاليتها ودرجة تأثيرها على العوامل والأسباب التى ساهمت فى احداث (التغير) من جهه ، أو تبعا للقوى التى استدعت ضرورة التغير من جهة أخرى " (٢)

العوامل التى تساعد على حدوث التغير ... *

اتفق العلماء على أن هناك قوتين تساعدان على احداث التغير بالبناء الاجتماعى احداهما مجموعه العوامل الداخليه والثانيه مجموعه العوامل الخارجيه التى تتضافر مع مايحدث فى المجتمع من اختلال فى توازن انساقه مما يؤدى الى حدوث التغير .

بمعنى أن التغير " يظهر عندما يختل التوازن داخل النسق وبفعل عوامل داخليه أو خارجيه ، أى من داخل النسق مثل ظهور اختراعات أو تغيرات فى التركيب السكانى ،

---

١ — التغير والبناء الاجتماعى : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٣ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ٣٣ .

* يتصرف عن التنميه والتحديث الحضارى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٣

او من خارج النسق . أى من جانب نسق الشخصيه (أثر الشخصيات القياديه) أو نسق الطبيعه (كظهور ثروات جديده) أو حدوث نكبات طبيعيه أو بسبب الاحتكاك الثقافى لمجتمعات أخرى " . (١)

وهناك تفاعل مستمر بين هذين النوعين من العوامل والتغيرات التى تحدثها فالتغيرات التى تحدث بفعل مصدر خارجى تستثير عدة تغيرات داخليه ، والعكس صحيح ، وغالبا ما تؤدى هذه التغيرات الى اعاده تنظيم للأدوار والعلاقات بين افراد المجتمع .

ونخلص مما سبق الى أنه يمكن اجمال العوامل المسببه للتغير الاجتماعى فى ....

١ ـ الثوره كأداه للتغير الاجتماعى كما حدث فى مصر بعد ١٩٥٢ .
٢ ـ الاحتكاك او الاتصال الثقافى كما حدث فى مصر بعد الحمله الفرنسيه .
٣ ـ التقدم التكنولوجى والصناعى .
٤ ـ دينامية وتكامل المضمون العقلى للأفراد .
٥ ـ ظهور هدف اجتماعى مخطط له .

البناء الطبقى .. والتغير الاجتماعى ...

وكمثال لما تحدثه عوامل التغير الاجتماعى على البناء الاجتماعى سنحاول أن ندرس تأثير عوامل التغير على العلاقات الطبقيه أو البناء الطبقى بوصفه سمة هامه من سمات المجتمعات البشريه ، والتى لايخلو منها مجتمع أو تجمع بشرى منذ بدايه الوجود البشرى فى تجمعات على سطح الارض هذا من جهه . ومن جهه أخرى يوصف الصراع الطبقى ديناميكية أثرت المسرح والادب والفن فى العصر الحديث . كما سنجدها عند كاتبينا بشكل واضح باعتبار هذا الصراع ـ كما سنعرف بعد ـ من أهم مقومات الاشتراكيه التى اعتنقها كاتبانا " كأيديولوجيا " طغت على سطح الحياه الثقافيه والفكريه والسياسيه فى مصر فى فتره الدراسه .. (١٩٥٢ ـ ١٩٧٠)

---

١ ـ التغير والبناء الاجتماعى : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٠

" ان ما قد يذهب اليه بعض الفلاسفه أو المفكرين المغالين فى تصور طبيعه الحقائق الاجتماعيه ، من تصور امكان قيام مجتمع لا طبقى بعد أمرا لا يقبل التسليم أو الموافقه " (١) .

ذلك أن هذه الظاهره — التكوين الطبقى — هى ظاهره تلقائيه من خلق المجتمع نفسه وليست من صنع الأفراد " أو بتعبير آخر من انتاج العقل الجمعى فالانسان يولد ويجد هذه قد سبقت وجوده فهى من صنع أجيال تقدمته " (٢)

وعلى هذا فان الطبقه ، التى يكتسب فيها الفرد الشعور بالانتماء وهو واحد من أهم الرغبات البشريه التى يسعى الفرد لتحقيقها من خلال وجوده . تلزم الفرد باحترام ماتتمثله من معايير وقواعد وميول ثقافيه مختلفه ، وانه ان خالف احد هذه القواعد او المعايير فأنه سوف يواجه بالتأنيب والعقاب الاجتماعى من أفراد طبقته ... ومن هنا تأتى أهميه تمسك الانسان بطبقته وأفكارها ومحاولة الاتساق مع أفرادها والبنيه الثقافيه والفكريه لهم .. وأن كان هناك فى بعض الاحيان من يثور على طبقته — ان كانت الظروف الخارجيه مواتيه لهذه الثوره ... كالاديب الروسى تولستوى مثلا .

ويعتبر ماركس أول من أشار الى نظام الطبقات الاجتماعيه ، والتى كانت تتخذ اسماء مختلفه قبل ماركس كمراتب — درجات — أنظمه — نقابات حرفيه — أو طوائف وراثيه ولم يكن هناك اتفاق على مفهوم الطبقه وتكوينها حتى ظهور ماركس " فحتى لو ظهرت مجموعات متقاربه اقتصاديا على اساس التماثل فى الثروات ، ومصادر الدخول والمصالح كالعبيد المحررين وجامعى الضرائب فى عهد الامبراطوريه الرومانيه ، والتجار ، وأصحاب المصارف فى عصر النهضه ، والفقراء المعدمين فى روما (البروليتاريا) ، فأنه من المشكوك فيه أن نستطيع تسميه كل من هذه الحالات بحق طبقات اجتماعيه " (٣) .

ومن يتحدث ايضا عن الطبقات السياسيه أو القانونيه أو الاقتصاديه فأنه بهذا يخرج تماما عن نطاق الموضوع ، اذ هو يهدم مفهوم الطبقه باعتبارها اطارا اجتماعيا قد يضم بين

---

١ — التغيير والبناء الاجتماعى : مرجع سبق ذكره ، ص ٧١ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٦٩ .

٣ — جورج جروفتش : دراسات فى الطبقات الاجتماعيه ترجمه احمد رضا — القاهره الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٢ ، ص ٤٥ .

ضفتيه العديد من أبناء المهن والايديولوجيات المختلفه ومن أمثال أصحاب هذا الرأى الاقتصادى الالمانى جوستاف شمولر ، الذى حاول فى كتابه " مبادىء الاقتصاد السياسى " أن يعرف الطبقات بأنها " تقسيم المجتمع الى عدد معين من جماعات كبيره تضم الأفراد أو الاسره التى تعيش فى ظروف واحده متشابهة : وهى جماعات مغلقه الى حد ما ، تتكون لا بحسب روابط القرابه او الاقامه ، وانما بحسب المهنه ونوع العمل والحيازة ، والثقافه " (١) .

اذا فمن الممكن منذ البدايه ان أردنا أن نفهم المقصود بالطبقه الاجتماعيه أن نقول " بأن الطبقات ليست مراتب او جماعات مفروضه ، أو طوائف ، أومجموعات متقاربه اقتصاديا أو درجات بين الأشخاص الذين يزاولون نشاطا ما ، وانما هى شىء أكثر من كل هذا " (٢) .

ومن هذا المنطلق يمكن أن نقول مع أحمد النكلاوى بأن الطبقه الاجتماعيه هى " سلوك قائم على نسق ثقافى معين ،وهذا السلوك يعنى حركه تتضمن التأثير والتأثر وهى لاتسير أو تحدث فى فراغ وانما تحدث فى مجتمع وفقا لهدف وهذا الهدف يترجم عن مفاهيم وظيفيه فى حياتها تحددها لها الفلسفه الاجتماعيه التى يتمثلها أفراد المجتمع ككل " (٣) .

اذا فالطبقه تحددها مجموعة من السلوكيات التى تعتمد على فكر وفلسفه اجتماعيه تختارها الطبقه من أجل تحقيق الهدف الذى اختطته لها ، وتعمل وظيفيا من خلال تماسك أفرادها حول مجموعه من القيم والمعايير التى تحدد فلسفتها — نحو تحقيق هذا الهدف .

وقد اختلف تفسير تلك المعايير والفلسفات والافكار القابعه خلف فكر الطبقه والذى يميزها ، ولكن كاوتسكى كان له رأى مغاير فلم يقتنع بالافكار والفلسفات كعالم مميز للتنظيم الطبقى ،بل اعتمد على تقسيمات الثوره ودور الجماعه فى الانتاج كما قال ماركس فهما فى رأيه " المعياران الخليقان بتقديم معيار التفرقه بين الطبقات ، يضاف اليهما الوعى الطبقى

---

١ — دراسات فى الطبقات الاجتماعيه : مرجع سبق ذكره ، ص ١١٠ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٦ .

٣ — التغير والبناء الاجتماعى : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٢ .

والايديولوجيا ، ويفرق فى هذا الصدد ثلاث طبقات : البورجوازيه والطبقه المتوسطه ، والبروليتاريا ، وضم الفلاحين الى فئه البورجوازيه الصغيره والتجار والفنيين " (١) .

وهذا الرأى قريب الى ذلك التعريف الذى صاغه بوخارين فى كتابه عن نظريه الماديه التاريخيه ١٩٣١ والذى جاء فيه : " أن الطبقه الاجتماعيه وحده جماعيه من الاشخاص الذين يؤدون دورا واحدا فى الانتاج ، ويقيمون علاقات واحده مع غيرها من الوحدات الجماعيه التى تسهم معها فى عمليه الانتاج " (٢) .

وهكذا فأن المساهمه فى عمليه الانتاج أو دور الجماعه فى الانتاج هو الذى يحدد انتماءها الطبقى ، ويتم هذا التحديد من خلال معيارين : معياراقتصادى وآخر اجتماعى ، بالاضافه الى تلك الفروق الناتجه عن مدى الوعى الطبقى ، والايديولوجيا التى تحدد افكار وفلسفات افراد الطبقه ، والموقف السياسى ومستوى الحياه ،والدخل ، والثقافه ، وكلها آشياء تتماثل لدى أفراد الطبقه الواحده لانها تتحدد كلها بوضع الوحده الجماعيه التى ينتمون اليها فى عمليه الانتاج والدور الذى تقوم به هذه الوحده " (٣) .

ويعتبر الماركسيون المعيار الاقتصادى من أهم المعايير المحدده للطبقه ويفسره ماركس بأنه نتيجه اليه " للتبعيه الاقتصاديه ، أى للا نفصال بين الانسان وانتاجه ، وهذه النتيجه تتولد من تملك بعض الافراد لوسائل الانتاج وحرمان البعض الآخر منها ، فيضطر هذا البعض الى بيع قوته الانتاجيه للأولين " (٤) .

وهذا الحرمان هو الذى يولد الشعور بالغربه والعزله الاجتماعيه لدى أفراد الطبقات التى لاتملك ، كما يسبب تصدع فى النسق الاجتماعى العام للمجتمع ، وخلق مناخ

---

١ — دراسات فى الطبقات الاجتماعيه : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٣ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٨٢ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ٨٤ .

٤ — التغير والبناء الاجتماعى : مرجع سبق ذكره ، ص٨٣ .

من المتناقضات بين أفراد المجتمع ، وتبعا لماركس فأنه " ومع ازدياد التناقضات واتساع رقعتها داخل المجتمع الرأسمالى أى بين قوى الانتاج وبين الطبقه البورجوازيه وطبقه الأجراء — يصبح قيام الثورة الاشتراكيه شيئا محتوما لا مفر منها ، كما أن وضع البروليتاريا الاجتماعى هو الذى يجعلها بل ويحتم عليها التصدى لاداء هذه الرساله الكبرى " (١)

ولن يتأتى هذا " الا بوجود الوعى الطبقى بين أفراد هذه الطبقه ، ذلك الوعى الذى لايمكن ايجاده الا عن طريق الايديولوجيا الطبقيه " (٢) .

ويتلخص دور الايديولوجيا فى أنها " تسمح للفرد بصفته عضوا فى الجماعه ، بل بصفته الفرديه ، أن يتلمس موقعه بالنسبه للعالم وللمجتمع وأن يؤول ويفسر العلاقه التى تربط الوضع الخاص للمجموعه ، أو للفرد بالبنيه الكليه التى تحتويه . فهى أذن تتيح له أن (يتفهم) وذلك باضفاء معنى وقيمه على طريقة اندماج عنصر جزئى فى البنيه الكليه التى ينتمى اليها أو تكامله معها " (٣) .

ويفسر محمد على الكردى هذا الدور بوضوح أكثر من ناحيه الجانب الوظيفى للايديولوجيا باعتبارها تقدم للطبقه منظورها الايديولوجى :

> فى شكل صيغ وحلول عامه للمجتمع ككل ، وان كان يشكل هذا المنظور فى الوقت نفسه — مدخله الخاص الى هذا المجتمع ومن ثم تصبح هذه النظره الطبقيه ، بهذا المفهوم الشمولى ، نظره متكامله للحياه والمجتمع والوجود ، فهى لاتقدم من قبل الطبقه على أنها خاصه بها فحسب وانما تقدم فى صورة قضيه عامه تضع فى الاعتبار ماضى الجماعه وحاضره ومستقبله ، وهذا مانراه بجلاء فى طرح قضيه الحريه والديموقراطيه بالنسبه للايديولوجيا الليبراليه ، وقضيه العداله الاجتماعيه بالنسبه للايديولوجيا الاشتراكيه " (٤) .

---

١ — التغير والبناء الاجتماعى : مرجع سبق ذكره ، ص٨٣ .

٢ — دراسات فى الطبقات الاجتماعيه : مرجع سبق ذكره ، ص٢٤ .

٣ — جى بروبللى : اجتماعيه الأدب فصول حـ١ م١ ع٢ يناير ١٩٨١ — هيئه الكتاب ص٨٠ .

٤ — محمد على الكردى : علم اجتماع الادب ، الكتاب السنوى لعلم الاجتماع العدد ٤ القاهره دار المعارف ابريل ١٩٨٣ ص١٥١ .

وهذه الثوره الاجتماعيه هى قمه أشكال الصراع الطبقى والذى يعمل على تغير البنيه الاجتماعيه من خلال ازالة التناقضات الطبقيه ، هذا الصراع الذى بدا منذ أن بـــدأت التجمعات البشريه ، ومنذ أن بدأ تكوين مايعرف بالملكيات الخاصه ، واستمر فى مراحـــل التطور الاجتماعى الاساسيه الثلاثه : مجتمع العبيد ،ومجتمع الاقطاع ، والرأسماليه . وقد حدد البيان الشيوعى الذى صدر فى يناير عام ١٩٤٨ هذه الحقيقه :

"ان تاريخ المجتمع ككل حتى يومنا هذا هو تاريخ صراع الطبقات ، فالانسان الحر والعبد الشريف والوضيع والبارون ورقيق الارض ، ورئيس العمل والصانع ، وبالاجمال الطغاه والمقهورون الذين يواجه بعضهم بعضا فى خلاف مستمر ، كل أولئك قد شنوا فيما بينهم صراعا متصلا لاينقطع ، تاره فى خفاء ، وتاره فى علانيه ، صراعا كان ينتهى فى كل مره بانقلاب فورى يحيق بالمجتمع كله او بدمار الطبقات المتصارعه كلها" (١)

مما سبق نستطيع القول : أن اهم محددات التغير الاجتماعى والتطور التاريخـــى الذى يحكم سيرورة المجتمعات هى تلك العلاقه الجدليه بين الطبقات والتى اتخذت اشكـالا عده سجلها التاريخ من جهه والادب بأجناسه المختلفه من جهه أخـرى فالأدب بوصفه نتاجا اجتماعيا يدخل فى جدل موضوعى مع الواقع المعاش يجعلنا نقول : "ان انتاج الادب والفـن صوره من صور الوعى الاجتماعى وظاهره من الظواهر الثقافيه ، وهو يخضع فى تطـــوره ، للقوانين العامه السابقه فى علاقه الوعى بالوجود . فكل نظام اجتماعى يبدع مايعبر عـــن حقائق وجوده وطبيعـــه علاقاته" (٢) وعن العلاقه بين الادب عامه والمسرح خاصـــه سنحاول فى الصفحات المقبله أن نتعرف على جوانب هذه العلاقه ..

المســـرح والمجـــتمع ....

المســـرح هو ضرب من الأدب عند تناوله كنص ، وضرب من الفنون عندما نتناولـــه كعرض مسرحى ، وهو فى كلتا الحالتين لا يمكن أن تدرسه بمعزل عن المجتمع او البنيـــه

---

١ — دراسات فى الطبقات الاجتماعيه : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢ .

٢ — عبد المنعم تليمه : مقدمه فى نظريه الأدب ، القاهره ١٩٧٦ — دار الثقافه للطباعـه والنشـــر ص ١٢٢ .

الاجتماعيه التى نشأ منها ولها ، فالمسرح كظاهره أدبيه ينطبق عليه قول رينيه ويلك عن الادب من أنه " نظام اجتماعى يصطنع اللغه وسيطا له ، واللغه نفسها ، ابداع اجتماعى ، واذا كان الأدب يمثل الحياة ، فأن الحياة ذاتها حقيقه اجتماعيه " (١).

بمعنى أخر أن المسرح كفن " يعكس علاقه نوعيه — لنقل علاقه جماليه — بين الانسان وعالمه الطبيعى والاجتماعى . أى أن الفن هو صياغه للعلاقه بين الانسان و (واقعه) بالمعنى الشامل " (٢).

اذا فالعمليات الأدبيه هى عمليات اجتماعيه ، فى مفهومها ووسيلتها ، أو فى موضوعها أو فى جوهرها الذى هو " محاوله يبذلها بعض الأفراد المتميزين ، وذوى القدرات الخاصه ، من أجل فهم عالمهم الاجتماعى " (٣).

لذلك يكون من غير المنطقى محاوله دراسة المسرح أو الأدب بعزله عن السياق الاجتماعى الذى يعايشه ، والحقيقه ، اننا اذا درسنا التحولات الكبرى فى الآداب والفنون العالميه لأدركنا أنه لا يمكن فهمها وتفسيرها بمعزل عن التغيرات الاجتماعيه المواكبه لها ، فأن كان الأدب عامه والمسرح خاصه يعكسان الوجود والحقائق الاجتماعيه ، فانهما بالتالى يتبعان هذه الحقائق وهذا الوجود فى تطوره . فالعلاقه الجدليه بين الوجود الاجتماعى ، والوعى به تحتم أن الوجود الاجتماعى هو الذى يحدد هذا الوعى ، كما أنه هو الذى يفسره " ولكن هذه التبعيه ليست آليه وليست سلبيه .... فالعلاقه بين الاثنين — الوجود والوعى ، قائمه على التأثير والتأثر المتبادلين ، وعلى التدخل والتفاعل الدائبين ، بل أن الوعى قد يسبق فى مراحل تطور المجتمع والوجود ويوجه حركته نحو التغير ويقوده اليه " (٤).

---

١ — السيد ياسين : التحليل الاجتماعى للأدب ، ط١ بيروت ١٩٨٢ — دار التنوير للطباعه والنشر ص ٧٥ .

٢ — مقدمه فى نظريه الأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٠ .

٣ — محمد على محمد : قضيه التحليل الاجتماعى للأدب ، الكتاب السنوى لعلم الاجتماع العدد الرابع — القاهره — دار المعارف ابريل ٨٣ ص ١٨٣ .

٤ — مقدمه فى نظريه الأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٠ .

وفى نفس المعنى أشار الكاتب الانجليزى فورستر فى مقدمه كتبها لدراسه نشرت باللغه الفرنسيه فى الاربعينيات بعنوان جوانب الأدب الانجليزى من ١٩١٨ حتى ١٩٤٠ يقول :

" ان أدب هذه الحقبه لايمكن فهمه الا برده الى جو الحرب الذى خيم على أوربا فى هذه الفتره ، غير أن هناك بالاضافه الى الحرب كعامل اجتماعى أثر فى نوعيه الانتاج الادبى والشعرى ثلاثه عوامل حاسمه لايمكن فهم هذا الانتاج الا على ضوء تحديدها وتعيين آثارها . وأول هذه العوامل هو الحركه الاقتصاديه التى قادت العالم من الزراعه الى الصناعه . والعامل الثانى هو الحركه السيكلوجيه والعامل الثالث حركه علم الطبيعه " (١) .

وهكذا لايمكن لفهم أى من الظواهر الادبيه أو الفنيه ان ندرسها " بمعزل عن السياق التاريخى ، والحقيقه التاريخيه التى ظهر فيها " (٢) ، بمعنى آخر أنه لايمكن فهم نشأة الظاهره الأدبيه وتطورها " بالاعتماد فقط على منطق التطور الداخلى لها ، وانما يتعين ردها الى التغيرات الاجتماعيه والثقافيه التى لحقت بالمجتمع فى فتره تاريخيه محدده " (٣) هى فتره ظهور هذه الظاهره ، ويتفق هذا القول مع مايذكره فؤاد زكريا عن ارنولد هاوزر من أنه " لايقبل على الاطلاق أية نظريه تذهب الى أن الفن يتطور بمنطقه الداخلى الخاص ، دون تدخل أية عوامل تنتمى الى مجال خارج عنه فهو يحرص دائما على الربط بين الفن ومايسميه بالعامل الاجتماعى الذى هو فى واقع الأمر عامل اقتصادى ، وسياسى ، وثقافى ، وتاريخى فى آن واحد " (٤) وما يتدرج على الأدب يتدرج على المسرح باعتباره ظاهره أدبيه كنص ، او ظاهره فنيه كعرض بمعنى أنه لايمكن دراسه الظاهره المسرحيه بعيدا عن المجتمع الذى ظهرت فيه ، لأنه لاتوجد ظاهره فنيه فى المطلق بل هناك مجتمع يرتبط بالظاهره " (٥) .

---

١ — التحليل الاجتماعى للأدب : مرجع ذكر سابقا ، ص ١٥٠ .

٢ — قضيه التحليل الاجتماعى للأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧١ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٧١ .

٤ — أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ١ ترجمه د . فؤاد زكريا (بيروت : المؤسسه العربيه للدراسات والنشر ١٩٨١)جـ٢ ص ٥ .

٥ — فوزى فهمى : محاضرات فى سيسولوجيه المسرح ، المعهد العالى للنقد الفنى ٨١ .

ويعتبر المسرح واحدا من أقدم وسائل التعبير التى ارتبطت بقضايا المجتمع منذ نشأته الاولى ، فالمسرح الأغريقى الذى قدم لنا المجتمع اليونانى القديم ، بعقائده وديانته ، وعاداته وتقاليده ، قدم لنا مايعترى هذا المجتمع من ثوره على تلك الآلهه وهذه العقيده التى تطيح بمقادير البشر حسب هواها " وحتى ايسخيلوس الذى يصفه البعض بالتدين ، صور لنا ظلم هذه الآلهه ، ذلك الظلم الذى نستطيع أن نستشفه من خلال ثلاثيته " الاورستيا " والتى يبين فيها مدى الظلم الذى وقع على افجينا من جراء ظلم الالهه لها على جرائم لم ترتكبها هى " ، وكانت هذه واحده من (الوقائع الداله) يدين بها ايسخيلوس هذه الآلهه وسخف الأعتقاد بها ، وبالقدر الغاشم الذى تمثله " (١) ، وهكذا استطاع الكاتب ان يضمن مسرحيته كثيرا من الافكار التى تدور فى مجتمعه فى ذاك الوقت وأن يحمل شخصياته ايديولوجيه اهل اثينا عن الالهه والعقيده ، ومن هنا تتأتى القيمه الحقيقيه لفن المسرح " الذى يستخلص قيمته الحقيقيه لما يعرضه من فن ، من خلال ارتباطه بقضايا المجتمع والتزام الفنان بهذه القضايا وارتباطه بها " (٢) فمنذ ظهور يوريبيديس الشاعر الاغريقى .. كان المذهب السفطائى الفلسفى منتشرا فى أثينا وكان له بجانب مؤيديه كثير من المعارضين ، وكان يوريبيديس كشاعر " يمثل النمط الاجتماعى الذى يدين بوجوده للسفسطائيه فهو أديب وفيلسوف ديموقراطى وصديق للشعب ، وسياسى ومصلح " (٣) ، لذلك جاء مسرحه معبرا عن افكار طبقته ووعيه بهذه الافكار .. فقد " عبر يوريبيديس عن مذهب السفسطائيه الفكرى . فالموضوعات الاسطوريه هى بالنسبه اليه مجرد تكئه لمناقشه المسائل الفلسفيه السائده فى عصره ، وأكثر مشكلات حياه الطبقه شيوعا ، وهو يناقش علاقه الجنسين ، والزواج ، ومركز المرأه ، والعبيد ، ويحول قصه ميديا الى شئ أشبه بدراما عائليه للحياة الزوجيه " (٤) والامثله على العلاقه بين فن المسرح والمجتمع وقضاياه كثيره يجمعها تاريخ المسرح خلال القرون الاربع والعشرين التى عاشها هذا المسرح ، ولذا وجب دراستها .

١ — نفس المرجع السابق ،
٢ — نفس المرجع السابق ،
٣ — الفن والمجتمع عبر التاريخ : مرجع سبق ذكره ، ص ١١٥ .
٤ — نفس المرجع السابق ، ص ١١٤ .

ان دراسه العلاقه بين الأدب والمجتمع قديمه قدم " فكره المحاكاه الافلاطونيـــه وفكره الواقعى والمحتمل الارسطيه " (١) ، لكن أقدم تناول مباشر حاول رسم بناء نظـرى وفلسفى لهذه العلاقه يعود الى المفكر الايطالى جيامباتيستافيكو (١٦٦٨ ــ ١٧٤٤) فـى كتابه المشهور مبادىء العلم الجديد (١٧٢٥) ، الذى تضمن نظريته الفلسفيه والحضاريه المعروفه بنظريه الدوره التاريخيه ... التى بلور فيها مفهوم نسبيه الانجازات الانسـانيـه وتطورها فى مجالات الفن والعلم والفكر ، والذى ينبع من فهمه لدور الانسان فى خلق عالمـه الاجتماعى وعلاقاته بمؤسساته ومن ثم فنونه الابداعيه " ... فقد ربط فيكو فى مجـــال الأدب بين الملاحم البطوليه كملحمتى هوميروس والمجتمعات العشائريه التى يقوم فيـــها المحاربون الابطال بالادوار القياديه فى حياة مجتمعاتهم وتسود فيها قيم الشرف وذيـــوع الصيت . وينهض فيها النظام الاقتصادى على الاكتفاء الذاتى فى الزراعه والتدفق المستمر للتجاره الخارجيه التى ترافقها الحملات الحربيه والغزوات " (٢) .

وهنا حاول فيكو أن يربط بين الجنس الادبى وطبيعه المجتمع ومن هذا المنطلق الذى يحدد أشكال أو أجناس أدبيه بعينها ويربطها ببنايات اجتماعيه محدده يمكن القول بأنـه هذا المفهوم يصدق أيضا على ارتباط نشأه الدراما مع ظهور المدنيه والدوله " حيث استقـر الناس وتم الاختلاط بين أفراد الطبقات المختلفه ، بعكس تلك العزله التى كانت تفـــرض نفسها على مجتمع الاقطاعيـات الكبرى ما بين طبقه الاقطاعيين وطبقه العبيد " (٣) فالدراما والمسرح اذا هما نتاج للحيـاة المدنيه والاستقرار حيث الميل الى العلمانيه " العلـــم والاخلاق والمدنيه والحضاره وظهور الآراء السياسيه التى تعتمد على الاقناع لكسب مؤيديـن بدلا من السيطره الاقطاعيه ، وحيث الناس يبحثون عن وسائل ثابته لملء الفراغ ، لـــذلك كان فى كل المدن الاغريقيه أكثر من مسرح ، ويصدق القول ايضا على ظهور الروايه كجنـــس أدبى مع ظهور الطباعه والورق الرخيص الثمن وانتشار التعليم .

١ ــ حميرى حافظ : الادب والمجتمع ، مدخل الى علم اجتماع الأدب فصول حـ١ م١ ع ٢ القاهره ــ هيئه الكتاب ــ يناير ١٩٨١ ص ٦٥ .

٢ ــ نفس المرجـع السـابق ، ص ٦٦ .

٣ ــ محاضرات فى سيولوجيه المســرح ، مرجـع سبق ذكره ،

اذا فأول المبادىء التى يمكن ان نستخلصها مما سبق أن هناك تناظرا بين الاشكال الفنيه أو الأجناس الأدبيه وأنماط العلاقات والبنى الاجتماعيه السائده فى مجتمع ما أو فى فتره تاريخيه ما . وهذا المبدأ يعود الى " الفكره المهمه التى اكتشفها فيكو فى الربط بين أجناس التعبير الأدبى والواقع الاجتماعى الذى صدرت عنه " (١) .

أما ثانى المبادىء التى تحاول الكشف عنها واثباتها هنا فهى تدور حول ارتباط هذه الاجناس بالتطورات والتغيرات الاجتماعيه ، وسوف نحاول أن نتتبع تطور الأداب من خلال تطور الطابع الطبقى للمجتمعات ... ومن هذا المنطلق " نجد أن الاداب الحديثه تعطى العديد من الشواهد والادله على قوانين تطور الفنون والآداب من زاويه الطابع الطبقى لهذا التطور " (٢) فمن المعروف أن المجتمع الطبقى قد بلغ غاية تطوره وآخر مراحله فى النظام الرأسمالى فى العصر الحديث ، ولكن لكى يصل الى هذه المرحله ، وهى مرحله الرأسماليه الحديثه ، كانت هناك انتقالتين كبيرتين فى تاريخ المجتمعات البشريه مهدتا لهذا النظام " الانتقاله الأولى هى الهزه الفاصله بين انهيار النظام الاقطاعى ونشأه النظام الرأسمالى وقيام البورجوازيه ، وتستغرق بصوره عامه القرنين السادس عشر والسابع عشر ، والانتقاله الثانيه هى نضج النظام الرأسمالى والبورجوازيه ومرحلة الثورات البورجوازيه ... وتستغرق القرن الثامن عشر والثلث الأول من القرن التاسع عشر " (٣) .

وعن المرحله الانتقاليه الاولى يمكن أخذ الشاعر الانجليزى وليم شكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦م) علما للانتاج الأدبى لهذه الانتقاله ..

يحدد عبد المنعم تليمه ثلاثه ملامح لهذه الانتقاله تميز ذلك العالم الوليد " أولها انسان يكسر حدة الولاء للفكر القديم غير العقلانى ، ... ويتحرر من قيود ومخاوف غير مرئيه ردتها العصور الاقطاعيه الوسيطه الى قوى غير انسانيه " (٤) ، وهكذا ولد انسان

---

١ ـ الأدب والمجتمع : مرجع سبق ذكره ، ص٦٦ .

٢ ـ مقدمه فى نظريه الأدب : مرجع سبق ذكره ، ص٧١ .

٣ ـ نفس المرجع السابق :

٤ ـ نفس المرجع السابق ، ص٧١ .

عصر النهضه وقد " تجمع لديه " تأمل المتفلسف وتجريب العالم وابداع الفنان ورؤيه الحكيم وشوق المرتاد ، ووقف ازاء العالم معتدا بحريته وارادته واختياره مزهوا باكتشاف ذاتـــه الانسانيه الفرد " (١) ، وثانيها هى تلك القوه الاجتماعيه التى نشأت مع نشـــوء الطبقه البرجوازيه التى كانت وهى "تسدد هجماتها إلى العلاقات الاقطاعيه القديمـــه ، تحقق مصالح لنفسها ، وتحقق فى ذات الوقت مصالح للجموع الشعبى المتحالف معها " (٢) وثالثها " نظره رحبه الى العالم تقضى على حدود الامارات الاقطاعيه لتقيم الأوطـــان الحديثه ، وتقضى على الطبيعه الانعزاليه ، لتصل الى الأمه والقوميه ... وتتجـــاوز حدود القاره الأوربيه لترتاد المجهول ولتكشف حدود هذا العالم " (٣) .

هذه الملامح التى شكلت العالم الوليد ابان عصر النهضه ، استطاع شكســـبير أن يصيغها صياغه دقيقه أدبيه فنجد الأنسان (الملمح الأول) حاضرا حضورا أكيـــد فى أبطال مآسى شكسبير وملاهيه .. والانسان عند شكسبير واقعه فذه ، ليست مسبوقـــه بتصور متعال يحدد مثلها الأعلى فى الحياه وافعالها ، قيمه الانسان الشكسبيرى (فـــى ذاتـــه) نتاج عقلانيه عصر النهضه " فهو متحرر من الرؤيه الكنسيه للعالم ، وهو منصـــرف عن الحياه الأخرى التى وعدت بها الفكريه الاقطاعيه الى حياته الدنيويه الواقعه .. انـــه يتبدى فيه الصراع والفعل والاختيار ، ويحكمه العقل والقلب والروح والوجدان ، وتجتمـــع فيه الدهشه والحيره والاكتشاف (هاملت) ، والمواقف الباكيه والهازله (لير)، والانســـان الشكسبيرى فى عالمه موضع الجلال فى المجتمع (عطيل) ، ومركز الجمال فى الطبيعـــه . ان ذاته الفرد — قد تأكدت فى هذا العصر " (٤) .

اما الملمح الثانى — القوه الاجتماعيه الجديده ، وهى الطبقه البرجوازيه — نجدها ايضا فى (نمط البطوله) و (المثل الاخلاقى الشكسبيرى) " فالبطل الشكسبيرى ليـــس

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٢ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٢ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٣ .

٤ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٣ .

ذلك المثال الاقطاعى الأمثل ، كما أنه لم يصبح بعد هذا المثال البرجوازى الجامد الذى صاغه الفترات التاليه ، " كذلك لم يتحد " المثل الاخلاقى فى تراث شكسبير ببنايات الطبقه العليا ، اى بقواعد وأعراف طبقيه ، بل صورته المعضله الاخلاقيه من زاويه هموم (بشريه) (يوليوس قيصر) لعلها واحده من زوايا كثيره تفسر بقاء هذه الخوالد الشكسبيريه " (١) .

اما الملمح الثالث — نظره رحبه الى العالم — فنجده فى صدور شكسبير عن الموروث الشعبى لامته (المشاهد الكوميديه التى تتخلل المآسى) وفى صياغه للمشاعر القوميه الناشئه فى تلك الفتره . كما نجده فى تجاوز شكسبير للمشاعر القوميه المحدوده ، الى رحابة انسانيه عميقه ، فيعقد الأواصر مع الشعوب ، ويستلهم تواريخها القديمه — يوليوس قيصر — هاملت — " ويجعل من حياة البشر (مسرحا) حيا تتجلى فيه للانسان انسانيته الحقه " (٢) .

وهكذا استطاع شكسبير أن يتمثل التغير الذى طرأ لا على مجتمعه فحسب بل على أوربا كلها أثناء انتقالها من العصور الوسطى الى عصر النهضه الى بدايات العصر الحديث .

والمبدأ الثالث الذى تناولته الدراسات الاجتماعيه للأدب أو الدراسات التحليليه التى حاولت الربط بين الأدب والمجتمع ، فهو المبدأ الذى يربط بين البنيه والجنس واللحظه التاريخيه من جهه وذات المبدع من جهه أخرى وهو ما نادى به " هيبوليت تين " (١٨٢٨ — ١٨٩٣) والذى يعتبره الكثيرون المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب (٣) ويمكن تلخيص هذا الثالوث الذى نادى به تين فى عنصر جوهرى واحد هو " البيئه الفاعله المتحركه المشروطه بالزمن من ناحيه وبالطبيعه الذاتيه للمبدع من ناحيه أخرى " فالبيئه عند تين هى موئل الانسان وعالمه الذى يتشكل فيه وبه ... فهى لا تسهم فى تشكيل الذات المبدعه فى تطورها ونموها فحسب وانما تشارك أيضا فى صياغه المادة او العالم الذى

١ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٤ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٥ .

٣ — الأدب والمجتمع : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٧ .

يخلقه فى العمل الأدبى ومن هنا تأتى أهميه العصر الذى يعيش فيه الكاتب (اللحظه التاريخيه) لأنه يجعل مفهوم البيئه هذا مفهوما ديناميا متحركا وليس مفهوما ساكنا أو جامدا " (١) .

وفى محاوله لتفهم هذا السياق وأهميه اللحظه التاريخيه التى يعيشها المبدع من خلال تاريخ المسرح سنحاول أن نرى ما فعله يومارشيه للمجتمع الفرنسى أبان التمهيد لقيام الثوره الفرنسيه الكبرى ...

" مما لا شك فيه أن الآراء الفلسفيه والنظريات الاقتصاديه التى سيطرت على القرن الثامن عشر والتى روج لها فى فرنسا كبار الفلاسفه ورجال الاقتصاد من أمثال فولتير وديدرو وداالمبير ،وجان جاك روسو وتورجو وكوندورسيه ونيكير مهدت للثوره الفرنسيه الكبرى " (٢) والتى مهد لها ايضا اضمحلال الحكم المطلق فى فرنسا نتيجه للصراع بين نبلاء الشعب ورجال البلاط من البرجوازيين ، والذى كانت نتيجه المحاولات المتزايده من النبلاء لتحدى الحكومه الملكيه ، بجانب الانقسامات الاجتماعيه التى تبلورت فى الفارق الاجتماعى بين النبلاء والعامه ، والصراع بين النبلاء والبرجوازيين الذين ازداد نفوذهم نتيجه لثرائهم الذى جعل النبلاء يتقربون منهم ويحاولون كما يقال " تسميد اراضيهم " على حد تعبيرهم بالزواج غير المتكافئ من وارثات بورجوازيات ، ومع نمو البورجوازيه بدأت الطبقه الوسطى فى النمو ونفوذها فى الازدياد مما جعل مفكريها يحاولون تعميق فكرهم الفلسفى وينشرونه بين الجماهير لتوعيتهم الاجتماعيه ، وقد صاحب هذه التوعيه الفكريه والنشاط الفلسفى ... المطالبه بمسرح جديد يحمل افكار هذه الطبقه ، وكان من ضمن من نادوا بضروره هذا المسرح بومارشيه الذى قال :

" ان الدراما يجب أن تكون فى خدمه الشعب وليست تعبيرا عن الطبقه الحاكمه ، ان التراجيديا التى كانت تصنع البطل ملكا او أميرا يجب ان تنتهى ويجب أن تصارع الخوف والبؤس واليأس ، ويجب أن يتجه المسرح الى الاغلبيه الصامته من البشر ، فماذا يفيدنى كرجل فى القرن

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ٦٨ .

٢ — فتوح نشاطى : مقدمه زواج فيجارو وترجمه نشاطى سلسله المسرح العالمى (القاهره وزارة الثقافه والارشاد يوليو ، ١٩٦٦) .

الثامن عشر ثورات أثينا وروما أو مقتل ملك أو خطف أمير
كل ذلك لا يفيدنى فى شىء ، إنما يجب أن تنتقل
الحياة اليومية على المسرح ، تقدم الطبائع والأفكار
والعادات والفضائل والرذائل والعلاقات العائلية ،
ويجب أن تحل محل وصف الأنماط موليير أو تحليل
الغرائز (راسين) ينبغى أن يكون الوجود الإنسانى
بكل ظروفه المادية هو الموضوع الرئيسى للمسرح

وتلخص المنظر اداه بهذا المسرح ميرسيه فى بحث له عن المسرح (المسرح او بحث جديد عن الفن المسرحى ١٧٧٣) ويرى ميرسيه :

ان حكومة ناجحة لابد وبها أن تسير على خطى متسع
الطبقة الدنيا من الشعب ، هذه الطبقة التى تتسم
بالأعباء والتى يكون من البربرية حرمانها من الحفلات
ووسائل التسلية ثم أن هذه الطبقة تتذوق المسرح
بطبيعتها ، وهى تؤثر تهريج الأسواق على المسرحيات
التقليدية الكبرى . أليس فى المقدور ارضاؤها عن طريق
مسرحيات وسط بين هذين النوعين ، مسرحيات يمكن
أن توفر لها المتعة ، وان ترتفع بمستواها بدل من
أن نفسدها ، وبندد بالأثر الوبيل الذى يحدثه فى
الشعب التهريج والاسفاف ويمد بصره الى الافق البعيد
باحثا عن ذلك الكاتب الذى لن يهدر كرامة قلمه ، ولن
يستخف بعقول الناس ، ولن يرسى شهرته على انقاض
الاخلاق . (٢)

فى هذه اللحظة التاريخية — وفى هذه البنية المتحركة الفعالة ينبت الذات المبدعة التى استجابت لهذه النداءات ، وجاء بومارشيه والذى عبر عن رأيه عن مسئولية الكاتب المسرحى فى مقدمة مسرحيته زواج فيجارو والتى انتهى من تأليفها عام ١٧٧٥ بقوله " لقد فكرت ومازلت أفكر أنه لا يمكن للمؤلف المسرحى أن يحظى بتأثير بالغ على النظارة أو يعزز بعظمة عن الآثر أو يصل الى المشاهد الضاحكة بدون أحداث تحويه تنبع من صراع بين طبقات المجتمع الواحد " (٣) ، وهكذا استطاع بومارشيه أن يبلور لحظته التاريخية والتى استطاع ان يعبر عنها فى زواج فيجارو التى جاءت وليدة اللحظة التاريخية من جهة والذات المبدعة لبومارشيه فجاءت " تتعرض للفوارق الكبيرة القائمة بين طبقة النبلاء ورجال القصر

---

١ — [illegible] (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠) ص ١٠٢

٢ — على درويش : دراسات فى المسرح الفرنسى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣) ص ٣٢٢ .

٣ — مقدمة زواج فيجارو : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥ .

والطبقات الأخرى التى دونها ، وذلك من حيث الحريات والامتيازات والممتلكات " (١) ، وما أن عرضت المسرحيه حتى جاءت سخريه بيجارو كانتقام مر من نظام بلغ من فساده ان كان الشعب يسعى الى هدمه دون أن يفكر فيما يريد أن يقيم على أنقاضه من نظام " (٢) ، كما بلغ من شده تاثيرها وترقب الناس بعد منع من الملك استمر اربع سنوات ان الجمهور قد اقتحم ابواب المسرح يوم افتتاحها فى ٢٧ يونيو عام ١٧٨٤ " وحطم العوائق وشتت الحراس ، ومات ثلاثه اختناقا وسط الزحام ، واستمر تقديم المسرحيه فى ثمان وستين حفله متتابعه " (٣) .

وهكذا جاء بومارشيه ذات مبدعه تفاعلت مع اللحظه التاريخيه التى كانت تنتظره واستطاع بزواج بيجارو ان " يفعل فى الثوره الفرنسيه مالم يفعله الحديد والنار ، وتلك اسلحه الايدى ، اما بيجارو فكان ولا يزال سلاح النفوس " (٤) .

وهكذا يمكن اثبات أن الفن " صوره من صور الوعى الاجتماعى وظاهره من الظواهر الثقافيه ، وهو يخضع فى تطوره للقوانين العامه لعلاقه الوعى بالوجود ، فكل نظام اجتماعى يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعه علاقاته " (٥) .

ومن خلال تفاعل الفنان المبدع مع مجتمعه ، قضاياه ، اللحظه التاريخيه التى يعايشها ، يحقق مايعرف بخصوصيه الفن ، باعتبار الفن " عملا خاصا " ، وينتج الفنان آثاره فى ظل ظروف محدده من تطور العمل الاجتماعى ، من حيث أدواته وخاماته وعلاقاته ... لذلك فأن الفن يتبع فى تطوره الخصائص الاساسيه لتطور الوجود الاجتماعى فى مجتمعه " (٦) .

---

١ — زكى طليمات : مقدمه حلاق اشبيليه لبومارشيه ترجمه زكى طليمات (الكويت سلسله المسرح العالمى وزاره الاعلام ع٢٣ اغسطس ١٩٧١) ص٢٢ .

٢ — محمد مندور : نماذج بشريه : (القاهره : دار نهضه مصر للطبع والنشر بدون تاريخ) ص٣٨ .

٣ — مقدمه حلاق اشبيليه لبومارشيه : مرجع سبق ذكره ، ص١٢ .

٤ — نماذج بشريه : مرجع سبق ذكره ، ص٣٤ .

٥ — مقدمه فى نظريه الادب : مرجع سبق ذكره ، ص١٢٢ .

٦ — نفس المرجع السابق ، ص١٢٣ .

اما رابع تلك المبادىء التى يمكن استنتاجها من خلال الاعمال الادبيه والتى تحدد العلاقه مابين العمل الادبى والفنى والمجتمع فهى مايعرف بالوقائع الدالله ، وهى تلك الافكار والمضامين والشخصيات والاسقاطات ان جاز التعبير التى قد يلجأ اليها الفنان من أجل " امكانيه ان يستدل منها على تيار أو اتجاه فكرى معين او موقف فلسفى " (١) ، ومن هنا تأتى أهميه التحليل الداخلى للنص لكى نستطيع أن نستخلص تلك (الوقائع الدالله) ، للتعرف على تلك الافكار التى يحاول الكاتب أو المؤلف صياغتها من خلال اعماله وذلك للتعرف على مدى انتمائه ووعيه بقضايا طبقته ومجتمعه ، وهذا بالضروره يجعل الدارس لايكتفى بدراسه النص فقط فالنص بمعزل عن ظروفه التاريخيه لايفيد ، وبدون معرفه ابعاد اللحظه التاريخيه التى كتب أو انتج فيها النص أو العمل الفنى لايمكن أن نتعرف على تلك الوقائع فعدم معرفه ظروف الترويج الاجتماعيه وعادات وتقاليد شعبها لحظه أن كتب ابسن " بيت دميه " ، لن تكون المسرحيه أكثر من مسرحيه تدور حول مشكله عائليه لزوجين ، ولن يدل صفع " نورا " للباب فى نهايه المسرحيه على دلالته القويه التى واجه بها ايسن المجتمع النرويجى والأوربى كله الذى كان يقف امام حقوق المرأه .

من هذا المنطلق نجد أن بعض الدارسين ومنظرى الأدب كرينه ويلك وأوستين وارين فى كتابهما نظريه الأدب ، يشيرا لمنهجين اساسين لدراسه الاعمال الادبيه ، منهج داخلى ومنهج خارجى ، ويقصدان بالمنهج الخارجى " تلك المناهج التى تعنى بتمييز العوامل الخارجيه التى تحيط بالأدب وتؤثر عليه محاوله تفسيره على ضوء السياق الاجتماعى (٢)

اما المنهج الداخلى فهو " مايمكن أن يطلق عليه النقد الجمالى الذى يركز اساسا على تفسير وتحليل الأعمال الادبيه ذاتها " (٣) . وهذا يقود لمجموعه من التساؤلات وقع فيها دارسو وعلماء علم أجتماع الادب يمكن ايجازهما فى تساؤلين اساسين : الأول حول امكانيه الاعتماد على الأدب كمضمون للمعرفه الاجتماعيه ، والثانى حول مدى

---

١ — محاضرات فى سيولوجيه المسرح : مرجع سبق ذكره ،

٢ — التحليل الاجتماعى للأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٤ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٥ .

حاجتنا الى فهم السياق الاجتماعى بداءة لكى نستطيع قراءه النصوص الادبيه قراءه صحيحه .. وفى محاوله البحث عن اجابات شافيه لهذه التساؤلات ، نستطيع أن نميز بين تيارين فكريين اساسيين هما التيار الماركسى ، والبنيويه " (١) .

الماركسيه وتفسير العلاقه بين الأدب والمجتمع :

مهما اختلف المفكرون الماركسيون حول اساليب دراسه الأدب ووظيفته فأن نظرياتهم قد التقت حول نقطتين اساسيتين : الأولى هى الأصرار على أن " الأدب لايفهم الا من خلال السياق الاجتماعى أو بعباره أخرى أن الاطار المرجعى الخارجى أو الاحاله الى الظروف الخارجيه تعتبر ضروريه لتحقيق استيعاب كامل لأى نص من النصوص " (٢) .

بمعنى أن النص الأدبى لايمكن فهمه بمعزل عن سياقه الاجتماعى ، وعلى ذلك فأنه لكى نفهم العمل الأدبى لابد وأن نفهم ونعرف وندرس أولا تلك البنيه الاجتماعيه التى تواكب ظهور العمل الأدبى وتخيله اليها فيما يعرف بالاحاله الاجتماعيه للأدب ... وهذه الاحاله تفيد من جانبين ، تحديد " الصله بين الأدب والواقع الاجتماعى من جهه ، وفى الوقت نفسه تسمح لنا بأن نأخذ فى الاعتبار الاهتمام الايجابى للكاتب أو الأديب أو الفنان لفهم المجتمع وظواهره من جهه أخرى " (٣) ، ومن هذا المنطلق وضع المفكرون الماركسيون محكا رئيسيا للحكم على أى عمل أدبى ، هو " مدى اخلاصه فى رسم الواقع ووضعه فى الاعتبار . وهذا الواقع — فى نظرهم — مرادف للواقع الاجتماعى ومن هنا نشأت نظريه الواقعيه الاشتراكيه بمضمونها المعروف " . (٤)

ويعرف ابراهيم حماده هذه الواقعيه بأنها :

> تعبير عن حركة احتجاج جديده ظهرت ضد الانتاج المسرحى التقليدى الذى كان يقدمه فنانون لاواقعيون من أمثال

---

١ — قضيه التحليل الاجتماعى للأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٢ .
٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١٧٣ .
٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٨٠ .
٤ — التحليل الاجتماعى للأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٢ .

ميرهولد (١٨٧٣ — ١٩٤٣) والكسندر تايروف (١٨٨٥ — ١٩٥٠)

. . . . . .

كانت الدعوه تهدف الى خلق واقعيه جديده تستمد الخبره المسرحيه من الحياه التى يعرفها الناس ، أن المسرح الذى يتوجه الى المشاهدين من العمال يجب أن يعبر فى حراره عن الاشتراكيه التى يطمحون الى بنائها ، وعن الاحداث السيئه الماضيه التى أدت الى ميلاد فجر الاشتراكيه ..

. . . . . .

ومع أن الاشتراكيه الواقعيه قد قطعت شوطا كبيرا فى توجيه الفكر الادبى التقدمى فى روسيا وبعض الدول الاشتراكيه ، فان بعض نقاد الدول الرأسماليه لايزالون يتهمونها بانها بوق سياسى للحكومات الشيوعيه وانصارها (١) .

وكان من أهم المفكرين الماركسيين فى هذا الاتجاه جورج لوكاتش " الذى حاول " الكشف بدقه أكثر عن التكوين المعقد للعمل الأدبى وعلاقته بالواقع الاجتماعى ، وقد أثمرت محاولات لوكاتش ، فخرج بنظريته فى (أنماط رؤيه العالم) وكل نمط من أنماط هذه الرؤيه ، يعد تعبيرا عن جماعه اجتماعيه معينه " (٢) .

وهذه النظريه قد حاول لوسيان جولدمان بعد ذلك تطويرها من خلال تتطور بنيوى كما سنرى فيما بعد ...

اما النقطه الثانيه فهى تتمثل فى ضروره ربط الانتاج الأدبى بالتطور الاجتماعى والتاريخى او بالتغير الاجتماعى اذا جاز التعبير باعتبار التغير الاجتماعى هو النتاج الحتمى لعمليتى التطور الاجتماعى والتاريخى وهو صورتهما بالضروره . فكما يقول لوكاتش:

ان كل مرحله تاريخيه عظيمه هى مرحله انتقال ، وحده امتداد من الازمه والتجدد ، من الهدم واعاده البناء ويظهر النظام الاجتماعى الجديد والنمط الجديد للانسان دائما الى الوجود من خلال عمليه موحده .. وفى مثل هذه المراحل الانتقاليه الحرجه تصبح أعباء الأدب ومسئولياته جسيمه بشكل استثنائى وخاص ، بين أن الواقعيه العظيمه بحق هى التى تصنع فقط ضمن اعمالها مكافحه الوسائل الدارجه وانما لديها فى التعبير ، تلك التى يشتد ميلها الى تعويق الأدب عن اداء مهامه التى القاها التاريخ على عاتقه . (٣)

---

١ — ابراهيم حماده : معجم المصطلحات الدراميه والمسرحيه ، (القاهره : دار الشعب ١٩٧١) ص ٣١٥ .

٢ — التحليل الاجتماعى للأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٢ .

٣ — جورج لوكاتش : دراسات فى الواقعيه الاوربيه — ترجمه اميره اسكندر (القاهره : الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٢) ص ٣٢ .

وهكذا يحدد لوكاتش أهميه الأدب الواقعى فى تحمل المسئوليه لاظهار قضايا المجتمع والعصر الذى ظهر فيه الانتاج الأدبى ، وهنا يربط لوكاتش بين مفهومه عن النمط ذلك المركب الغريب ، الذى يربط الخاص والعام معا بطريقه عضويه فى كل الشخصيات والمواقف ، وما يعطى للنمط جوهره ... تلك التحديدات الاساسيه " الانسانيه والاجتماعيه التى تجدها متمثله فى أوج تطورها وارتقائها ... يحدد بذلك قيم وحدود الناس والمراحل التاريخيه ، وهكذا فأن الواقعيه العظيمه تصور الانسان والمجتمع باعتبارها كيانات كامله بدلا من أن تقتصر على عرض مظهر أو آخر من مظاهرها " (١) ومن هذه الواقعيه ومن خلال هذه الانماط يظهر ما أسماه لوكاتش البطل الاشكالى والذى تقوم قضيته على " حالة الخداع والوهم الذى يعيش فيه انسان مثالى يؤمن بقيم ومبادئ ساميه يسعى الى تحقيقها بمفرده فى عالم متدنٍ تغلب فيه القيم التبادليه الماديه والبحته على جوهر العلاقات الانسانيه وعلى الوظيفه الطبيعيه للاشياء وهى غايتها الاستهلاكيه والامتاعيه المباشره (٢) .

وهكذا يكون هذا البطل الاشكالى هو " البطل الذى يسعى الى تحقيق قيم أصيله فى مجتمع يقوم على الزيف والخداع ، ومرد الاشكالى هنا سيطره العلاقات الماديه البحته للانتاج على المجتمع ، اذ أن هذه العلاقات تعمل فى تطورها على طمس قيمه الاستعمال الطبيعيه للأشياء تحت ستار قيمتها التبادليه الصوريه " (٣) .

البنيويه وتفسير العلاقه بين الادب والمجتمع ..

وتأتى أهميه البنيويه فى معارضتها للفكر الماركسى الذى يحاول ان يربط ما بين العمليات الأدبيه والظروف الخارجيه ، لأن البنيائيين يتميزون باهتمامهم بالصفات والبنيه الداخليه للأعمال الأدبيه ، ومن هذا المنطلق نجد أن البنيائيين قد واصلوا العمل الذى بدأه اسلافهم من الشكلانيين الذين ركزوا " على الخصائص الداخليه للأدب ، وانطلق بعضهم فى هذا الموقف من ايمان غريب بأن الأدب لا يقول شيئا عن المجتمع " (٤) .

---

١ ـ نفس المرجع السابق ، ص ٢٨ .

٢ ـ علم اجتماع الأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٦ .

٣ ـ نفس المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

٤ ـ الأدب والمجتمع : مرجع سبق ذكره ، ص ٧١ .

وكان هناك رأى آخر أو وجهة نظر أخرى تحاول الربط مابين العمل الأدبى والتراث وقد جعل أصحاب هذا الرأى العلاقه بين العمل الأدبى والتراث اهم من علاقته بالواقع الاجتماعى الذى يصدر عنه " بمعنى أن السياق الأدبى والثقافى أهم لديهم من السياق الاجتماعى والحضارى " (١) ، ولكن كما يقول صبرى حافظ :

ان هذه الفكره على ماجاء بها من مغالاه الا أنها تعطى أهميه لهذا السياق الأدبى باعتباره مشاركا فى صياغه مفهوم أشمل وأوسع عن علاقه الأدب بالواقع الاجتماعى والحضارى الذى صدر عنه ، مفهوم ينطوى على أن الادب لا يتعامل مع الواقع وتفاصيله الجزئيه المحسوسه بل مع تصورات أو مفاهيم عن هذا الواقع تطورت من خلال تفاعل الكاتب مع الواقع ، ومع أنجازات وتصورات اسلافه ومعاصريه من الكتاب والمفكرين ، ومع الكثير من القيم والتقاليد والمؤسسات السائده فى هذا الواقع والقائمه فيه " (٢) .

وفى محاوله للربط بين التيارين الماركسى والبنيوى يأتى لوسيان جولدمان (١٩١٣ — ١٩٧٠) الذى يعتبر واحد من أهم أتباع جورج لوكاتش ، ويحاول جولدمان من خلال دراسته لبنيه العمل الأدبى ، الكشف عن مدى تجسيد هذا العمل لبنيه الفكر عند طبقه ، أو فئه اجتماعيه ينتمى اليها المبدع ويحاول فى دراسته من هذه الزاويه " ان يتجاوز الآليه التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب ، وذلك من خلال التركيز على بنيه فكريه ، تتمثل فى رؤيه للعالم ، تتوسط مابين الاساس الاجتماعى الطبقى ، الذى تصدر عنه ، والانساق الأدبيه والفنيه والفكريه التى تحكمها هذه الرؤيه " (٣) ، وفى هذه النقطه نرى كيف استطاع جولدمان ان يوظف نظريه لوكاتش عن " رؤيه العالم " بمنظور بنيوى .

وتتلخص نظره جولدمان للأعمال الأدبيه على " اقامه علاقه بين الرؤيه الاجتماعيه التى يعبر عنها لاشعوريا الكاتب أو الفنان بفعل انتمائه أو تضامنه مع طبقه من الطبقات الاجتماعيه فى طور من أطوارها التاريخيه الهامه أو الحاسمه ، وبين الرؤيه الفنيه التى

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ٧١ .

٢ — نفس المرجع السابق ،

٣ — جابر عصفور : قراءه لوسيان جولدمان ، (فصول جـ١م١ع٢) ص ٨٤ .

غالبا ماتشكل احدى العوالم الممكنه التى تتمثل من خلا لها هذه الرؤيا الاجتماعيه " (١)

ومن هذا المنظور يمكن استنتاج الى أى مدى يعتمد جولدمان على الماديه التاريخيه ولذلك نجده " يجعل للوضع الاقتصادى أهميه كبيره فى الحياه الاجتماعيه " (٢) ، ويرجع هذا الوضع الى العلاقه الحقيقيه التى تشكل " الواقع الاجتماعى وما يتمثله من طبقات تحدد دور كل منها بالدور الذى تقوم به فى عمليه الانتاج وعلاقاتها مع الطبقات الاخرى وهذان البعدان يتجاوبان ليصنعا (الوعى الجماعى) للطبقه " (٣) ، وهذا الوعى الجماعى هو بنيه فكريه خاصه بالطبقه ، وهو كبنيه ووعى متحرك لايتصف بالجمود شأنه فى ذلك شأن الطبقه التى تشكله ، وللوعى الجماعى كما حدده جولدمان شكلين متميزين : هما الوعى الفعلى . او الوعى الموجود تجريبيا على مستوى السلب ، والوعى الممكن وينشأ من الوعى الفعلى ، ولكنه يتجاوزه بتشكيل الوعى بالمستقبل .

فأذا كان الوعى الفعلى " يرتبط بالمشكلات التى تعانيها الطبقه ، فالوعى الممكن " يرتبط بالحلول الجذريه التى تطرحها الطبقه لتنفى مشكلاتها " (٤) ، وعندما يزداد الوعى الفعلى بالمشكلات ، ويتلاحم مع الوعى الممكن المعبر عن حلها تتكون (رؤيه العالم) والتى هى " رؤيه جماعيه بالضروره ، بمعنى أنها نتاج لذات فاعله تتجاوز الذات الفرديه (٥) حتى وان كانت لا توجد خارج الفرد الا أنها ليست من صنعه هو بل هى من صنع المجتمع الذى يحدد علاقه الفرد بغيره بمعنى " أن الطبقه او المجموعه الاجتماعيه ، هى حامله " الرؤيا للعالم " وخالقها فى آن ، وأن البنيه المتلاحمه لهذه الرؤيه ليست من صنع فرد ، وان كانت متضمنه وعيه بالضروره " (٦) ، ورؤيه العالم هذه " تعبر عن نفسها بأشكال مختلفه ، وتولد مجموعه من الأعمال تختلف ظاهريا اختلاف الفلسفه عن الأدب ، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤيه وتولد صياغتها مهمن

١ — علم اجتماع الادب : مرجع سبق ذكره ، ص١٥١ .
٢ — قراءه فى لوسيان جولدمان : مرجع سبق ذكره ، ص٨٤ .
٣ — نفس المرجع السابق ، ص٨٥ .
٤ — نفس المرجع السابق ،
٥ — نفس المرجع السابق ،
٦ — نفس المرجع السابق ، ص٨٦ .

هذه الزاويه تتحدد قيمه الفلاسفه والفنانين والادباء الكبار (١) .

وهكذا ينظر جولدمان " لهذه الرؤيه " باعتبارها متولده عن مشكلات تتطلب حلا وباعتبارها نسقا متلاحما يضع المشكلات فى مقابل حلولها، فتصبح رؤيه العالم — والامر كذلك — بنيه شامله " تهدف بنسقها المتلاحم الى تطويع الموقف الذى تعانيه الطبقه — أو المجموعه تماما ، كما ينبع نسقها المتلاحم من الرغبه فى تطويع الموقف . وهكذا يعرفها جولدمان مره أخرى — بأنها " خط متلاحم من المشاكل والاجابات " (٢) ويرى جى بوريللى أن مفهوم رؤيه العالم هذا قريب من مفهوم الايديولوجيا :

فالايديولوجيا تسمح للفرد بصفته عضوا فى الجماعه ، بل بصفته الفرديه أن يتلمس موقفه بالنسبه للعالم وللمجتمع وأن يؤول العلاقه التى تربط الوضع الخاص للمجموعه أو للفرد بالبنيه التى تحتويه ، فهى اذن تتيح له أن (يتفهم) ، وذلك بأضفاء معنى وقيمه على طريقه اندماج عنصر جزئى فى البنيه الكليه التى ينتمى اليها أو تكامله معها . ويبدو هذا الدور هاما بالنسبه لتوسير الذى يقول مؤكدا : تتميز الايديولوجيا بوصفها نسقا للتصور عن العالم من حيث أن الوظيفه العمليه الاجتماعيه، وتتغلب فيها على الوظيفه النظريه للمعرفه (٣) .

فالطبقه الاجتماعيه تقدم منظورها الايديولوجى محملا بصيغ وحلول عامه للمجتمع ككل ، " فى صوره قضيه عامه تضع فى الاعتبار ماضى المجتمع وحاضره ومستقبله ، وهذا مانراه بجلاء فى طرح قضيه الحريه والديموقراطيه بالنسبه للايديولوجيا الليبراليه ، وقضيه العداله الاجتماعيه بالنسبه للايديولوجيا الاشتراكيه " (٤) .

هذه أهم الافكار التى حملتها المدرسه البنيويه فى محاوله لتفسير العلاقه بين الأدب والمجتمع ...

ونخلص مما سبق الى أنه ، ومع أختلاف المذاهب الفكريه الا أنه يكون هناك اتفاق على أن الأدب والفن ظاهرتان اجتماعيتان عرفتهما كافه المجتمعات الانسانيه ، لذا فهما

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ٨٦

٢ — نفس المرجع السابق ،

٣ — اجتماع الأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٠ .

٤ — علم اجتماع الادب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥١ .

يشكلان احدى القوى الاجتماعيه الهامه " وتختلف هذه القوى شده وضعفا ـ باختلاف الظروف الاجتماعيه والتاريخيه " (١) .

ومن هذا المنطلق تكون محاوله دراسه الانتاج الأدبى لهذه المجتمعات هو فى ذات الوقت دراسه لهذه المجتمعات ، وفهما لهذه القوى الاجتماعيه ، " ولن يتحقق ذلك سوى بدراسه بنايات المجتمعات التى انتجت اعمالا أدبيه مختلفه ، وتحليل هذه البناءات ووصفها وتشخيصها ، وتفسير تطورها وتغيرها خلال حقبات التاريخ " (٢) ـ اى باتباع منهج الماديه التاريخيه ـ وهذا قد يتفق مع ماقاله التوسير من أن " الفن يمكن أن ينطوى على مناقشه لنظريات أو لتفسيرات أو رؤى للواقع ، أكثر من كونه واقعا فى حد ذاته " (٣) .

ومن هنا يمكن الاتفاق مع المقوله التى تؤكد على الالتقاء بين ضمير الطبقه ووعيها ورؤيه الكاتب ، فالكاتب لا يعيش فى فراغ ، وان كانت له حياته وسماته الشخصيه المتميزه الا أنه يتعامل مع البنيه الاجتماعيه التى يعيشها " والاديب أو الفنان العبقرى هو الذى يستطيع بقدرته التعبيريه الخارقه أن يصوغ فى شكل فنى المطامح والمضامين العقليه أو الممكنه للطبقه الاجتماعيه التى ينتمى اليها أو يتعاطف معها " (٤) .

وتاريخ الدراما يمدنا خاصه فى العصر الحديث بمئات الأمثله والأدله على هذا الرأى ... فالمسرح الحديث والذى يؤرخ له منذ أن كتب ايسن مسرحياته التى تعتمد على العلاقات الاجتماعيه فى المرحله التى تعرف بالمرحله الوسطى من انتاجه ، قد استطاع ان يكتسب احترامه من خلال اهتمامه وتبنيه لهذه العلاقات الاجتماعيه " واستمر المسرح منذ هذا الوقت فى اكتساب المزيد من الاحترام مع كل انتاج يعتمد على المسائل الاجتماعيه " (٥)

وأصبح الاهتمام بالقضايا الاجتماعيه أو قضايا المجتمع هو من أهم ما يميز المسرح الحديث عن المسرح التقليدى بجانب " مايتعلق بوظيفه الكاتب المسرحى ، وارتباط الجمهور بها ، وطبيعه مايتضمنانه أو يصورانه من عوالم " (٦) أو مايعبر عنه كل منهما من واقع ....

---

١ ـ قضيه التحليل الاجتماعى للأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٨ .
٢ ـ نفس المرجع السابق ، ص ١٧٧ .
٣ ـ نفس المرجع السابق ،
٤ ـ علم اجتماع الأدب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٢ .
٥ ـ جون جاسنر : المسرح فى مفترق الطرق ، ترجمه سامى خشبه ، (القاهره : الدار المصريه للتأليف والترجمه والنشر ١٩٦٧) ص ٨٤ .
٦ ـ روبرت بروشتاين : المسرح الثورى ، ترجمه عبد المنعم البشلاوى (القاهره : الهيئه المصريه العامه للتأليف والنشر ـ بدون تاريخ) ص ٨ .

ومن أمثله انتاج هذا المسرح الكثير ، والفرد ان حاول أن يستعرض كما يقول جاستر :

المرحله المسرحيه الاخيره ، فأنه يستطيع أن يتذكر المسرحيه تلو الاخره التى عبرت عن نوع من الادراك والوعى الاجتماعيين ... فيتذكر المرء تلك الوقفه الشجاعه التى وقفها مسرح يراع الديموقراطى حين غزا هتلر تشيكوسلوفاكيا ... والمجهود الحربى الهائل الذى بذله المسرح الروسى بين عامى ١٩٤١ ، ١٩٤٥ ... وصمود المسرح الانجليزى الذى دكته الطائرات والذى انتج مسرحيات باسله نبيله مثل مسرحيه اروين شو " الناس الطيبون " كما اننا لانستطيع ان نتخطى الذكاء الذى استخدمه المسرح الباريسى فى زمن الحرب لكى يخرج مسرحيات اجتماعيه مثل " الذباب " سارتر فى ظل الاحتلال العسكرى ، وفى الحقيقه ان بلدا واحدا لم يفتقر الى الكتابات المسرحيه فمن يعالجون الموضوعات الاجتماعيه " (١) .

والمسرحيه الاجتماعيه التى يدلل بها جاستر هنا هى حلقه من سلسله من المسرحيات الثوريه ان جاز التعبير ، والتى حاول بها المسرحيون أن يعبروا عن ثوراتهم ضد البنايات الاجتماعيه الحديثه المحيطه ، بعد أن أصبحت صورة هذه المجتمعات أقرب لصور " سجن ، قاتم ، مقزز ، منفر ، يبقى فيه الانسان الى مالا نهايه فى جو مسموم " (٢) ، أو كما يقول البير كامى عن اسباب هذه الثوره " ولدت من مرأى اللاعقلانيه فى مواجهه ظروف غير عادله عسيره على الادراك " (٣) ، من هذه المجتمعات التى يعيشها الانسان مغتربا فاقد القدره بذاته ، مستغلا ممن هم أقوى منه ، تولدت الثوره الدراميه والثورى الدرامى الذى حمل لواء كشف هذه المجتمعات بغيه هدمها ، وفى محاوله لكشف الزيف الذى يغلفها ليثير الوعى الاجتماعى لدى جماهيره ذلك الوعى الفعلى الذى يؤدى بالضروره الى الوعى الممكن الذى يرتبط بالحل كما يقول جولدمان ومن (رؤيه العالم) لدى المبدع الثورى تولدت المسرحيه الثوريه والتى يحدد لها روبرت بروشتاين ثلاثه مراحل ، الاولى هى مرحله الثوره الخلاصيه ونجدها فى المرحله المتقدمه لدى ايسن وسترند برج وشوو أونيل ، والمسرحيه الخلاصيه تكون " عملا من أعمال الوحى ، لأنها تدور حول افكار وأفعال مسيح جديد ، يعتقد أن العنايه أهلته لان يحل محل الاله القديم ويغير حياة الانسان " (٤) ، وثانيهما

---

١ — المسرح فى مفترق الطرق : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٦ .

٢ — المسرح الثورى : مرجع سبق ذكره ، ص ١١ .

٣ — نفس المرجع السابق ،

٤ — نفس المرجع السابق ، ص ٢٠ .

هى الثوره الاجتماعيه ، وهى التى تجسد ثوره الكاتب على العرف ، والاخلاق ، والقيم فى البنيه الاجتماعيه ... فصارى القول انها الثوره التى تعبر عنها المسرحيه الاجتماعيه والتى " تمثل الحياه لتلهب ظهرها بالسياط ، انها محاكاه اساسا بهدف السخريه منها آلا ان ثوره كهذه تكون سلبيه ... ان الثائر الاجتماعى قلما يقترح بديلا محددا لما يريد أن يهدمه " (١) فالمسرح عامة لايقدم حلولا لما يثيره من قضايا بل هو يخاطب الوعى العقلى ويفضح الواقع ويشرحه دون أن يقدم حلا او يضع بديلا لهذا الواقع فهذه ليست مهمه المسرح أو الأدب بل هى مهمه القاده السياسيين والمصلحين الاجتماعيين ، وثالث هذه المراحل الثوريه مايعرف بالثوره الوجوديه وفيها يثور الكاتب على ظروف وجوده ذاتها " ويشعر بالعار لكونه بشرا ، يشمئز من الجسد نفسه ، ومن أقوى العلاقات المثيره للمسرحيه الوجوديه موقفها من الجسم البشرى الذى يوصف عادة ، بأنه قذاره وطين ، ورماد ، وبراز فى حاله من التعفن والتحلل " (٢)

ونستطيع أن نجد هذه الثوره فى اعمال بريشت المتقدمه ، كذلك بيراندللو ، ووليامز والبى ، وابطال مسرح العبث " يونسكو وبيكيت " .

وفى رأى الباحث أن هذا التقسيم قد يكون به شىء كبير من التعسف لأن المسرح بثوراته الثلاثه الخلاصيه والاجتماعيه والوجوديه ... لا يشكل الا ثلاثه اوجه لعمله واحده أو ثلاث حالات لاناء واحد ومن العيب أن نفصل بين احداهما فصلا جازما ...

فهى جميعها ثوره للكاتب تعبر عن رفضه لبنيه اجتماعيه يعايشها ويشعر فيها بالاغتراب ، واغلب الظن ان اختلاف اسباب الرفض التى تطبع هذا التقسيم ترجع الى اختلاف البنيات الفكريه التى كانت تسود هذه البنيات والتى عاصرت الانتاج الأدبى لهذه الأعمال بدليل أنه لا نستطيع القول بأن مسرحيات ايسن الخلاصيه (كبيرانت) مثلا لا تخلو من ثوره اجتماعيه ، ووجوديه وان اتخذت الخلاص الروحى معبرا لها للتعبير عن خلاص (بيراند) ولكن ومع اختلاف هذه التصنيفات فانها تدل دلاله قاطعه على أن الفنان الحق لابد أن يرتبط بقضايا مجتمعه وان هناك علاقه جدليه مابين البنيه الاجتماعيه والانتاج الادبى

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ٢٧ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٣٠ .

لايمكن نفيها أو انكارها ومن ثم يسهل الاستدلال عليها من خلال تسجيلها للتغيرات الاجتماعيه التى تعتبر ظاهره مميزه للمجتمعات البشريه والتى نجدها فى تغير الادوار والقيم ، والنظم ، والعلاقات الاجتماعيه والتى يسجلها العمل الأدبى من خلال احداثياته .

أو من خلال القطور التاريخى المصاحب لقيام الثورات والاحتكاك الثقافى ، والتقدم التكنولوجى التى تصاحبه دوما احداث تغير اجتماعى يظهر اقصاه فيما يعرف بالصراع الطبقى أو الصراع بين الطبقات المكونه للبنيه الاجتماعيه .

وجميع هذه الظواهر استطاع المسرح الحديث ان يجعل منها مادته ، لذلك ولفهم هذا المسرح لابد من دراسته من خلال السياق الاجتماعى المعاصر لظهوره ، والذى يرتبط بأشكال الاجناس الأدبيه المختلفه التى تواكبه والتى تتناسب مع طبيعته ومرحلته التاريخيه من جهه ، وأنماط العلاقات والبنى الاجتماعيه السائده من جهه أخرى ، ثم محاوله ربط هذه الاجناس ومحتواها بالتطورات والتغيرات الاجتماعيه السائده ، وربطها باللحظه التاريخيه التى ظهرت فيها وعلاقه كل ذلك بذات المبدع والتى تتفاعل مع مجتمعه وقضاياه واللحظه التاريخيه فيتشكل لديه وعيه بقضايا هذا المجتمع ، والذى يظهر فى انتاجه الأدبى أو الفنى مما يحقق من خلاله خصوصيه الأدب أو الفن ، والذى يقدم خلاله تلك الوقائع الداله التى تعكس هذا المجتمع الذى يعيه ويعبر عنه وعن افكاره ومضامينه وشخصياته ..

ويستعان بهذه الدراسه بالنظريات او المبادىء التى وضعها المهتمون بالتحليل الاجتماعى للأدب كالماركسيين الذين ينادون بأهميه الاحاله الى المرجع الخارجى وربط الانتاج الادبى والفنى بالتطور التاريخى والاجتماعى ، أو بآراء البنيويين الذين يهتمون بالانتاج الادبى فى ذاته وربطه بالسياق الأدبى العام الموروث فى محاوله لفهم (رؤيه العالم) لدى الفنان أو الرؤيا الاجتماعيه التى يعبر عنها من خلال انتمائه الفكرى لطبقه معينه يحمل وعيها وفكرها وايديولوجيتها ...

وسنحاول أن نترسم هذه الخطى عند دراسه الواقع المسرحى والاجتماعى فى مصر قبل ثوره ١٩٥٢ وبعدها .

الفصـــــل الثانـــــى

المســـرح والمجتمـــع فى مصـــــر قبـــل ١٩٥٢

بدأ تاريخ مصر الحديثه بقدوم الحمله الفرنسيه بقياده نابليون بونابرت الى مصـــــر عام ١٧٩٨ م ، وكانت مصر فى ذاك الوقت تخضع لحكم المماليك الذين كانوا يتبعون اسميا للسلطان العثمانى ، ولكن لضعف الدولة العثمانية ، أصبح المماليك هم الحكام الحقيقيون للبلاد " وكانت الارض هى الوسيله الاساسيه للانتاج ، وكانت الطبقه التى تسيطر عليـــــها وتملكها ، تسيطر على قوى المجتمع وتسخر كل طاقاته لمنفعتها " (١) .

فالمجتمع المصرى مثله مثل المجتمعات الزراعيه التى تعتمد على نظام الرى والزراعـــه كان يخضع لسلطه عليا مركزيه تستمد سلطاتها من تحكمها فى مياه الرى وتوزيعها على الزارعين ومن هنا كانت هذه السلطه تستمد شرعيه حكمها وحق خضوع الشعب لها خاصه وأن وسيلـــه الكسب الوحيده كانت الزراعه . وهكذا تحولت مصر ومنذ الفراعنه الى ضيعه كبرى تتحكـــم فيها السلطه والحكومه وعلى رأسها الحاكم أو الملك أو السلطان ، ويتبعه باقى التـــــدرج الهرمى السلطوى الذى يتحكم فى رقاب الشعب من خلال السيطره على المياه من جهه وملكيـة الاراضى من جهه أخرى ، فقد كانت الدوله — الحكومه يرأسها الحاكم — " تملك نظريـــــا كل الارض ملكيه عامه وكحق رقبه ، ثم توزعها على الفلاحين وكذلك كبار الموظفين والقـــواد والملاك ليزرعوها بحق الانتفاع فقط ، كما يعتبر توزيعها عليهم دوريا . فالفلاحـــــون اذن لا يعملون فى هذه الارض الا كأيد عامله مقابل مايكفى أودهم " (٢) ، ولم يكن نظـــام الارث فى الارض محروفا فى هذا الوقت ، لذلك كان الولاء للحاكم والخضوع من الشعب الـــى الطبقه الحاكمه ، تلك الطبقه التى ورغم كل مابداخلها من تناقضات وصراعات الا أنها كانـت عند الضروره تشكل قوه واحده ضد الجبهه المضاده لها وهى كتله المحكومين خاصه السـواد الاعظم منهم وهم الفلاحون ، وهكذا لم يكن هناك فى هذا المجتمع الا طبقتين اساســـيتين

---

١ — عبد الباسط عبد المعطى : الصراع الطبقى فى القريه المصريه (القاهره : اداره الثقافه الجديده ١٩٧٧) ص ٤٥ .

٢ — جمال حمدان : شخصيه مصر : المجلد الثانى : (القاهره : عالم الكتب سبتمبر ٨١) ص ٥٤٩ .

" من يحكمون من جهه والمحكومون من جهه أخرى " دون أى طبقه وسطى تستحق الذكر أو تخفف من حده الانحدار والتناقض بين الطبقتين المتنافرين " (١) .

هكذا كان حال البناء الاجتماعى لمصر أيام حكم المماليك ، ذلك الحكم أو النظام الذى اتسم بالقسوه والظلم وفرض الضرائب الباهظه التى تشبع حاجات المماليك ورغباتهم ويستغلونها فى تجهيز جيوشهم التى يحاربون بها بعضا ، وقد استطاع الفنان الشعبى أن يعكس صوره هذا المجتمع فى فنه فلو حاولنا أن نبحث فى عناصر الفن الشعبى التى كانت متداوله ورائجه فى هذه الفتره سنجد أنها خلو من فن المسرح الذى لم تعرفه البلاد حتى قدوم الحمله الفرنسيه ، ولكن كانت هناك ضروب من مظاهر الفرجه الشعبيه التى كانت تعوض الشعب المحروم من أى متعه ، وتحاول أن تسرى عنه فى أوقات فراغه وأعيادة ومناسباته الدينيه بما تقدمه له من وسائل يتخلل البعض منها فن التمثيل والاداء مباشره كما لدى المحيظين أو بطريقه غير مباشره عن طريق الدمى كما فى خيال الظل .

المهم ان الفنان الشعبى استطاع بحسه الفطرى أن يشعر ويتفاعل بهموم مجتمعه وطبقته وأن يعى لحد ما مشاكلها والتى استطاع أن يجسدها فى بعض أعماله ، فقد كتب المستشرق " ادوارد لين " عام ١٨٣٠ عن فرقه " للمحيظين " الذين كانوا يضحكون الناس بتمثيلهم الهزلى " (٢) ، وذلك اثناء حضوره الاحتفالات التى أقامها محمد على بمناسبه ختان واحد من أنجاله بقول :

تدور المسرحيه حول فلاح فقير اسمه عوض ، تقول السجلات أن عليه الف قرش كجباه ، الضرائب لم يدفع منها سوى خمسه فقط .

ويسأل شيخ البلده الفلاح عوض ، لماذا لم تدفع ما عليه فيقول انه معدم لا يملك ما يدفعه . واذا ذاك يأمر شيخ البلد بطرحه ارضا وجلده عشرين جلده ، ثم يساق الى السجن .

وتزوره زوجته فى السجن فيطلب منها أن تأخذ بيضا وقليل من الكشك والشعريه وتعطيها للكاتب القبطى المعلم جنا ، وتطلب أن يعمل على اخراج الفلاح من السجن ، وتأخذ الزوجه هذه الطلبات فى ثلاثه استه وتمضى تسأل عن بيت المعلم جنا ، فيقال لها : هذا هو جالس امام البيت ، واذا ذاك ترجو الزوجه المعلم أن يقبل هداياها ، وان يخرج لها زوجها ، ويقبل الكاتب الهدايا ، ويطلب الى

---

١ ـ نفس المرجع السابق ، ص٥٦٣ .

٢ ـ على الراعى : المسرح فى الوطن العربى : الكويت : سلسله عالم المعرفه يناير ٨٠ (والمجلس الوطنى للثقافه والاداب) ص٥٠

الزوجه ان تحصل على عشرين او ثلاثين قرشا وتعطيها لشيخ البلد ، وتعطى الزوجه شيخ البلد القروش ، وهى تقول صراحه : " اقبل منى هذه الرشوه " واخرج لى زوجى ، ويقبل شيخ البلد الرشوه وينصحها بأن تتوجه الى بيت الناظر ، وتتكحل الزوجه ، وتحنى يديها وقدميها ، وتتوجه لبيت الناظر وترجوه فى الحاح أن يطلق سراح زوجها ، وتبتسم له وهى تستعرض جمالها أمامه وتوضح أنها ستقدم له عن نفسها مايكافئ خدماته .... الخ (١)

والمتفحص بعين هذا العصر لذاك النص ومضمونه وافكاره ـ شخصياته ـ يرى مدى تفهم ووعى الفنان الشعبى بقضايا طبقته ، ومدى ماتعانيه من ظلم استطاع بذكاء أن يعبر عنه فى هذا المشهد أو الاسكتش التمثيلى ، وهنا سواء درسنا النص أو درسنا الظروف الخارجيه التى عايشها فنان هذا العصر ـ لانستطيع انكار أهميه الربط بين هذا النموذج الادبى والواقع الاجتماعى المرير الذى يصوره هذا الفنان ، وهنا يمكن ان نلاحظ لفته ذكيه اخرى تحسب لهذا الفنان ، فأنه وان كان عصر المماليك قد انقضى وان العرض هذا كان يقدم امام حاكما جديدا (محمد على)، فقد يكون من صدق القول أن فناننا الشعبى باختياره مثل هذا العمل الذى يتعرض فيه بالنقد والتشريح للصوره الفاسده للنظام الحاكم السابق . فأنه يحاول هنا ايضا تحذير الحاكم الجديد من مغبة الظلم ، وأن الفنان والشعب يقظين لأى ظلم يمكن أن يقع عليهما . هذا ما كان عليه الفنان الشعبى وعلاقته بمجتمعه .

والمحبظين كانوا واحد من أشكال الفرجه الشعبيه التى كانت منتشره فى مصر قبل قدوم الحمله الفرنسيه ، فهناك اشاره أخرى من سائح ايطالى يدعى " بلزونى " لرؤيته لمجموعه من المحبظين تقدم مسرحيتين " فى حفل أقيم فى شبرا عام ١٨١٥ ، وكانت تدور على بعض المواقف الاجتماعيه المضحكه ، وهى أقرب ما تكون الى الفصل المضحك " (٢) . أما اشكال الفرجه الشعبيه الأخرى فيمكن حصرها بين :

ارباب المساخر :

وهم من يقدمون الالعاب البهلوانيه وترويض الحيوانات وأعمال الحواه والذين

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص٣٦ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص٣٤ .

يستخدمون الشعابين فى العابهم ويعملون فى الاماكن العامه وسط حلقه من المشاهدين ومنهم ايضا القراده .

جماعه المقلدين :

والتى انحصرت مهمتهم فى تقليد الاصوات والشخصيات والعادات والتصرفات .

صندوق الدنيا :

وهو عباره عن عرض متتابع لمجموعه من صور الأبطال والاحداث ، ويتخذ العارض منهج المنشد أو القصاص فى السرد وتلوين الصوت .

الاراجوز :

وتستخدم فيه (العرائس) وهو يشبه صندوق الدنيا فى قدره أصحابه على حريه الحركه (التنقل به من مكان الى آخر ، ولا يحتاج الى ضوء خاص " وتتميز شخصيه الاراجوز البطل بخصائص الخفه واللباقه وحسن التخلص من المآزق بالتحايل واستغلال الخبث والدهاء " ، ويلاحظ أن هذا النمط عرف فيما بعد فى شخصيه ابن البلد والبطل الشعبى فى المسرحيات ـ أو البطل المنتمى الى البيئات الشعبيه ، كما فى مسرحيات " بن صنوع و " الريحانى " فيما بعد ..

خيال الظل :

ويعتبر من أهم صور هذه المظاهر الشعبيه وأقربها منها الى فن التمثيل ، وهو يتوسل بالصوره والضوء معا ، ويحتاج تبعا لذلك الى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل الذى كان يجرى على ستار من القماش الابيض الخفيف الذى تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى او الجلد المضغوط ، وقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستار . " (١)

١ ـ على ابراهيم ابو زيد : خيال الظل ـ دار المعارف ـ القاهره ط١ ـ ١٩٨٢ ص ٣٥ وما بعدها .

السامر أو المسرح المكشوف :

وهو مسرح القريه ، وكانت مناسبه اقامه هذا السامر من اسعد المناسبات ، وكانت فرقه السامر تتكون من طبلين وراقصين على رأسهم الريس " وهؤلاء هم المحترفون " ، ويلاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جدا ... اما الممثلون فهم فى العاده أشباه محترفين اذ هم أصحاب حرف يمضون نهارهم فى عملهم اليومى المعتاد ، حتى اذا جاءت الليله انقلب هؤلاء الى فنانين باستطاعتهم امتاع الألوف واضحاكهم " (١) ، وكان مسرح هذه الفرقه يفترش الساحه الشعبيه التى توجد فى كل قريه ، وتتسع بطبيعتها لذلك وهى " الجرن " ... وفى هذه الساحه تكون الحلقه المستديره المفروشه بالحصير أو بالدكك أو الكراسى حسب المستوى وفى جانب هذه الدائره ، تستقر الفرقه وادواتها الغنائيه والتشخيصيه " (٢) .

ويلاحظ أن الموضوعات التى كانت تقدم فى السامر ، اغلبها موضوعات اجتماعيه ناقده تسخر بروح مصريه من الأوضاع السياسيه والاجتماعيه ، وبعقليه الجندى التركى ، وبلؤم الخواجه الأجنبى ، واحتياله لابتزاز الاموال ... وكلها موضوعات كانت موجوده فى خيال الظل ، كما كان لها تأثير كبير فى مسرح النقد الاجتماعى فى مراحل متقدمه .

خلاصه القول انه وان لم يكن المسرح بشكله التقليدى معروفا فى مصر قبل الحمله الفرنسيه ، الا أن مظاهر الفرجه الشعبيه والفن الشعبى عامه كان يعوض الشعب فقدان هذا المسرح من الناحيه الترفيهيه ومن ناحيه ايقاظ الوعى لدى الطبقه الكادحه بفداحه الظلم الواقع عليها وعرضه لقضايا هذه الطبقه ، وان هذا العرض لايزيد عن مجال النقد فقط فى محاوله لترضيه النفوس وامتصاص غضب الجماهير ، من باب الصبر على البلايا ، مقصر ذات اليد على التغيير ..

ومن الجدير بالملاحظه ايضا أنه وحتى بعد أن جاءت الحمله الفرنسيه على مصر فأنها لم تؤثر بمسرحها الذى استقدمته على هذه الفنون خاصه فن المحبظين الذى كان أقرب الى شكل المسرح ومقارنه ماجاء با أقوال "ادوار لين " ١٨٣٠ وأقوال الرحاله

---

١ — يوسف ادريس : نحو مسرح عربى ، دار نشر الوطن العربى فبراير ١٩٧٤ ص ٤٨ .

٢ — خيال الظل : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٦ .

الدانيماركى كارستين نيبر Garstein niebhr الذى زار القاهره حوالى ١٧٨٠ ، وقد وصف لنا فرقه تمثيليه آثارت دهشته بقول :

> اننا لم نكن نتوقع مشاهده تمثيل فى مصر على انه عند وصولنا الى القاهره ، كانت ثمه فرقه تتألف من عدد من الممثلين منهم المسلم والمسيحى واليهودى . وكان مظهرهم ينم عن النجاح الذى أصابوه فى هذه البلاد . فقد كانوا يتقاضون على ذلك أجرا زهيدا جدا . وكان يمثلون فى الهواء الطلق ويستخدمون فناء البيت كمسرح ، كما كانوا يقيمون حاجزا يبدلون وراءه ملابسهم (١) .

ونفس الشكل هو الذى شاهده لين . وكانت هذه الاشكال تتميز كمظاهر للفرجه الشعبيه باعتمادها على المحاكاه والتقليد اللذان كانا من أهم مقوماتها ، كما أن معظمها كان يعتمد على الارتجال ومسايره الحال ، ولم تكن هناك نصوص مكتوبه مدونه ثابته اللهم الا ماكتبه ابن دانيال لخيال الظل ، وكان يعتمد فى تناقل النصوص على التلقين والذاكره التى تسمح بالاضافه والحذف وبالتالى الارتجال ، كما كانت هذه الاشكال تؤدى غالبا باللغه العاميه ... باعتبارها اللغه التى تفى " بمطالب النشاط الوجدانى لحياه هذا المجتمع واهله ، فغنى الناس فى افراحهم ، وعدوا مفاخر موتاهم تأبينا فى حزنهم ، وانشدوا اناشيدهم فى مناسبتهم من زرع أو حصاد ، أو ماشبه ... بل أن المواسم الدينيه التى يتحكم فيها العموم والتجمع ، كالحج وموسمه قد غنوها بلغتهم العامه " (٢) ، كما كانت هذه الاشكال تعتمد على الممثل والمتفرج باعتبارهما العنصران الاساسيان للفن المسرحى " فقد يغيب مؤلف النص وقد تغيب خشبه المسرح ، ولكن لابد من وجود الشخص الذى يقوم بالعرض والشخص الذى يتلقاه " (٣) . وكان هذا يتطلب من الفنان الحرص على الجمهور واذواقه ويلبى مطالب ذلك الجمهور الذى كان يرافق العرض بالصراخ والغناء فى حاله اعجابه بالعرض او الصراخ والمطالبه باستبدال مايتم امامه ، أو تغيير الحدث وسيره ، فى حاله عدم رضاه او مخالفة مايتم لمشاعره .

---

١ — محمد يوسف نجم : المسرحيه فى الادب العربى الحديث — بيروت ط٣ دار الثقافه ١٩٨٠ ص٧٣ .

٢ — المنصف شرف الدين : تاريخ المسرح التونسى ج١ — تونس : مطابع شركه العمل للنشر والصحافه ١٩٧١ — ص ١٥ .

٣ — تمارا الكساندروفنا : الفن عام وعام على المسرح العربى ترجمه توفيق المؤذن — بيروت ط١ دار المعارف ١٩٨١ ص٣٢

هذا ماكان من أمر مظاهر الفرجه الشعبيه وارتباطها بطبقتها وقضاياها واحاسيسها ومحاولتها البحث عما يرضى افراد هذه الطبقه سعيا وراء المتعه وتمضيه وقت الفراغ من جهه والنقد الاجتماعى والشكوى الجماعيه تعبيرا عن وعى الطبقه من جهه أخرى .

وان كان المتخصصون قد اختلفوا فى تسميه هذه الاشكال أو فى اقترابها أو ابتعادها عن الظاهره المسرحيه بتقاليدها المعروفه .. وهذا ليس مجال لبحثنا هنا — الا أنه من المعروف أن مصر قد عرفت الظاهره المسرحيه بوصول الحمله الفرنسيه التى قادها نابليون بونابرت فى محاوله للسيطره على مصر كمركز تجارى هام فى العالم من جهه ، ومحاربه النفوذ الانجليزى الذى بدأ يتسرب الى الشرق الاوسط من جهه أخرى والتى يبدأ بها كما ذكرنا تاريخ مصر الحديثه .

والمتتبع لحركه التطور التاريخى لتاريخ مصر فى عصره الحديث والذى بدأ مع بدايه القرن التاسع عشر حتى الان يجد أن المجتمع المصرى قد مر بالعديد من التحولات التاريخيه الاجتماعيه الهامه التى اثرت فى البنيه الاجتماعيه تأثيرا بالغا ، كان له صدا على النظم الاجتماعيه ذاتها والبناء الاجتماعى التابع لها من جهه وعلى شبكه العلاقات الاجتماعيه من جهه آخرى وما ترتب عليه من تغيرات جذريه فى طبيعه الشخصيه المصريه وسلوكها ... وهذا ما سنحاول أن نتعرف عليه بتتبع تاريخ الحركه المسرحيه المواكبه لهذه التغيرات لنرى ألى أى مدى استطاع هذا الفن الوليد أن يواكب الاحداث وأن يرتبط بقضايا مجتمعه من جهه — ومتى استطاع أن يتخلص من تبعيته للغرب والتزامه بقضايا عصره من جهه أخرى .

ويمكن تحديد أهم الاحداث الهامه التى أدت الى التحولات الكبرى فى البنيه الاجتماعيه المصريه ، والتى على ضوئها يمكن دراسه علاقه فن المسرح بها فى ، دخول الفرنسيين مصر بقياده نابليون بونابرت عام ١٧٨٩ ، تولى محمد على الحكم والثوره الزراعيه والثقافيه التى قادها ، حفر قناة السويس وارتباط مصر بأوربا ، ثورة ١٩١٩ ، صدور الدستور المصرى عام ١٩٢٣ ، الحرب العالميه الثانيه ومابعدها ، ثورة يوليو ١٩٥٢ .

الحملـه الفرنسـيه علـى مصـــر :

كان للحمله الفرنسيه على مصر (١٧٩٨ ــ ١٨٠١) م • دور هام فى تعريـف الشعب المصرى ليس بأبعاد "الظاهره المسرحيه " بمفهومها آنذاك فى أوربا • بل بالكثير من الانجازات العلميه والحضاريه الحديثه التى توصل اليها العقل الاوربى • فقـــد اصطحب بونابرت معه أثناء حملته على مصر " لجنه من خلاصه علماء فرنسا فى مختلف فـــروع العلم والفنون يناهز عددها ١٤٦ عالما وأديبا وفنانا " (١) • ساعد عشق نابليـــون بونابرت للفنون وتشجيعه لها على اقامه العديد من الحفلات الموسيقيه والتمثيليه التى كـان " اعضاء لجنه الفنون • يتولون تنظيمها " (٢) • وكانت هذه الحفلات تقام فى المقاهـــى التى أقامها الفرنسيون ومنها النادى الصغير المعروف باسم تيفولى " وهو مـــكان فسيح مخصص للضباط دون غيرهم ليسمروا فيه " (٣) • كما انشاء القائد الفرنسى مينـــو مسرحا "أسماه " " مسرح الجمهوريه للفنون " (٤) • عند توليه الحكم بعد مقتل كليـــبر ويبدو أنه قد اكتسب هذا الاهتمام بالمسرح عن نابليون " الذى يظهر أنه كان يعنى بالتمثيل ويشجعه لأغراض سياسيه واجتماعيه • ويتضح ذلك من رساله ارسلها الى كليبر جاء فيـــها " لقد عولت على أن أرسل اليك فرقه الكوميدى فرانسيز • وتلك فكره احرص عليها • أولا لتسليه جيوشنا • وثانيا لتغيير عوائد هذه البلاد • باثارة عواطفها "(٥) •

ويبدو أن نابليون كان يعلم جيدا دور المسرح والفن فى تغيير عادات الشعوب لذلك عمد " نابليون فى تحويل انظار الشعب المصرى عن كارثه ابى قير البحريه (١٧٩٨) * الى سياسه الاغراق فى الحفلات العامه • فأقام احتفالا فوق العاده بمهرجان وفاء النيل • ولكن

---

١ ــ احمد حسين : موسوعه تاريخ مصر حـ٣ ــ القاهره ــ دار الشعب ص ٨٧٩ •
٢ ــ المسرحيه فى الادب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ص ١٨
٣ ــ نفس المرجع السابق •
٤ ــ نفس المرجع السابق •
٥ ــ

* موقعه ابى قير البحريه : عام ١٧٩٨ بين الفرنسيين والانجليز وفيها تم تحطيم الاسطـــول الفرنسى بما فيه سفينه القياده •

الآهالى على مايقول الجبرتى قاطعوا الاحتفال ، فانتهز فرصه المولد النبوى لكى يقيم احتفالا كبيرا ، ولما حاول المشايخ أن يعتذروا بضيق ذات اليد ، قدم اليهم النفقات اللازمه " (٢) .

ولم يتأثر المجتمع المصرى على مايبدو بأبعاد هذه الظاهره التى حاول نابليون أن يفرضها عليه ... فلم تتقدم فنون الفرجه الشعبيه عما كانت عليه ، واقتصرت الظاهره المسرحيه على الضباط الفرنسيين وأعضاء الجاليات الأجنبيه وان كان بعض سراه القوم ممن كانت لهم مصالح مع الفرنسيين قد ارتادوا امثال هذه العروض .

ولم تتأثر البنيه الاجتماعيه كثيرا بالوجود الفرنسى ، سوى ظهور نفوذ مشايخ الازهر وبعض كبار التجار ، وكشف الشعب لضعف المماليك وقصورهم عن حمايه البلاد ، وجبنهم أمام السلاح الجديد الذى قدم مع الفرنسيين فبدأت قوه الشعب تظهر على الساحه وكان لها دورا فى نزع المماليك من الحكم وتوليه " محمد على " لحكم مصر كما سنرى بعد .. محمد على .. وحكم مصر .. حتى بدايه تولى اسماعيل الحكم ..

تولى محمد على الحكم بناء على اختيار الشعب له عام ١٨٠٥ ، بعد ثوره القاهره الكبرى ، وبتولى محمد على الحكم بدأت مصر تتحول الى دوله قويه ومستقله بفضل محمد على " والذى اعتبره كارل ماركس الشخص الوحيد فى الامبراطوريه العثمانيه القادر على استبدال العمامه الفاخره برأس حقيقيه " (٢) ، فقد عمل محمد على على تغيير طبيعه الحياه فى مصر كلية عن طريق سلسله من الأصلاحات الاجتماعيه والزراعيه والاقتصاديه والعسكريه التى تطلب فيها الاسلوب العلمى الحديث ، ففى عام ١٨٢٦ " أوفد أول بعثه تعليميه هامه الى باريس لادخال المعارف والصناعات الحديثه ، وخبرة علمائها ورجال الحرب بها ، وكان عدد أفراد هذه البعثه أربعين طالبا ثم الحق بهم اربعه طلاب آخرين ... وكان المع شخصيات هذه البعثه هو رفاعه رافع الطهطاوى رائد النهضه العلميه الحديثه " (٣) .

---

١ — موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٨٩ .

٢ — الف عام وعام على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣١ .

٣ — موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٤٧ .

وقد عملت المشاريع العمرانيه ، والاصلاحات الجديده التى قام بها محمد على ، على تضاعف عدد الاجانب فى مصر خاصة الفرنسيين منهم ، وقد ساعد وجودهم على انتشار الظاهره المسرحيه ، من خلال العروض التى كانت تقدم لاعضاء الجليات الاجنبيه فى القاهره فقد جاء فى أحدى رسائل القنصليه الفرنسيه المؤرخه فى ٨ نوفمبر عام ١٨٢٩ :

حدد مواطنونا الفرنسيون مساء يوم ٣ الجارى موعدا لافتتاح مسرح للهواه وهو المشروع الذى أخذوا فى الأعداد له منذ وصولى ، وقد مثل بعض الشبان من الفرنسيين ، وبعض الفتيات اللواتى ينتمين الى اسره فرنسيه كريمه مسرحيه " المحامى باكلان " ومسرحيه " المتهم المفلس " .. وقد دعوت الفنانين المهره ، الذين كانوا يراقبون السير شامبليون الى رسم المناظر " (١) .

كما جاء فى اشاره اخرى " لجيرار دى نرفال " ، ان هناك مسرحا يدعى " مسرح القاهره " قد أمضى به سهره أسهب فى وصفها بقوله :

بينما كنت اسلك الطريق التركى ، لاجتياز الممر المؤدى الى الموسكى اذا بى أرى على الحائط اعلانا مطبوعا يشير الى مسرحيه ستمثل هذه الليله ، فى مسرح القاهره علمت ان بعض هواه التمثيل فى المدينه سيقومون بتمثيل احدى المسرحيات ... وقد علمت أن موسم الموسيقى الايطاليه لن يتاخر عن موعده ، وعلى انهم سيحيون الليله بصفه مؤقته سهره بسيطه من التمثيل الفكاهى ثم يعود لوصف الصاله — وكانت الصاله تزدحم بالايطاليين واليونانيون ، وهم يلبسون طرابيش حمراء .. اما المقاصير فقد كانت تعج بالنساء وكن فى غالبتهم يرتدين ملابس شرقيه ، ولم تكن ثمة أمراه سافره ، كما لم تكن ثمه أمراه مسلمه لم تكن بمشاهده التمثيل " (٢) .

مما سبق نستطيع القول بأن الظاهره المسرحيه قد بدأت فى الانتشار بعد أن كانت قاصره على مسرح الجمهوريه أو المقاهى التى كانت معده للضباط الفرنسيين فقط ، اصبحت اكثر انتشارا وأن كانت مازالت مقصوره على الاجانب والهواه من الاوربيين من أهل الجاليات الأجنبيه والمقيمين بمصر ، وان كان الامر قد دعا ببعض من سراه القوم لحضور مثل هذه العروض كما يبدو ايضا أنه كان هناك مواسم لزياره الفرق الاجنبيه الفنيه لمصر كالكوميدى فرانسيز أو فرقه الموسيقى الايطاليه .

---

١ — المسرحيه فى الأدب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٢١ .

وفى رأى الباحث ان هذه العروض البسيطه الاجنبيه فى طبيعتها قد عملت بلا شك على خلق الشعور بالمسرح عند سكان المدينه " لكنها لم تكن كافيه ، بالمره لتعميق جذور المسرح المحلى فى مصر " (١) ، وان كان هذا الرأى يتفق مع رأى يعقوب لانداو الا أنه قد يختلف معه فى بعض اسباب عدم هذه الكفايه ... فأن كان لانداو يعزو ذلك الى حاجه الظاهره المسرحيه الى بلوغ مستوى معين من الثقافه حتى تتعمق فى المسرح المحلى ، كما أنه يعزى ايضا انعدام المسرح المحلى فى هذه الفتره الى بعد المثقفين عن الحديث بالعربيه ، لان اللغه التى كانت سائده بينهم هى التركيه . فما لاشك فيه أن الثقافه مهمه بشكل كبير فى الظاهره المسرحيه ، ولكنها ليست هى صاحبه المكان الأول ، فلابد ان يكون معها وعيا اجتماعيا ، وهذا الوعى لم يكن من الكفايه لدى حتى المثقفين واغلبهم من علماء الازهر بالدرجه التى تكفل قيام اعمال مسرحيه تحمل هم المجتمع وقضاياه ، يدليل أن الفنان الشعبى كانت لديه وسائله التعبيريه التى يعبر بها عن هموم طبقته كما اسلفنا ، وكان هذا الشكل كافيا لأبناء الشعب ، ووافيا فى ذات الوقت للغرض الذى يسعى له ، اما بالنسبه للمثقفين والطبقات الجديده التى بدأت فى الظهور ايام محمد على ، مثل بذور الطبقه العماليه التى بدأت فى الظهور مع اهتمام محمد على بالصناعه وانشاء عدد من المصانع مما أدى " الى اشتغال عدد من العمال بها " (٢) ، كما أن تدفق رؤوس الأموال والاستثمارات الاجنبيه وزياده الطلب على القطن المصرى ، " ادى الى " وجود طبقه من التجار والمرابين والوسطاء أو طبقه رجال المال .. ومن هنا كانت البدايه الحقيقيه للبرجوازيه الاجنبيه والمصريه " (٣) ، والتى يمكن ارجاع بدايتها الحقيقيه كما يقول عبد العظيم رمضان الى " فبراير ١٨٣٧ حين اعطى محمد على المنعم عليهم الابعاديات ، الحق فى توزيعها لأولادهم وأولاد أولادهم ، بقصد زياده العمران وايجاد الارستقراطيه الزراعيه (٤) .

---

١ — يعقوب لانداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب — ترجمه احمد مغازى القاهره الهيئه المصريه العامه للكتاب — ١٩٧٢ ص ١١٥ .

٢ — الصراع الطبقى فى القريه المصريه : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٧ .

٣ — نفس المرجع السابق ،

٤ — عبد العظيم رمضان : صراع الطبقات فى مصر (١٨٣٧ — ١٩٥٢) بيروت ١٩٧٨ العربيه للدراسات والنشر ص ٢٤ .

ولكن هذه الطبقه الجديد لم نجد بينها من يستطيع أن يعبر عنها بأى شكل من اشكال التغير الأدبى من جهه ومن جهه أخرى أصبحت مشاكلها وقضاياها لا يمكن التعبير عنها بأشكال التعبير الشعبى ، خاصه وأنه حتى هذه اللحظه لم تكن قد تبلورت بعد ابعاد هذه الطبقه لا الاجتماعيه ولا الفكريه بمعنى انه لم توجد لها ابعاد ايديولوجيه واضحه يمكن ان يتبناها كاتب أو مبدع عنها أو يتضمنها انتاجا فنيا .

ومن هنا تأخر ظهور المسرح المحلى لأن المجتمع مازال فعليا من طبقتين مؤثرتين الطبقه الحاكمه ولها ثقافتها التركيه ، والمحكومه ولها فنها الشعبى الذى يعبر عنها ويكفيها .

حتى استخدام اللغه التركيه لا يعتبره الباحث مبررا لعدم ظهور المسرح المحلى فان كانت للغه التركيه هى اللغه الرسميه فى الدواوين الحكوميه والمكاتبات الرسميه ، الا أن الشعب كان يتكلم اللغه المصريه الدارجه فى حياته ، والقرآن الكريم لغته العربيه ، والتعليم الازهرى بالعربيه ، والفن للشعبى جميعه كان يعتمد على العاميه المصريه ، حتى فى قصور الحكام عندما كان يقدم فكان يقدم بالعاميه المصريه ، لذلك فأن مبرر اللغه كركيزه لغياب المسرح المحلى مردود عليه . وتنحصر القضيه فى رأيها الباحث فى قضيه الفكر الغائب للطبقه الجديده التى لم تجد ما يعبر عنها ولم تستطيع فى نفس الوقت تطوير الفن الشعبى بأشكاله المختلفه والذى لم يعد يفى باحتياجاتها .

وتوفى محمد على عام ١٨٤٩ عن ثمانين عاما حكم منها اربعه واربعين عاما .. ثم تولى الحكم عباس بن ابنه طوسون ثم ابنه محمد سعيد الذى تولى الحكم عام ١٨٥٤ ، وكان محبا للمصريين كارها للأتراك والشركس وهو الذى نادى " بأن مصر لابد أن تكون للمصريين "

لكن حب سعيد للأجانب خاصه الفرنسيين هو الذى جعله يصادق فرديناند ديلسبس ويمنحه امتياز حفر قناة السويس ، كما بدأت تنتشر فى عهده المدارس الخاصه التابعه للارساليات الأجنبيه بعد غلق المدارس الحكوميه ، أما من ناحيه الاصلاحات الاجتماعيه فقد اصدر سعيد عام ١٨٥٨ اللائحه السعيديه والتى بموجبها " وزعت الاراضى على الفلاحين الذين يقومون بزراعتها ليتصرفوا فى ملكيتها وزراعتها حسب ما يشتهون ، فأصبح لهم حق رهنها وبيعها " (١) ، وهكذا بدأت الملكيه الزراعيه فى شكل هبات واحسان من الدوله

---

١ — موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٩٩ .

بدايه الامر ، ولكن " بعد اقرار حق الملكيه اصبح المصدر ثروه الأفراد " (١) وهـذا الشكل من ملكيه الارض ينفى انتساب ملاك الارض الجدد من المصريين لطبقه الاقطاع ولا يمكن ان يقال عنهم انهم اقطاعيون ، وأهمية هذه الحقيقه تتمثل فى عدم ارتباط البرجوازيه المصريه بتدهور الاقطاع ، كما حدث بالنسبه للبرجوازيه الأوربيه ، وهذا يحدد دورها فى الحركه القوميه التى قادتها فيما بعد والتى انتهت الى انتزاع السلطه من يد العناصر الأجنبيه المسيطره داخل البلاد وطردها " ومن هنا كان نمو البرجوازيه المصريه مرتبطا بتصفيه الاستعمار الاجنبى ، وانهيار العناصر الأجنبيه الحاكمه ، وليس مرتبطا بانهيار الاقطاع " (٢).

كما أصدر سعيد فى نفس السنه الأمر بجعل اللغه العربيه هى لغه العمل فى الدواوين بعد أن كان العمل يجرى باللغتين العربيه والتركيه ، لكنه وفى محاوله منه لاصلاح جيش البلاد ، ولسداد قيمه اقساط اسهم قناة السويس التى تخص مصر فتح سعيد باب القروض الأجنبيه ، بقرض بمبلغ ٢٠ مليون فرنك من بنك ساكس ماتليكس .. على اساس شروط قرض سابق بلغ قدره اربعين مليون فرنك عقد مع نفس البنك ، وهكذا فتح سعيد الصفحه الأولى فى كتاب القروض الذى استغله اسماعيل فيما بعد اسوأ استغلال .

ومع تفتح سعيد واحتفائه بالاجانب والأوربيين لدرجه انه قد زار مصر " فى السنه الاخيره من حكم سعيد ٤٣٣٢٣ سائحا " (٣) ، ا مع ذلك لم ينل المسرح كثير اهتمام ولم يتقدم خطوه عما كان عليه فى عهد محمد على اللهم اقامه بعض الصالات الخاصه بالتمثيل فقد اقيمت فى القاهره صاله ، وكانت أحد مآثر سعيد وان لم يكن يعطى هذا الامر اهتماما لأن هذه الصاله قد أقيمت " فى كوخ خشبى فى أحد أزقه الازبكيه وشغلها جنبا من الزمن " (٤) ، لكن الاسكندريه كانت أكثر حظا من القاهره حيث أقيم فيها " مسرح

---

١ — صراع الطبقات فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٣ .
٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٢٧ .
٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٠٥ .
٤ — المسرحيه فى الادب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥ .

صغير هو مسرح " زيزينيا " الذى شهد فيما بعد آمجاد الفرق اللبنانيه والسوريه الة أتت الى مصر ، بالاضافه الى امجاد الفرق الاوربيه المختلفه " (١) ، وقد تم بناؤه " من أموال أحد رجال البنوك الايطاليه " (٢) .

وان كان المسرح فى هذه الفتره لايزال وسيله لتسليه الأجانب والاعيان ، ومازال بعيدا عن المجتمع وقضاياه ، تحى لياليه فرق الهواه بجانب الفرق الاجنبيه التى تستقدم لتسليه الأجانب ، " لكن السكان المحليين بدآوا تدريجيا بالتردد على المسرح ، وقد سمح فى المراحل الأولى للمصريين من الطبقه الاجتماعيه الراقيه بالتردد على المسارح الفرنسيه والأيطاليه ... وبعد ذلك أخذت عروض الفرق الزائره تسترعى اهتمام فئات أوسع من السكان متعطشين لحب الفرجه المسرحيه " (٣) .

فى هذه الفتره كان المسرح او الظاهره المسرحيه قد عرفت طريقها فى بلاد الشام على يد مارون نقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) الذى اسس أول مسرح محلى عربى فى (صيدا) وفى بيته وقدم مارون مسرحيه " البخيل فى أواخر سنه ١٨٤٧ .

اسماعيل ... وبدايه المسرح المصرى حتى الحرب العظمى الأولى ..

وفى السابع والعشرين من شهر رجب ـ ١٨ يناير ١٨٦٣ ـ تولى حكم مصر اسماعيل باشا بن ابراهيم باشا بن محمد على ، ويعتبر عهد اسماعيل بحق عهد المتناقضات ، ففيه ازدادت القروض ، وغرقت مصر فى بحر من القروض لم تعرف منه نجاه ، مما أضطر اسماعيل باشا الى بيع اسهم مصر فى قناة السويس ورهن موارد الدخل المصريه كضمان لتسديد الديون التى كان يتخذ ها وسيله " لرشوه الباب العالى لتعديل نظام الوراثه بحيث يجعل الولايه من بعده لابنه الأكبر " (٤) ، أو من أجل حصوله على لقب خديوى .. وان كان قد

---

١ ـ نفس المرجع السابق ، ص ٢٥ .
٢ ـ الفنون والفنانون على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٥ .
٣ ـ نفس المرجع السابق ، ص ١٣٥ .
٤ ـ موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠١٤ .

صاحب هذا اعطاء مصر بعض الاستقلال ، كما جاء فى الفرمان الشاهانى الذى صدر فى يونيو ١٨٦٧ والذى جعل والى مصر يلقب بالخديوى " وأقر الفرمان فوق ذلك حق الحكومه المصريه واستقلالها فى ادارة شئونها الداخليه وحقها فى عقد المعاهدات الخاصه بالبريد والجمارك " (١) .

كما أستفاد اسماعيل ايضا من هذه القروض فى اجراء تلك الاصلاحات التى كانت تستعد بها مصر لافتتاح قناة السويس " كتجديد حديقه الازبكيه ، وبناء دار للتمثيل ومضمار لسباق الخيل ، وبناء قصور عابدين والقبه والزعفران والجزيره والقصر العالى وسراى مصطفى باشا برمل الاسكندريه " (٢) ، وقد توج اسماعيل هذه الأعمال بالاحتفالات التى أقامها بمناسبه افتتاح قناة السويس فى ١٧ نوفمبر ١٨٦٩ ، والتى انشىء من اجلها مسرح دار " الاوبرا " ، وكان من قبل قد تم انشاء " مسرح الكوميدى فى حديقه الازبكيه " (٣)

وقد شيدت دار الاوبرا عام ١٨٦٨ خلال خمسه اشهر ، وقد افتتحتها فرقه الأوبرا الايطاليه التى قدمت عليها " لاترافياتا " للموسيقى الايطالى " فردى " الذى كان مكلفا بكتابه اوبرا " عايده " المستوحاه من التاريخ الفرعونى — خصيصا لافتتاح الاوبرا ولكنه لم ينجزها فى ذلك الحين " ومنذ افتتاح الأوبرا ، انتظمت المواسم الأوربيه ، وعرض على مسرحها أشهر الاوبرات والمسرحيات العالميه ، وهكذا اتيح للفرق العربيه التى نشأت فى مصر أو وفدت عليها من لبنان وسوريا فيما بعد أن تشاهد آثار كبار الفنيين ، كما اتيح للجمهور المصرى أن يطلع على نماذج راقيه من الفن الصحيح " (٤) .

ولكن فى هذا الوقت والذى كانت السلطات المصريه تقدم لجمهورها الكوميديا الفرنسيه والأوبرا الايطاليه .. كانت " مصر تقف على عتبه تأسيس مسرحها الوطنى المحترف " (٥) والذى انشئه يعقوب صنوع (١٨٣٩ — ١٩١٢) ، وقد واكب نشأة مسرح صنوع كثير

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ١٠١٧ .
٢ — نفس المرجع السابق ،
٣ — نفس المرجع السابق ،
٤ — الفعام وعام على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٧ .
٥ — نفس المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

من التحولات الاجتماعيه والاقتصاديه والسياسيه والتى استطاع صنوع ان يستفيد منها فى كتابه مسرحياته التى كانت تتميز بطابع النقد الاجتماعى .

ففى عام (١٨٧١) مرت مصر بفترة تدهور اقتصادى واجتماعى وسياسى نتيجه للحرب السبعيه التى قامت فى أوربا بين روسيا وفرنسا ، مما أدى الى اضطراب سوق المال وعجز اسماعيل عن تسديد الديون ، مما جعل الخديوى يلجأ الى وزير ماليته اسماعيل صدقى (اسماعيل المفتش) ، والذى بدأ فى نشاطه الشيطانى .. لابتزاز الاموال من المصريين لصالح الخديوى ، بالضرائب الباهظه والقوانين المجحفه لحق الملاك ،أو بالقروض الاجباريه من الأهالى " ومن يتوقف عن الدفع من صغار الملاك استعمل معه الكرباج وشتى وسائل الاكراه " . (١)

وكان مما يميز هذه الفتره ظهور الوعى الطبقى الاجتماعى لدى افراد الطبقه الوسطى وبدأت فاعليه المثقفين المصريين فى الظهور على الصعيدين السياسى والاجتماعى ، وقد ساعد على ظهور طبقه المثقفين فى هذه الفتره ظهور جمال الدين الافغانى ودعواته الاصلاحيه ، كما بدأ فى هذه الفتره الاهتمام بتعليم المرأه المصريه ، " فأنشأت السيده جشم آنف هانم " ثالثه زوجات الخديوى اسماعيل " اول مدرسه للبنات المسلمات .. ثم تتابع انشأ المدارس للبنات وبدأت فى مصر نهضه نسائيه عام ١٨٧٣ " (٢) ، ولكن التدهور الاقتصادى استمر فى التفحل مما اضطر اسماعيل الى بيع اسهم مصر فى قناة السويس عام ١٨٧٥ ، مما اعطى الفرصه للحكومات الاجنبيه خاصه الانجليزيه للتدخل فى شئون مصر " وقد ساعد فرمان ١٨٦٧ الذى منح الاجانب حق تملك الاراضى داخل الامبراطوريه العثمانيه " (٣) ، على أقبال الأجانب المقيمين فى مصر على تملك الاراضى ، والمبانى والبيوت ، مما رطد السيطره الأجنبيه على مصر ، وساعد على تكوين طبقه الملاك الاجانب الجديده فى مصر ، وقد بلغ هذا التدخل وازدياد النفوذ الأجنبى اقصاه عندما تم فرض الوصايه الاجنبيه على ماليه مصر ، ومنح الاجانب المقيمين فى مصر العديد من الامتيازات ولصبح لهم محكمه خاصه تعرف " بالمحكمه المختلطه " .

---

١ — موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٢٤ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١٠٢٩ .

٣ — صراع الطبقات فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥ .

وبطبيعه الحال لم يرض الشعب ، خاصه المثقفين من أبناء طبقته الوسطى والتى بدأ عودها يشتد فى هذه الفتره — عن هذا الحال فبدأت المقاومه لهذا النظام وان كانت مقاومه سلبيه ، من خلال الصحف الحره التى بدأت فى الظهور كصحيفه مصر ، خاصه ضد الرقيبين الماليين الاجنبيين اللذين بلغا من سيطرتهما الى أن " يبيعا لشركه انجليزيه حق تصدير عظام الموتى الباليه ، واتخاذ المقابر المصريه القديمه مخازن للفوسفات " (١) ، وقد أثمرت هذه المقاومه من جهه ، وضغوط الحكومات الاجنبيه على الحكومه التركيه ضد اسماعيل من جهه أخرى الى أن تطلب الحكومه التركيه منه أن يتنازل عن العرش لابنه توفيق فى ٢٦ يونيو ١٨٧٩ م .

من بين ابناء الطبقه الجديده التى بدأت فى اتخاذ مكانها فى البنيه الاجتماعيه المصريه ظهر احد هؤلاء الأبناء مشبعا بفكر هذه الطبقه وبقضاياها ، واعيا بالقضايا الاجتماعيه التى يعيشها المجتمع المصرى ، وهو يعقوب صنوع والذى استطاع أن يستفيد من مظاهر الفرجه الشعبيه التى ظلت باقيه حتى عصره ، بجانب دراسته فى ايطاليا لفن المسرح ، وثقافته الكبيره ، اتجه صنوع فى رواياته التى ألفها الى النقد الاجتماعى والاحتجاج على الظلم " والفوارق الاجتماعيه " بأن استعمل الهجائيه السياسيه وتوظيف مسرحه لخدمه الحركه الوطنيه الشعبيه ضد تصرفات الخديوى وحاشيته ، وقد جسد كل هذا فى مؤلفاته التى تبلغ اثنين وثلاثين عرضا من العروض المسرحيه (الروايه) أو عروض العرائس " (٢) ، والتى استطاع فيها " بثاقب بصره ، وباخبره من الحياه الفنيه فى ايطاليا ان المسرح أداه فعاله فى انهاض الشعوب " (٣) ، ان يحاول ايقاظ الشعب من سباته ويفتح عيونه على ما يحاك حوله من مؤمرات ..

لكن هناك تفسيرا خر لتلك الجهود الوطنيه التى قام بها صنوع لتأليب الرأى العام على الخديوى وفضح أمره ، والذى يعزوا هذا الجهد لا الى وطنيه صنوع الخالصه

---

١ — موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٤٧ .

٢ — دراسات فى المسرح والسينما عند العرب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٢ .

٣ — المسرحيه فى الادب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٨ .

وحبه لمصر ، بل لأسباب شخصيه بحته ، ويسوق اصحاب هذا الرأى دليلهم على ذلك بأن يعقوب صنوع بحكم طبيعته وديانته وتعليمه فى الخارج استطاع أن يوطد علاقاته بالعديد من القنصليات والحكومات الاجنبيه التى كان يقوم بدور العين لها فى مصر .. خاصه فرنسا " ولعل مايشير الى الدور الذى كان ليعقوب ... انه كان يحتمى بالقنصليات الاجنبيه التى كانت ترعاه ... وتحميه وكأنما كان عينا لها " (١) ويؤكد فيليب دى طرازى " أن له مع أكثر الملوك والسلاطين والامراء والعلماء والمشاهير مكاتبات تضمنت الثناء على مآثره الحسنه (٢) ، لدرجه أنه بعد أن نفى خارج مصر بعد اغلاق مسرحه بأمر الخديوى ، عاش فى احضان تلك القوى التى كانت تسانده " ففى باريس عاش حياه صاخبه عريضه ذات زخم سياسى واجتماعى ، وقد كان من قبل داعيه لتنصيب (حليم) ابن محمد على حاكما لمصر ..... وكان حليم يعيش فى المنفى فى تركيا ... ويبقى حليم يسند يعقوب ويمده بالمال ويدعمه فى الخارج " (٣) ، وقد ساعده هذا على استمرار نشر جريدته هناك والتى استمر فيها فى مقاومته الخديوى ايضا حتى وهو فى المنفى .

ولكن مع هذه المقولات من وجهه النظر التى قد تصدق على أمثال صنوع ، الا انه لابد من تفحصها قبل آخذها كقضايا مسلم بها ، ولكن هذا لاينفى ان لصنوع فضلا على المسرح المصرى المحلى اولا بالمساعده من خلال المسرح على مقاومه النظام الفاسد وتنبيه الناس لأهميه دور المسرح فى مثل هذه القضايا وفى ايقاظ الوعى لدى الشعوب ، ثانيا اعتماده على الارث الشعبى من عناصر ومظاهر الفرجه التى اغنى بها مسرحه بدرجه أن البعض يعتبر صنوع رائدا مسرحيا مصريا لضعف مسرح النقد الاجتماعى والسياسى "

فقد استخدم كل حيله فنيه لديه لاستنباط الضحك فى مسرحه ، كما فهم تماما أهمية عنصر الفرجه الشعبيه الذى لازمه المسرح المرتجل أو الشعبى ، واستطاع أن يوظفها فى خدمه مسرحه ، من اجل تهذيب الاخلاق لعلاج آفات المجتمع ، والدعوه الى مزيد من العدل من خلال مقدره فائقه على اداره الحوار

---

١ — عبد الرحمن الياغى : فى الجهود المسرحيه ،

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١٢٧

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٢٩

بلغه عاديه أصيله فى واقعيتها ، سجلها يعقوب صنوع من معايشته للناس ، وملاحظتهم فى دقه حتى أن كثير من التعبيرات العاميه التى أوردها صنوع فى مسرحياته لم تزل تجرى على السنتنا حتى الآن مثل : " جاى من باريس فى علبه — قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد "(١)

وقد تناولت مسرحياته القضايا الاجتماعيه والوطنيه التى تهم المجتمع فتتحدث عن العادات والتقاليد ، مثل تعدد الزوجات ، كما فى الضرتان ، والتظاهر والتفاخر ، كما فى مسرحيه " فخر رأس ثور " ، اما فى " شيخ البلد " فيوجه النصح الى ارباب الأسر أن يتقوا الله فى أمر بناتهم ، فلا يزوجهن لأول راغب فى الزواج دون أن يستشيروهن فى ذلك ... وفى زبيدة ينحى باللائمه على السيدات الشريفات اللائى تمتلئ نفوسهم غيره من الأوربيات فيقلدهن فى كل شئ " (٢) ، ومن مسرحياته السياسيه والتى تتبين موقفه من الجاليات الاجنبيه التى كان يجد الحمايه لديها مسرحية الجهادى أى (الرجل العسكرى) أو الضابط وهى مسرحيه يغلب عليها الطابع السياسى ، ويصور فيها صنوع بعض القضايا الاجتماعيه المعاصره وقد كتبها عام ١٨٧٩ م ، ومن هذه القضايا ، تدهور حال الضباط والجيش عموما فى عهد الخديوى اسماعيل ، كما يشجع الاهالى فيها على الثوره ضد الخديوى اسماعيل ، اما بالنسبه لموقف الجاليات الآجنبيه بمصر فأن صنوع فى هذه المسرحيه " يحاول كسب ود الأهالى فى صف الأجانب ويشكر لهم عطفهم على المصريين " (٣) .

اما المسرحيه التى كانت السبب فى اغلاق مسرحه فهى " الوطن والحريه " والتى انتقد فيها " انحطاط الاخلاق الذى وصلت اليه السراى ، وقد كانت السبب لاغلاق مسرحه ثم عزله من وظيفته كمدرس فى مدرسه الفنون والصناعات " .

وشخصيات مسرح صنوع ، كانت من ابناء الطبقه الوسطى والطبقه الدنيا فى المجتمع فنلاحظ فيها " التاجر ، الطبيب ، الموظف ، السمسار ، الى الهشاش والخاطبه والخدم

---

١ — دراسات فى المسرح والسينما عند العرب : مرجع سبق ذكره ، ص ٩١ .

٢ — فى الجهود المسرحيه : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٩ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٣٣ .

والمكارى " (١) ، هذا بجانب ابناء الجاليات الاجنبيه المقيمين فى مصر ، كما كان يضم مسرحه كافه شرائح المجتمع المدينيه سواء مسلمين أو مسحيين أو يهود ، وهكذا استطاع صنوع بحق أن يصور الواقع المصرى ، خاصه واقع الطبقات الجديده والتى استطاع ايضا أن يعى فكرها وعاداتها وأن يظهرها على المسرح بقصد انتقادها واصلاحها من جهه وادانه الحكومه والنظام من خلال الاسقاطات التى يحملها هذه الاعمال ، كما حدث بالنسبه لمسرحيه " شيخ البلد " التى يعتقد انه كان يقصد بها الخديوى اسماعيل ونظام حكمه .

ويبدو أثر ثقافه صنوع الاجنبيه فى اعماله التى اعتمد فيها على اعمال الدراميين الايطاليين ، واعمال موليير ، الا أن صنوع كان يغير باقتدار ، من " الحبكه والتفاصيل فى تلك المسرحيات لتخدم أغراضه هو " (٢) ، كما يبدو هذا الآثر ايضا فى المسرح الذى بدأ عليه صنوع مسرحه ، فقد كان اقرب الى ذلك الذى بدأه الفرنسيون ايام مقهى " تيفولى " فقد أنشأ صنوع مسرحا فى الهواء الطلق ، فيما رواه عن قصه انشاء هذا المسرح ، قوله : " إنه كان منصه متواضعه ، كان يظهر عليها الموسيقيون والمنشدون فى مقهى نثرت موائده فى الهواء الطلق بحديقه الازبكيه — كانت تقدم عليها فرق ايطاليه وفرنسيه اعمالها " (٣) ، وهذا بجانب تلك الأعمال التى كانت تقدم فى القصور على مسارح خاصه انشئت داخلها كما فى مسرح " سراى قصر النيل " فقد كان الخديوى يؤثر نفسه بمسارح خاصه يدعو اليها لاحياء لياليه مايرونه من الفنون الآجنبيه والوطنيه ، بل أن فرقه يعقوب صنوع ذاتها نالت شرف التمثيل على مسرح الجزيره الانيق بسراى قصر النيل " (٤) ، وهذا طبعا بخلاف المسرح الكوميدى الذى افتتحه الخديوى فى ٤ يناير ١٨٦٩ ، وجلب للتمثيل عليه فرقه فرنسيه قدمت الروايات الرائجه فى باريس اذا ذاك مما يعجب ذوق الخديوى وأصدقائه " (٥) ، بخلاف الاوبرا التى افتتحت فى أول نوفمبر ١٨٦٩ .

---

١ — سامى منير عمر : المسرح المصرى بعد الحرب العالميه الثانيه

٢ — دراسات فى المسرح والسينما عند العرب : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٨ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ٨١ .

٤ — المسرح المصرى بعد الحرب العالميه : مرجع سبق ذكره ، ص ٩١ .

٥ — نفس المرجع السابق ، ص ٨١ .

وبعد نفى صنوع ، توقف التمثيل العربى المحلى فى مصر ، لكن عروض الفـــرق الاجنبيه لم تتوقف ، وكانت هذه السنوات من سنوات الفوارن الوطنى لكن " اغلاق مسـرح — صنوع — بأمر الخديوى كان كافيا لأن يعزف المعاصرين عن التفكير فى انشاء فـــرق تمثيليه أخرى (١) ، ولكن هذه الفتره لم تخلو تماما من المسـرح ، فقـد بدأت الفرق الفنيه من الشـام تهاجر الى مصر ضمن هجرة العديد من المسرحيين والصحفين وكان مـن أوائل هؤلاء الكاتبان المسرحيان والصحفيان سـليم نقاش وأخيـه أديب نقاش والممثـل يوسف الخياط ، " وكونوا معـا فرقـه مسـرحيه صغيره اشركوا فيها مجموعه من الممثلـين السوريين الهواه فى مدينه الاسكندريه ، وظلت هذه الفرقـه تعمـل بشكل مستمر لمـدة عامين من ١٨٧٦ حتى ١٨٧٧ " (٢) ، وقدموا فيها " مسرحيات الرائد مارون نقـاش والتى نقلها سليم نقاش وهى " التخيل " والمهر الحسن المغفل " و " السليط الحسود " ثم قدم ترجمه لاوبرا عايده عن الايطاليه وحافظ فيها على طابعها الغنائى ... وايضا غرائـب الصدف وتقع حوادثها فى الهند ، وحفظ الوداد أو الظلوم " (٣) ، والتى مثلـت مساء الأحـد ١١ فبراير ١٨٧٧ .

وبعد سفر النقاش قاد يوسف الخياط الفرقه وقدم اعمالها على مســرح زيزينيـا بالاسكندريه ثم انتقل بعد ذلك الى القاهره ١٨٧٨ ، ومثل على دار الأوبرا الظلـوم والتى قدمها مساء يوم الاحد ٩ فبراير ١٨٧٩ ، ويروزيدان خبر هذه الحفل فيقول :

> فى سنه ١٨٧٨ انتقل الخياط بجوقه الى القاهره مقـر الخديوى ورجال الدوله فنشطه اسماعيل ، وأمر أن تفتح له أبواب الاوبرا ليمثل فيها رواياته ، ووعد أن يحضر التمثيل هو بنفسه . فمثل الخياط روايه " الظلـوم وكان اسماعيل حاضرا ، فغضب لما تخلل التمثيل مـن ذكر للظلم والظالمين ، وتوهم انهم يعرضون بـه وبأحكامه " فأمر باخراج الخياط وجوقه من مصر فعـاد الى سوريا " (٤) .

---

١ — المسرحيه فى الآدب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ٩١ .
٢ — الفنون والمسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٤ .
٣ — المسرحيه فى الآدب الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٥ .
٤ — نفس المرجع السابق ، ص ٢٤ .

ويبدو أن الخياط عندما أعاد المسرحيه " عدل عنهـا لتصبح أكثر معاصره واستجابه للمشاكل الملحه • وبعد عرضها " لم يبق هناك مجالا للشك عند أى انسان ، أن مايعرض علـى المسرح انما يصور حياة واخلاق بلاط الخديوى اسماعيل دون أى موارب " (١) ،

ولكن يبدو أنه بخلاف " المظلوم " لم يكن هناك ، مايعبر عن الهموم الاجتماعيه المحليه، وقد يكون ذلك خوفـا من الخديوى او لعدم وجود من يتحملوا مسئوليه اقامه فرقـه تمثيليه حتى من اعضاء فرقه " صنوع " التى حلت بعد اغلاق مسرحه ، فلم ترد أى اشـاره لاى من اعضاء هذه الفرقه أو نشاطه بعد نفى صنوع • بعكس ماكان من أمر الفرق الشاميـه التى انبثقت عن كل منها فى الحالات المشابهه العديد من الفرق •

وبعد موقف اسماعيل من فرقتى صنوع والخياط ، توقفت رعايه الخديوى اسماعيـل للعلوم والفنون " عند حد دعم الفرق الأجنبيه القادمه من أوربا " (٢) ، الى ان انتهـى عهده ونفى من مصر ، وتولى ابنه توفيق الحكم فى الفتره (من ١٨٧٩ حتى ١٨٩٠) •

وكان عهد توفيق عهد قلاقل واضطرابات سياسيه واجتماعيه كثيره ، ففى بداية عهـده " الغيت الوزاره الوطنيه ، وعطلت الصحف ، وانذرت بعضها والتى كانت تتحدث عن القضايـا الوطنيه " كما قامت فى عهده الثوره العرابيه احتجاجا على تصرفات وزير الحربيه الشركسى عثمان رفقى ضد الضباط المصريين بالجيش من جهه ، ثم تصرفات الخديوى نفسه من جهه أخـرى ، والتى قادها احمد عرابى فى ٩ سبتمبر ١٨٨١ " (٣) ، كما قامت فى عهده مذبحه الاسكندريه فى ١١ يونيو عام ١٨٨٢ والتى كانت السبب المباشر الذى مهد لدخول الانجليز مصر بحجـه حمايه الأجانـب •

وفى هذه الفتره بدأت طبقه المثقفين (الانتلجنتسيا) المصريين فى تبوأ دورهـا الهام فى حركه الكفاح الشعبى ضد الخديوى والمحتل الأجنبى ، وقد استمدت قوتها مـن الطبقه الوسطى التى تنتمى اليها والتى بلغت حدا من القوه لايستهان به ، وكان المثقفين يشكلون " العمود الفقرى للطبقه الوسطى ، فهى تشكل قطاع عريض يشمل الطلبه والموظفين

---

١ — الفعام وعام على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٥ •

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١٨٥ •

٣ — موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٦٩ •

وأصحاب المهن الحره من المحامين والمهندسين والأطباء ، والصحفيين " (١) ، ولم يقتصر انتماء المثقفين الى الطبقه الوسطى ، بل يمكن القول بأنها كانت تنتمى الى طبقتين " الارستقراطيه " و " الوسطى " اى من ابناء البرجوازيه المصريه بشقيها ـ العلوى والأصغر .. هذه البرجوازيه التى نشأت " فى أواخر القرن التاسع عشر مع تحول الملكيه من ملكية الدوله الى ملكيه الفرد " (٢) ، وقد ظهر دور هذه الطبقه فى المشاركه فى الحركات الثوريه التى واكبت الاحتلال البريطانى والسيطره الأجنبيه ، وضعف القصر . ومع نمو فئه المثقفين ضمن ابناء الطبقه البرجوازيه المصريه حديثة التكوين ، ومع ظهور العديد من الصحف المحليه التى كانت مقالاتها تلتهب حماسا ، الا أن المسرح لم يلق أى اهتمام ، ولم يكن توفيق أفضل من أبيه بالنسبه لنظرته الى المسرح ، " وظل القرار الوزارى الصادر عام ١٨٨٨ الذى يمنع التلاميذ والطلبه من العمل فى مهنه " المهرج " غير المحترمه ، سارى المفعول " (٣) ، وما المهرج الا ذلك الفنان الذى يحتفى خشبه المسرح ، وذلك خشيه المسرحيات الاجتماعيه الناقده وهذا قد جعل الحكومه تتغاضى عن بعض المسرحيات التى بدأت تنتشر فى ذاك العهد خاصة من الجنس الخفيف " كالكوميديا الموسيقيه ، والميلودراما (٤) ، وكانت تقدم على يد الفلول الهاتيمه من فرقه الخياط أو غيرها من الفرق الوافده ، وكان الممثل السورى سليمان القرداهى ، الذى اعاد تنظيم فرقه الخياط ، أول من يفكر وينهض بتكوين فرقه مسرحيه فى عهد الخديوى توفيق ، وفى اشاره ليعقوب لانداو بأن " القرداحى كان أول من قدم فى مصر العنصر النسائى على المسرح " (٥) ، الا أن الباحث لا يوافق على هذا الرأى لأنه من الثابت أن صنوع قد أستخدم النساء فى مسرحه ، وكان يدرب بعض الفتيات الفقيرات ويعلمهن القراءه والكتابه ثم يشركهن فى مسرحه .

---

١ ـ صراع الطبقات فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٤ .

٢ ـ نفس المرجع السابق ، ص ٢٨ .

٣ ـ الفكاهه والضحك على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٥ .

٤ ـ نفس المرجع السابق ،

٥ ـ دراسات فى المسرح والسينما عند العرب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٦ .

حاول القرداصى أن يقدم للناس فنا جديدا غير ذلك الذى كان يقدمه صنوع واغلق مسرحه بسببه ، لذلك وتجنبا للسلامه " قدم اعمالا مترجمه عن الفرنسيين ، ومؤلفه ذات طابع من النقد الاجتماعى كما يبدو من اسماءها مثل " نكث العهود " ، " وقعه النفس" " كيد الحسود " (١) ، كما قدم اقتباسات جديده من " أويتللو " أو عطيل ، " وتليماك" (٢) ، الا أن الجمهور لم يتقبل هذه الاعمال بنفس الحماس الذى كان يتوقعه ، وهذا ما دفعه الى " ان يبحث عن معالجه تتناسب مع الشخصيه فى كل من الحبكتين (عطيل) و (تليماك) مراعيا فى ذلك أذواق المتفرجين بدلا من أن يحاول تهيئه الناس للفن وحسن استيعابهم له ، كما لجأ الى الدراما الموسيقيه الكوميديه " فأستاجر ودرب بعض المطربين المحترفين ، الذين كان عليهم أن يكونوا فيما بعد عماد المسرح الموسيقى المصرى " (٣) ، ومنهم الشيخ سلامه حجازى والذى اشترك فى عروض القرداهى التى قدمها فى الاوبرا عام ١٨٨٢ ، والتى قدم فيها مسرحيه زفاف عنتر " وحضرها اصحاب السعاده " احمد باشا عرابى " و " حسين باشا شريف " ، " وسلطان باشا رئيس مجلس الامه (٤) ، وفى غيبه من اهتمام الحكومه بالمسرح ازداد عدد الفرق المسرحيه فى هذه الفتره فكانت هناك فرقه ابيو خليل القبانى (١٨٩١ ـ ١٩٠٩) ، وسلامه حجازى وفرقته (١٩٠٥ ـ ١٩١٤) ، واسكندر فرح و فرقته (١٨٩١ ـ ١٩٠٩) .

" وقد أدى ذلك التطور الى تطور مفهوم " المدينه المسرحيه " حيث اكتسبت مدينه الاسكندريه هذا اللقب لأول مره ، كما جرى الاحتفال بعام المسرح ١٨٩٤ بعد أن ازداد عدد الفرق المسرحيه بشكل كبير " (٥) ، ويرجع يعقوب لاندا و السبب فى هذا الى الاحتلال الانجليزى الذى استطاع كما يقول " : أن يغير بوضوح فى مجريات الأمور فى مصر ... وسع عليهم فى العيش ، من الناحيه الماديه الى حد كبير ... مما أدى الى

---

١ ـ دراسات فى المسرح والسينما عند العرب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٦ .

٢ ـ نفس المرجع السابق ،

٣ ـ نفس المرجع السابق ،

٤ ـ المسرحيه فى الادب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٨ .

٥ ـ الفعام وعام على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٦ .

الرخاء ، وهذا الرخاء أدى الى ازدياد عدد الباحثين عن الترفيه والمسرح ، من هؤلاء الذين صار فى مقدورهم أن يدفعوا ثمن التذكره لدخول المسرح " (١) ، ثم يعود ويقرر سببا آخر وهو ارتفاع مستوى التعليم بجانب زيادة عدد السكان ، لكن فى رأى الباحث ان السبب فى زياده عدد الفرق يرجع أولا الى هجره اصحاب هذه الفرق من الشام الى مصر ومدنها خاصه الاسكندريه والقاهره حيث توجد جاليات عربيه كبيره يمكن أن تشجعهم ويقدموا لهم فنهم ، بجانب المثقفين المصريين وأهل البلاد ممن عرفوا واعتادوا الظاهره المسرحيه ، وثانيا تبعا للحتميه التاريخيه للتطور ، فازدياد المثقفين والتعرف على دور المسرح الحقيقى فى تحقيق متعه وفكر من جهه ، وكأداه تعبر عن فكر وقضايا الطبقه والامه من جهه أخرى ، والدليل على ذلك ، وجود عده فرق مسرحيه من الهواه فى هذه الفتره ، " على شكل جمعيات واندية للتمثيل ، أو على شكل فرق تتبع الأندية والجمعيات والمدارس " (٢) ، وأول أخبار عن تلك الجمعيات كان عن جمعيه " المعارف الأدبيه التى يرجع تاريخ تأسيسها الى سنه ١٨٨٥ " حيث قام جماعه من الهواه المثقفين ، جلهم من موظفى مصلحه السكه الحديد والبريد ، فأنشأوا أول جمعيه لهواة المسرح فى مصر برئاسه محمود وفقى ، واطلقوا عليها اسم (نادى المعارف) وكان الغرض منها ادخال العنصر المصرى فى المسرح " (٣) ، كما تكونت فرق مدرسيه للتمثيل ، ولعل أول نشاط مدرسى يذكر فى حقل التمثيل هو ما قام به تلاميذ الجمعيه الخيريه الاسلاميه فى أوائل حكم توفيق ، حين مثلوا مسرحيتى " الوطن " و " العرب " ، من تأليف عبد الله النديم ، مدير المدرسه آنذاك ، " وكانت الغايه من تمثيل هاتين المسرحيتين ، تمرين الطلاب على اساليب الخطابه والجدل ، وبث روح الغيره فى نفوسهم " (٤) ، وتعتبر هذه الفتره أول الفترات الحقيقيه التى استخدم فيها المسرح كسلاح للمقاومه الفعليه " للاحتلال البريطانى " والوجود الأجنبى فى مصر " تلك المقاومه

---

١ — دراسات فى المسرح والسينما عند العرب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٥ .

٢ — المسرحيه فى الادب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٧ .

٣ — نفس المرجع السابق ،

٤ — نفس المرجع السابق ، ص ١٨٢ .

التى بدأت فى عام ١٨٩٢ ، أى بعد عشره أعوام فقط من الوجود العسكرى البريطانى " (١) وقد تم استخدام سلاح المسرح صورتين مشروحتين ، أولاهما مطالبه الحكومه بتخصيص جانب من الميزانيه لاعانه الجوقات المصريه ، اذ انه ليس من المعقول ان تتمتع الفرق الاجنبيه وحدها بأموال المصريين ، وثانيهما " المطالبه بانشاء معهد لتدريس الفنون المسرحيه على اسس سليمه وعلى نحو يكفل للتمثيل فى مصر دوام الرقى والتقدم " (٢) ، ومع ازدياد الحركه المسرحيه وازدهارها ، فى ظل الاحتلال البريطانى والقصر الفاسد ، كان لابد من وجود الحركات المضاده لها ايضا من حركات المنع والاغلاق للعروض المسرحيه المختلفه ، خاصه وان هذه الفتره شهدت اهم احداث المقاومه الشعبيه للمستعمر الانجليزى قبل ١٩١٩ ، وقد تزعم هذه الاحداث " مصطفى كامل " والحزب الوطنى ، فقد اعلن مصطفى كامل يوم ٨ يونيو ١٨٩٧ فى الاسكندريه فى اجتماع عام ، مايمكن اعتباره أول مطالبه شعبيه منظمه لجلاء الانجليز عن مصر " (٣) ، كما شاهدت هذه الفتره ايضا حادثه دنشواى البشعه التى وقعت فى الثامن عشر من يونيو عام ١٩٠٦ ، والتى هزت مصر كما لم يهزها حادث من قبل ، كما كانت احدى النقاط الفاصله فى موقف الفلاحين من الاحتلال البريطانى ، وعلى المستوى الاجتماعى فقد شهدت هذه الفتره بدايه الدعوه الى تحرير المرأه والتى تبناها المستشار قاسم أمين حين أصدر كتابه عن تحرير المرأه عام ١٨٩٩ .

وقد بدأ المثقفون المصريون يستقلون ويستخدمون سلاح المسرح بشكل آخر وهو التأليف المسرحى ، " والكتابه للمسرح التى بدأت تتخذ شكلا وطنيا يهاجم المحتل وبمراجعه قائمه المسرحيات التى صادرتها السلطه آنذاك نجد الى أى مدى كانت هذه المسرحيات ترتبط بقضايا الجماهير ، وأنها كانت مناوءه للسلطه " (٤) ، من جهه ، ومن جهه أخرى تبين لنا هذه القائمه بدايه ظهور الرقابه السلطاويه التابعه للسلطه

---

١ — اتجاهات سياسيه فى المسرح المصرى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٩ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١١٠ .

٣ — موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١١٨٦ .

٤ — صراع الطبقات فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٤٥ .

والتى اصبح لها حق المنع والاباحه تبعا لهوى السلطه وتبعا لما يتماشى مع مايتفق وسياستها ، ولنأخذ دليلا على ذلك مسرحيه " عرابى " تأليف محمد العبادى .

كتب العبادى هذه المسرحيه عام (١٨٩٧) ، وقد تعرض فيها لفتره عصيبه من تاريخ مصر الحديث ، فقد سرد فيها احداثا تسبق الثوره العرابيه ، وأخرى اعقبتها واحداثا تواكبها ... ومع ذلك فأن البعض يرى ان كاتبها " قد كتبها دفاعا عن الاسره المالكه أو عن الخديوى توفيق بالذات " (١) ، وذلك تبعا للنغمه التى كانت سائده وقت تأليفها والتى تدين عرابى ، والتى كان يتزعمها الحزب الوطنى وزعيمه مصطفى كامل الذى كان يهاجم الخديوى عباس لدرجه أن ـ مصطفى كامل ـ " قد تهجم على عرابى وندد بحركته فى السنه الثانيه من اللواء وحاول أن يشوه سمعته واعتبره خائنا للبلاد " (٢) ، لذلك فان السلطات قد سمحت فى الفتره من (١٩٠٠ ـ ١٩٠٧) بتكرار تمثيل هذه المسرحيه دون أن تجد فيها مايكدر صفوها ، " لكن الغريب فى الأمر أن نجد أن هذه المسرحيه تتعرض للمصادره فى عام ١٩٠٩ شأنها فى ذلك شأن روايه حمام دنشواى " (٣) ، والتى منعتها الحكومه من التمثيل اصلا عام ١٩٠٦ ، كما جاء فى الخبر المنشور فى صحيفه اللواء بتاريخ ١٢ يوليو ١٩٠٦ صفحه ثلاثه حيث يقول : " منعت الحكومه تمثيل روايه حادثه دنشواى التى سبق الاعلان عن تمثيلها يوم ١٩ اغسطس القادم فى تياترو حديقه الازبكيه بمعرفه حسن أفندى مرعى حتى لا تزيد الناس أشجانا والقلوب أحزانا بعرض أفظع مظاهر القسوه والجبروت " (٤) ، وان لم يكن فى هذا المنع مبررا لما تتضمنه المسرحيه من تسجيل حادث تاريخى هام فى حياة الشعب، بعكس عرابى الذى قد يختلف المصريون فيه .

كذلك لقيت العديد من المسرحيات ذات الصبغه الوطنيه نفس المصير .... وان

---

١ ـ المسرحيه فى الادب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٣٦ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣٣٧ .

٣ ـ اتجاهات سياسه فى المسرح المصرى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٩ .

٤ ـ نفس المرجع السابق ، ص ٢١ .

دل هذا على شيء فانه يدل دلاله قاطعه على أمرين وهما أن الوعى السياسى والاجتماعى بقضايا المجتمع والامه قد بدأ يحتل نفوس المثقفين وأبناء الطبقتين البرجوازيه والوسطى من ابناء الشعب الذى انبثق من بينهم من يمكنه التعبير عن افكار هذه الطبقات والتساؤل عن حقوقها ، والمطالبه بحريه الشعب سواء من الاستعمار أو القصر .

والأمر الثانى أن المسرح قد بدأ يتبوأ مكانته الحقيقيه كعامل مؤثر وموجه للجماهير ، وأن يستفاد منه فى مناوئه الاستعمار والقصر بما يقدم عليه من مسرحيات وان كان مصير اغلبها المصادره . الا أن هذا يعتبر مؤشرا صادقا لتلاحم الظاهره المسرحيه مع القضايا الاجتماعيه الملحه ، ومسايرتها لعوامل التغير التاريخى وتطوره تماما كما حدث أيام صنوع فى عهد اسماعيل وانما هنا بشكل اعمق وأثرى تفرضه حتميه التطور التاريخى للبنيه الاجتماعيه المصريه .

كما أدى تفجر الوعى السياسى فى هذه الفتره الى تجاوز القضايا المحليه الى القضايا القوميه العربيه ، والتى كانت تؤثر بشكل ما فى مصر " ففى ١٩٠٨/٨/٢٧ قدم فرح انطون مسرحيه من فصل واحد بعنوان (ابطال الحريه) ، وكان ظهور هذه المسرحيه جزأ لا يتجزأ من ردود الفعل التى اجتاحت الأمه المصريه عقب مايسمى بالانقلاب الدستورى الذى حدث فى تركيا فى يوليو ١٩٠٨ .

وكان هم الكاتب المسرحى الاساسى فى هذه الفتره أن يضمن فى الروايه (الافكار والمبادىء الاجتماعيه والسياسيه المعاصره وقد سلك فى ذلك عده سبل أولها باختيار النصوص العالميه وترجمتها ... وكان رائدهم فيما اختاروه شهره الكاتب أو شهره المسرحيه وملاءمتها للذوق العربى فى تلك الفتره " (١) ، كذلك امكانية تضمينها تلك الافكار .

ثانيها التعريب الذى يقوم على " نقل البيئه التى تدور فيها حوادث المسرحيه الى بيئه عربيه ، عصريه او تاريخيه ، تبعا لموضوع المسرحيه " (٢) ، وهذا كان يعطى المعرب فرصه اكبر لاضافة مايراه مناسبا لافكار عصره ، وثالث هذه السبل التصدير ، والذى

---

١ — المسرحيه فى الأدب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٥ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١٩٧ .

يعد نوعا من التعريب الا آن البيئه فيه " تحصر فى نطاق الحياه المصريه المعاصره ، وتعتمد اعتمادا كبيرا على تقاليدها ، عادتها ومثلها الخاص ... وتاتى اللغه العاميه المصريه بتعابيرها واستعمالاتها وتراكيبها الخاصه ، لتتم الصوره الجديده ، وتظهرها قويه ناصعه " (١) .

كما كان هناك ايضا التأليف والذى اتجه اتجاهات عده اهمها الاتجاه التاريخى ومثال ذلك مسرحيه " فتح الاندلس " التى كتبها مصطفى كامل عام ١٨٩٣ وقد استغل فيها الواقعه التاريخيه ليحملها بفكر عصره وقيمه ، كما كانت هناك المسرحيه الاجتماعيه والتى وبفضل انتشار الصحف ، والكتب والانديه ، والجمعيات ، وظهور الطبقه المثقفه وباطلاعها على التيارات الفكريه الاوربيه ، جاءت هذه المسرحيات مليئه بالافكار الاصلاحيه والبحث عن حاجات الشعب ومشكلاته ، مع نقد لعيوب النظام الاجتماعى مع اقتراح الحلول الشافيه والمناسبه .

وقد لخص الاستاذ انيس الخورى المقدس ، مجارى الأدب الاجتماعى الحديث فى الاتجاهات التاليه :

١ — الاهتمام بالأدب بالدعوه الى الحياه الجديده والعلم والحضاره .
٢ — الحمله على المفاسد الناشئه عن التطرف فى الحياه الحضاريه .
٣ — العطف على الطبقه البائسه فى المجتمع .
٤ — المطالبه بالحقوق الانسانيه والعداله الاجتماعيه .
٥ — مناصره القضيه النسائيه ورفع المستوى العائلى (٢)

وقد كتبت هذه المواضيع فى قوالب جاده ، فى مسرحيات (صدق الأخاء — اسماعيل عام ١٨٩٤) (مصر القديمه ومصر الجديده — فرح انطون ١٩١٣) ، أو فى اطار كوميدى انتقادى كما فى اعمال صنوع .

وهكذا يمكن القول ان مصر قد شاهدت منذ ١٨٧٠ ومنذ بدأ مسرح صنوع حتى بدايه القرن العشرين النهضه الحقيقيه والبدايه القويه للمسرح المحلى المصرى والذى ومع عداء السلطه ومقاومتها له فى كثير من الأحيان ، الا آنه استطاع آن يستمر ويخلق له جماهيره التى

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ١٩٨ .
٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٣٩٦ .

حافظت عليه ، طالما وجدته يعبر عن مشاكلها وقضاياها واحلامها ، ويحمل بين ثناياه همومها .

بدايه الحرب العظمى الأولى والمسرح المصرى ...

مع بدايه القرن العشرين كان نجم المسرح الغنائى فى ارتفاع بفضل سلامه حجازى ، المطرب والملحن المصرى والذى " الف فرقته الخاصه به عام ١٩٠٥ فى مدينه القاهره ، وقد استمرت بالعمل حتى عام ١٩١٤ " (١) . وقد حاول حجازى فى مسرحه أن يجمع بين تقاليد المسرح الغنائى الذى حاول أن يطوره ، و بين تقاليد المسرح الدرامى ، فاستطاع أن يجدد فى أساليب الاخراج ، والتمثيل ، والأداء ، والالحان ، كما استعان بالعديد من كتاب العصر لترجمه وتأليف العديد من المسرحيات الجديده العالميه والعربيه .

ويعد لحجازى فضل ادخال " مايعرف بالقاء الحكايه الشعريه أو " (وقائع الحال) ، التى كان ينظمها له بعض الشعراء ، وهى من قبيل المونولوجات ، ومن القصائد التى القيت فى هذا الموسم (١٩٠٧) " القمار ، وفقاء العصر " ، "والازمه الماليه " ، و" الازبكيه " (٢) . ويبدو من أسمائها انها كانت تعالج بعض المشكلات والظواهر الاجتماعيه الضاره التى بدأت تتسرب للمجتمع المصرى من جراء الاحتكاك بالاجانب المقيمين فى مصر ، ومحاولة تقليدهم تقليدا اعمى ، وبهذه القصائد أو (وقائع الحال) استطاع حجازى أن يؤكد على دور المسرح من ناحيه الاهتمام بقضايا الجماهير والمجتمع ، وهذا ليس بمستغرب على الرجل الذى جعل من مسرحه منتدى سياسيا ، تقام فيه الحفلات والمنتديات السياسيه ليخطب فيها زعماء البلاد ولتقوم فيها المظاهرات السياسيه وكان للحزب الوطنى نصيب الاسد أو كل النصيب فى هذه الاحتفالات ، ومن هذه الاحتفالات والخطب السياسيه " خطبه محمد فريد " بدار التمثيل العربى " فى ١٧ ابريل سنه ١٩٠٨ " (٣) ، وهكذا استطاع حجازى أن يدلل على أن الفن لايكون ابدا لمجرد

---

١ — الف عام وعام على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٢ .

٢ — المسرحيه فى الأدب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٨ .

٣ — احمد المغازى : الصحافه الفنيه فى مصر : القاهره — الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٨ ص ١٩٠ .

الفن وأن يؤكد على الدور التنويرى الذى يمكن أن يلعبه المسرح فى الحيـــاه الاجتماعيه والســياسيه ..

كما استطاع حجازى ايضا بلباقته وحسه الشعبى ، أن يدخل مايعرف " بالفواصـل المضحكه " على العروض المسرحيه الجاده ، وهى فواصل ارتجاليه تعتبر نواه للمســرح الشعبى المصرى ، وامتدادا لفن المحبظين المرتجل ، وتطوير للمواقف الارتجاليـــه التى كانت تصادف مسرح صنوع ، وكانت هذه الفواصل المضحكه تقدم بين الفصـــول للاستفاده منها فى تمضيه الوقت اللازم لتغيير المشاهد أو المناظر من جهه ، ومن جهـــه أخرى امتاع الجماهير وتسليتهم والترفيه عنهم امام الجرعه الدسمه من الفن التى تلقوهـــا منذ قليل وان جاز القول فأنه يمكن اعتبار هذه المشاهد أو الفصول الضاحكه بمثابـــه المشاهد الترويحيه التى كان شكسبير يدخلها فى مآسيه العظيمه لاثاره مناخ من الكوميديا يخفف من وطأة المأساه وليرضى بها اذواق بعض المشاهدين . المهم هنا انه مـــن الثابت ان هذه الفصول كانت تقدم بين فصول العمل الدرامى الجاد أو بعد العـــروض ويحدثنا على الراعى عن احد فنانى المسرح المرتجل أو ابطال هذه الفصول وهو محمـــد ناجى والذى كان " يقدم الفصول المضحكه بعد المسرحيات الجاده فى فرقه سلامه حجـازى وفرقه الشيخ عطيه محمد الذى خلف سلامه حجازى بعد وفاته . واخذ مسرحياتـــه ، فكان الناس ينتظرونه ولا يخرجون من المسرح حتى يمتعهم بفنه الصافى " (١) .

كان حجازى يقدم عروضه على مسرح الاوبرا بعد أن استأجره " وأجرى عليـــه التعديلات المناسبه بحيث يوائم الخطه التى وضعها بنفسه ، وغير اسمه ليصـــبح " دار التمثيل العربى " وقام بشراء الملابس المسرحيه والديكورات ، وهى ظاهـــره استثنائيه بالنسبه لذلك الزمان " (٢) ، واستطاع حجازى بمسرحه الغنائى ان يكـــون جمهورا وعشاقا ومريدين واتباع لهذا اللون من المسرح ، وكان من بينهم وأبرعـــهم سيد درويش (١٨٩٢ — ١٩٢٣) والذى يعتبر مؤسس الموسيقى المصريه الحديثه "(٣)

---

١ — على الراعى : الكوميديا المرتجله فى المسرح المصرى : كتاب الهلال — القاهـــره ١٩٦٨ ص ٣٤ .

٢ — الف عام وعام على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٢ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٧٢ .

والذى حمل لواء المسرح الغنائى بعد استاذه سلامه حجازى .

كما بدأ فى هذه الفتره ايضا بزوغ نجم المسرح التراجيدى الجاد ، على يد الفنان المثقف جورج ابيض ، أول مبعوثه من مصر لدراسه فن المسرح والذى عقدت عليه الآمـــال " لأنه الفنان الذى تثقف بفن التمثيل الرفيع وأتيح له أن يتعرف على أصوله الفنيه " (١) ، فقد ارسلته الحكومه المصريه سنه ١٩٠١ لدراسه فن المسرح فى باريس على نفقه الخديوى عباس وهناك تعلم فن التمثيل فى الكونسرفاتوار على يد اساتذة هذا الفن وفى مقدمتهم سيلفان الذى تأثر به كثيرا فى حياته الفنيه والشخصيه، وبعد ست سنوات عاد الى مصر وأخذ يقدم الروايـات باللغه الفرنسيه لمده عامين ، ولكن " سعد زغلول — وكان ناظرا للمعارف آنذاك — (طلب) من جورج ابيض أن يعنى بالتمثيل العربى " (٢) ، فشرع فى تكوين فرقته عـام ١٩١٢ ، من نخبه من الممثلين الموهوبين من اللبنانيين والسوريين والمصريين الذين يسبق لهـم العمـل فى فرقه فرح ، وحجازى ، والقرداحى ، " وكان يوم ١٦ مارس عام ١٩١٢ مولدا لحركـــه وطنيه تمثيليه فعلا عندما مثلت فرقة ابيض على مسرح الأوبرا مسرحيه من فصل واحد لحافـــظ ابراهيم هى : " جريح بيرو " " (٣) ، ولما كانت التغيرات الاجتماعيه والاقتصاديه فـى هذا الوقت " تقدر بأن يكون هناك جمهور مستعد لاستقبال فنون المسرح ، بطريقه أكـــثر ادراكا عما كان الامر عندما بدأت فرق الشام تقدم عروضها " (٤) ، فقد ساعد ذلك ابيـض على الاستمرار ، فقدمت فرقته مسرحيات كلاسيكيه عالميه مثل " ماكبث " و " عطيل " لشكسبير و " أوديب الملك " لسوفكل " و " تامبرلان " لبرادون ، و " لويس الحادى عشر " لديلافينى كما قدم للكتاب المصريين " صلاح الدين " لنجيب الحداد ، " ومصر الجديده ومصـــــر القديمه " لفرح انطوان ، وبدأ الخديوى عباس فى رعايه الفرقه فسمح لها عام ١٩١٣ بالتمثيل فى مبنى دار الأوبرا فى القاهره ، وكان يحضر عروضها شخصيا " (٥) .

---

١ — رشدى صالح : المسرح العربى ، سلسلة الجديد القاهره ص ٦٨ .

٢ — الصحافه الفنيه فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٢ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

٤ — المسرح العربى ، مرجع سبق ذكره ، ص ٦٨ .

٥ — الف عام وعام على المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٠ .

الحرب بكافه الموانى المصريه ، وفى جميع جهات البلاد ، (١) ، وقد بلغت هذه الحقوق قمتها باعلان الحمايه البريطانيه على مصر فى ١٨ ديسمبر ١٩١٤ "، وهكذا حلت الحمايه السافره محل الحمايه التى فرضتها انجلترا على مصر منذ ١٨٨٢ " (٢) .

وفى اليوم التالى لاعلان الحمايه " اعلنت خلع الخديوى عباس الذى كان غائبا عن مصر ، وتوليه (السلطان) حسين كامل عرش مصر فى ١٩ ديسمبر ١٩١٤ " (٣) .

وقد أمتدت تصرفات السلطه الانجليزيه الغاشمه هذه الى المثقفين ورائدى الحركه الفكريه والسياسيه فى البلاد ، فأعلنت الاحكام العرفيه فى نوفمبر ١٩١٤ ، وفرضت الرقابه على الصحف المحليه ، كما قامت " باضطهاد الحزب الوطنى ومطارده رجاله " (٤) ، فلم يجد المثقفون بدا من الانكماش ، " عن طريق الاهتمامات الثقافيه والفنيه المحدوده فى الصحف .. أو بين طيات كتبهم وعوالمهم " (٥) .

ولم تسلم طبقات الشعب الكادحه من ظلم المحتل الذى انقلب على الشعب يجمع من ابنائه كل مايستطيع من العمال والفلاحين بطريق الاكراه والسلطه لارسالهم خلف الجيوش المحاربه البريطانيه فى سيناء ، وفلسطين ، والدردنيل وفرنسا ، وكانت هذه فرصه عظيمه امام طبقه العمد التى بدأت نفوذها فى الازدياد تحت الحمايه البريطانيه ، فأغتنم كثير منهم الفرصه " لسوق خصومهم الى هذا التجنيد ... وكان كثير منهم ايضا يتخذون الدعوه الى هذا " التطوع " وسيله للرشوه يبتزونها من الأهلين لاعفائهم من هذا التجنيد " (٦) .

فى هذا الوضع الصعب على البلاد ، كانت الكثافه السكانيه فى ازدياد ، والقطن فى ازدهار ، وكان يشكل مصدرا رئيسيا للدخل القومى ، كما تطورت اساليب التعليم ،

---

١ — عبد الرحمن الرافعى : تاريخ مصر القومى من ١٩١٤ — ١٩١٩ القاهره دار الشعب ص١٤ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص١٨ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص١٩ .

٤ — نفس المرجع السابق ، ص١٦ .

٥ — الصحافه الفنيه فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص٢٠٣ .

٦ — تاريخ مصر القومى من ١٩١٤ — ١٩١٩ ، مرجع سبق ذكره ، ص٣٢ .

ونمت الطبقه البورجوازيه بشقيها ، وازداد اقبال الاجانب على مصر للاقامه بها والتملك لأرضها وعقاراتها ومبانيها ، مكونه فئه من البورجوازيه الأوربيه أو الاثرياء الأوربيون بجانب اثرياء العمد والمزارعين بالاضافه الى هؤلاء الذين أثرتهم الخدمه مع العدو فى معسكراته وخدمه قواته ، ولكن امام انكماش الفئه المثقفه من الطبقه البورجوازيه «بدأ» " الشعب والبورجوازين الذين لا نصيب لهم من الثقافه ومن الفن سوى مظهره وترفه ... هذا الشعب ظل يبحث عن شىء يسد به فراغ وضياعه .. " وكان طبيعيا أن يبحث فى أى شىء يستولى على اهتمامه ويثير افكاره ولكن بشرط ألا يتعالى عليه " (١) ، وهنا بدأ تجار اللهو والترفيه الرخيص رد ورهم ، خاصه وانه وبسبب الحرب قد توقف مجىء الفرق الاجنبيه الى مصر بسبب انقطاع الاتصال بين مصر وأوربا ، تلك الفرق التى تعودت اقامه مواسم لها فى مصر خلال فصلى الشتاء والربيع " مما خلف فراغا كبيرا فى مجالات التسليه ، كذلك انحلت معظم الفرق المحليه ماعدا فرقه " جورج ابيض " ، واغلقت معظم الملاهى التى كانت تقدم عروضا ذات طابع أوربى " (٢) .

بدأ نشاط اللهو والترفيه الرخيص فى القاهره فى سنوات الحرب منحصرا فى ملهيين احتكرا النشاط فيهما تجار الترفيه وهما " الابيه دى روز " بشارع الألفى ، و " الكازينو دى باري " بشارع عماد الدين " ، وقد كانت اكثريه جمهور الملهيين بادىء الأمر من الأوربيين الاثرياء ، ولم يلبث أن انضم اليهم محدثوا الثراء من المصريين ، الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب وأخذوا يقلدون الأوربيون المقيمون فى مصر ، لهذا رأت أداره هذين الملهيين ان المربح ادخال عناصر محليه فى برامج التسليه " (٣) ، ومن هنا نشأت فكره روايات " الفرانكوآراب " والتى تعتبر امتداد للفصل المضحك الذى كان يقدم قبل أو بعد الاعمال الجاده فى الفرق المسرحيه خاصه فرقتى حجازى ، وابيض ، وقد ساعد ايضا على الاهتمام بفكره " الفرانكوآراب " وجود قوات من جنسيات مختلفه تابعه للجيش

---

١ — الصحافه الفنيه فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠٣ .

٢ — ليلى ابو سيف : نجيب الريحاني وتطور الكوميديا فى مصر : القاهره ، دار المعارف ص ٤٥ .

٣ — نفس المرجع السابق : ص ٤٦ .

البريطانى ولحلقائه ، وكان المصريون يتعاملون معهم بأكثر من لغه ، لذلك كان لابد من الترفيه عنهم ايضا فلم يكن هناك مفرا من " الفرانكوآراب " ، وكانت روايات " الفرانكو آراب " تختلف عن الفصول المضحكه فى " ان نصوصها مكتوبه وليست مرتجله ، وحوارها مزيج من العربيه وبعض اللغات الاوربيه ، وعلى الأخص الفرنسيه ، وأخيرا ، نجد أن الادوار النسائيه ، التى كان يؤديها صبيه ورجال قد استبدلت فى هذه الكوميديات بممثلات فاتنات " (١) ، لهذا تنفى عنها ليلى ابو سيف امتدادها " للفصل المضحك " لكن الباحث يخالفها هذا الرأى ، فالفصل المضحك لايختلف عن روايات " الفرانكوآراب " فى وظيفته وان أختلفا فى الشكل ، فالفصل المضحك كان يسعى لارضاء الجماهير ، وجذبهم الى العروض الجاده ، معتمدا على المواقف الكوميديه الساخره والمفتعله وعلى الهزل الخشن الفظ ، والالفاظ المحمله بالتوريات الجنسيه والايماءات الغريزيه ، نفس ماكان يعتمد عليه فصول الفرانكو آراب " ، والتى جاءت لنفس السبب ولأداء نفس الوظيفه والتى كان امتدادا طبيعيا لها الفصل المضحك — والفرانكوآراب — المسرحيات الفودفيل أو مسرحيات الكوميديا الشعبيه التى جاءت فيما بعد ... اذا " فالفرانكوآراب " ماهى الا مرحله انتقال مابين الفصول المضحكه والكوميديا الشعبيه وهذا يحتم اختلاف الشكل تبعا لاختلاف الجمهور والغرض وان كانت تجمعها وحده هدف ، الا وهو الاضحاك والتسليه والترفيه على حساب الذوق العام والفكر والاخلاق احيانا تماما كما جاء فيما بعد مسرح الكوميديا الشعبيه والذى يعتبر نهايه مطاف هذه الاشكال الفجه ، والذى اعتمد على كل هذه الاشكال فهو :

" ذلك المسرح الخفيف الذى لبس لباس العاميه ، وقد وضع برنامجه فى مصر على اساس من الفارس الفج ، والبانتوميم ، وذلك فى القرن التاسع عشر — كما كان فى مسرح صنوع — ثم اتكأ على عروض من المزاج الخشن الفظ ، المتأثر الى حد ما بتأثيرات الكوميديا دى لارتى مع مطالع القرن العشرين — الفصول المضحكه — كما تأثر هذا المسرح الشعبى بالعروض الاستعراضيه الاجنبيه

---

١ نفس المرجع السابق ، ص ٤٤ .

الحديثه ، بما فيها من غناء ورقص وسخريات ، وبالكوميديا الخفيفه التى من المحتمل ، أنها كانت تعرض على الفوآت الاوربيه — الفرنكوآراب — ابان سنوات الحرب (١)

من هذا التفسير الذى يضعه لنداو ، لنشأه أو تركيب مسرح " الكوميديا الشعبيه " نجد أن عناصره خليط من الفصول المضحكه والفرانكوآراب والاستعراضات الاجنبيه ، وأن كل هذه العناصر ماهى الا أشكال مختلفه لنوع واحد من الفنون وهى الفنون الرخيصه التى تخاطب الغرائز ، ولا تسعى الا للكسب المادى والسريع من اصحاب الطبقات الجديده وأشباههما من مرتادى الملاهى والباحثين عن المتعه الغريزيه ، هذا الكسب الذى دفع برجال المسرح ليدلى كل بدلوه لينسل من هذا النهر قبل أن تجف مياهه " لذلك اكتسح الفرانكوآراب جميع الفرق المسرحيه فى ذلك الوقت ، فرق سلامه حجازى وعكاشه ومنيره المهديه الغنائيه ، وفرقه جورج ابيض التراجيديه الجديه ، وغوا ايضا فرقه عزيز عيد الكوميديه ، وانبرى على الكسار ليدرك نصيبه من الغنيمه مقدما ، نفس اللون متطرفا به الى أبعد حدود التطرف (٢)

وقد حاول البعض الخروج من اطار الفرانكوآراب كالريحانى والكسار ليقدموا اعمالا تنتمى الى مسرح " الفودفيل " ، و " الريفيو " ، واللذان كانا السلعه الرائجه فى هذه الايام ، لكن المثقفون المصريون قد بيدوا أنهم وفى اعماق إنكماشهم ، قد بدأوا فى مقاومه سلبيه لهذه الالوان الفنيه الرخيصه ، فنجد مقالا فى صحيفه الأدب والتمثيل ، يرفض الفودفيل ، وذلك فى العدد الصادر فى أبريل ١٩١٦ ، جاء فيه :

من انواع الكوميديات التى شاعت فى مصر هذه الايام نوع يقال له " الفودفيل " ، وكان أول من استنبطه المغفور له المعلم والممثل التمثيلى الكبير عزيز افندى عيد ، وقام بتمثيل عده روايات منه نقل اكثرها عن الفرنسيه بلغه دارجه حضره الاديب أمين افندى صدقى .. ثم تقول " أنه لا يجوز الاحتجاج بحريه المسرح فالحريه عندها كالسماد فائدته التغذيه سواء أكان النبات ضارا أم نافعا ، فالواجب اذن أن يراعى معه وجه فائدته منه .

وتقول الصحيفه " أن اساس الفودفيل " شئ من الخفا " فهو شر على كل حال ، وانه لا فائده فى أن ترجو المسارح جديدا بان يغض له الانسان الفودفيل فما تغض له كل ذى حياء (٣) .

---

١ — دراسات فى المسرح والسينما عند العرب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٦١ .

٢ — السيد حسن عيد : تطور النقد المسرحى فى مصر : القاهره نوفمبر ١٩٦٥ المؤسسه المصريه للتاليف والانباء والنشر ص ٣٣ .

٣ — المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٨ .

لكن وباقتراب الحرب العالميه الاولى على الانتهاء يبدو أن الفنان المصرى قد بدأ يفيق من غفوته كذلك المثقف المصرى والذى بدأ يستيقظ هو الآخر ، ويثور من وقتا لآخـر ، وهذا ماجعل الريحانى يصرخ لمحمد تيمور بقوله له : " متى تنتهى الحرب لأننهي مـن" نوع الفرانكو آراب وأخرج للناس الكوميديا الاخلاقيه المصريه " (١) ، وأن كان الريحانـى صادقا فى صرخته هذه أو غير صادق ، الا أنها تعبر عن غفوته تلك الغفوه التى يبدو أنه قد استلقى فيها برغبته ، كما تقول روزاليوسف فى مذكراتها ، " انه أول من صرخ فى وجه عزيـز عيد ... وهاج فيه : " اذا كنت لاتريد أن تعيش فأننا نريد أن نأكل " (٢) ، المهـم ان هذه الصيحه مهما كان صدقها فأنها تدل دلاله قاطعه ، على احساس الفنان بـأن ما يقدمه هو زيف لايقبله المجتمع المقبل على ثوره من أهم ثوراته ، وأن ما يقدمه لايزيد عـن أن يكون خيانه لحق هذا المجتمع ولحق فن المسرح فى ان واحد ، وهكذا حاول الفنـان ان يعود الى حظيره المجتمع ، ويتفاعل مع قضاياه وان اختلف الشكل ، مابين مسـرح غنائى أو فودفيل ، أو مسرح جاد ، " فيعود جورج ابيض الى مسرح الرينسانس لتقديـم رواياته المعربه مثل " لويس الحادى عشر ، وميكبث ... ثم سلامه حجازى على مسرح برنتانيا وآخر روايتين قدمهما هما " مغاور الجن " ثم روايه " شهداء الغرام " وتوفى بعد ذلـك مباشره فى ١٩١٧/١٠/٤ م (٣) .

وبجانب هذه الاشكال الفنيه القديمه التى كانت موجوده قبل الحرب والتى عاد اليهـا الفنان ، نجد أن الفنان المثقف عبد الرحمن رشدى والذى عمل فتره مع جورج ابيض ، يعود فى هذه الآونه ويندفع تحت لهيب مسئوليه الفنان المثقف تجاه بلده ومصير شعبه الى تكويـن فرقته سنه ١٩١٧ ويعيد بها الثقه فى المسرح " (٤) ، ويقدم لونا جديدا عما هو موجـود وهو " الكوميديا الاجتماعيه الراقيه .. " ليعبر بها عن القيم والمفاهيم الحديثه ، ويشارك فى بناء المجتمع الجديد ويمهد للثوره المصريه سنه ١٩١٩ " (٥) ، كما كانت مسرحياتـه

١ — تطور النقد المسرحى فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٦ .
٢ — الصحافه الفنيه فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٢١٧ .
٣ — تطور النقد المسرحى فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٨ .
٤ — نفس المرجع السابق ، ص ٣٤ .
٥ — نفس المرجع السابق ، ص ٣٥ .

ولأول مره بعد الحرب خلوا من الغناء والرقص ، والفصل المضحك ، وبهذا دفعت المسرح المصرى خطوه جديده الى الأمام .

وهكذا تخلص الى أن المسرح المصرى مع بدايات القرن العشرين قد تأثر الى حد كبير بالاحتكاك الثقافى مع الثقافه الاوربيه ، خاصه الثقافه الفرنسيه ، والذى تمثل فيما قدمه من أعمال مسرحيه مترجمه ، وقد ظهر هذا بصفه خاصه بعد قدوم جورج ابيض من بعثته ، أو فى تلك الاعمال التى ترجمها عزيز ابيض من الفودفيل الفرنسى ، كذلك نخلص الى أنه آلى اى مدى استطاع المناخ السياسى الخارجى أن يؤثر فى الحركه المسرحيه ، فأمام القمع واغلاق المسارح ومنع العروض ، بدأ الفنان يتوخى السلامه فى اختيار الاعمال التى يقدمها ، ويبتعد قدر الامكان عن تلك التى تحمل المضامين الاجتماعيه والسياسيه بقدر الامكان ، وذلك الابتعاد الذى أدى به فى النهايه الى التردى فى متاهات روايات " الفرانكوآراب " ، و " الفودفيل " سعيا وراء الكسب المادى وعلى حساب القيم الفنيه التى تنازل عنها ولو مؤقتا ، لولا وجود طبقه المثقفين المصريين من ابناء الطبقتين البرجوازيه والوسطى ، والذين وقفوا موقفا مضادا لهذه الحركه المسرحيه الهابطه ، وقد اتخذ موقفهم سبيلين فى البدايه كانت المقاومه السلبيه التى لاتتعدى مقالات نقديه متواضعه وفى النهايه جرأه على اقتحام الميدان وانشاء الفرق والاشتراك فيها كما فعل عبد الرحمن رشدى ، واستطاعت هذه الطبقه ان تعود بالمسرح الى صواب الطريق ، وان يكون سلاحا من الاسلحه التى مهدت بها طبقه المثقفين المصريين لثورة ١٩١٩ .

من ثوره ١٩١٩ حتى ثورة يوليو ١٩٥٢

الحركات الوطنيه — والبنيه الاجتماعيه :

جاءت ثوره ١٩١٩ — والمجتمع المصرى قد بدأت بنيته فى الوضوح ، ولو حاولنا ان نطبق المفهوم الاقتصادى — المشار اليه فى الفصل الأول — ودور الفرد فى الانتاج ، فانه يمكن بناء على ذلك تقسيم البنيه الاجتماعيه الى مجموعتين اساسيتين الاولى تمثل الطبقه

الحاكمه من افراد الاسره المالكه — السلطان او الخديوى والامراء ، والثانيه المجتمع المصرى ويقسم الى الطبقات التاليه ...

أولا : الطبقه البرجوازيه الكبيره وتقسم الى جناحين :

ا — الجناح الزراعى

ب — الجناح الصناعى والتجارى والمالى

ثانيا : الطبقه البرجوازيه الصغيره وتقسم الى :

١ — جناح تجارى وصناعى

٢ — الانتلجنسيا

٣ — الجناح الزراعى

ثالثا : الفلاحون

رابعا : البروليتاريا .. (١)

وقد كثر الخلط حول مفهوم البرجوازيه المصريه " ليس بين اليساريين المصريين ، بل ومن جانب اليساريين الاوربيين ايضا ، فاليساريون المصريون يطلقون هذا اللفظ — (البرجوازيه) — عادة على الرأسماليه المصريه التى ظهرت فى أوائل القرن العشرين وانتعشت اثناء الحرب العظمى ، ويطلقون على الرأسماليه الزراعيه وكبار الملاك اسم " الاقطاعيين " (٢) ، وان كان الجناح الزراعى أو طبقه كبار الملاك الزراعيون لاينتمون بالفعل لطبقه الاقطاع التى عرفتها أوربا ، اولا ، لاختلاف منشأها ، وثانيا ، لاختلاف طبيعه العلاقه بين المالك والمستأجر ، عنها فى النظام الاقطاعى ، لذلك فان العلاقه التى تربط بين كبار الملاك وصغارهم والمؤاجرين يفضل أن نطلق عليها " الاقطاع الاجتماعى " (٣) ، ذلك الاقطاع الذى يستند الى الملكيه العقاريه ، والذى كان

---

١ — صراع الطبقات فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٩ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٢٤ .

٣ — التغير والبناء الاجتماعى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٧ .

نتيجه ، انعدام عداله التوزيع للمساحات الزراعيه ، وخلقه لفئه قليله محدوده تملك معظم الاراضى ، بينما باقى الاراضى موزع بمساحات ضئيله بين عدد كبير من صغار الملاك ، خلاف عدد كبير من الأجراء الذين لايملكون ، وقد خلق هذا النظام الاقطاعى فى الريف المصرى الفئات التاليه : ـ

فئه كبار الملاك الزراعيين والرأسماليين وأغلبهم لايعيش فى الريف وينتمون للبرجوازيه الكبيره ، فئه صغار الفلاحين وأصحاب الحرف الصغيره ، وتنتمى للبرجوازيه الصغيره وهم عمد المجتمع ، فئه الاجراء والعماله اليدويه البسيطه ، وينتمون للبروليتاريا ويشكلون القرويون العاديون ، فئه الطبقه الوسطى من موظفين اداريين ومدرسين وتجار وينتمون للبرجوازيه الصغيره .

أما الجناح الصناعى والتجارى والمالى فى هذه الطبقه فيعتبر امتدادا للجناح الزراعى فهم قد ولدوا ، ونشأوا ، وانحدروا ، من هذه الطبقه .. لذلك " نجد أنهم قد اتحدوا فى صراعهم ضد القوى الاجنبيه " (١) ، وهذا يؤدى بطبيعه الحال الى تفسير ظاهره عدم التخصص الاقتصادى لأبناء هذه الطبقه ، اللذين كانوا يمارسون جميع هذه الانشطه ، الزراعيه والتجاريه ، والصناعيه ، والماليه .

اما البرجوازيه الصغرى .. فان جناحها التجارى والصناعى يعتبر أحدث فى النشأه من جناحها الزراعى ، وذلك لطبيعه الشعب المصرى ، الذى لم يحفل كثيرا بالتجاره ، بعكس الزراعه التى كان ينظر اليها ساكن الريف على أنها الحرفه الاساسيه ومورد الدخل الاساسى ، والصناعه التى كان يمتاز بها أهل الحضر ، لهذا يمكن القول بأن تاريخ الشعب المصرى فى المشاركه فى التجاره بدأ "الى ماقبل معاهده ١٩٣٦ ، والغاء الامتيازات الأجنبيه " (٢) ، اما الجناح الزراعى من هذه الطبقه ، وهو الذى يكون الطبقه التى تتوسط المجتمع ، ويعتبر جزء لايتجزأ من البرجوازيه الوطنيه التى عبرت عن نفسها فى حزب الوفد ، وكانت تميل الى النزعه الديموقراطيه . كما أنها صاحبه

١ ـ صراع الطبقات فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٧ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٢٧ .

الدور الأول فى انعاش الريف من الناحيه الاقتصاديه وبث الحياه فيه لارتباطها بالحياه فى الريف ، لكن بحكم انتمائها الفكرى للرأسماليه فأن طموحها كان يتركز فى الاندماج والتطلع الى طبقه البرجوازيه الكبرى لذلك كانت تطمع الى تجميع الاراضى وتوسيع الملكيات ، ومحاولة استخلاص فائض اقتصادى من جماهير المستأجرين والعمال الزراعيين " (١) ، وهذا يفسر عدائها — فيما بعد — لدعوه الجمعيات السريه الشيوعيه وحملات التأميم والاصلاح الزراعى .

اما ثالث اجنحه هذه الطبقه وهم الانتلجنسيا (المثقفين) فانها تنتمى الى ابناء الطبقه الوسطى ، الذين هاجر بعضهم من الريف الى المدينه وعمل موظفا اداريا بالحكومه ، ومن ابناء الطبقتين البرجوازيه الكبرى الذين نالوا حظا وافرا من التعليم بالداخل والخارج أو من ابناء الطبقه البرجوازيه الصغره بجناحيها التجارى أو الزراعى وتستمد هذه الفئه اهميتها فى التركيب الطبقى الاجتماعى فى مصر وفى الحركه الوطنيه " من أنها تمثل العمود الفقرى للطبقه الوسطى ، فهى تمثل قطاع عريض يشمل الطلبه والموظفين وأصحاب المهن الحره من المحامين والمهندسين والأطباء ، والصحفيين وأساتذه الجامعات والمحاسبين وغيرهم " (٢) .

أما على الجانب الآخر من المجتمع ، أو عند قاعدة الهرم فكانت تقع كتله المحكومين المسحوقين ، المستغلين ، من تقع على كهولهم الضرائب والسخره وكافة المظالم ، وهم الفلاحون والذين يعرفهم محمود الخفيف بأنهم " من يملكون أو يستأجرون قطعه أرض ، وينحصر ذلك الحد الذى يملكونه بحيث " أن تقع فيه اغلبيه الفلاحين الملاك فعلا ، ولا يحتاج الى استغلال العمل المأجور ، ولا يساعد كثيرا على التطلع الى زياده الدخل عن طريق زياده الملكيه ، وهذا الحد لا يجوز بحال من الآحوال أن يتخطى الخمسة أفدنه " (٣) .

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ١٦٥ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١٤١ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٧٣ .

وهناك ايضا البروليتاريا ، وهم الجمهره من الأجراء والذيـن لا يملكون شيئـــا وينحصروا بين عمال المشروعات الصناعيه والتجاريه ، والعمال الزراعيون ، وهذا بخـــلاف جماعه أخرى ، لاتنحصر بين هؤلاء وهؤلاء ، وهم من يعيشون فى الريف والمدن ، وهـم اسوء حالا من بعض جماعات الفلاحين الفقراء ، وتتركز فى " عمال الحكومه سواء المشتغلين بالانتاج أو الخدمات ، بالاضافه الى بعض الحرف الحديثه ، وأعمال البيع ، ـ خاصـــه الباعه الجائلين ، وخدم المنازل ومن فى حكمهم " (١) .

هذه هى تركيبه أو بنيه المجتمع المصرى والتى بدأت تتبلور مع قيام ثورة ١٩١٩ ، والتى حمل جزء كبير منها لواءها . بالقدر الذى يمكن القول فيه بأن فئات الشعـــب جميعها قد اشتركت فى هذه الثوره الشعبيه ، والتى يمكن القول بأنها كانت ثوره سياسيـه فى الجانب الأول ، يحركها عوامل سياسيه بجانب تلك العوامل الاقتصاديه والاجتماعيه .

يعتقد البعض أن السبب المباشر لثوره ١٩١٩ يرجع الى اعتقال سعد زغلـــول وزملائه من اعضاء الوفد المصرى الذى تكون فى نوفمبر ١٩١٨ ، للمطالبه بالاستقلال التـام للبلاد ، والتى انتهت بانذار واطسن فى ٦ مارس ١٩١٩ ، ثم موقف المعارضه لهـــذا الانذار من سعد وزملائه والذى انتهى بدوره الى " اعتقال سعد وزملائـه الثلاثه يـــوم ٨ مارس ١٩١٩ ، فكانت الشراره التى اشعلت نار الثوره " (٢) .

اما تلك الاسباب الحقيقيه فيمكن ارجاعها الى اسباب سياسيه واقتصاديه واجتماعيه ، اما الاسباب السياسيه فترجع الى تطلع الشعب الى حريته واستقلاله بعد أن ذاق نـــير الاحتلال وتدخله فى شئون البلاد اثناء الحرب العظمى وقبلها اى منذ أن وطئت اقدامـــه البلاد ، ويبدو أن الاحكام العرفيه اثناء الحرب " كانت السبب فى الحيلوله بين الشعـــب واعلان سخطه على الاحتلال والحمايه والانقضاض عليها " (٣) ، مما جعل سنوات الحرب

---

١ ـ عبد الباسط عبد المعطى : توزيع الفقر فى القريه المصريه ص ١٨٥ .

٢ ـ تاريخ مصر القومى من ١٩١٤ ـ ١٩١٩ : مرجع سبق ذكره ، ص ٥١ .

٣ ـ نفس المرجـع السابق ، ص ٤١ .

تمسر ، ومظاهر الاحتجاج محصوره فى نطاق ضيق ، تغذيه خطب زعماء الحزب الوطنى ويقوم بها الطلبه ، والعمال الذين بدأوا يعون واقعهم ويطالبون بحقوقهم ، فقد سجلت السنوات من ١٩٠٠ الى ١٩١٠ سلسله من اضرابات وتمرد عمال السكك الحديديه وعمال النقل ، وبدأت الطبقه العماليه تنظم صفوفها ، فأنشاء ماتوسيان " نقابه لهم سنه ١٩٠٨ " (١) ، ثم بدأت الحركه الوطنيه تنظم نفسها ويرتبط العمل السياسى بالتنظيم الحزبى ، بالحركه العماليه ، وتقوى " الحركه الوطنيه الصراع بالخطب والمقالات الصحفيه الى تنظيم الشباب سنه ١٩٠٥ ، وانشاء نادى المدارس العماليه .... وتشجع طلبه الحقوق سنه ١٩٠٨ ، ونادوا بالاستقلال التام ، واتصلت بعد ذلك افكار محمد فريد بالبناء الاشتراكى وزاد الارتباط بين المثقفين والعمال ، فأنشأت مدارس الشعب الليليه لتعليم العمال مجانا " (٢) .

ومن الناحيه الاقتصاديه كان لسيطره بيوت المال الاجنبيه على المال ، ماجعلها تنمو وتزدهر على حساب الاقتصاد الوطنى الخاص ، من الاسباب الرئيسيه التى دعت الى الدعوه للوقوف امام هذه السيطره والحد من هذا النمو والبحث عن مصادر لاستثمار المال القومى لصالح البلاد ، ساعد على ذلك انتشار التعليم ، وتطوير الافكار واتساع الادراك ، والاحتكاك الثقافى بالمجتمعات الغربيه ، كما أن المثقفين من ابناء الطبقه الوسطه خاصه من الطلبه والموظفين ، بدأ أحساسهم بانتمائهم لطبقاتهم يزداد ، كذلك بدأ الفلاح المصرى يشعر بأهميه دوره للحركه الوطنيه ، كذلك المراه التى بدأت تتبوأ دورها فى المجتمع مما اتاح لها فرصه " تأليف المظاهرات ، والقاؤهن الخطب فى المجتمعات ، وتأليفهن الجمعيات ونشر أرائهن وابحاثهن فى الصحف والمجلات " (٣) .

لهذا كله كان لابد من قيام الثوره التى شاركت جميع طوائف الشعب فيها ومع اندلاع الثوره لم يكن امام الفرق المسرحيه الا أن تسير مع الثوره ، وتندفع باندفاعها ، أو تنكمش

---

١ ـ الصراع الطبقى فى القريه المصريه : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٤ .
٢ ـ نفس المرجع السابق ، ص ٦٥ .
٣ ـ نفس المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

وتبعد عن تيارها حتى لاتسحق أو تبتلع ، طريقان لاثالث لهما فاما مع الثوره ، أو بعيدا عنها ولكن ابدا ليس ضدها ، فالفنان أن عجز عن المشاركه الشعبيه بفنه ، فلابد وأن يشارك بجسده ، وبشخصه وبانسانيته لهذا أثرت فرق جورج ابيض الانكماش لعجزها عن مواكبه الثوره فنيا ، وايضا فرقه عبد الرحمن رشدى التى على الرغم من مسرحياته الاجتماعيه التى تعالج مشاكل الفقر والبؤس وأمراض الخمور والميسر (١) ، والتى مهدت للثوره الا أنها لم تعد تصلح لهذا المد الثورى الجارف ، ووجدت الثوره وقودها من الاغانى التى يمكن بها خلق مسرحا غنائيا يواكب هذه الثوره ويغذيها ويخلق شكلا مسرحيا جديدا من الاوبريتات الكوميديه ، وانطلق المسرح الغنائى يلحق بركب الثوره بعد أن تخلف كثيرا عن ركب البنيه الاجتماعيه ومشاكلها طوال سنوات الحرب ويرجع الفضل لنهضه المسرح الغنائى لمغخره الغناء المصرى الصميم " الشيخ سيد درويش " .

" وجد الشيخ سيد درويش نفسه فى الثوره المصريه ، بعد أن كاد يقتله حد الفتور والركود فى فرقه جورج ابيض ، وفرقه سليم عطا الله ، وأحس الاعباء والواجبات المكلف بها تجاه الجموع الثائره ، فهب يغذى هذه الثوره بفيض قريحته النابضه " (٢) ، وانضم اليه نجيب الريحانى ، وبديع خيرى بعد أن جرفهما تيار الثوره ورأيا أنه لامفر من المشاركه فيه ، وسواء كان الدافع للمشاركه الوطنيه وحب الوطن ، أم كان الدافع البحث عن اعجاب الجماهير وتقديم ماينا سب اللحظه ، الا أن النتيجه هى مواكبه التطور للمجتمع المصرى ، ومواكبه هذه الثوره التى حاولت أن تخلق شعبا جديدا ، يبحث عن حريته واستقلاله ، " ووجدا أنه من المجدى والانفع أن يوحدا جهودهما مع الملحن العبقرى سيد درويش ، وبذلك اجتمعت الفنون الثلاثه ، التمثيل والتأليف والتلحين ، لتتيح للثوره وقودا عاطفيا أشد ضراوه وفتكا ، وأكثر تحميسا واثاره ، واصبح المسرح مركزا للامداد العاطفى والوجدانى " (٣)

---

١ — تطور النقد المسرحى فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٧ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٣٩ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٩ .

فقدمت فرقه الريحانى من الاعمال الاستعراضيه التى تشعل الثوره وتغذى الوعى بها لـــدى الجماهير " استعراض (قولوله) مثلت فى مايو ١٩١٩ ، و(اش) يونيه ، و (ولو) فـــى يوليه ، و (رن) ديسمبر ، و (فشر) مايو ١٩٢٠ " (١) .

واستطاع الشعب ان يلتقط من اغانى هذه الاستعراضات ماده حيه لثورته ، فمـــن استعراض (اش) مثلا كان الشباب الثائر يتغنى بـــ ..

لاتقولى نصرانى ولا يهودى ولا مســـلم
باشـــين اتعلـــى
اللى أوطانهم بتجمعهم
عمر الأديان ماتفرقهم

ومن نفس المســرحيه نشـــيد :-

قوم يامصرى مصر دايما بتناديك
خد بنصرى نصرى دين واجب عليك " (٢)

اما استعراض اش ذاته فملىء بالتعليقات الساخره على استغلال الاجانب للمصريين ومن السهل ملاءمة " كشكش به " لهذه البيئه وموضوع هذا الاستعراض :

كشكش يفقد كل أمواله على مائده القمار ، ويضطر الى الاستدانه من أحد الخواجات ، وعندما يعجز عن سداد دينه ، يلجأ الى بيع املاكه ... وفـــى الفصل الأول يندب كشكش افلاسه على يد الخواجـــا فى هذه الاغنيه :

كشكش : خرالمبو شاف جيبى معمر
راح دوغرى واقف متسمر
على العزبه عينه بتدور
قال لى العب العب بارتيته بوكر
يابيه اشرب جونى ووكر
شربت سكرت خسرت لما وقعت فى حيص بيص
وعنها وكمبياله كانت جنبى محضره ... (٣)

---

١ — نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٤ .
٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٦ .
٣ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٧ .

وهكذا بدأت المسرحيات الغنائيه من نوع الاوبريتات الكوميديه ، تفضح الاجانب وتزيد من وعى الشعب بضراوه الاجانب خاصه المحتلين ، وتحثهم على تجنبهم بجانب ما كانت تقدمه من أغانى وطنيه تستزيد من حماسهم اثناء ثورتهم ، وقد بلغ فى تلك الفتره بسبب هذه الاعمال " مسرح (الاجبيسيانا) أوج مجده ، ففى كل ليله كان الطلبه والساسه والموظفون وأبناء الطبقات الراقيه يقبلون عليه ، وقد جاءوا ليعبروا عن مشاعرهم الوطنيه ويستمتعوا بموسيقى " سيد درويش " القوميه ، وأغانى خيرى الحماسيه " (١) .

وبجانب الحركه المسرحيه هذه والتى كان يميزها الميل أو الانقياد للواقعيه ، والتى كانت " الصفه التى اتت بها ثوره ١٩١٩ والمضحه جليه فى عالم الفن ، بحيث يبدو كل شىء وكأنه منقول من الحياه نقلا فوتوغرافيا ... وصار الكتاب يعنون كل العنايه ببعث البنيه الفكريه والاجتماعيه والطبيعيه للطبقات والشخصيات " (٢) ، بجانب هذا ، كانت هناك حركه نقديه مواكبه للثوره اشعلتها مسرحيه " العشره الطيبه " والتى " كتبها محمد تيمور " ، كانت هذه الحركه النقديه تدور حول " البحث عن الذات المصريه وابرازها فى صوره لائقه بانسان ثوره ١٩١٩ " (٣) .

وهكذا بدأ المسرح يتبوأ دوره الحقيقى للحياه الاجتماعيه ، لكن مقاومه الحكومه وقوات الاحتلال للمسرح ، ووفاة سيد درويش عام ١٩٢٣ ، جعلت الريحانى يشعر بمراره الصدمه " التى تسكته وتحد من نشاطه وتكبت حريته ، ويهاجر الى أمريكا ، ويزداد انكماش جورج ابيض ... وينطوى الكسار لأنه لم يستطع أن يحس بمشاعر البورجوازيه وينفعل بثوره الشعب ، ويعود مسرح عكاشه ومنيره المهديه الى تقديم الوان الغناء الرخو الهزيل " (٤) ، كل هذه المواقف جعلت من الضروره ان تحدث طفره جديده فى الحياه

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٧٤ .

٢ ـ الصحافه الفنيه فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٦٢ .

٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٦١ .

٤ ـ تطور النقد المسرحى فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٤١ .

المسرحيه ، تبحث عن شكل جديد ودماء جديده لتغذيه الحركه المسرحيه حتى تستطيع ان تستمر وبقوه كما كانت بفعل الثوره ، وهكذا كان الميدان مفتوحا لفارس جديد من فرسان المسرح قادم من بعثته فى ايطاليا بعد أن درس المسرح وفنونه ، وقرر أن يقدم شيئا جديدا للحياه المسرحيه فى مصر فى هذه الفتره وهكذا ولدت " فرقه رمسيس سنه ١٩٢٣"(١) على يد يوسف وهبى .

وتعتبر الفتره من ١٩٢٣ وحتى بدايات الثوره المصريه فى يوليو ١٩٥٢ ، بالنسبه للحياه المسرحيه ، امتداد لفرقه رمسيس من جهه وفرقه الريحانى من جهه أخرى ، وهما الفرقتان اللتان استطاعا أن يغذيا الحياه المسرحيه طوال الربع الثانى من القرن العشرين ، واللتان يمكن اخذهما كمثال لما كان عليه حال المسرح فى هذه الفتره ، وهنا يفرض علينا مبدأ التطور التاريخى والحتميه التاريخيه تساؤلا مؤداه هل أستطاعت هذه الفرق بما قدمته من أعمال وبما انبثق عنها من فرق أخرى أن تساير التغير الاجتماعى الهائل الذى عاشته مصر فى هذه الفتره ؟

يمكن اعتبار الفتره الواقعه مابين ثوره ١٩١٩ حتى يوليو ١٩٥٢ ، فتره ميلاد الوعى الشعبى بين ابناء الطبقات الفرعيا من ابناء الشعب ، وكان ثوره ١٩١٩ قد فجرت هذا الوعى الذى حرك بدوره الشعب ليقاوم ظالميه من المحتلين او الحكام الموالين للمحتل أو كبار الأعيان والسياسيين الذين يسعون لارضاء المحتل سعيا وراء مصلحه شخصيه أو منصب سياسى أو وزارى ، وأمام موالاه السلطه ، والصراع على اكتساب ودها من كبار القوم ، كان الشعب يقظا واعيا ، لم يكن من السهل ثنيه الضحك عليه . فقد ولد لديه وعيا جديدا ... حوله الى مظاهرات يقاوم بها كل العناصر التى تقفضده ، والتى تحاول أن تسلبه مزيدا من حريته .

شهدت هذه الفتره من التوترات السياسيه ، والمظاهرات والانتفاضات الشعبيه ما لم تشهده مصر من قبل ، والتى استطاع الشعب ان يحصل بها على كثير من حقوقه الضائعه

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ٤١ .

فكانت مظاهره ١٩٢٠ ضد حكومه عدلى والتى اسفرت عن " رفع الرقابه على الصحف" (١) ، تلك الرقابه التى فرضت منذ نوفمبر ١٩١٤ ، ومظاهرات الاسكندريه فى مايو ١٩٢١ ، تأيدا للوفد الرسمى ، وضد معارضيه ومعارضى سعد زغلول ، والتى تمادت فى عنفها الى حد الاعتداء على الاجانب هناك مما جعلها تتحول الى اضطرابات القت الفزع فى النفوس ، وقد تدخل البوليس ثم الجيش المصرى لفضها " (٢) ، مما دفع بوتستون تشرشل وزير المستعمرات البريطانيه الى التصريح بأن الوقت لم يحن بعد لجلاء الجيوش البريطانيه عن مصر ، ذلك التصريح الذى قوبل بالاحتجاج من الوفد والحزب الوطنى والوزاره ومختلف الجماعات ، وكان نذيرا باخفاق المفاوضات الرسميه ، وقد ازدادت هذه المظاهرات بعد أن قطعت المفاوضات وغادر الوفد لندن يوم ٢٠ نوفمبر ١٩٢٠ وقابلته الجماهير بشكل مزرى مما جعل سعد زغلول يوجه فى ٧ ديسمبر ١٩٢٠ نداء الى الأمه يدعوها فيه الى الاتحاد ومواصله الجهاد " وختم نداءه بقوله " فلنشق اذن بقلوب كلها اطمئنان ، ونفوس ملئها استبشار وشعارنا الاستقلال التام أو الموت الزؤام " (٣) ، والتى صارت شعار للمطالبه بالجلاء ، ولم يجد المحتل مهربا امام ثورات الشعب وزعيمه سعد الا باعتقال سعد ونفر من صحابه ونفيهم الى جزيره نائيه " سيشل " فى المحيط الهندى ، وعندها أتحد الشعب وأتخذ من المقاومه السلبيه سلاحا لمقاومه المحتل فكانت الدعوه الى عدم التعاون والمقاطعه ، وذلك حتى يشعر المحتل بالعزله ، ويفهم تماما انه غير مرغوب فيه ، وقد حتم ذلك التعامل مع بنك مصر بأوسع صوره ، والاقبال على المصنوعات المصريه والاعلان عنها وتشجيعها ، وصاحب هذا قيام بعض الافراد بتشكيل مجموعات سريه لاغتيال البريطانيين ومن يواليهم ، " فقتل محمد بدر الدين بك مراقب الجنايات باداره الامن العام " (٤) ، يوم ٥ يناير ١٩٢٢ ، وفى فبراير " قتل المستر براون المفتش بوزاره المعارف ، والمستر جوردان صاحب

---

١ —

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١٨ .

٣ — نفس المرجع السابق ، ص ٢٩ .

٤ — نفس المرجع السابق ، ص ٣٩ .

مصنع بالشرابيه ... ولم يعرف الفاعلون " (١) ، وكان هذا سببا فى حصول مصر على تصريح ٢٨ فبراير سنه ١٩٢٢ والذى يحمل " اعلان الحكومه البريطانيه انتهاء الحمايه والاعتراف بمصر دوله مستقله ذات سياده " (٢) ، لكن الشعب الواعى لم يستقبل التصريح بالحماس المرجو منه ، لشعوره بأن الاحتلال مازال قائم فلم يحتفل مع الحكومه عند اعلان الاستقلال والمناداه بالسلطان فؤاد ملكا لمصر فى ١٥ مارس ١٩٢٢ ، فى هذه الفتره لم يكن هناك نشاط لمسرح الريحانى الذى اضطر الى القيام بجوله خارج القطر وكان آخر اعماله التى قدمها فى عام ١٩٢١ ، ميلودراما بأسلوب الجرانجيول " من أعنف ما شهد المسرح المصرى ، بعنوان " ريا وسكينه " (٣) ، لذلك لم نجد أى اشاره لأى نشاط مسرحى له فى هذه الفتره .

بعد أن تولى احمد فؤاد عرش مصر ، ونالت مصر بعض من استقلالها بدأت لجنه الدستور والتى ألفتها وزاره ثروت فى ٣ أبريل ١٩٢٢ " لوضع مشروع الدستور وقانون الانتخابات ، والذى صدر يوم ١٩ أبريل ١٩٢٣ ، اما قانون الانتخابات فقد صدر فى ٣٠ أبريل سنه ١٩٢٣ ، وفى هذه الفتره وبعد أن الغت انجلترا الحمايه مجبره ، بدأت تلعب دورا آخر فى مصر ، وهو التفرقه بين مصر والسودان ، فى محاوله لفصل البلدان ، وقد انعكس هذا على لجنه الدستور " فوصفت ملك مصر بأنه ملك مصر والسودان ، واثبتت فى ماده أخرى ان السودان جزء لايتجزء من مصر " (٤) ، وقد كانت معركه الفصل بين مصر والسودان سببا فى الخلاف والفرقه بين الشعب من جهه والانجليز والحكومات المختلفه التى تعاقبت على كرسى الحكم من جهه آخرى ، وأهمها وزاره سعد زغلول التى تولت الحكم بعد عودته من المنفى واكتساح حزب الوفد للانتخابات التى تعتبر أول انتخابات نزيهه تجرى فى مصر تحت ظل الدستور ، والتى تولت الحكم مع مطلع ١٩٢٤ ، ويعلن سعد زغلول

---

١ — نفس المصدر السابق ، ص ٣٩ .

٢ — نفس المصدر السابق ، ص ٤٣ .

٣ — نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٧ .

٤ — موسوعه تاريخ مصر جـ ٥ : مرجع سبق ذكره ،

" آن الأمه هى مصدر السلطات ، وكان هذا سبب خلاف بين الزعيم الشعبى المستند للامه والدستور ، والملك الذى احس ان الدستور سلبه كثير من حقوقه وسلطاته ، لذلك لم تستمر وزاره سعد كثيرا ، امام دسائس القصر والمحتل ، والاحزاب المعارضه ، وانتهى حكمها بتقديم استقاله سعد فى ١٥ نوفمبر ١٩٢٤ ، فعادت الاضطرابات مره ثانيه وقتل السردار السير لوستاك باشا فى ١٩ نوفمبر فتقدمت الحكومه البريطانيه بانذار الى الحكومه المصريه مطالبه فيه بمطالب من شانها احراج الحكومه لم يوافق عليها سعد ، واصر على استقالته فى ٢٤ نوفمبر ١٩٢٤ ، ثم تولت وزاره زيور فى ٣٠ نوفمبر ١٩٢٤ الحكم وقبلت كل مطالب الانجليز ، وكانت الطامه الكبرى ، التى تمثلت فى تدخل الانجليز فى الحكم ، وحل البرلمان فى ٢٤ ديسمبر ، بعد تعيين اسماعيل صدقى وزيرا للداخليه ، " وهكذا انتهى عام ١٩٢٤ بنكسه رهيبه " (١) ، وازدادت الاضطرابات فى مصر والسودان خاصه بعد أصدار اوامر انسحاب الجيش المصرى منها ، وبدأ يتولى زيور الوزاره تاريخ القمع السياسى ، والاضطهاد والاعتداء على الحريات ، واصبح هذا سلاح أى وزاره تأتى للحكم فى محاوله لتصفيه معارضيها بالاضافه الى القيادات السياسيه الشعبيه من الطوائف المختلفه ، لكن الشعب الذى تعلم كيف يطالب بحقوقه ازداد مقاومه للمحتل وللسلطه المحتله التى تتحكم فى البلد " من خلال الملك وأحزاب كبار ملاك الارض وكبار رجال المال ، لهذا لم يكن غريبا آن يصبح مركز الثقل فى الحركه الوطنيه هو الكفاح الديموقراطى الموجه ضد السراى والاقطاع والاحتكار " (٢) .

فى هذه الفتره مابين أواخر ١٩٢٣ ، ١٩٢٤ قدم الريحانى ، عدد من المسرحيات الكوميديه المقتبسه عن الف ليله مثل " الليالى الملاح " (٢٢مارس١٩٢٣) (٣) ، الشاطر حسن (٢٤ مايو ١٩٢٣) (٤) ، ثم بعض الروايات الاخلاقيه الكوميديه مثل " الفلوس" (ابريل ١٩٢٤) (٥) ، ثم عاد مره اخرى الى الف ليله وقدم " لو كنت ملك " (مايو ١٩٢٤) (٦) ، وهى مقتبسه عن الف ليله . وجميعها من اشكال الاوبريت .

---

١ ـ شهدى عطيه الشافعى : تطور الحركه الوطنيه المصريه ١٨٨٢ ـ ١٩٥٦ القاهره دار شهدى للنشر ١٩٨٣ ط ١ ١٩٥٧ ص ٧٦ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٧٦ .

٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ـ نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر : مرجع سبق ذكره ص ٣٠٠ .

وبينما الريحانى يقدم هذه الاوبريتات ، كانت البلاد تغلى تحت نير وزاره زيور والكفاح الشعبى يشتد امام جبروت زيور والذى حاول أن يسخر رجال البوليس والاداره لخدمه اغراضه وضد اراده الشعب فى انتخابات ١٩٢٥ ، وقد تجلت معامله البوليس للشعب من خلال مايعرف بقضيه أخطاب *

وتتلخص فى خروج احد ضباط البوليس (ملاحظ نقطه اخطاب) الى تجاوز كل قانون أو عرف أو أداب عامه فى محاربه الناس فى هذه البلده ومايجاورها ، وذلك لصرف الناس عن وفد ينبههم فانتهك الضابط المذكور الحرمات وفعل الافاعيل ، ولكن دون جدوى ، ولم يكن ذلك الا نموذجا صادقا حادا لما أصبح يجرى فى مصر (١) .

لكن الشعب استطاع أن يأتى ببرلمان (قوى) لم يستمر أكثر من تسع ساعات .

وتعطلت الحياه النيابيه باسرها فى عام ١٩٢٨ ، وبعد وفاه سعد — فهب الشعب يكتب العرائض ، ويتوجه للقصر الملكى لتقديمها ، وتهب مظاهرات الطلبه وهم القوه الوطنيه البارزه اذا ذاك " (٢) ، وبدأت النشرات السريه تغمر البلاد ، مما أطاح بوزاره محمد محمود ، ولم تجد وزاره صدقى مصيرا خيرا من مصير سابقتها فعادت ، المظاهرات وتصدت لاعتداء الشرطه والجيش على المتظاهرين ، " وقاطع الشعب الانتخابات التى فرضها صدقى ، واستقال كثير من العمد والمشايخ " (٣) ، وشارك العمال بوعيهم فى الكفاح من أجل الدستور ، " فأضرب عمال عنابر بولاق والورش الاميريه عن الاشتراك فى الانتخابات يوم ١٤ مايو ١٩٣١ ، وتظاهروا احتجاجا " (٤) ، ولم يتخلف الفلاح الذى عرف طريقه سنه ١٩١١ ، كما رفضت القوى الشعبيه دستور صدقى المزيف وطالبت بدستور ١٩٢٣ ، وقد حكمت بريطانيا وأصدر هوبر وزير خارجيتها تصريحه الذى اثار الشعب، وعمت المظاهرات جميع البلاد ، وتعرض لها البوليس واستشهد الكثيرون واعلن الحداد العام يوم ٢٨ نوفمبر ١٩٣٥ ، " واقام الطلبه نصبا تذكاريا لشهداء الجامعه اقيم له احتفال فخم يوم ٧ ديسمبر

---

١ — موسوعه تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٨١٤ .

٢ — تطور الحركه الوطنيه المصريه : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٩ .

٣ — نفس المرجع السابق ،

٤ — نفس المرجع السابق ،

* (اخطاب) هى بلده الشاعر نجيب سرور .

سنه ١٩٣٥ ، تخللته مظاهرات كبيره واستمرت المظاهرات لاتنقطع طوال شهور نوفمبر وديسمبر شعارها الاستقلال والحريه والدستور " (١) ، ودعا الطلبه لتوحيد صفوف الاجزاب فتكونت الجبهه الوطنيه من الوفد والاحرار الدستوريين وحزبى الشعب والاتحاد والحزب الوطنى ، وبعض المستقلين ، لتعقد معاهده ١٩٣٦ ، والتى جاءت لمصلحه كبار الماليين وملاك الارض من الوزراء والسياسين ، والذين رأوا أن صالحهم مهادنه الاستعمار والسراى فى سبيل تحطيم الحركات العماليه التى زادت شدتها وعنفت تحركاتها مما يؤثر على الصناعه التى يحتلون مراكزها ، وكان نتيجه ذلك انقسام الوفد ، وتكوين حزب السعديين برياسه احمد ماهر رئيس مصانع نسيج القاهره والذى كان دوما فى خدمه السراى والاستعمار يدير الانقلابات ، ويحكم البلاد بالارهاب .

خلاصه القول أن الثلاثينات من هذا القرن مرت ومصر تمشى فوق شوك شديد الصلابه وكان شعبها يعانى ، ذلك النوع من المعاناه الذى يفجر السخط ، ويتحول السخط الى أزمه ثوريه وصراع طبقى مستمر " (٢) ، فبدأت العمال والبروليتاريا تتحرر من الايديولوجيات البرجوازيه وأوضحت معارك مايو ١٩٣١ ان الطبقات العماليه " قد بدأت فى التحرر من هذا الاسر الايديولوجى " (٣) ، والدارس لحركات العمال المصريين يجد أنها فى بداياتها كانت انعكاسا للبروليتاريا الاجنبيه الموجوده بكثره فى مصر " والتى كانت بالضروره أكثر وعيا وأكثر تنظيما (ايطاليون ويونانيون وأرمن) " (٤) ، والتى كان لها الفضل فى توعيه العمال المصريين بأهميه النقابات ، كما كان لها الفضل فى انشاء الحزب الشيوعى المصرى الوليد والذى تكونت لخلاياه مع ثوره ١٩١٩ وحاولت الحكومه اجتثاث جذوره ، وهكذا بدأت مع بدايه العشرينات وخلال الثلاثيات بذور الحركات الشيوعيه والسريه فى مصر وكان الفضل فى انشائها والدعايه لها للاجانب المقيمين فى مصر خاصه الايطاليون واليونانيون

---

١ ـ نفس المرجع السابق ، ص ٨٠ .

٢ ـ رفعت السيد : تاريخ المنظمات اليساريه المصريه ٤٠ـ٥٠ ، القاهره ـ دار الثقافه الجديده ، ص ٢٣ .

٣ ـ نفس المرجع السابق ، ص ٢٥ .

٤ ـ نفس المرجع السابق ، ص ٥٣ .

وبعض اليهود ، وان كان الاجانب فى مصر يحتلون جانب مميز بماله من امتيازات سياسيه واجتماعيه واقتصاديه الا أنه كان هناك ايضا " جاليات كانت مكونه اساسا من صناع وحوفيين وعمال وصنار ونجار ومهنيين ... ووسط العمال والمثقفين الاجانب كانت حركه سياسيه نشيطه اتخذت مسارا اشتراكيا ويساريا واضحا منذ مطلع هذا القرن " (١) .

وسط هذا المناخ من الانقلابات السياسيه والتغيرات الايديولوجيه الخطيره وبذور الشيوعيه والاشتراكيه التى بدأت تنتشر بين فئات العمال والطلبه كان المسرح المصرى يقدم مجموعه من الكوميديات الهزليه المقتبسه عن اصول اجنبيه ، واما مسرح رمسيس والذى انشأه يوسف وهبى فى ١٩٢٣ ليقدم روائع الميلودرامات العالميه والمصريه ... مازال مستمرا على منهجه حتى حل عام ١٩٣٥ ، وتكونت بدلا منه الفرقه القوميه المصريه .

استمر حال المسرح على هذا المنوال بعيدا عن الاحداث ، حتى جاءت الحرب العالميه الثانيه ، وبدأت ميول بعض كبار رجال المال والسراى فى الاتجاه الفاشستى ومحور هتلر وموسوليني فى محاوله للتخلص من الانجليز ، مما دعا الى زياده النشاط الشيوعى خاصه بين الاجانب الذين يعملون كثيرا عن هتلر والفاشيه ، مما استفز الانجليز الذين استمروا فى التدخل فى الحكم واقاله الوزارات دون اى اعتبار حتى لمعاهده ١٩٣٦ والتى فى الحقيقه " لم تغير كثير من جوهر السيطره الاستعماريه .. كما لم تتح للوفد حكما لمصر ، فأستمر الحكم فى يد كبار ملاك الارض ، وكبار رجال المال تحت اشراف السراى ... واستمرت الحرب على الديموقراطيه وحريات الشعب " (٢) ، فقامت المظاهرات بين الطلبه والعمال الذين حصلوا على قانون النقابات عام ١٩٤٢ ، لكن بعد أن انتهت الحرب وضعيت انجلترا وفرنسا بالتدهور الاقتصادى ، وخروج الاتحاد السوفيتى مظفرا مما جعل الاشتراكيه تتجاوز نطاق دوله واحده لتصبح معسكرا جعل العالم ينقسم الى معسكرين وبدأت الاشتراكيه فى الازدهار .

---

١ — نفس المرجع السابق ، ص ١٠١ .

٢ — تطور الحركة الوطنيه المصريه : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٤ .

وسط هذا التحول السياسى والحربى والفكرى العالمى ، كان المسرح المصرى مازال كما هو عليه لم يزد عليه ألا تقدم الريحانى تكتيكا فى مسرحياته الانتقاديه الاجتماعيه مثل (ماحدش واخد منها حاجه) (٩ يناير ١٩٤٠)[١] ، حكايه كل يوم (ديسمبر ١٩٤٠)[٢] ، ثلاثين يوم فى السجن (٦ مايو ١٩٤١)[٣] ، حسن ومرقص وكوهين (٩ مارس ١٩٤٣)[٤] ، الا خمسه (٤ مارس ١٩٤٥)[٥].

والمسرح الجدى مازال كما هو عليه ، يقدم مسرحياته التاريخيه ، والميلودرامات المصريه وروائع الكلاسيكيه العالميه . فقدمت الفرقه القوميه فى سنوات الحرب ، اسماعيل الفاتح (مؤلفه لابراهيم رمزى) ، كرنفال الحب (مترجمه رود ريك بندكس) ، انتيجونا (سوفوكليس) ، عطيل (شكسبير) ، مصرع كليوباترا (احمد شوقى) ... الخ

فى هذا الوقت ازدادت الرأسماليه الوطنيه المؤثره من الناحيه الاقتصاديه ثراء ، فزاد تطلعها الى مزيد من السيطره السياسيه ، وازدادت الطبقه العماليه عددا ، وازداد الفرق فى المجتمع ، وازدادت الهوه فى الدخل بين من يملكون ومن لا يملكون ، وأصبحت " الاغلبيه الكبرى للطبقه العامله فى المدن تعيش دون الحد الأدنى للكفاف ... ولا شك ان حاله العمال الزراعيين أسوأ من عمال المدن ، وأن حاله الشعب من العمال ممن لا يقومون بأعمال واضحه أكثر سوءا (٦) ، فى هذه الآونه بدأ التفكير العلمى للتاريخ وللحركه الوطنيه ينتشر ، وبدأت النقابات العماليه تتحد ، وبدأ الوعى الوطنى يشتد ، واشتدت حمله الصحافه المصريه ضد حكومه النقراشى التى اغفلت المطالب المصريه ، ولموقفها موقف الصمت ازاء الاحتلال ومطالب الأمه من الاستقلال والجلاء ، ولم يجد الشعب بدا من التحرك فبدأت الاضرابات الطلابيه عام ١٩٤٦ ، " وعقد مؤتمر جامعى يوم السبت ٩ فبراير ١٩٤٦ ، وتشجع الطلبه ليخرجوا فى مظاهره ضمت بضعه الاف منهم وتحركت المظاهره نحو قصر عابدين وكان شعارها الجلاء لا مفاوضه الا بعد الجلاء ، وبلغت المظاهره كوبرى

---

١ ـ ٥ نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٠٠ .

٦ ـ تطور الحركه الوطنيه المصريه ١٨٨٢ ـ ١٩٥٦ : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٢ .

عباس ، ووجده الطلبه مفتوحا ، وصمم الطلبه على اجتيازه ، وحاصرتهم قوه البوليس من الجانبين ... وكانت مذبحه كوبرى عباس " (١) ، وعمت المظاهرات البلاد واضطرت الوزاره الى الاستقاله .

وتوالت المظاهرات ، والوزارات ، وتحركت الجموع الشعبيه ، والطلبه والعمال يكونوا اللجنه الوطنيه للعمال والطلبه و " التى طالبت بالجلاء التام عن وادى النيل ، وتوليه القضيه المصريه ، والتحرر من العبوديه الاقتصاديه " (٢) ، وحاولت الحكومه القضاء على هذه الحركه الجديده ، ولكنها فشلت امام هذا المد الثورى الشعبى الذى كان يمثل " جبهه وطنيه ليست تابعه لحزب من الأحزاب التقليديه ، لايهمها الا مصلحه الأمه " وامام انتشار حركات التحرر العالميه ، وانتشار الفكر الاشتراكى بنجاح ثوره اكتوبر ١٩١٧ ، وتحرر الصين ١٩٤٩ ، واشتداد ثوره فيتنام الشماليه ، (٣) وامام حرب ١٩٤٨ ، وقضيه الاسلحه الفاسده ، وامام موقف الحكومه الوفديه ١٩٥٠ تجاه المفاوضات التى لم تفلح فى الوصول لشىء بها مع المستعمر ، " ورفضت الحكومه الوفديه المقترحات التى تقدمت بها انجلترا وفرنسا وأمريكا وتركيا والتى قدمت اليها فى ١٣ أكتوبر ١٩٥١ ، أثر الغاء الوفد لمعاهده ١٩٣٦ " (٤) ، امام كل هذا كان لابد من بدأ المعركه المسلحه فى القتال ، والتى انحصرت فى المقاومه المسلحه للقوات الانجليزيه اينما كانوا ، وانسحاب العماله المصريه من المعسكرات البريطانيه ، وقد اشتركت كافه طوائف الشعب من خلال الجبهات الشعبيه والفدائيه ، وبلوكات النظام والفلاحين فى منطقه القتال فى هذا العراك المسلح ، والتى لم يجد المحتل والسرايا مفرا الى اللجوء الى وسيله بشعه لانهاء هذه المقاومه والانتقام من الشعب والجبهات الشعبيه والقوميه ، فلم يجدوا امامهم سوى حريق القاهره فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ ، والتى استطاع المستعمر والسراى بها من تصفيه معارك القتال

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٩٧ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ٩٨ .

٣ — نفس المرجع السابق : ص ١١٣ .

٤ — نفس المرجع السابق : ص ١١٣ .

وانهاء حكم الوفد " لكن الكفاح الوطنى الذى بلغ درجه عاليه فى معركه القتال ، والذى دخله عنصر جديد واعى نجح فى بث وعيه للأجزاء المتقدمه من العمال والطلبه المثقفين ، كـــان أقرب من السراى والاستعمار والاقطاع وكبار رجال المال جميعا ، لقد غدا مستحيلا علـــى أى حكم أن يبقى فى مصر ، اذا عرض شيئا أقل من الجلاء التام " (١) ، وانتهى الوضـــع بجبهه داخليه ممزقه بين شعب يريد القضاء على الاستعمار ... وبين سراى وأحزاب وطبقات، تمثل طبقات بأسرها من كبار الملاك وكبار رجال المال ، يريدون أن تظل قوات الاحتـــلال " واتحدت هذه العناصر جميعا لتسهل على الاستعمار تصفيه معركة القتال ، وتدبير حريـــق القاهره " (٢) .

ولم ترض العناصر الوطنيه التى مازال نشاطها منحصرا فى الجمعيات السريه بيـــن طوائف الشعب المختلفه ، بهذا الوضع وبما وصلت اليه البلاد ، فقررت جماعه الضباط الاحرار والتى كانت تعمل بين صفوف الجيش سرا ، أن تضرب ضربتها ... وهكذا جاءت ثـــوره يوليو ١٩٥٢ ، والتى كان لاستعداد الشعب بطوائفه الكادحه الواعيه بقضايا المجتمـــع لاستقبالها ، من أهم عوامل نجاحها ..

لكن ومع كل ما فى هذه الفتره من ثراء فى كفاح الشعب وطوائفه ، ومع كل ما فيها مـــن مؤثرات وانقلابات وحركات سريه ، هل استطاع فن المسرح أن يواكب احداث هذه الفتره وأن يتطور بتطورها ، وأن يتفهمها الفنان المصرى من رجال المسرح وبذلك يمكنه أن يجنـــد المسرح فى خدمه الحركه الشعبيه أو حركه كفاح الشعب ويتبوأ دوره ، الذى خلق من أجلـه ، ألا وهو نشر التوعيه والوعى بين الجماهير .. !! الذين مهدتهم التجربه الثوريه منـذ ١٩١٩ حتى يمكننا القول بأن الفتره الواقعه مابين ١٩١٩ حتى يوليو ١٩٥٢ ، يمكن اعتبارها فتـره تغير الوعى الشعبى لدى أبناء الشعب ، وأن ثوره ١٩١٩ كانت ثوره تفجير لهذا الوعـــى الذى أثر فى البنيه الاجتماعيه المصريه ، وجعلها تنطلق فى مسيره الحريه فى كافه ميادينـها ، وقد أصاب المسرح بلاشك بعض من هذه الانتفاضه أو الانطلاقه التى خضعت لحتميه التطـــور التاريخى للأشياء ، خاصه بعد أن لعب دوره الثورى أبان ثوره ١٩١٩ .

١ — نفس المرجـــع السابق : ص ١٢٥ .

٢ — نفس المرجـــع السابق : ص ١٢٨ .

شاهدت الحياه المسرحيه فى هذه الفتره — بعد ١٩١٩ — مولد فرقه رمسيس ونضج الريحانى الفنى وابتعاده عن كوميدياته الهزيله وكوميديات الفرانكوآراب والعروض الاستعراضيه ، وبدأت تستمتع الجماهير مع الكوميديا الانتقاديه الاجتماعيه التى بدأ الريحانى يقدمها ، كما شهدت بدايات المسرح الشعرى على يد شوقى وعزيز أباظه ومولد الكاتب الفلسفى المسرحى توفيق الحكيم ، وفى رأى الباحث وحتى لاتتوه وسط انجازات هذه الفتره الفنيه ، فانه لكى يمكننا التعرف على طبيعه الحياه المسرحيه فى هذه الفتره والتى شهدت تنازع الاحزاب على الحكم ، والتدخل السافر للانجليز فى شئون البلاد ، ثم الحرب العالميه الثانيه ، والتنظيمات السريه والاغتيالات فحرب فلسطين فمعارك القتال ، وحريق القاهره ، وثوره يوليو ١٩٥٢ ، يمكن أن تلجأ الى منهج بسيط لتقسيم الحياه المسرحيه فى هذه الفتره تبعا لنوع المسرحيات التى كانت تقدم أو الفرق التى تقدمها الى مسرح جاد وتمثله فرقه رمسيس ويوسف وهبى ، وما اشتق عنها فيما بعد من فرق تتبع الحكومه ، ثم المسرح الكوميدى الهازل وتمثله فرقه الريحانى والتى طغت على اشباهها .

اما عن يوسف وهبى وفرقه رمسيس ، فانه ما أن عاد يوسف وهبى من بعثته الى ايطاليا حتى اعلن " انه مقتحم ميدان المسرح بوثبه جديده ، وأن هذه الوثبه ستخلص المسرح الجدى من المحنه التى حاقت به ، والحق ان المسرح الجدى كان فى ذلك الحين راكدا ، فقد تخاذلت فرقه " ابيض " وما على شاكلتها " (١) ، كما ذكرنا " ومن الانصاف ليوسف أن نقرر بأنه قد أوفى بما عاهد عليه الشعب ، فأنقذ المسرح الجدى من الانهيار ، وسجل فى تاريخ الفن كسبا جديدا وانتصارا عظيما " (٢) ، وذلك بانشاء فرقه رمسيس فى عام ١٩٢٣ والتى تعتبر " أول فرقه مسرحيه مصريه نظاميه " (٣) ، والتى حاولت أن تصبغ الظاهره المسرحيه فى مصر بما تستحقه من احترام وتقديس ، وذلك من خلال

---

١ — محمود تيمور : طلائع المسرح العربى : القاهره — مكتبه الآداب بدون تاريخ ص ٧٧ .

٢ — نفس المرجع السابق ، ص ٧٩ .

٣ — المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٩ .

الحاحها على الانضباط ، وتعويدها جمهورها احترام المواعيد ، واحترام الممثل ، والاستعانه باقصى ماوصل اليه فن المسرح من تقنيات واستخدام احدث اساليب الدعايه والاعلان .

واستطاع يوسف وهبى بفرقته أن يخلق جمهورا جديد لفن المسرح ، كما تقول فاطمه رشدى : " بلغ من وعى الجماهير الجديده انهم كانوا يحرصون على أن يكونوا فى صاله المسرح قبل رفع الستار بوقت كاف ... وكنت لاتسمع فى أثناء التمثيل الا انفاسا تتردد ، والاسعله مكتومه يخشى صاحبها أن ترتفع ، فترتجع جيرانه ويضايق الممثلين " (١) ، وقد اكتسب يوسف كل هذا من خلال احتكاكه بعالم المسرح الاوربى ، فى ايطاليا وفرنسا أثناء بعثته .

وقد حاول يوسف وهبى أن يقدم روائع الكلاسيكيات العالميه مترجمه أو مقتبسه أو معربه على يد كبار الأدباء ، والمقتفين من فنانى فرقته فى ذلك الوقت ، بجانب اعمال لكتاب مصريين ، فقدم " أعمالا مختلفه لأحسن الكتاب فى المسرح الأوربى أمثال هنرى باتاى ، وهنرى بيرنشتين ، وايرنست فيدو ، وتريستان برنارد وآخرون " (٢) ، وكان يوسف وهبى فى اختياره لهذه الكلاسيكيات يخضع لذوق الجماهير فى هذه الفتره ، والتى كانت تفضل الميلودراما " فيقدر ماتكون الحبكه أكثر تعقيدا ، وتتغلغله فى المشاعر .... بقدر مايكون استحسان المتفرجين ... (وكانت هذه المسرحيات بصفه عامه) تعالج أدوار الحب والعاطفه ، أو تتصاعد فى ذروه الميلودراما ، بتقديم البنوه غير الشرعيه التى يمتزج معها الفسق بالاكراه ... والتى تفوح بالقتل والسرقه ، وتهريب البضائع ، وادمان المخدرات (٣)

لهذا لم يكن مستغربا عليه أن قدم (لانطوان يزيك) كمؤلف مصرى مسرحيه الذبائح التى كانت " بمثابه زلزال وجه مسرح رمسيس وجهه غير التى بدأها فهى روايه تتمثل فيها

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٦٩ .

٢ — دراسات فى المسرح والسينما عند العرب : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٧ .

٣ — نفس المرجع السابق : ص ٢٠٥ .

الطبائع الفائحه ، والمآسى المثيره ، على نحو فيه قدر من الشذوذ ... ، واستهوى ذلك يوسف وهبى طواعا لاستهواء الجمهور الذى وجد فى هذه الروايات مواقف من حياته الحاضره وقتئذ تنعكس عليها رغبته فى التوجع والشكوى والانين " (١) .

وقد بلغ من اعجاب يوسف وهبى بهذا اللون الذى آثر عليه الكثير أن ألف بنفسه أولى ميلودراماته " اولاد الذوات " ثم لحقها بأولاد الفقراء ، وقد اعلن وقتها عن هاتين الروايتين بأنهما " دراما عصريه مصريه اخلاقيه " (٢) ، وتعالج هذه المسرحيات موضوعات اجتماعيه ، " فأولاد الفقراء "

تحكى عن فتاه تدعى " بمبا " كانت ثمره زواج آمرأه فقيره ، واغواها ابن عمها الثرى ، فينتقم الخال لشرف ابنت اخته باطلاق النار عليه ويصيبه ، وعندما يخرج من السجن يقع فريسه المخدرات ، وفى النهايه يقتل بمبا المريضه بالزهرى ثم يصاب بالجنون ، وتتناول المسرحيه مسائل اجتماعيه عديده ، على راسها المظالم التى تعانى منها الطبقات الفقيره والتركيب الطبقى للمجتمع المصرى ، لذلك تمثل هذه المسرحيه بالرغم من اسلوبها خطوه حقيقيه نحو المسرح المحلى ، نظرا لواقعيتها ولغتها الدارجه (٣) .

ولكن الباحث يخالف ليلى ابو سيف هذا الرأى فليست الواقعيه واللغه الدارجه وحدهما كافيان لخلق مسرح محلى ، ذلك الذى يعتمد على تبنى قضايا المجتمع لتشريحها وايقاظ الوعى لدى افراد هذا المجتمع بأبعادها ، هكذا فعل المسرح اليونانى ، وهكذا فعل ايسن بمسرحه الواقعى ، تشيكوف عندما حاولا خلق مسرحا محليا اما يوسف وهبى فقد البس مسرحه زيا مصريا لكنه لم يكن بالمسرح المصرى ، أو المحلى ، ولم يكن خطوه تجاهه ، بهذه الحبكه الغير منطقيه والتى تخاطب العاطفه أكثر مما تخاطب العقل ، كما أن الحلول هنا - كدأب الميلودراما - تعتمد على المصادفات التى تقترب من المعجزات ، فالزهرى الذى يصيب بمبا ، واصابه الخال بالجنون ، بينما الجانى الأصلى أو المتسبب الأصلى لنكبه هذه الاسره ينعم بالحياه ، فهل العجز والمرض الذى يعم طبقات يوسف وهبى الشعبيه هو روح

---

١ - طلائع المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٦ .

٢ - نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٧ .

٣ - نفس المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

من الناحيه الأخرى نجد ثانى الاصناف المسرحيه ، وهو المسرح الكوميدى والذى تزعمه فى هذه الفتره نجيب الريحانى ، الذى حاول أن يقدم خلال رحله تطوره والتى انتهت بوفاته ١٩٤٩ ، الكوميديه الانتقاديه الأجتماعيه ، وقد اتفق مع يوسف وهبى فى الهدف وهو التعرض للمشاكل الأجتماعيه ، ولكن مع اختلاف الاسلوب ، فهناك حيث الميلودراما الزاعقه ، نجد هنا الفارس والانماط الأجتماعيه شبه الثابته والتى تدور حولها اغلب مسرحيات الريحانى ، الموظف الغلبان المسكين المغلوب على أمره ، والباشا أو الثرى القادر والذى فى يده الحل ، وابناء الطبقه الموسره بما فيهم من انحلال خلقى ، واستهتار ومجون ، ينتشر بين الجنسين فى محاوله لتقليد ابناء الجاليات الأوربيه تقليدا أعمى ، واثرياء الظروف الاجتماعيه الانتهازيون ، كلها انماط ملىء بها مسرح الريحانى ، فى محاولته لخلق كوميديا النقد الاجتماعى ، ذلك اللون الذى اكتشف الحاجه اليه بعد ثوره ١٩١٩ ، مما جعل لهذه الرويات ، بقاء وحيويه ، يرجعه محمود منير الى ماكانت تنطوى عليه من " انعكاسات لاحداث المواقف والأحوال الحاضره فى السياسه والاجتماع ... وذلك من خلال محاورات فكهه تشيع منها نكات حاره وسخريات لاذعه " (١) ، وكانت هذه المسرحيات سواء الغنائيه أم الاجتماعيه فى مرحله متقدمه تعتمد على " عرض الحال وتركه يتحدث عن نفسه " (٢) ، ولقد استعان الريحانى كمن سبقوه أو عاصروه ، بما قرأه من مسرحيات اجنبيه خاصة الفرنسيه منها ، والتى تعتبر الرائد الاساسى فى مسرحه ، بجانب " الكوميديا الشعبيه كما عرفها من ارث الكوميديا المرتجله ، وكوميديا الفصل المضحك .. مضافا الى هذا كله أثر من ألف ليله والأدب الشعبى عامة " (٣) .

وان كان الأدب الشعبى لم يوظف بشكله المعروف الآن ، لكنه كان ضمن ألف ليله والمسرحيات التاريخيه " مثل حكم قراقوش " و " العشره الطيبه " ، وقد حاول خاصه بعد انضمام بديع خيرى له ، محاوله تصوير الحياه الواقعيه ، ومرجع ذلك الى الحركه

١ ـ طلائع المسرح العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٩ .
٢ ـ المسرح العربى بعد الحرب العالميه الثانيه : مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٢ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٣٢ .

النقديه التى كانت تطالب هذه الايام " بتحرير المسرح من الترجمه والاقتباس عن المسرح الفرنسى الكلاسيكى وكما هو شأن (بورقوار) جورج ابيض ، والى انتاج مسرحيات تصور الحياه المصريه تصويرا صادقا أمينا ، وتهدف الى ترقيه الاخلاق " (١) .

لكن الباحث يشك فى أن الريحانى قد استطاع أن يخلق هذا المسرح ، ويهرب من المزاوجه بين واقع الحياه اليوميه فى مصر وبين تأثير الأدب المسرحى الفرنسى والكوميديات الاوربيه عليه ، ولم يكن هذا الوضع بمستغرب فى ثلاثينات هذا القرن حيث كانت المناداه بعمليه التزاوج بين الفكر الشرقى والأدب الغربى على أشدهما ففى عام ١٩٣٣ نشر الكاتب الشاب توفيق الحكيم والذى كان يطالب باحياء كل ما هو مصرى" تراجيديا مصريه بعنوان "أهل الكهف" ، وان كان قد استمد قصتها من القرآن الكريم ، الا أن تكنيك كتباتها ، وبناءها الدرامى جاء متأثرا كثيرا بالكلاسيكيه الفرنسيه ، وقد شملت دعوته للتزاوج مسرحيته " أوديب " التى الفها وحاول فيها المزاوجه بين الفكر اليونانى والارث الاغريقى والمسرح والفكر الاسلامى ، اما طه حسين فكان يرى " ان جوهر الثقافه المصريه ، ليس فقط ، فى ماضيها الفرعونى ، بل ايضا فى تراثها المصرى الاسلامى ، وفى استعاره افضل ما فى الحياه الاوربيه الحديثه " (٢) ، ومن هنا لم تستطع الحركه المسرحيه ، ومعظم الحركات الادبيه والفنيه أن تواكب الحركه السياسيه والاجتماعيه الثوريه ، ولم تقدر على التعبير عنها فى اغلب الأحيان ، ولم يستطع الفنان المصرى ان يقدم لهذا الشعب ذلك الفن الذى يعبر عنه .

وان حاول الريحانى ان يتحمس ويتعاطف مع الفقراء ، وهو الذى كان فقيرا ذات يوم خاصة الموظفين وكاتبى الحسابات والمدرسين ، هؤلاء الذين " امتهنت كرامتهم ، تحت وطأة الاحتياج المادى ، فكل انسان فقير لايساوى شيئا ... لكن الفقراء لم يكونوا كذلك عند الريحانى . ففى رأيه أن ضحايا المجتمع يتمسكون بالقيم المعنويه الأصليه ، وان كانت هذه القيم توجد فى أى مكان ، فاننا نجدها عند ابطاله الجدد " بندق " و " تيسير "

١ ـ نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٨١ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٥٢ .

و " تحسين " و " عباس " ولو لم يكونوا أوفياء دائما لمثلهم ، اذا انهم يجرون هم الاخرون سعيا وراء الربح السريع وكلما استطاعوا ذلك " (١) .

وهكذا يقدم الريحانى هذه الشخصيات ليسخر منها فى النهايه ، ومن الحلول التى يفرضها لهم ، تلك الحلول التى تجعلهم مربطين دائما بالبرجوازيه والرأسماليه التى فى يدها الحل ، فكانت الحلول دائما رومانسيه ومثاليه ، تخلق عند المتلقى وهم الحل وليس الحل ، فالحل والخلاص مازالا فى ايد كبار القوم وعظمائهم الذين يحاول البسطاء دائما التقرب اليهم والتزاوج منهم . وهكذا جاء مسرح الريحانى تخديريا تماما يتساوى فى اثره مع مسرح يوسف وهبى الميلودرامى الذاعق ... وكلاهما لم يستطيعا أن يعبرا عن شعب مصر فى الثلاثينات أو الاربعينات ذلك الشعب الذى كان ينفجر داخليا وخارجيا ، والذى استطاع أن يغير وجه التاريخ ذات يوم بثوره يوليو ..

وبين هاذين المسرحين الجاد والكوميدى ، كانت الحكومه تحاول من فتره لأخرى تبنى الحركه المصريه سواء بالاعانات كما حدث فى ازمه ١٩٣١ ، والتى هددت الفرق المسرحيه بالافلاس والغلق " فمنحت فى عام ١٩٣١ فرقه يوسف وهبى ٥٠٠ جنيه ، وفرقه فاطمه رشدى ٤٥٠ جنيه ، وكلا من فرقتى الريحانى والكسار ٣٥٠ جنيه " (٢) ، بشرط ان تقدم كل فرقه عدد من المسرحيات المصريه ، ثم كونت فى أغسطس ١٩٣٥ " الفرقه القوميه للتمثيل " وضمت الى صفوفها خيار الممثلين من فرقتى يوسف وهبى وفاطمه رشدى ، وقد قدمت هذه الفرقه فى موسمها الاول الذى بدأ فى اكتوبر ١٩٣٦ " " اهل الكهف " لتوفيق الحكيم ، و " الملك لير " و" تاجر البندقيه " لشكسبير — ترجمه مطران — واند روماك لراسين من ترجمه طه حسين ، ثم مسرحيه نشيد الهوى من تاليف رديروى مكير " (٣) ، ثم سيطر عليها يوسف وهبى وجعلها امتدادا لمسرح رمسيس .

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٢١٣ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ٢١٣ .

٣ — المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٢ .

لكن امام العمليات المعاديه التى تلقتها هذه الفرقه طوال سنواتها السبع " على اساس ان ايرادها ضئيل ، ومصروفها كبير ، وانها باصرارها على عرض مسرحياتها باللغه الفصحى ، انما توجه نفسها لفئه المثقفين وحدهم ، وأن الروائع بين تلك المسرحيات لا تعنى الا خاصه المثقفين " (١) .

لم تجد الدوله مفرا من حلها فى ٥ سبتمبر ١٩٤٢ ، وكونت مكانها " الفرقه المصريه للتمثيل والموسيقى " وقد اختطت الفرقه الجديده لنفسها خطه مغايره للخطه الأولى ، فقررت ادخال المسرحيات المكتوبه باللغه الدارجه ضمن برامجها ، ووسعت دائره اختصاصها لتشمل الأوبريت ، وقدمت اوبريت شهر زاد من اقتباس بيرم التونسى وموسيقى والحان سيد درويش ، ثم قطر الندى لاحمد علام ... وفى الموسم الثانى قدمت المسرحيه الأولى للشاعر عزيز اباظه وهى (قيس ولبنى) فى ٤ نوفمبر ١٩٤٤ " (٢) .

ومن يطالع بيان المسرحيات التى قدمها ـ المسرح القومى ـ كما اطلق بعد ذلك على الفرقه المصريه " هذا الاسم ومنذ نشأتها ١٩٣٥ حتى هذا الوقت ، يجد أنها اعتمدت على تقديم الروائع والمحليات الميلودراميه ، والاعمال الكلاسيكيه التى من شأنها أن تبرز براعه الممثل أو مهاره المخرج خاصه هؤلاء العائدون من الخارج كفتح نشاطى .. وأنها لم تكن تعبر عن مشاعر الشعب وطبقته العامله ، وكانت هذه سمه من سمات الحركه الادبيه والفنيه المنشوره بوجه عام ، ويرجع رفعت السعيد اسباب تخلف كثير من المثقفين المصريين والفنانين ، عن مواكبه الحركات الشعبيه ، الى انها جزء من الحركه الثقافيه العامه فقد لاحظ ان " الثقافه كانت تعانى من التدهور ، والاضمحلال ، بينما عجز مثقفوا البرجوازيه المصريه عن ملء هذا الفراغ " (٣) ، ثم يحدد اسباب هذا العجز فى رأيه الى :

١ ـ الضعف الاقتصادى لهذه الطبقه واستمرارها فى لعب دور الشريك الأصغر للرأسماليه الأجنبيه ، والمتمصرين

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٧٤ .

٢ ـ تاريخ المنظمات اليساريه المصريه ٤٠ ـ ٥٠ : مرجع سبق ذكره ، ص ٦١ .

٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٦١ .

٢ — نشأت هذه الطبقه فى وعاء طبقى هو البرجوازيه الأجنبيه أو المتمصره ، وهى ذات ثقافه غربيه صرفه مرتبطه وجدانيا ولغويا باوربا ، ومنعزله تماما عن التراث الحضارى لمصر ، الأمر الذى دفع البرجوازيين المصريين الى محاوله التعلق لظواهر غربيه النزعه ، مجاراه وتقليد للمستوى العام السائد فى الصفوف المهيمنه فى الوعاء البرجوازى ، لكن هذا التعلق كان فى اغلب الأحيان ظاهريا وفشل حتى فى تفهم المحتوى الاساسى للثقافه الغربيه (١) .

وفى رأى الباحث انه يمكن ارجاع هذه الظاهره الى الوضع الاقتصادى ، واحساس المثقف المصرى بعدم الاستقرار ، فقد كانت " البطاله متفشيه فى صفوفهم بصوره لم يسبق لها مثيل " ، وهكذا كان السعى وراء لقمه العيش يطالب الفنان بالسعى وراء السلامه ضمانا لهذه اللقمه ، كما أن المصادره والرقابه وحركات الاغلاق للمسارح وهى مصدر الكسب للفنان آنذاك ، خاصه قبل السينما والاذاعه ، كانت من أشد الدوافع لمنع أى مخاطره ، بالاضافه الى عشق الفن وحبه ، فكان الفن وحتى بعد ان مثل مصدر الرزق لكثيرين — كان بمثابه العشق والولهه ... مما جعل الفنان خاصه الممثل يسعى وراء الادوار التى تظهر موهبته التمثيليه ، وأدائه الكلاسيكى ، هذا بجانب سعى اصحاب الفرق الى البحث عن تلك المسرحيات التى تعجب الجماهير ، بصرف النظر عن مضمونها أو هدفها ، بجانب فئه اخرى من الفنانين المبعوثين والذين حاولوا لكى يثبتوا أقدامهم ، ويبينوا الفرق والتمايز بينهم وأقرانهم ، ان يقلدوا اساتذتهم أو يقدموا الفن والادب الاوربى مترجما ، خاصة تلك الاعمال التى شاهدوها بالخارج أو درسوها وقراوها ، مما اكسبهم شئ من التعالى على كثير من آداب الشعب فلم يحاولوا الكشف عن كنوزها ، أو البحث فيها عن مسرح محلى ، وبالتالى كانوا بعيدين عن هموم هذا الشعب .

كل ما سبق من عوامل جعل المسرح مجرد مكانا للهو أو لمتعه ثقافيه سطحيه متعاليه عن هموم الشعب وابنائه الكادحين ، منعزله بمثقفيها عن هذا الشعب ، لذلك لم تسمع أو تقرأ ضمن افراد الجمعيات السريه أو التنظيمات الشيوعيه عن ممثل أو كاتب مسرحى ، حتى

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٦١ .

الكتاب المسرحيون الذين انضموا الى بعض من هذه الجمعيات أو المنتديات الثقافيه النقديه لم يظهر انتاجهم المسرحى الا بعد ثوره ١٩٥٢ مثل عبد الرحمن الشرقاوى ونعمان عاشور واعضاء الفجر الجديد .

خلاصه ما سبق ، ان الفن المسرحى ، وان بدأ فى مصر — عارضا — شارحا لهموم هذه الامه عندما قدم صنوع مسرحه ١٨٧٠ ، معتمدا على ما اكتسبه من ارث الفنان الشعبى — المحبطين — بجانب ثقافته الاجنبيه وحسه بهموم المجتمع سواء أكان هذا الحس صادق أو مغرض ، الا أنه قد أنتهى بعيدا عن مشاكل الجماهير وهمومها وافتقد الشعب الكاتب والممثل الذى يعايش بصدق مشاكله ، ويقدر على أن يعبر عنها ، وعن الوعى الطبقى لدى ابناء الشعب ذلك الوعى الذى بدأ مع ثوره عرابى وظهر ناضجا فى ثوره ١٩١٩ ثم اشتد عوده حتى ١٩٥٢ .

لذلك لم تنجب الحركه المسرحيه فى مصر (بومارشيه) آخر ، حتى فى عز أزماتها ١٨٨٢ ، ١٩١٩ ، ١٩٣١ ، لم تنجب الحركه المسرحيه فى مصر كاتبا تقدميا ليسكاتور وبيرخت ، الذين صنعتهم ظروف اجتماعيه مماثله لظروف المجتمع المجتمع المصرى ابان الحرب العظمى وقبلها وبعدها ... ، قد يكون السبب فى عدم فهم الظاهره المسرحيه بعمق من رواد ها ... ، أوعدم فهم جيد لوظيفه المسرح ، أوعدم تاصل هذه الظاهره فى ذاك الوقت ، ولعدم توفر كتابات هؤلاء المجددين المسرحيين — أو ... أو ... عده اسباب قد تحتاج لبحث من نوع آخر يدرس اسباب تأخر المسرح من مواكبه الحركات الشعبيه فى مصر .

لهذا جاء المسرح المصرى ولم يتعدى الشكل الكلاسيكى التقليدى والذى ثار عليه الفنان الاوربى من بدايات هذا القرن ، ولهذا كان لابد من ثوره يحتمها التطور التاريخى للأمور ... وقد كانت ثوره ١٩٥٢ .

الفصـــل الثالـــث

التغـير الاجـــتماعى والمســرح فى مصـر
من ١٩٥٢ ـ ١٩٧٠

تمهـــيد : مصـــر قبـــل ١٩٥٢ :

جـاء عام ١٩٥٢ ، والأوضاع الاقتصاديه والاجتماعيه تحتم قيام ثوره ، واحداث التغير لبنيه المجتمع التى اتصفت بالتخلف الاقتصادى والاجتماعى ، والذى انحصـرت مظاهره فى صور عده أهمها " مشكله التضخم السكانى ، تدهور الاوضاع السياسيـــه والاجتماعيه ، هبوط المستوى الفنى الانتاجى ، عدم كفايه رؤوس الاموال العينيـــه ، انتشار البطاله ، التخصص فى انتاج الموارد الأوليه ، انخفاض الدخل القومى وهبـــوط مستوى نصيب الفرد " (١) ، بجانب التميز الطبقى الناشىء عن بنيه الملكيه الزراعيـــه ، والذى نشأ عنه مايعرف " بالاقطاع الاجتماعى الذى استند على الملكيه العقاريه " (٢)

وكما ذكر فى نهايه الفصل السابق عن الشكل الطبقى للمجتمع ، والذى كان له اكبر الاثر فى تفتيت الأمه ، واختلال التوازن الاجتماعى ، " وبث بذور العداوه والبغضاء بيـــن افراد الشعب الواحد " (٣) ، والذى استطاع نجيب سرور بحذقه الفنى وبراعـــــه أن يسجل لهذه الفتره فى اعماله خاصه ، " ياسين وبهيه " ، " وآه ياليل ياقمـــــر " ، وقولوا لعين الشمس " و " منين اجيب ناس " ، " ملك الشحاتين " ، خاصا كل منهـا بفتره زمنيه على امتداد تاريخ المجتمع المصرى الحديث من الثلاثينات حتى نكســـه ١٩٦٧ ،

١ ـ التغير والبناء الاجتماعى : مرجع ســبق ذكره ، ص ١٣٢ .
٢ ـ نفـــس المصدر السابق ، ص ١٣٦ .
٣ ـ نفـــس المصدر السابق ، ص ١٣٨ .

وكان فى هذه الاعمال يسجل للواقع الاجتماعى الذى كان موجودا فى زمن الحدث ، وأثره على البنيه الاجتماعيه وعلاقه الافراد واستخدام تاريخيه الاحداث هذا " يتيح للجمهور فرصه الحكم على هذه الاحداث بالنظر الى بعده عنها زمنيا وبالتالى انفصاله عنها عاطفيا ، ولكى يعرف الجمهور انه مادامت الامور قد تغيرت فان من الممكن تغير الاحوال الحاضره " (١) ، أو محاوله الحفاظ على المكاسب التى استدعت تغير الامور الاولى، وهذا مايعرف عند برخت بالتغريب بواسطه الزمان .

ومن أشهر هذه الاعمال ثلاثيته " ياسين وبهيه " ، " وأه ياليل ياقمر " ، " وقولوا لعين الشمس " ، والتى ربطها جميعا بشخصيه " بهيه " المرأه الام ، الارض ، " والتى استنبتها من الموال الشعبى " ياسين وبهيه " ، والذى اعتمد عليه فى بناء احداث هذه الثلاثيه ، وهو احد المواويل الشعبيه المشهوره فى صعيد مصر والتى تحكى عن كفاح الشعب امام الاقطاع الذى كان منتشرا قبل الثوره ، وقد استطاع نجيب سرور ان يوظف هذا الموال دراميا بأن يخرجه من نطاق محليته الضيقه فى صعيد مصر ، ليضفى شموليه على العلاقه الاجتماعيه التى يتحدث عنها لتتعدى الصعيد الى كل مصر ، وذلك من خلال المزج بين بشاعه الاقطاع الزراعى قبل الثوره متمثلا فيما كان يجرى هناك فى " بهوت " احدى قرى محافظه الدقهليه ، وبين موال " ياسين وبهيه " ، فنقل من الصعيد الشخوص وعصب العلاقه الاقطاعيه ، ومن الدقهليه مسرحا جديدا للحدث ، وكأنه لا فرق هناك بين ماكان يجرى فى جنوب مصر وشمالها للمطحونين من ابناء هذا الشعب ، وأنه فى هذا العهد لم يستطع أن ينجو من نيره أيا كان ، واينما كان ، بل لقد ساد الظلم والاستعباد كل الوادى شماله وجنوبه ، شرقه وغربه .

اذا فالمسأله من وجهه نظر الباحث ليست فنتازيا فنيه أو محاوله حاول بها الشاعر اثبات مقدرته الدراميه أو الشاعريه كما جاء فى تبرير وحيد النقاش عن الاجابه عن السؤال الذى طرح آنذاك — وقت عرض المسرحيه — وهو لماذا خلط نجيب سرور بين شخصيات الموال وبين احداث معاصره ، وقعت قبل الثوره وورد ذكرها فى الميثاق ، بقوله : " لقد كان المبرر الوحيد لذلك هو تقديم معالجه جديده للموال من خلال احداث يسجلها خيال الشاعر سواء اكانت معاصره أو غير معاصره " (٢) .

١ — الدراما الملحميه فى مصر : حياة جاسم محمد ، عالم الفكر مجلد ١٥ العدد الاول الكويت ١٩٨٤ ص ٨٢ .

٢ — وحيد النقاش : نقد ياسين وبهيه ، جريده الاهرام القاهره ١٩٦٤/١٢/٥

فياسين كما قدمه لنا الشاعر " أجير من بهوت — كان جـدع " (١) ، وكان يحب ابنه عمه بهيه ،

" كان لا يعدل فى الدنيا وفى الاخوه حبه
باينه العم بهيه
هو حبه
وله فى الحق عذر " (٢)

ولكن الوضع الاقتصادى ، والفقر الذى كان يعانى منه ياسين لم يك مساعدا له على الاقـــتران بحبيبة القلب ولم يتقاعس ياسين حاول ... كثيرا .. ولم يكن امامه الا الامل .. والحلم بـــان يتحقق هذا الامل وهو الذى ..

" ينقل القسم تلالا
ثم لا يظفر الا بالحطب
ما العمل ؟!
عاش من عام لعام بالامل
بكره تفرج ! " (٣)

وبهيه هى الاخرى تنتظر فهى " لا تملك غير الانتظار "

" ياكـــريم " (٤)

رســول ... لكن الباشا كان هناك بالمرصاد لبهيه وياسين ولحلمهما ، فقد جاء مـــــن القصـر

" بل نذير بالخطر
رغبة الباشا قدر
لم لا تخدم فى القصر بهيه
وهى من احلى البنات
فى بهوت ؟!

.....

لم لا
هكذا قال الرسول
غير أن الام تعـرف

---

١ — نجيب سرور : ياسين وبهيه ، القاهره مكتبه مدبولى دون تاريخ ص ١١ .
٢ — نفس المرجع السابق : ص ١٣ .
٣ — نفس المرجع السابق : ص ١٦ .
٤ — نفس المرجع السابق : ص ١٦ .

لم لا
باختصار ...
تذهب البنت الى القصر خفيفه
ولطيفه
كالفراشه
بعد عام ترجع " البنت " ثقيله
مثل قربه
وذليله
مثل كلبه
لم تعد بنتا ، ففى البطن جنين " ابن كلب "(١)

ولهذا ثار ياسين ، وضرب بالجريد مره ، وثار مره اخرى ، وتجداهم لم يأبه بالضرب فأنتقم الباشا وكلابه من البلد ، من ياسين ، من بهيه ...

وهبط الحقل اللصوص
أى حقل ... حقل من ؟
مش مهم
هبط الحقل اللصوص
كانت الباشا وصراف الحكومه
والكلاب الخفراء
بالبنادق
قابلهم فى الطريق فاس
أى فاس ... فاس من
مش مهم
المهم أنها كانت وحيده " (٢)

وسرعان ما أجتمعت عشرات الفئوس ، مئات الفئوس لتقف امام البنادق والكلاب

"وكان ياسين هناك
جاء بالفاس كما جاء الجميع
بالفئوس ..
يابهوت ... !
انت كالبركان كم انت قويه
انت كالطوفان كم انت عفيه " (٣)

لكن الظلم لا يهدأ فلجاء الباشا الى الحكومه ، والحكومه ارسلت الهجانه ...

" نوق نوق بالآلوف
والرصاص
كالمطر
كالرعود
كالمناجل
اطلقت فى حقل قمح " (٤)

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٨٠ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٩٦ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٩٨ .
٤ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٠٧ .

وبدأ الموت يحصد الرجال ، ومنهم ياسين والذى ضاع ضحيه الظلم والاستعباد واستبداد الباشا ، ضحيه نظام كان لابد من تغييره ، نظام ادانه الشاعر بتحديد قاتل ياسين الحقيقى " فقد جزم فى قصته بأن الباشا الاقطاعى المسيطر على (الناحيه)* هو الذى قتل واعوانه ياسين لانه حرك أهل القريه ، وقادهم لاحراق قصر الباشا " (١) ، وما الباشا الا طرف فى عصبه يرجع اليها فساد النظام وفساد البنيه الاجتماعيه ويحددها أكثر نجيب سرور فى "آه ياليل ياقمر " أو يوسع من رقعه اتهامه فلا الباشا واعوانه هم القتلى ، بل هناك الحكومه والملك على رأسها ومن خلفهم الانجليز .

فعندما هاجر "أمين" من بهوت مصطحبا معه بهيه بعد أن وافقت أخيرا على الزواج منه بعد مقتل ياسين ، كان يأمل فى أن يعيش فى مجتمع جديد غير بهوت ...

امين : "... وأحنا جينا بورسعيد
يعنى ربك تاب علينا من بهوت
يللا يللا عشان نشوف دنيا تانيه " (٢)

وهكذا تجدها بهيه ...

بهيه : " .. نحمده
الفلوس فى ادينا ياما
دا أحنا حتى مسلفين
ناس كتير
...
نحمده
أكل ديما عندنا
والفلوس دايما فى ايدينا " (٣)

لكن البنيه الاجتماعيه تختلف عن بهوت فالناس ، كما تراهم بهيه يختلفوا عن ناس بهوت

"كل واحد همه نفسه
نفسه بس
يبقى فيه فى الشقه ميتم
واللى فوقها فيها عريس
ياندامه (٤)

---

١ ـ محمد مندور : روز اليوسف القاهره ١٩٦٤/١٢/٢٨ مقاله نقديه عن ياسين وبهيه

٢ ـ نجيب سرور : آه ياليل ياقمر ، مسرحيات عربيه ٦ ـ القاهره يناير ١٩٨٠ ص ١٠٤ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ١١٥ .

٤ ـ نفس المصدر السابق : ص ١١٦ .

* ـ تعنى فى العاميه المصريه المنطقه .

ولكن ليس العيب او الفرق ان الناس هنا ، غير ناس بهوت ولكن العيب كما احسه أمين هو وجود سيد من نوع جديد سيد مختلف عن الباشا فى لهجته ولكنه سيد .. ويشعر أمين بعبوديته لهذا السيد " العبودية التى هى أقرب الى عبودية الكلب لسيده ...

أمين : ...
لما سيدى يقوللى " تيك "
يعنى خد وف ايده عضمه
بكره برضو يقوللى " تيك "
بس مش هاتكون فى ايده يومها عضمه
مطرح العضمه طبنجه
بندقيه
أى حاجه
تيك " رصاصه
تيك يادوج (١)

وفى كل مكان وهكذا الحال ، يكتشف أمين أنه لم يترك بهوت ابدا فبهوت هنا وهناك

"صدقينى يابهيه
احنا ماسبناش بهوت
دا احنا فيها
لسه فيها يابهيه
واحنا حتى فى بور سعيد
الرصاصه فيه هيه
والزناد على البندقيه
والصباع
اللى داس فوق الزناد
هو هو
وكمان الصوت ياربى
هو هو (٢)

وكان الموت بالمرصاد ، يلاحق امين كما لاحق ياسين من قبل ، وان كان سعد زغلول قد قالها كلمه حكمه " مافيش فايده " فماذا يفعل أمين " مع الانجليز "

"أوعى تقتل الانجليزى
قبله فكر
لو قتلته حيحصل ايه ؟
ولا حاجه
" تيك رصاصه "
تيك يادوج
وخلاص
الكلاب بتموت بلاش
علشان بتعيش بلاش " (٣)

١ — نفس المصدر السابق : ص ١١٨ .
٢ — نفس المصدر السابق : ص ١٢٩ .
٣ — نفس المصدر السابق : ص ١٣٣ .

اذا فلابد أن يكون لحياتهم ثمنا ، والثمن هو المقاومه ، والمقاومه المسلحه ، ضد الانجليز واعوان الانجليز ، أو المقاومه السلبيه وعدم التعاون ، وهكذا ترك عمال البلد كامب الانجليز " أصلهم شطبو المعاهده " (١)

بهيه : المعاهده يعني عقد
ايوه عقد جواز تمام
بين بلدنا وبين حكومه الانجليز
يعني ايه
يعني لما مصر تزعل
ولا تطلب في الزعل مرة الطلاق
يطلبوها الانجليز
زى جاريه ليست طاعتهم
ويجيبوها بالعساكر للسرير " (٢)

وتبدأ المقاومه العسكريه ، وتقابل بالعنف ، بالقتل ، بحريق القاهره ، وتتكاتف القوى المعاديه للشعب ، الانجليز ، والملك ، والحكومه " وبين يقدر الحكومه " (٣).

لهذا كان لابد من الثوره التى تطيح بكل هذه القوى حتى يسترد الشعب ارادته ويعيش آمنا فى بلده ، التى ساءت معيشته فيها ، واحس بغربته بين جدرانها ، ودوما يحلم ببلد آخر " حيث لا يوجد ساده
وعبيد
حيث لا يوجد ضرب بالجريد
. . . .
حيث لا يوجد جوع
حيث لا يوجد عرى
حيث لا يوجد من يزرع
ثم لا يحصد شيئا
بينما الآخر يحصد
ثم يحصد
وهو لا يزرع شيئا " (٤)

وهكذا جاء تسجيل نجيب سرور لهموم ابناء الطبقه الدنيا من اجل اقراره حتميه الثوره من جهه ، وليحذر فى نفس الوقت كل من تسول له نفسه محاوله استعباد هذا الشعب ، ولينبه أبنائه للمحافظه على حقوقهم تلك التى جاءت لهم بها الثوره .

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٥٨ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٥٩ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢١٦ .
٤ ـ ياسين وبهيه : مرجع سبق ذكره ص ٥١ .

لكن الأمـــر يختلف بعض الشيء عند "نعمان عاشور" عند كتابته عن هذه الفترة ، والذى كتب فى زمن معاصر لزمن الحدث ، بشكل يحقق له نقد هذا الواقع الاجتماعى القائم لحظـــه كتابة مسرحيته الأولى " المغناطيس " والتى كتبها عام ١٩٥٠ .

فى هذه الفترة كان المثقفون المصريين يقفون موقف المتفرج السلبى على ما يدور حولهـــم من فساد واستبداد ، خوفا من بطش السلطات حينا ، وتجنبا للسجن والاعتقال ، حينـــا آخر ، لذلك خلت هذه الفترة من الاعمال المسرحيه الجاده التى تنتقد هذا الواقع ، وحتى نعمان عاشور عندما كتب المغناطيس والتى يقول عنها ، انه كتبها بقدره فائقه : " فى النفـــاذ الى حقائق اجتماعيه تلقائيه وبديهيه ينطق بها موضوعها نفسه ، وأحسب أن ذلك كله جاء بفضل الوعى الكلى بالواقع الاجتماعى الذى أعيشه ، وهو الوعى الذى اكتسبته من دراستى للاشتراكيه وايمانى بها " (١) ، ومع هذا الايمان لم يستطع أن ينشرها او يجرؤ على تقديمهـــــا لأى فرقه مسرحيه حتى عام ١٩٥٥ ، لابتعاده عن المناخ والعمل السياسى كما يقول : " جـــاء عام ١٩٥٢ وأنا بعيد عن أى نشاط سياسى ، أو أدبى أو فنى " (٢) ، ولعدم وضـــوح الرؤيه السياسيه امامه بالنسبه لطبيعه الثوره عند قيامها والتى خشى أن تكون مخالفـــــه لعقيدته وفكره الاشتراكى . واعتبرها كغيره من المثقفين آنذاك " نوعا من الانقلابـــــات العسكريه التى بدأت الاشتراتيجيه الامريكيه تخطط له فى معظم المناطق " (٣) ، ولكن بعـــد جلاء الانجليز ، وتأميم قناه السويس والعدوان الثلاثى ، تأكد للجميع من أنها " تمثـــل الامتداد الفعلى والتطبيقى لما كنا ننادى به فى انتفاضه ١٩٤٦ كمثقفين ثوريين نسعى الـــى الارتباط بالطبقات العماليه لدفع النضال الوطنى على اسس الاشتراكيه بغيه القضاء على الاقطاع والرأسماليه ... واقامه حكم قوى يستند الى القوى الشعبيه " (٤) .

ومن هذا الفكر ومنطلقا من الايديولوجيه الاشتراكيه جاءت "المغناطيس" فى وقت لم يكـــن من الممكن عرضها لتنقـــد واقع المدينه حيث الرأسماليه الجشعه التى تستغل كل شيء حـــتى

---

١ ـ نعمان عاشور : المسرح حياتى : القاهره ـ القاهره للثقافه العربيه ١٩٧٥ ص٩٨.

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص١٠٢ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص١٠٤ .

٤ ـ نفس المصدر السابق : ص١٠٥ .

الدين متمثله فى (محمود ابو المال) التاجر الجشع الذى يستغل الدين من اجل انجاح تجارته فيقيم مصلى داخل محل البقاله ... لاغراض شخصيه ..

" عطوه : .. بيوت الله تبقى للعباده بس لوجه الله .. انما ده عاملها على الطريقه الامريكانى بيلم عليها زباين ... بيغطى العيون " (١)

هذا خلاف استغلاله للقوى العامله فى المحل كعطوه افندى الموظف فى المحل

" عطوه : آنا فى خدمه المحل بقى لى خمس سنين باخد كام؟ سته جنيه .. آنا معايا الكفاءه الدنيا كلها زادت ! فيه حاجه اسمها ترقيه .. فى الحكومه وبره الحكومه .. فى آوغنده ... فى الصومال .. فى الكونغو .. فى جهنم الحمره بيرقوهم ويزودوهم

فرحانه : هما مين يا سعطوه

عطوه : الغلابه اللى بيشتغلو .. اللى بتطلع عينهم فى الحسابات والكمبيالات والبطاقات " (٢)

وهكذا استطاع نعمان عاشور بوعيه الكلى كما يزعم آن يشخص آفات هذا العهد ، والاستغلال كما رأينا آحدها ، وهناك التميز الطبقى ايضا ذلك التميز الطبقى الذى صاغه نجيب سرور من خلال الملكيه الزراعيه ، سجله نعمان عاشور هنا من خلال صوره آخرى وهى صوره الرأسماليه التى تحاول ان تتحرك من نطاق طبقتها البرجوازيه الصغرى الى الطبقه البرجوازيه العليا حتى ولو كان هذا من خلال التطلع الطبقى ومحاوله الارتباط بآذيال اسره كان لها يوما ما شآنا .. " فمحمود آبو المال " يحاول عن طريق فرحانه الخطبه آن يرتبط بقمر ، " متعلمه وبنت آصل جدودها كانوا كبار لكن " (٣)

عطوه : " .. جد فى الحته مايعرفش قمر هانم .. دى الوحيده المتعلمه فى درب عجور .. ياسلام .. " (٤)

وكآن التطلع الطبقى هو احد السمات المميزه لهذا العهد فمحمود اخو الحاج والاستاذ عبد السلام ايضا الموظف مأمور الضرائب جميعهم يتمنون الاقتران آو الارتباط

---

١ — نعمان عاشور : المغناطيس : مسرح نعمان عاشور ج١ — القاهره — الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٤ ص ١١ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ٣٢ .

٣ — نفس المرجع السابق : ص ٥ .

٤ — نفس المرجع السابق : ص ٦ .

بأذيال الارستقراطيه البائده متمثله فى قمر ، التى لم يستطع محمود ابو المال ان يكيف من نفسه معها حتى بعد زواجها لاختلاف الطباع والتقاليد والقيم بينهما، ومن السمات التى أظهرها ايضا نعمان عاشور ، السلبيه وعدم المواجهه والتى يعانى منها ابناء الطبقتين البرجوازيه الصغرى والدنيا والهروب الى المخدرات والخمر كوسيلتين لنسيان الهم اليومى ومشاكل الحياه اليوميه تلك السمه التى جسدها فى "عطوه" وربط بينها وبين احساسه بالاستغلال .. ، نفس السمه سجلها نجيب سرور من خلال جلسه الحشيش التى ضمت ياسين وأقرانه عندما يحلمون بالخلاص من واقعهم المرير ، وكأن الحشيش كمخدر يزيل عنهم الرهبه والخوف من الجهر بما يفكرون فيه من فكر قد يقودهم الى مصير لاتحمد عقباه ، وفيها يطغو على السطح دوما ماخبأ بالنفس ، واستطاع نجيب سرور أن يسجل هذه الخبايا والتى هى فى نفس الوقت حلم البسطاء ، لازاله الفوارق الطبقيه ، وينادى بالاشتراكيه المطلقه ..

" لما كان ادم وحواء
م السما نازلين يادوبك بالعيال
قول وعيال العيال
ياترى كان فيه ساعتها بيه وباشا (١)
. . . .
" قول ساعتها الارض كانت ملك مين
والمواشى ملك مين
مين بيجمع
مين بيقلع
مين بيصحى من آدان الفجر يشقى
للى نعسان للضحى (٢)

وهكذا تفجر جلسه الحشيش ، احلام الغلابه أو كما يقول الشاعر ..

" يارب هات للغلابه يوم يرتاحوه
واللى فى بالى يجيلهم يوم يشتغلوه " (٣)

اما أمين فيلجا الى الخمر ، ومن بعده حمدى فى " قولوا لعين الشمس " ، ويشرب أمين لينسى ولكن ...

" كلنا أبطال بنسى لما نسكر
ولا قولى كلنا أبطال بنسكر
لما ننسى

---

١ — ياسين وبهيه : مرجع سبق ذكره ، ص ١٨ .
٢ — نفس المرجع السابق ، ص ١٩ .
٣ — نفس المرجع السابق ، ص ١٩ .

طب وانا مانسيتش ليه ؟
ابقى لازم مش بطل
ولا يمكن لسه ما سكرتش كفايه
ابقى ناسى ولا فاكر
ولا ايه ؟
حضرى
فورى (١)

ومن المؤكد أن الشقاء الذى كانوا يعانونه لم يك فى حاجه الى خمر لنسيانه أو اطنان من المخدرات لمناقشه اعراضه واسبابه او التمنى بحله او تغييره . فالداء كان متفشيا واعراضه عده ، ومنها موقف المراه فى هذا المجتمع ، فالمراه لا امان لها ولا مكان لها فى مجتمع المدينه كما انتقده نعمان عاشور ، فقمر المتعلمه الوحيده هى مجرد سلعه يتسابق عليها الجميع ، لا رأى لها ولا أمان لها رغم تعلمها وهى الاخرى تتمنى زوجا غنيا يحقق احلامها فلا امان لها الا بالزواج ويبدو ان نعمان عاشور عند تناوله لقضيه المراه كان متاثرا " بشو " و " ايسن " خاصه عند تناوله موقف قمر — كرمز لنساء عصرها — من المجتمع الذى يرى أن حمايتها هى فى زواجها وأنه هو المصير المؤكد والقدرى لها .

الدكتور : .. انتى " المراه فى مجتمع كله ضدك .. حتى المراه نفسها " (٢) ، وفى موضع اخر يشجع المراه على العمل من نفس المنطلق والفكر — اى من منطلق اهميته للزوجه المتعلمه

الدكتور : .. انا ضد الجواز قبل الوظيفه .. الوظيفه ياقمر سلاحك الوحيد ....
خصوصا فى مجتمع بيحارب المراه حرب جنون ، لازم تتحرى اقتصاديا
اولا ... بعد كده يكون الجواز على اساس سليم " (٣)

ومع ما فى القولين من تناقض الا انه يشير الى وجهتى نظر للمجتمع تجاه المراه الاول يفيد بان المراه دورها الاساس كزوجه لا مفر منه ، والثانى يشجعها على ضمان استقلالها الاقتصادى

---

١ — اه ياليل ياقمر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢١ .

٢ — المغناطيس : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٠ .

٣ — نفس المرجع السابق : ص ٥١ .

لعدم أمان الزواج ، وأنه ليس نهايه المطاف ، وكلاهما دليل على حيره المرأه وضعف موقفها في ذاك المجتمع .

ومن آفات هذه الفتره ايضا والتى ظهرت لدى نعمان عاشور البطاله المقنعه كما في شخصيه صالح الذى يعمل كل شئ ولا يعمل ، و " الفهلوه " التى يحاول عطوه ان يمارسها وأن يجبر الدكتور على ممارستها في عيادته .

عطوه : ... انا عاوزك تمثل ... تلعب دورك ... تستغل مواهبك الكامنه ...
وأنا عليه الزباين ... الحته كلها فاهمه انك بتعرف في البخت .. والنسوان عندهم فكره انك مغنطيس انت المغنطيس بتاع درب عجور " (١)
... مافيش حاجه اسمها نصب واحتيال .. مافيش حاجه اسمها دجل فيه حاجه اسمها حياه وبس .. نصب واحتيال تساوى اكل وشرب معادله بسيطه لافيها طرح ولا ضرب ومافيش غيرها للتغلب على الجوع .. كل الناس بتحلها كده " (٢)

وامام هذا المنطق المغلوط ، وأمام هذه السمات المرضيه كان لابد من حدوث التغير ، والذى سجل له " نجيب سرور " من خلال ضروره اتحاد قوى الشعب وقد تجسد هذا في الثوره ، والذى نادى به " نعمان عاشور " من خلال فكره الاشتراكى بضروره تلاحم المثقفين مع العمال لاحداث هذا التغير ، تماما كما حدث في نهايه المغناطيس ، عندما تزوج " الدكتور غريب " من " زوزو " الخياطه بنت الدهش " والتى يجد فيها كل الأصل ، ليقر من خلال هذا الاقتران مبدأ هاما الا وهو أن أصل الانسان فعله لانسبه ، بعكس ماكان يعتقد به (محمود ابو المال) وعانى بسببه بعد اقترانه بقمر ، وتبرير الدكتور لاقترانه " بزوزو " ..

الدكتور : " طبعا أصيله ... شريانى قبل ما أشتريها .. ظاهمانى وفاهمها بتحبنى زى ماباحبها .. مافيش أصل .. أنا وهيه نجيب الفلوس مافيش فلوس .. أنا وهيه الاصل " (٣) .

---

١ — المغناطيس : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٠ .
٢ — نفس المرجع السابق : ص ٦١ .
٣ — نفس المرجع السابق : ص ١٠٣ .

ويتم التغير ، بتغير مبادىء " ابو المال " الذى يقرر أن يترك قمر ويلحق بالدكتور وعروسه ، وهو يصيح " خليلكوا الأصل ... و خليلكوا الفلوس " (١) .

وهكذا يتفق الكاتبان على اهم السمات المرضيه التى أصابت البنيه الاجتماعيه المصريه والتى استدعت ضروره قيام الثوره ، وان اختلفا فى الهدف من توظيف هذه السمات فى اعمال كل منهما ، فنجيب سرور بتسجيله لابعاد هذه الفتره من خلال " البنيه الاجتماعيه " لابناء الطبقات الدنيا وعلاقتها بالطبقات العليا ، اى من خلال العلاقات الطبقيه فى المجتمع ، فى فتره لاحقه حيث بدأ كتابه " ياسين وبهيه " فى ٥ ديسمبر ١٩٦٣ وانتهى منها فى ٣ فبراير ١٩٦٤ ، وكتب " آه ياليل ياقمر " فى ١٩٦٦ ، كان يسعى بهذا التسجيل ، وهذا من وجهه نظر ، وكما ذكرنا من قبل لتأكيد حتميه الثوره ، التى جاءت لتغير هذه البنيه ، واصلاح حال الطبقات التى حمل الكاتب همها ، والذى حاول من خلال اسلوبه الملحمى ، أن يعطى من تسجيل حياتهم درسا مستفادا لأهميه الثورات الشعبيه ، لحياه الشعوب والطبقات الكادحه حتى لاترتد ابدا عن طريق الثوره ، وتحافظ عليها ، وهو فى هذا يكون ملتزما بالمنهج البريختى الذى أرسى قواعد المسرح الملحمى ليكون داعيا للثورات الشيوعيه والاشتراكيه والمناداه بحتميتها ، وأظهار مكاسبها ومبادئها وتعاليمها للمحافظه عليها وانمائها .

اما " المغناطيس " لنعمان عاشور ، والتى ينقد فيها واقع اجتماعى قائم لحظه كتابتها ، فانها تحمل ايضا المناداه بضروره احداث تغيير فى هذه البنيه الاجتماعيه المهترئه ، وقد أرهص الكاتب لبعض أشكال هذا التغير من خلال المزاوجه بين المثقفين والطبقات العامله ، لخلق مجتمعا جديدا ، له قيمة الخاصه .

وان كان كاتبينا قد اختلفا فى توظيف احداث الواقع دراميا ، تبعا للشكل الذى استرضاه كل منهما لكتابته الا أنهما قد اتفقا على شىء هام الا وهو ضروره الثوره و حتميتها لاحداث التغير المنشود ... ومن هنا كان لابد من قيام ثوره يوليو ١٩٥٢ .

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٠٤ .

مصر من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٦ :

وقامت الثوره المصريه فى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ ، وقام بها مجموعه من الضباط الاحرار ، والذين كانوا " نواه هذه الثوره وراسمو خططها ، ومشعلوا جذوتها وعلى ايديهم حدث التجاوب بين الشعب والجيش فى كفاحه وأهدافه " (١) .

وكما ذكرنا من قبل لم تكن لدى هؤلاء الضباط رؤيه فكريه سياسيه واضحه أومذهبيه اقتصاديه واضحه تتحكم فى مسار الثوره ، أو توضح الرؤيه امام رجالها ، وأمام الشعب خاصه وان رجالها " لم يكونوا من قبل اعضاء فى حزب سياسى " (٢) ، وهذا جعل من الصعب ان يصبغهم الغير بأى صبغه سياسيه ، مما جعل السياسين انذاك يقفوا موقف المترقب للأحداث فى محاوله لتفهم مايدور ، حتى حزب الوفد وهو الحزب الشعبى انذاك ، فان قيادته قد وقفت ايضا موقف المتردد " ولم يمد أحد من اعضائه يده لقاده الثوره ، فقد كان الوفد يعتقد أن الذى حدث فى ٢٣ يوليو ماهو الا أحد الانقلابات المعروفه العاديه والتى قد تزول بين يوم وليله " (٣) .

اما فى الخارج فان الثوره كانت " صدمه كبرى لاوربا وأمريكا .. فلم يكن فى التخطيط الغربى توقعا لحدوث مثل هذا التطور السريع ، ولذلك فقد سارعت أوربا وأمريكا بالذات الى محاوله احتواء الثوره المصريه واستقطابها " (٤) ، خاصه بعد اتصال قيادتها بعد قيام الثوره مباشرة بالسفارتين الامريكيه والبريطانيه " وابلغتاهما أن حركه الجيش هى حركه داخليه هدفها الاصلاح ، وأنها لاتتصل من قريب أو بعيد بأيه عوامل خارجيه " (٥)

---

١ — ثوره يوليو ١٩٥٢ تاريخنا القومى فى سبع سنوات ١٩٥٢ — ١٩٥٩ عبد الرحمن الرافعى ط ١ ١٩٥٩ القاهره مكتبه النهضه المصريه ص ١٧

٢ — نفس المصدر السابق ص ١٩

٣ — مستقبل الديموقراطيه فى مصر : نبيل راغب ١٩٨٠ القاهره كتب سياسيه — العدد السابع ص ٣١ .

٤ — مصر عبر الزمان : بهجت ابراهيم دسوقى القاهره بدون تاريخ مكتبه روز اليوسف ص ٧٢٠ .

٥ — ثوره ٢٣ يوليو مرجع سبق ذكره ، ص ٣٧ .

وعندما فشلت عمليه الاحتواء ... بدأت هذه الدول خاصه بريطانيا فى محاربة مصر اقتصاديا ، " وتجلى هذا الضغط فى احجام بريطانيا عن شراء القطن المصرى (١) ، مما كلف مصر خساره فى العملات الحره فى عام ١٩٥٢ .

ولكن هذا لايمنع من القول بأن الثوره مع كل ما سبق وضعت نصب اعينها مسئوليتها عن البلاد ومصائرها ، ومحاوله " السير بها بين مجموعه من المصاعب الداخليه والخارجيه والتى كانت تمثل رواسب لعهود مضت ، ومصالح وامتيازات لأفراد وجماعات تقل أو تزيد درجه استعدادهم للاستجابه مع الثوره " (٢) .

وقد حددت الثوره مسارها منذ اللحظه الاولى بمبادئها الست الشهيره ، وهذه المبادئ هى : القضاء على الاستعمار واعوانه ، القضاء على الاقطاع ، القضاء على الاحتكار وسيطره رأس المال على الحكم ، اقامه عداله اجتماعيه ، اقامه جيش وطنى قوى اقامه حياه ديموقراطيه سليمه ، تلك المطالب التى استمدتتها الاراده الشعبيه " من مطالب النضال الشعبى واحتياجاته " (٣) ، منذ اوائل هذه الثوره ، وقد بدى للجميع منذ اللحظات الأولى للثوره اصرار رجالها على تنفيذ هذه المبادئ والعمل على تحقيقها والتى بدأت بمطالبه الملك فاروق بضروره التخلى عن الحكم بوصفه أكبر اعوان الاستعمار ، وقد تم عزل الملك دون اراقه الدماء مما صبغ الثوره بالبياض ، وقد وافق الملك ولم يقاوم وكان رحيله مساء السبت ٢٦ يوليو ١٩٥٢ الساعه السادسه من الاسكندريه على الباخره المحروسه ، وهو يخته الملكى الخاص . وتم وداعه بشكل رسمى يليق " بملك نزل عن العرش باختياره " (٤) ، وكما اختار هو وقد استطاع نجيب سرور بشاعريته أن يجسد هذه اللحظه فى مسرحيته " قولوا لعين الشمس " مجسدا فيها مدى طيبه هذا الشعب المسامح ...

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٦١ .

٢ — المجمل فى تاريخ مصر الحديثه : د . جلال يحى ط٢ ١٩٨٢ القاهره المكتب الجامعى الحديث ص ٤٣٦ .

٣ — مصر عبر الزمان : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٣ .

٤ — قولوا لعين الشمس : نجيب سرور : بدون تاريخ القاهره مكتبه مدبولى ص ١٥ .

فالملك وان كان من اهم اعوان الانجليز ، وأكبر اعداء الشعب
فالملك ...
وياه حكومه
تقتل المقتول وتمشى فى مشهدة " (١)
ومع ذلك فقد خرج مكرما من البلاد
" عطيه : وأديت له التحيه
بس غصبن عن عينه
كورس : ليه مش برضوا واجب
عطيه : لا أوامر
والأوامر نازله من فوق فوق قوى
كورس : طب ومالها .. الضرب فى الميت حرام
عطيه : وده ميت
دا ملك
كورس : الملوك من غير عروشهم
يبقوا زى الميتين " (٢)

وانقسم رجال الثوره بين مؤيد لمحاكمه الملك واعدامه وبين رافض لهذا الاسلوب وهم الاغلبيه والتى فاز رأيها ، وقد سجل نجيب سرور هذا التردد فى " الموقف الدرامى " الذى وقفه عطيه ، ومادار فى صدره وحيرته بين اغتيال الملك او تركه ليرحل ...

عطيه : صدقونى كان صباعى ع الزناد
والبارودة معمره
والملك طالع وسبقاه الشنط
وساعتها سمعت صوت
....
كورس : شد حيلك ياعطيه
عطيه : ...
يعنى لازم نكرمه
على قد ما كان كريم ويا البلد
افتكر افضال جلالته
ليبعض الاحزاب مابين يحيا ويسقط
والجلاء التام أو الموت الزؤام
كويرى عباس ... والرصاص
والشباب
والذابح والضحايا والجثث
واليتامى والارامل " (٣)

---

١ — نفس المصدر السابق ، ص
٢ — نفس المصدر السابق ، ص ٣٢ .
٣ — نفس المصدر السابق ، ص ٣٣ .

لكن عطيه لم يدوس الزناد ، لم يقتله ..

كورس : " ليه ماد ستش الزناد ؟!
عطيه : كان باقيله لسه عمر
كورس : ليه ماد ستش الزناد ؟
عطيه : ليه عرابى ماكانش خلص الخديوى
يوم ما طوق قصر عابدين بالمدافع
ليه يضيع ألف فرصه
بعدها " (١)

فعطيه ارتكب نفس غلطه عرابى " وليه ندم حين ولى الارناؤطى على البلد وولـــى هو " (٢) ، وتوضح له الام السبب فى موقف عرابى ..

الام : " اصلـه طيب " (٣)

حقا فالشعب المصرى شعب طيب ، شعب لايعرف العنف ابدا ، ولكن هذا الوضع والتبرير لايعجب عطيه ، وان كان هو ايضا يتمتع بهذه الطيبه وهذه الخصال ...

عطيه : انا مش عارف لأمتى بس نفضل طيبين
ليه ما نتعلمش نكره
ليه ما نكرهش اللى عاشوا يكرهونا
ليه نفوت .. ليه نغطرش .. ليه نطفش
ليه نسامح " (٤)

ثم كانت الخطوه التاليه وهى القضاء على الاحزاب السياسيه نفسها بداء من مطالبـــه الاحزاب بتطهير انفسها ، ونهايه بحلها ، باعتبار أن الاحزاب ، كانت احدى ركائـــز التعاون مع الاستعمار ، وأحد عوامل ضياع حقوق هذا الشعب ، خاصه عندما عارضـــت قانون الاصلاح الزراعى الذى بدأت به الثوره اصلاحاتها الاجتماعيه ، فعند عرض الامـــر للتنفيذ ـ بعد أن أقره مجلس الثوره ـ ، على وزاره على ماهر ، احس رجال الثوره بعـدم تجاوبه معها " وبدأ منه أن يضع العقبات امام صدوره ، ويجتمع بكبار الملاك من معارضى هـــذا القانون ، مما شجعهم على التكتل لاحباط المشروع ، وكان يساندهم فى ذلك رجال الاحـزاب

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٣٦ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٣٧ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٣٧ .
٤ ـ نفس المصدر السابق : ص ٣٢ .

الذين يريدون خلق العقبات لزعزعه مركز الثوره ، فلم تر الثوره بدآ من تنحيه على ماهر لتحقيق اهدافها ومشروعاتها " (١) ، ثم البدء فى القضاء على الاشكال الرجعيه التى تعيق الحركه الثوريه ، " فقرر مجلس الوزراء فى ١٢ اغسطس سنه ١٩٥٢ الغاء الرتب والالقاب ، فلم يعد هناك بك او باشا " (٢) ، ثم بدأت مطالبه الاحزاب بتطهير نفسها ، والتهديد بتدخل الجيش لاحداث التطهير ، ثم وقوف الثوره امام المؤامرات الداخليه للقوى الرجعيه ، كما فعلت مع حركه العمال بكفر الدوار فى ١٢ ، ١٣ اغسطس ١٩٥٢ ، والتى تلتها بحركه واسعه لاعتقال عدد كبير من الشخصيات من رجال السراى والاحزاب " بحجه أنهم كانوا يقومون بدعايه واسعه النطاق ضد الثوره ومشاريعها " (٣) .

وتولت الثوره ورجالها مقاليد الوزاره ، واصدرت الوزاره قانون الاصلاح الزراعى فى ٩ سبتمبر ١٩٥٢ ، وقد حدد القانون الحد الاقصى للملكيه الزراعيه بمائتى فدان ، وقامت الدوله بتوزيع الأراضى المستولى عليها على صغار الفلاحين بحد أدنى فدانين وأقصى خمس فدادين .

ولا ريب أن هذا القانون هو أصلاح هام حققته الثوره ، وهو علاج اقتصادى واجتماعى لحاله كانت تشكو منها البلاد ، ووسيله تقلل الفوارق الجسيمه بين الطبقات ، وأول ركيزه للقضاء على الاقطاع وهو ثانى المبادىء التى نادت بها الثوره .

ثم تلا ذلك مجموعه من قوانين تطهير الدواوين الحكوميه من المشتبه فيهم من الموظفين ثم حل الاحزاب نهائيا فى ١٧ يناير ١٩٥٣ ، والاستعداد لاقامه حكم ديموقراطى دستورى سليم . واصدار دستور مؤقت فى فبراير ١٩٥٣ يتضمن " جميع السلطات مصدرها الامه ، والمصريين لدى القانون سواء فيما لهم من حقوق وما عليهم من واجبات ، والحريه الشخصيه

---

١ — ثوره ٢٣ يوليو : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٦ .

٢ — نفس المصدر السابق ، ص ٣٩ .

٣ — نفس المصدر السابق ، ص ٤٧ .

وحريه الرأى مكفولتان فى حدود القانون " (١) ، وقد توجت هذه الحريه باعلان الجمهوريه فى ١٨ يونيو ١٩٥٣ ، الامر الذى لم ترتاح له أوربا ، فبدأت المعوقات الخارجيه ضد الثوره وبدأتها اسرائيل بالتحرش بالمناطق التى على حدود مصر ، وهكذا بدأت الثوره تتصدى فى بدايتها بالفلول المتبقيه من الرجعيه الحزبيه والمستفدين من النظام الاقطاعى الزائل والمضارين من الغاء الاحزاب داخليا ، ومن قوى الاستعمار الغربى خارجيا ، وقد استطاعت الثوره التصدى للمحاولات الداخليه سواء من الاحزاب أو الاخوان المسلمين الذين تم حل جماعتهم نهائيا فى ١٤ يناير ١٩٥٤ ، وايضا كان هناك اختلافات داخل جماعه الثوره نفسها .

ولم تاتى نهايه عام ١٩٥٤ حتى كانت الثوره قد بدأت فى الاستقرار ، كما تم توقيع اتفاق الجلاء عن اراضى مصر من القوات الانجليزيه فى ١٩ اكتوبر ١٩٥٤ ، اما بالنسبه لتحرشات اسرائيل والتى اصدر القائد العام امره " بأن يقابل العدوان بمثله " (٢) ، فكان لابد من مواجهه وتطلب الامر البدء فى اعداد جيش قوى ليحمى البلاد ، وكان لابد من البحث عن مصدر لتسليح الجيش غير أوربا وبريطانيا بالذات والتى اعلنت عدم امدادها الجيش بالسلاح ، ومع محاوله امريكا لخلق تفوق عسكرى اسرائيلى ، كان لابد من اللجوء الى أوربا الشرقيه ، وكانت صفقه الاسلحه التشيكوسلوفكيه فى سبتمبر ١٩٥٥ ، والتى تعتبر من أهم حوادث التاريخ المصرى الحديث " (٣) ، والتى قوبلت بانزعاج شديد فى الغرب ، وهكذا سارت مصر فى طريق دفعتها اليه الدول الغربيه نفسها .

وقد ساعد مصر على البدء فى السير فى هذا الطريق ، اعتناق مصر لسياسه الحياد الايجابى كما صوره الرئيس عبد الناصر فى خطاب له يوم ١٩ مايو سنه ١٩٥٥ بالاسكندريه " نعادى من يعادينا ونسالم من يسالمنا " وأضاف " لن نسمح لاى دوله أو مجموعه من الدول أن تحتج وتضع خطه تسير بها أمورنا أو نقرر مصيرنا أو تقيدنا فى منطقه نفوذها (٤) ، وذلك بعد عودته من مؤتمر باندونج " والذى أفتتح فى ١٨ ابريل سنه ١٩٥٥ " (٥) .

١ — نفس المرجع السابق : ص ٧٤ .
٢ — نفس المرجع السابق : ص ١١٢ .
٣ — نفس المرجع السابق : ص ٧٤ .
٤ — نفس المرجع السابق : ص ٢٠٢ .
٥ — المجمل فى تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥١ .

ويعتبر هذا الحدث من اهم الاحداث التى مرت بمصر حتى منتصف ١٩٥٥ سواء على الصعيد الداخلى او الصعيد الخارجى .

وقد بدأ المثقفون المصريون مع بدايه هذا العام يشعرون بالهويه الاشتراكيه التى بدأت تكتسبها الثوره ، والتى تمثلت فى محاربه الاقطاع وازاله الفوارق الطبقيه بقدر الامكان وهما من أهم ركائز الاشتراكيه العالميه ... كما كان لاتجاه مصر نحو استيراد السلاح من الكتله الشرقيه مؤشرا هاما للتقدميين المصريين ليدلوا بدلوهم فى بناء المجتمع الجديد ، وقد جسد نعمان عاشور هذا الدور فى المسرحيتين اللاتين كتبهما فى هذه الفتره وهما " الناس اللى تحت " — ١٩٥٥ — و " الناس اللى فوق " — ١٩٥٦ — ، كما استطاع أن يحدد خلالهما الادوار الاجتماعيه لفئات الشعب المختلفه فى هذه البنيه الاجتماعيه الجديده وردود فعل كل فئه امام التغيرات الاجتماعيه المختلفه والسريعه التى مر بها المجتمع المصرى فى سنوات الثوره الاولى ، فجاءت " الناس اللى تحت " لتبشر بشكل جديد من المسرح يعبر كما يقول نعمان عاشور عن " مرحله التضارب العميق الذى بات يحرك المجتمع من اغواره السفلى فجمع بين العمال والمثقفين فى بوتقه الانصهار على الغلول الخابيه من الاقطاع القديم المتوحد والطبقات الشعبيه العاجزه . وهذا مايصوره بالفعل السكان اللى تحت فى بدروم الست بهيجه " (١) .

فالناس اللى تحت تصور تلك العلاقات الاجتماعيه الجديده التى كانت انعكاسا للثوره وقوانينها التى حاولت وضع اطارا من العداله الاجتماعيه يعمل على تحقيق نوع من الامان سواء بقوانين الاصلاح الزراعى ، او الغاء الالقاب أو قوانين الاسكان وجميعها قوانين تعمل على ازاله الفوارق الطبقيه من جهه وتحد من الاقطاع العقارى من جهه أخرى وتحقق نوعا من العداله الاجتماعيه ، يحقق للكادحين نوعا من الاستقرار يساعدهم على التطلع لمستقبل آمن جديد ، ومن هنا جاءت رؤيه نعمان عاشور لهذه المرحله والتى

---

١ — المسرح حياتى : مرجع سبق ذكره ، ص١٨٦ .

كتب فيها هذه المسرحيه وقد " تركزت فى محاوله تبين الخطوط الثوريه الحقيقيه التى تدفع الجماعات الى التفكير فى مستقبلها ونشدانها لحياه جديده أفضل كأساس لتطلعاتهـــا المستقبليه " (١) .

" عزت : انا وظيفتى الرسم . التعبير بالرسم عن الحياه الشـــئوم اللى احنا عشناها فى مصر القديمه ... والحياه الصحيحه النظيفه اللى يجب كلنا نعيشها النهارده وبعد النهارده فى مصر لما تبقى جديده " (٢)

وهنا يعبر نعمان عاشور على لسان عزت عن مضمون رؤيته ، وكأن عزت هو لســـان حاله ، ويجسد فيه طبقه المثقفين التى بدأت تعى مشاكل مجتمعها وتتفاعل معها .

ونجد هنا خلافا بين دور عزت كمثقف يتفاعل مع قضايا البنيه الاجتماعيه التى انجبته وبين د . حموده بطل " الايدى الناعمه " لتوفيق الحكيم والذى كان بعيدا عن قضـــايا مجتمعه حتى فى التخصص الذى نال عليه الدكتوراه ، وان كان الحكيم قد أكد على العمـــل اليدوى على حساب دور المثقف فى " الايدى الناعمه " ، فأن نعمان عاشور كان فى تجسيده لشخصيه عزت وهذا ـ رأى الباحث ـ أكثر وعيا بمجريات الامور والتحول الاجتماعى الـــذى طرأ على البنيه الفكريه للمجتمع عن توفيق الحكيم ، والذى نظر الى هذا التغير نظـــره أقرب الى الرومانسيه ، وعالجها بأسلوب أكثر مباشره ، وان كانت " الايدى الناعمـــه " هى مشكله طبقه الارستقراطيه والمثقفين الذين يعيشون بعيدا عن قضايا المجتمع ويحتاجون لثوره خارجيه تدفعهم لكى يغيروا من انفسهم ويندمجوا مع تيار التغير ، فأن " الناس اللـى تحت " هى مسرحيه هؤلاء الذين يغيرون ما بأنفسهم بأيديهم ، مسرحيه فكرى ومنيـــره وعزت ولطفيه .

ففكرى ومنيره فى " الناس اللى تحت " بصفتهما مثلان للطبقه الوسطى فى البنيـــــه الاجتماعيه ، التى تعانى من استغلال البرجوازيه كما تمثلها " بهيجه " ، الا أنهـــم يملكون من الاراده ما يجعلهم يستقلون بقرارهم الخاص بتغيير مسار حياتهم

---

١ ـ نفس المصدر السابق ، ص ١٨٦ .

٢ ـ مسرح نعمان عاشور ج ١ مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٠ .

منيره : مش تقول لهم يا فكرى
فكرى : حتقولى لمين وحد حاسس بينا
منيره : انت ماكلش عندهم حاجه
فكرى : وهما يامغفله كانوا بيدونا حاجه ... يالله ... يالله قبل مايخدوا منا بقيه العمر ... الخدمه مهانه يامنيره .

.....

فكرى : يالله قوام ... قبل ماحد منهم يشوفنا ... مافيش احسن ولا أوحش ... كلهم زى بعض (١)

هؤلاء هم الناس اللى تحت ... القادرين على صنع القرار

عزت : مش خايفين من المستقبل ... من باليل .. من بكره ... مش جبنا ... بتوع وظائف وماهيه مضمونه آخر الشهر ... ليه ... دول عندهم أمل فى حياتهم " (٢)

لقد وعدت الثوره بتحقيق الامان والامن لهم واتاحه فرص العمل ، بعيدا عن الخدمه التى وصفها فكرى بأنها مهانه ..

وهناك أيضا " عزت " مثال آخر لجيل يصنع الثوره ، ويحقق بها حلمه والذى هى فى ذات الوقت حلم الجميع ... والذى يعمل من أجل الجميع ..

عزت : عمرى ما فكرت فى نفسى .. ولا فكرت فى أهلى مثل ما أفكر فى الناس اللى أنا عايش معاهم .. وأنا ايه !! وانتى ايه !! وأبوكى ايه

واحد .. واحد .. اتنين .. تلاته .. مليون .. من عشرين مليون من عالم بحاله (٣) ، وقد وعى عزت التجربه الثوريه للشعب المصرى من قبل ثوره يوليو ، تلك التجربه التى صهرت الجميع ، وجعلتهم يسارعوا لتأيد ثوره يوليو ، خاصه ابناء الطبقات الكادحه من الطبقه الوسطى والبروليتاريا ومن صغار الموظفين ، ويبلور عزت هذا الوعى التام بالتجربه الشعبيه للثوره مع لطفيه :

لطفيه : الغرابه ياعزت لك افكار

---

١ — نفس المصدر السابق : ص ٢٠٦ .
٢ — نفس المصدر السابق : ص ٢٢٣ .
٣ — نفس المصدر السابق : ص ١٢١

عزت : مش حقيقيه ؟!

لطفيه : حقيقيه .. بس بعيده عن افكار الناس

عزت : ازاى!! هى الناس مش عارفين اسباب المصايب اللى كانوا عايشين فيها !! أمال قاموا الانجليز ليه ، وكرهوا الملك وشالوه ليه ؟ وحاربوا الاقطاع ليه ؟ الناس دايما ضد اللى يظلمهم ومع اللى ينصفهم .. (١)

فالناس دائما عندما يعوا يفعلوا ... وهكذا تأتى الثوره دائما بعد الوعى ...

ولكن مع كل هذا الوعى ، فأن عزت لم يزل ذلك الثائر الرومانسى ، الذى تتغلب عليه مثاليته من جهه وتلك الافكار البرجوازيه التى كسبها من خلال معايشته لها اعواما طويله وجدها خلالها مترسخه فى وجدان من حوله كفكره الأصل ... تلك الفكره التى جعلته يفقد الثقه فى نفسه احيانا وهو صاحب الرؤيه الثوريه ... والقادر على الفعل ... فعند المقارنه بينه وبين عبد الخالق الذى ينافسه فى حب لطفيه وهو الانتهازى المرتشى تتغلب عليه تلك الافكار البرجوازيه ... التى تفقده ثقته فى نفسه اثناء صراعه ضد عبد الخالق ...

عزت : انت عارفه ابويا ايه ؟ ابويا مين ؟

.....

عزت : الاستاذ عبد الخالق صادق .. محاسب قانونى .. خبير ضرائب وعنده مكتب .. وايراد .. من عيله ... ابوه صادق بك محمود والازم كان مهندس أو مستشار حاجه كبيره (٢) .

نفس العقده الاجتماعيه المتخلفه عن الفكر البرجوازى والتى اكتسبها ايضا (انور) فى " الناس اللى فوق " كما سنرى بعد ، وان كان د . غريب يختلف عنهم فى مفهومه عن الاصل كما رأينا عند مناقشه المغناطيس ، وقد يرجع هذا لان مشكلة النسب أو الاصل

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٢٢ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٠٨ .

لاتهم غريب لانها لاتشكل له أى عقده حيث أنه كان ابنا لعائله زال عزها ، فقضيته هناك كانت العمل والمال ... بعكس عزت وانور فان الاصل كان عقده لهما ... بمعنى انهم جميعا ورثوا نفس الفكر البرجوازى المتخلف والذى قد يكون مناقضا لفعل الثوره الذى يؤيده الثلاثه ، وقد يكون مرجع هذا التشابه بينهم لعدم وضوح فكره الثوره لديهم بعد ولدى المثقفين عامه عند بدايه الثوره واثناء اعوامها الاولى وكانت البنيه الفكريه آنذاك تتخبط مابين تيارا ثورى يحاول أن يكتسح ما أمامه ليقيم بناء جديدا ، وبنيه برجوازيه تحاول أن تتشبث بأذيال الماضى حفاظا على كيان طبقات تتمثلها وبين صراع الافكار هذا ، كان المثقف الثورى والذى جسده نعمان عاشور فى غريب وعزت وانور يبحث له عن رؤيه واضحه وبنيه فكريه خالصه ينتمى اليها — وهذا ماسوف نجده متبلورا بشكل واضح لدى (راجى) فى " سينما أونطه " — وهذا الصراع هو الذى اكسب هؤلاء الثوار الحلم الثورى الرومانسى .

عزت : انا فقير .. وعيلتى فقيره .. وماعنديش حاجه .. كل اللى عندى قوه احتمال ، وأمل عريض " (١)

وهناك على نفس الجانب الطبقى يقبع عبد الرحيم ، العامل ، النقابى ، الثورى السابق ، والذى تنازل عن اراده الفعل ، من أجل الخضوع للبنيه الفكريه البرجوازيه من جهه ، وحرصا على لقمه العيش من جهه أخرى ، وظل مربوطا لعجله البرجوازيه التى تعطيه لقمه العيش بشروطها ...

عبد الرحيم : البنت المجنونه المغفله .. دى .. هيه السبب فى انى انزليت للشركه .. أنا خرجت على أخوانى العمال علشان خاطرها علشان أربيها واعلمها " (٢)

لذلك فقد يرجع اعتراضه على فعل فكرى ومنيره وعزت ولطفيه نوعا من الحسد أو الحقد لانهم فعلوا مالم يفعلوا وتجاوزوا مرحله الحلم الى الفعل بينما وقف هو مكانه أو كما يقول رجائى " محلك سر " .

---

١ — نفس المصدر السابق : ص ٢٠٩ .

٢ — نفس المصدر السابق : ص ٢١٢ .

وعلى الجانب الاخر من البنيه الاجتماعيه تقف البرجوازيه بشقيها ، الاعلى ويمثله رجائى الارستقراطى السابق الذى زال مجدا سرته ، وبهيجه التى تمثل البرجوازيه الوسطى من اذيال ذلك الاقطاع العقارى .. صاحبة العقار والتى حاولت بملكيتها للعقار أن تستذل ابناء البدروم .

ويعكس رجائى رد فعل ابناء طبقته ، تجاه الثوره التى لم تبقى لهم الا على ذكريات وانقاض الماضى يعيشون عليه ، بعد أن سلبت منهم ما سلبوه وردته لاصحابه ، ولم يجد أمامه الا أن يترك قصره ويسكن البدروم رمزا على زوال مجد سابق ، وليكون طبقه جديده فى البنيه الاجتماعيه التى أصابها التغير ، خاصه فى أدوار افرادها ويمثل رجائى تلك الفئه التى تظهر تعاطفا مع الثوره ، والشعبيه الثوريه التى تحمل لوائها :

عزت : (فى حماس وثقه) مصيبتك يا أستاذ رجائى انك عايش فى الماضى لسه بتحلم بمصر القديمه .. ودا الفرق اللى بينى وبينك أنا عايش بأتمنى نخلق مصر الجديده ... (١)

ولعجزه عن المشاركه فى الفعل ، يقرر الانسحاب من هذا المجتمع ... ليقف موقف المتفرج ويحاول أن يرتبط بالاقطاع العقارى الزائل ، والذى أصبح القانون يحد من سلطانه واستغلاله وينصف اصحاب الحق من ابناء البدروم ، ويصعد لشقه بهيجه بعد الزواج منها مصطحبا معه ارثه عن طبقته ، ذلك الصالون المذهب .

منيره : الاستاذ رجائى طلع فوق وخده معاه ... كان باعه للجزار .. ورجعته الست (٢)

اما بهيجه والتى تنتمى الى تلك الفئه التى تشعر ان الثوره قامت للقضاء عليها وتعكس هذا الاحساس فى اساءه معامله سكان البدروم وتتهم تحالف المثقفين مع البروليتاريا

بهيجه : هيه مافيش غير ها بنت الكمسارى ... ومديا ها فستان وجزمه عارفاها شيوعيه زى الرسام بتاعها (٣)

---

١ ـ نفس المصدر السابق ص ١٣٨ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٩٨ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٧٨ .

ويقف بجانب هذه الفئة التى تمثلها بهيجه فئات أخرى من الانتهازيين والمرتشيين والفاسقين أمثال عاشور الذى تزوجها وخدعها وسلب اموالها ، وعبد الخالق الموظف الفاسد الذى أخرج من عمله مع التطهير ، والذى كان بمثابه البذره السيئه للطفيليين الذين قاوموا الثوره فيما بعد ... وهنا تنجلى عظمه الرؤيه الدراميه لنعمان عاشور الذى أستطاع أن يصور بصدق البنيه الاجتماعيه الجديده بايجابياتها وسلبياتها .

عبد الخالق : ياخالتى انا ماطلعتش بالتطهير .. انا اللى استقلت علشان اشتغل فى الاعمال الحره ... انتى عارفه ان ده كان مبدئى من زمان .. (١)

وهكذا نخلص من " الناس اللى تحت " بأن التغير الذى أحدثته الثوره على البنيه الاجتماعيه لم يقتصر على شكل العلاقات الطبقيه التى حاولت الثوره أن تقرب فيها من الطبقات بل تعدى ذلك الى جوهر البنيه الاجتماعيه ذاتها ودور الافراد فيه ، تبعا لهذا التغير .

ففكرى ومنيره يتركا الخدمه التى عاشاها قبل الثوره ليبحثا عن عمل وكرامه ، ورجائى يرضى بأن يعيش عاله على زوجته بعد أن كان صاحب عز . اعتاد الاتكال على الغير .. ، وعزت ولطفيه القادرين على الفعل يتركا البدروم بارادتهما ويهربا نحو مستقبل أفضل ، بعد أن تكشف لطفيه الفساد الذى يسود الاعمال الحره ، وتقتنع بضروره صنع مصر الجديده .

ويدور الحدث فى " الناس اللى تحت " مابين " المنيره " وهو أحد الاحياء الذى كانت تقطنه البرجوازيه الوسطى بالقاهره وهو يقع مابين " جاردن سيتى " حى البرجوازيه العليا والاقطاع ، والسيده زينب الحى الشعبى المعروف ، وهنا استخدام ذكى لنعمان عاشور لدلاله المكان دراميا ، ايضا اشاره الى رحيل فكرى ومنيره الى كوبرى القبه ، وهو الذى يقع جغرافيا مابين القاهره القديمه ومصر الجديده ، وهنا ايضا دلاله رمزيه للمكان الذى يعتبر معبرا بين مصر الجديده ومصر القديمه اما مصر الجديده فقد استخدم نعمان عاشور الاسم للدلاله الاكثر شموليه على الحياه الجديده لمصر كلها ، وليعبر بها عن حلم الثوريين ببناء مصر الجديده ... فهنا اكسبها نعمان عاشور شموليه اكثر من مجرد اسم لحى جديد بالقاهره .

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٨٨ .

فاطمه : لطفيه خرجت ياسى عبد الرحيم
عبد الرحيم : راحت فين ، خرجت ازاى
فاطمه : سافرت مع عزت .. سافروا مع بعض خلاص
رجائى : " وينطق ضاحكا " ها .. ها هو ده الكلام الجد راحـــوا مصر الجديده .. وسابونا فى المنيره .. (١)
.....

رجايى : يافاطمه مصر الجديده مش هى دى بلد .. دى وطن ماتعرفيهاش انتى ... يصح تكون فى اسكندريه ... أو فى بنها أو فى اسيـوط فى كل حته موجوده .

عبد الرحيم : ... كانوا حيعيشوا فين فى مصر الجديده .

رجائى : (حالما فى حماس) من افكارهم .. من آمالهم .. من شبابهم .. زى فكرى ومنيره .. حيعيشوا امنين كلهم .. من غير فلوس .. مـن غير جبن .. من غير نفاق .. من غير ذل لحد ... مصر الجديده اللى راحوا يعيشوا فيها .. جديده خالص .. انا مصدقـــــك ياعزت (٢) .

هكذا جاءت " الناس اللى تحت " تصور البنيه الاجتماعيه للمجتمع المصرى ورد فعلها على التغير الاجتماعى الذى احدثته الثوره فى سنواتها الأولى ، وان كان نعمان عاشور فـــى " الناس اللى تحت " قد وضع فى مقدمه الصوره الطبقتين الوسطى الدنيا ، فانه لاستكمـــال الصوره قدم بعدها " الناس اللى فـوق " ليصـور رد فعل الطبقه البرجوازيه العليـــــا وكيفيه مواجهتها للثوره ورد فعلها لفعل التغير الاجتماعى الذى احدثته الثوره .

" والناس اللى فوق " ماهى الا تنويع او ترديد " للناس اللى تحت " بمعـــنى ان الكاتب فى " الناس اللى فوق " قد عالج نفس القيمه الا وهى رد فعل طبقات المجتمع على فعـــل

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٣١ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٣٣ .

الثوره ، ومدى تأثر العلاقات الاجتماعيه التى تربط مابين افراد المجتمع تبعا للدور الجديد الذى يؤديه بعد الثوره ، ولكن بشكل مغاير .

ففى " الناس اللى فوق " تتركب البنيه الطبقيه من ذات الطبقات الثلاث البرجوازيه العليا ويمثلها عبد الغفور باشا وزوجته رفيقه هانم ، وأخيه خليل بك وابنته تيتى ، والوسطى وتضم " سكينه " شقيقه " رفيقه " هانم ، وأولادها " حسن " و " جمالات " وينضم اليها ايضا قنديل أفندى سكرتير عبد الغفور ، والطبقه الدنيا متمثله فى " ام انور " وابنها " أنور " .

وان كان الفعل الدرامى فى " الناس اللى تحت " قد انتهى بهروب ابناء الطبقتين الوسطى والدنيا من البدروم من مصر القديمه الى مصر الجديده ليحاولوا بنائها نجدهم هنا فى " الناس اللى فوق " قد حققوا بعضا من حلمهم ، " فأنور " ماهو الا معادلا لما يمكن أن ينجبه زواج " فكريه ومنيره " ، هو عزت جديد وان كان مركب نقصه مازال يقف عقبه امام انطلاقه ، فعندما تسأل أم أنور حسن عن مكان يخرجا منه حتى لاتراهم رفيقه هانم ، ويخبرها بحسن نيته دون أى قصه ، بأنه سلم الخدم يثور أنور

" أنور : (يذهب اليه ويهزه) بتقول ايه حضرتك! تقصد ايه ياأستاذ .

حسن : الست والدتك بتسأل عن سلم تانى ، واحنا ماعندناش سلم تانى غير بتاع الخدامين .

أنور : لا يافندم سيادتك تقصد معنى أبعد من كده " (١)

نفس العقده التى عانى منها عزت فى الناس اللى تحت ... والباحث هنا يتفق مع ماقاله محمد مندور عند نقده للمسرحيه عن هذه الطبقه : " وانها وان كانت قد اخذت تحاول ان تقنع نفسها بعد الثوره بأنها ليست أقل من الطبقتين الاخريين الا أنها فى المسرحيه لاتزال تعانى من كبت نفسى شديد " (٢) .

---

١ — نفس المصدر السابق : ص٣١٢ .

٢ — فى المسرح المصرى المعاصر : محمد مندور ط ١ القاهره ١٩٧١ دار نهضه مصر للطبع والنشر ص١٠٣ .

وهنا يطرح تساؤلا ما نفسه • ترى هل يدين نعمان عاشور هنا هذه الطبقه التى لم تستطع مع كل مافيها من ثوريه ان تتخلص من فكرها البورجوازى العقيم • ام تراه يدين الثوره التى حققت لابناء الطبقتين الوسطى والدنيا مكاسب كثيره كانت تُضاف الاحلام ، ومع ذلك لم تستطع أن تمنحهم بعد الثقه اللازمه للتحرك مع التيار الثورى دون أى شوائب من الماضى ؟

وفى رأى الباحث أن هناك ادانه للطرفين ، للافراد الذين مازالو متعلقين بالبنيه الفكريه الماضيه ، وللثوره التى لم تستطع أن تخلص المجتمع من سطوه البرجوازيه كامله ، خاصه وأن الفتره الاولى للثوره كما ذكر من قبل — كانت فتره تردد بين الرؤى السياسيه لرجالها الذين لم يكن لهم فكر سياسى متبلور حتى هذه اللحظه ، وهذا ينعكس بلاشك على ابناء الطبقتين اللاتين قامت الثوره من اجلهما اولا ، وثانيا يترك آملا لدى افراد البرجوازيه لاستعاده نفوذ هم من خلال تمسكهم بالماضى والحفاظ على ما بقى منه كما فعلت " رفيقه " فى " الناس اللى فوق " وممارستها لعبه التسلط على ابناء اختها ، والتى تنكرت لهم اثناء سطوتها الحقيقيه ••

حسن : طيب دى مادخلتش بيتنا من يوم أبويا خمستاشر سنه !!!
ود لوقتى لما فضيت وبقيت لوحدها هى والباشا بتاعها
جايه تزورنا " (١) •

وعندما يتضح هدف الزياره ، والذى لا يتعدى السيطره وفرض نفوذ لاحق لها فيه يلخص حسن موقفها ، وموقف أمثالها ••

حسن : احنا مش صحينا خلاص ••• امال ليه الكابوس ده لسه عايش فى حياتنا ؟
تيتى : كابوس ايه ياحسن ؟
حسن : خالتى رفيقه اللى سيطرت هى وجوزها على ماضينا ولسه عايزه تفرض نفسها على مستقبلنا ••• وابوكى اللى ضيع حياته وبيهدم

---

١ — مسرح نعمان عاشور جـ١ : مرجع سبق ذكره ص ٢٩١ •

حياتك ... والشيخ قنديل اللى نازل نهش فى كل ناحيه " (١)

هؤلاء جميعا من يقصدهم حسن بالكابوس الذى مازال يجثم على صدر الشعب مما يجعل الصحوه تبدو أنها لم تكتمل بعد .

ولكن من بين أبناء هذه الفئه التى تشكل كابوس حسن ، نجد من ينشق عنهم ويتعاطف مع الثوره تماما " كرجائى " فى " الناس اللى تحت " ، وهنا نجد " تيتى " التى فيها الكثير من رجائى ، فهى ابنه البرجوازيه العليا التى رفضتهم وفضلت العيش فى " الحلميه " مع حسن ، متعاطفه مع قضيته ..... وان كانت تمتاز عن رجائى بارادة الشباب ، التى جعلتها تقف امام ابيها لتعلن له

تيتى : أنا بنت نفسى عاليش ابهات
رفيقه : وكمان بتنكرى ابوكى
تيتى : انا مولوده فى الحلميه .. وحاعيش فى الحلميه (٢) .

وتقرر الانفصال التام ، بعكس رجائى الذى مازال محتفظا بالصالون رمز طبقته الزائله

وموقفها هذا رفضا للجانب الآخر من رجائى والذى يمثله ابيها ، الجانب الذى دفعهما للعيش عاله على اسرتيهما ، على السلطه ، وعندما انتهى كل شىء لم يجدا مفرا من الزواج بمن يعولهم ، رجائى تزوج بهيجه ، أما خليل فيدعوى حمايه ابنته بعد أن زال سلطان أخيه .

خليل : علشان خاطرك أنا ها أتجوز جلفدان هانم بنت عم ماما وحا أكون وكيل أعمالها .
تيتى : دى ست أكبر منك بكتير .
خليل : معلهش .. أنا حا أضحى وأعوضك اللى فات .. عندها فيلا على البحر فى الزمالك حا أفرش لك فيها جناح بحاله وتعيشى مرتاحه " (٣)

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٣٠٥ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٣٥٠ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٣٤٢ .

وكأن المشكله لدى (تيتى) مشكله ماديه كما يرى خليل ، وهنا يظهر التناقض الذى يعيشه خليل ، ومع ادراك خليل بأن هناك تغيرا قد حدث فى المجتمع الا أنه يحاول الاصطياد ايضا من طوفان هذا التغير بعد أن جرب بحر السلطه ، لذلك فهو ينصح أخيه بأن يعتدل وزوجته فى سلوكهما لا خوفا عليهما بلا حرصا وارتقابا لفرصه قد يتصيد منها شيئا أو نفعا له .

الباشا : والله وبقيت تعرف تأكل بايديك الاتنين ياخليل تلهف
م اللى رايح إلا وتخطف من اللى جاى . (١)

وسكينه فهى امتداد لفاطمه التى تؤمن بأن من جاور السعيد يسعد وان سعاده أولادها فى رضا رفيقه هانم ، ولكن سكينه تعى بسرعه مدى فساد تلك الطبقه بعد أن تعاملت معها .

سكينه : بياكلوا فى بعض يا أبنى زى الوحوش اللى فى جنينه الحيوانات (٢) ، وبوعى سكينه بالحقيقه وبأنه لايصح الا الصحيح وأن السعاده لاتنال الا بالفعل لا بالاستجداء .. يكون نعمان عاشور قد أنهى مسرحيتيه " الناس اللى تحت " و " الناس اللى فوق " .

وقد استخدم نعمان عاشور هنا ايضا نفس التكنيك دلاله على امتداد العملين فاستخدم دلاله المكان يرمز به مباشره كما فعل فى " الناس اللى تحت " فالطبقه العليا تسكن الزمالك والوسطى المثقفه تسكن الحلميه ، والذى قاد لواء الثقافه فى مصر من خلال أول مدرسه ثانويه للبنين (الخديويه) وأول دار كتب انشئت فى القاهره ، وهو الحى الذى نشأ فيه حسن وتربت فيه تيتى ولجأت اليه لتستمد منه القوه فى المقاومه ، بين ابناءه الذين يعتبروا عمود الثوره الفقرى وكيانها الفكرى الحقيقى .

وهكذا يمكن القول بان نعمان عاشور قد استطاع أن يقدم لنا صوره ذات وجهين للمرحله المبكره من الثوره من خلال " الناس اللى تحت " و " الناس اللى فوق " موضحا فيها اثر التغير الذى احدثته الثوره على البنيه الاجتماعيه ، وفعل الحراك الاجتماعى الذى اصاب طبقات المجتمع ممثلا فى صعود طبقات جديده وهبوط أخرى فى محاوله للتقريب الطبقى الذى نشدته الثوره بداء من الاصلاح الزراعى ، فحل الاحزاب فالتطهير ، فالتأميم الذى جاء فيما بعد ..

---

١ — نفس المصدر السابق : ص ٢٧٩ .

٢ — نفس المصدر السابق : ص ٣٤٥ .

من ١٩٥٦ — ١٩٦٠

يعتبر عام ١٩٥٦ من اهم الاعوام التى مرت على مصر منذ بدأ الثوره ، والتى أثرت على مسارها ، واحدثت تغيرا فى العديد من مجريات الامور بها .. ففى بدايته تم جلاء القوات البريطانيه تماما عن مصر .

كما " جرت مفاوضات بين مصر والبنك الدولى للانشاء والتعمير ، وتم الاتفاق المبدئى معه على عقد بقرض لمصر بمبلغ ٢٠٠ مليون دولار تسحب منه عند الحاجه لانشاء السد العالى " (١) ، كما تقدمت امريكا وبريطانيا بمبادره عظيمه حين اعلنتا "استعدادها لتقديم عون مقداره ٧٠ مليون دولار للمساهمه فى تنفيذ المرحله الأولى للمشروع، ولكن حدث أن أعلنت حكومه الولايات المتحده فى ١٩ يوليو سنه ١٩٥٦ سحب عرضها السابق " (٢) ، وتلتها بريطانيا ثم البنك الدولى .

وكان رد مصر على هذا ماقاله رئيسها آنذاك (عبد الناصر) فى خطبه له يوم ٢٤ يوليو سنه ١٩٥٦ فى حفله افتتاح خط انابيب البترول ومعمل تكرير البترول بمسطرد : " ان مصر تعتمد على عزيمتها وقوتها وواردها وأبنائها فى تحقيق استقلالها الاقتصادى " (٣) ، وكان لابد من تأميم القناه يوم ٢٦ يوليو سنه ١٩٥٦ ، وذلك من أجل مشروع السد العالى الذى " هدف الى زياده الاراضى الزراعيه بمليون ونصف مليون من الافدنه " (٤) .

ولقد كان القرار الخاص بالتأميم " نقطه تحول خطيره فى تاريخ مصر ، وتاريخ الثوره ، بل وتاريخ الشعوب التى تكافح من أجل حريتها واستقلالها " (٥) ، وفرح الشعب بالقرار ، ولكن الحرب الباردة ازدادت حول مصر فمن " تجميد الارصده المصريه فى كل من انجلترا والولايات المتحده وفرنسا ، الى اصدار هذه الدول بيانا فى اغسطس عارضوا فيه

---

١ — ثوره ٢٣ يوليو : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠٧ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ٢٠٨ .

٣ — نفس المرجع السابق : ص ٢١٠ .

٤ —

٥ — المجمل فى تاريخ مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥٧ .

قرار التأميم " (١) ، ثم الايعاز للمرشدين الاجانب بترك العمل حتى جاء العدوان الثلاثى فى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ ، " وفى اليوم الذى كانت المفاوضات ستبدأ فيه بين مصر وانجلترا وفرنسا فى جنيف لتسويه مشكله قناة السويس طبقا لقرار مجلس الامه " (٢) .

وقد بدأ العدوان بهجوم من اسرائيل على الحدود المصريه ، ثم تلاه اقتحامها للاراضى المصريه ، وفى يوم ٣٠ اكتوبر صدر الانذار الفرنسى البريطانى الى مصر واسرائيل لايقاف جميع العمليات ، وان تقبل مصر احتلال فرنسا وبريطانيا للمواقع الرئيسيه على القنال واعطت مهله ١٢ ساعه ، لكن مصر رفضت الانذار وكان العدوان " والذى تصدت له مصر كلها ، وظهر الشعب بروح وطنيه عاليه ، لم يتزعزع ولم ييأس ، ولم يتراخ فى المقاومه " (٣)

وكانت بورسعيد هى الهدف الاول للحمله البريه والجويه المعاديه ، ليتخذ منها المعتدون رأس جسر للهجوم على مصر ، وقد وقفت بورسعيد امام العدوان ببساله منقطعه النظير ، لم تستطع امامها ثلاث جيوش أن تفعل شيئا ، وخير مثال على المقاومه الباسله ماتم " صباح يوم الاثنين ٥ نوفمبر ١٩٥٦ " ، اذا اتجهت اسراب كبيره من طائرات الاعداء الى منطقه مطار الجميل غربى بورسعيد " (٤) ، وقاومها الشعب مقاومه عظيمه وقد سجلها نعمان عاشور فى مسرحيته ذات الفصل الواحد والتى كتبها ابان العدوان وهى " عفاريت الجبانه " منفعلا بالاحداث التى واكبت عمليه غزو المطار والمقابر المجاوره له ، وكانت كما قال " اسرع مسرحيه كتبتها فى حياتى ، وكنت لا أزال الهث بعد عودتى من بورسعيد ، وأنا ملىء بالانفعال أنفجر حماسا " (٥) .

وقد جسد نعمان عاشور فى عفاريت الجبانه ماتم يوم الخامس من نوفمبر ١٩٥٦ وبناها على الواقعه الحقيقيه لاغاره الطائرات الانجليزيه والفرنسيه على المطار وكيف تصدت لها المقاومه

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٤٦٠ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ٤٦٣ .

٣ — ثوره ٢٣ يوليو : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥٣ .

٤ — نفس المرجع السابق : ص ٢٥٥ .

٥ — مقدمه : عفاريت الجبانه نعمان عاشور : مجله ابداع — العدد الثانى — السنه الثالثه فبراير ١٩٨٥ القاهره ، الهيئه المصريه العامه للكتاب ص ٨٧ .

الشعبيه والاهالى بكافه مستوياتهم ، وهزموهم فى بدايه الأمروقد اشار فيها الكاتب الـــى التسليح الروسى الذى استخدم فى المقاومه وفعاليته من خلال تمثل عبد العزيز لفاعليتـــه عندما اراد ان يصنع من سلاحه مدفعا اتوماتيكيا يضرب عن بعد .

عبد العزيز : زى الصواريخ الموجهه بتاعه روسيا . (١)

وكيف استغل الانجليز ، استيراد مصر لاسلحه من روسيا ، واحتيالهم لادخـــال دباباتهم الى مصر على انها دبابات روســيه .

عبد العزيز : ماهو حصل والناس سفقوا للدبابات.
الاب : ايوه بس على انها دبابات روسى وجايه تساعدنا مـش انجليزى ولا فرنســاوى . (٢)

وقد استطاع نعمان عاشور بحسه الدرامى أن يسجل تلاحم قوى الشعب ، امام هــذا الفعل الغادر .

الاب : هو فيه حد لوحده دلوقت ، ماكلنا مع بعض وربنا معانا كلنا .
صــلاح : روح واحــده .
عبد العزيز : وايد واحــده . (٣)

وهكذا تذيب الصعاب الفوارق بين ابناء المجتمع الواحد .

اما نجيب سرور فقد سجل لهذا الاعتداء على لسان بهيه فى " قولوا لعين الشمـــس" ولكن من زاويه أخرى ... من زاويه بشاعه الاعتداء على الشعب المسالم الامين ...

بهيــــه : ايوه لما الحرب قامت
والكلاب هجموا (علينا)
كــورس : رخى رخى
رخى نـــار
ع الكبار وعلى الصــغار
ياجراد نازل جنينه

---

١ — نفس المصدر السابق : ص ٩٥ .
٢ — نفس المصدر السابق : ص ١٠١ .
٣ — نفس المصدر السابق : ص ٩٩ .

يفضل ايه غير الخراب
والتراب
بهيه : وأنا شايله اتنين يتامى
خضر ذى الكتاكيت
يجرى يجرى واتكفى
وامى تجرى وتنكفى
.....
والشوارع لحم
دم ... دم
ماتقلوش يوم القيامه (١)

ويتصاعد وصف بهيه لبشاعة هذه الحرب التى هى أقرب الى جهنم بالنسبه لبهيه ...

بهيه : بس ما شفتش جهنم
الا ثيكى يا بورسعيد
الوداع يا بورسعيد
وانا ضمه العيلين
وبعيط
ماتقولوش يا دفن أمين (٢)

وتهاجر بهيه مع من هاجروا ... تترك بورسعيد وهى تبكى فالفراق صعب ولها فى كل شبر من بورسعيد ذكرى ... لكن عندما

" طبوا عليها فى الليل الديابه
وخدوها ياكبدى غدر
والعروسه تستحمى بدشنار
آه يانارى (٣)

وتترك بهيه بورسعيد تهاجر منها مع من هاجروا ، تاركين خلفهم أولئك الابطال الذين حملوا ارواحهم على اكفهم وحملوا لواء المقاومه حتى تحقق لهم النصر وشرف الذود عن ديارهم

١ ـ قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٠ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤١ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٢ .

تبين لمصر بعد العدوان أهميه الالتزام بالحياد الايجابى وضروره التمسك بالوحده العربيه والقوميه ، وخلق قوه عسكريه وجيش قوى ، وأن القوى الداخليه عندما تتكاتف تصبح قوه لا يستهان بها ، ومن الناحيه الاقتصاديه " زاد الشعور بوجوب زياده موارد البلاد الزراعيه والصناعيه والبتروليه ، حتى تستكمل حاجاتها من حاصلاتها ومن مؤسستها الصناعيه فى شتى النواحى " (١) ، خاصة بعد ما أشتدت محاربه الدول الاستعماريه اقتصاديا ، وجمدت أرصده مصر من العمله الحره ، فكان لابد من التحرك المصرى ، فصدر فى ٢ نوفمبر ١٩٥٦ أمر عسكرى " يمنع التعاقد مع الرعايا البريطانيين والفرنسيين ، وتخويل وزير الماليه تعيين حراس على مؤسساتهم وأموالهم فى مصر ، والزامهم بتسليم جميع أموالهم الى الحراس لادارتها " (٢) ،

وفى ١٤ يناير سنه ١٩٥٧ " صدر القانون رقم ٢٢ لسنه ١٩٥٧ ، وقد قضى " بتمصير البنوك ، وبالا تقوم بأعمال البنوك فى مصر سوى شركات مساهمه مصريه على أن تكون جميع اسهمها اسميه ومملوكه لمصريين دائما " (٣) ، كما صدر فى نفس التاريخ القوانين الخاصه بتمصير شركات التأمين .

وهكذا بدأ التحول فى الشكل الاقتصادى للحكومه المصريه ذلك الشكل الذى وصفه البعض عدم قيام الثوره " بأن الثوره عام ١٩٥٢ ، مثلت فى بدايتها ثوره بورجوازيه " (٤) ، ذلك لان الثوره منذ البدايه ، قد اهتمت بتدعيم المشروعات الخاصه ، وأبدت رغبتها الحقيقيه فى حمايه حقوق الملكيه ، فقد أعلن صلاح سالم وزير الارشاد آنذاك " نحن لسنا من الاشتراكيين ولا أعتقد ان اقتصادنا سيزدهر الا عن طريق المشروعات الحره " .. كما قال الدكتور القيسونى

---

١ - ثوره ٢٣ يوليو : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢٣ .

٢ - نفس المصدر السابق : ص ٤٠٨ .

٣ - نفس المصدر السابق : ص ٤٠٩ .

٤ - ثوره النظام الاقتصادى فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١١٠ .

" تشجع الدوله المشروعات الحره وتدعمها بكل وسيله ممكنه " وكان هدفه كوزير للخزانه أن " يخلق الجو الملائم للاستثمار من جانب رؤوس الاموال الوطنيه والاجنبيه " (١) .

لكن العدوان والمواقف التى تقفها الدول الغربيه من الثوره اقتصاديا ، مع احتياج الحكومه للاموال للتنميه ادى الى تدخل الحكومه اقتصاديا لتأميم رؤوس الاموال الخاصه " للحيوله دون اندفاع الاموال الاستثماريه الى مشروعات لاتقرها الحكومه ، ولمنع أية منافسه بين القطاعين الخاص والعام " (٢) .

واستمر تدخل الحكومه حتى انه لم يحل عام ١٩٥٩ " حتى كانت الحكومه هى التى تقوم بنحو ثلاثه أرباع مجمل الاستثمار " (٣) ، وهذا تبعا للخطه الخمسيه التى وضعتها الحكومه عام ١٩٥٥ .

ولاهميه دور القطاع العام ، لحمايه مصالح الجماهير والدوله كتب نعمان عاشور " سينما أونطه " مع حلول عام ١٩٥٩ ، للمناداه باهميه القطاع العام لحماية مصالح الشعب والدوله من فلول الرجعيه التى بدأت تتحرك من جحورها لمقاومة الثوره مما " اصاب المجتمع " بنوع من الشلل او الجمود انتهى عام ١٩٥٩ بالحمله الغربيه المفاجئه على كافه المفكرين الديموقراطيين والثوريين الاشتراكيين تحت ستار مكافحه الشيوعيه " (٤) ، من جهه ، ومن جهه أخرى كان القطاع الخاص بعيداً عن قضايا الامه ، والحكومه من خلال محاولتهما للتنميه الاقتصاديه ولخلق استقرار اقتصادى تقوم بالعديد من حملات التاميم من جهه ثالثه .

وقد اختار نعمان عاشور صناعه السينما ليكتب عنها موضحا رؤيته من ناحيه التاميم ودور القطاع العام فى حمايه الجمهور ، باعتبار أن السينما تشكل الصناعه الفنيه فى البلاد من جهه ، وانها من أخطر وسائل الاعلام والتثقيف للشعب بجميع فئاته ، وقد استفاد نعمان

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٩٤ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٣٣ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٤٢ .
٤ ـ المسرح حياتى : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢٠ .

عاشور فى كتابتها مما كان قد اطلع عليه من اسرار لهذه الصناعه اثناء عمله بالرقابه ، ويقول هو فى ذلك : " ولانى كتبتها كدراسه واعيه ، فقد تقيدت بالكثير من الحقائق الكامنه فى صلب الحياه السينمائيه كما عرفتها .. وأدى بى هذا التقيد الى المناداه بالا سبيل لانقاذ السينما من أيد صناعها الا بالتأميم " (١) .

ويصور نعمان عاشور فى " سينما أونطه " راجى المخرج المثقف ـ وهو قد استفاد كما يقول من تجربه المخرج توفيق صالح الذى عاد من فرنسا فوجد المناخ السينمائى سيء امامه ـ الذى يرفض الخضوع لمتطلبات السوق التجاريه على حساب القيم الفنيه ، والمتاجره على حساب ذوق الجماهير وفنيه احاسيسهم الفنيه ، من أجل كسب سريع يسعى اليه هؤلاء الرأسماليون الدخلاء على صناعه السينما ، الامر الذى يدفع به الى البطاله ...

سمير : مازهقتش !! خمس سنين عاطل .
راجى : قدامى لسه كمان ثلاثه .. انا مقدر لنفسى ثمانيه .
سمير : وبعدها حايحصل ايه
راجى : حيتغير الجمهور .. حاييقى فيه جمهور جديد " (٢)

وراجى هذا كما يقول شلطم .. " .. لوعاوز يخرج كل الافلام اللى فى مصر يخرجها بس أصل اللى خسره انه عفيف .. عفيف وشريف وعنده كرامه " (٣) .

وليس راجى وحده هو من يعانى من فساد المناخ السينمائى بل " شلطم : العالم كله ماعدلوش ضمان !! كل لقمتك النهارده ودور على التانيه بكره !! المستقبل بيد اللـه يا أم زكى " (٤)

وهذا ماجعل راجى خاوى الوفاض
" فتحيه : وفى دماغك كتير
راجى : ومع ذلك ياللى فاطيه " (٥)

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٢٢ .
٢ ـ مسرح نعمان عاشور جـ١ : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٦٦ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٠٥ .
٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٠٣ .
٥ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤١٣ .

فلا العلم والشرف والعفه قادرين فى هذا المناخ على أن يحققوا اى منفعه لصاحبهم أو يجدوا له الفرصه المناسبه ٠٠٠٠ والحل الذى ينادى به راجى هو لتخليص هذه الصناعه الفن من هذا السيل من الدخلاء المستغلون من الراسماليون والمغامرين ٠

" راجى : ٠٠ مافيش حل للوضع ده الا بحمايه الجمهور منكم
فتحيه : منا ! إ تقصد ايه يا راجى
راجى : كل المغامرين اللى زيك ! وزى سمير فخرى ! وزى الفيلم الدوله لازم تتدخل ! لازم توضع حد لده كله " (١)

ولكن كيف يكون تدخل الدوله ٠٠٠

راجى : علاجها الوحيد التأميم ٠٠ أنا من رأى يأمموها " (٢)

ويعلنها الجميع برفضهم التعامل مع سمير فخرى ، وتمزيقهم الا فيشات الخاصه بأفلام شركته الهابطه ، وخروجهم للبحث عن عالم وفن جديدين ٠

وهكذا يقف نعمان عاشور ككاتب يعى البنيه الفكريه لمجتمعه بجانب التأميم ، كوسيله لضمان حق الشعب فى خير ومكاسب وطنه ٠

ولكن مع كل ما فى التأميم من خير للشعب والمجتمع ، الا أن القوانين الاشتراكيه ، لم تجد لها صدى فى الاقليم الشمالى من الجمهوريه العربيه المتحده ، لذلك قامت المؤمرات والتى قادها اصحاب شركه النجوم الخمس فى سوريا ، بمعاونه بعض الضباط العاملين بمكتب عبد الحكيم عامر الذى كان مسئولا عن الاقليم الشمالى وبالاتفاق مع الرجعيه الراسماليه والامبرياليه الاستعماريه ، بضرب الوحده ، واعلان الانفصال ٠

وقد حاولت البورجوازيه المصريه ، والتى كانت اضعف من مثيلتها فى سوريا التصيد فى هذا الظرف ، " بتقديم استدعاء الى القائد العام للقوات المسلحه بانهاء الحكم العسكرى " (٣) ، وامام هذا التهديد بوقوع " ثوره مضاده " كان رد فعل الثوره سريعا

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٢٨ ٠

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٣٠ ٠

٣ ـ ثوره النظام الاقتصادى فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧١ ٠

وحاسما " فقد اعتقل على الفور عدد من ممثلى الاسر الاقطاعيه الحاكمه السابقه ، كما فرضت الحراسه على ممتلكات مئات من الناس من ابناء الطبقات الغنيه " (١) ، كل هذا من اجل حمايه مصالح الشعب والثوره معا .

واشتدت عمليه التاميم ، ومحاوله خلق قطاع عام قوى ، امام الصعوبات والعراقيل التى حاول القطاع الخاص وضعها امام الثوره ، وانتهى الامر آنذاك (١٩٥٩ ـ ١٩٦٠) الى وضع الخطه الخمسيه الاولى ، والتى اعقبتها ظهور " المجموعه الثالثه من اجراءات التاميم فى مستهل السنه الثانيه من الخطه " (٢) .

" وهكذا بدات فى نهايه شهر يونيو من عام ١٩٦٠ ، المرحله الجديده التى اصبحت تحمل فى مصر اسم " الثوره الاشتراكيه " (٣) ، والتى استمرت فى النمو فى المجتمع المصرى مع حركات التاميم وظهور قطاع عام قوى ، " وراحت الحكومه تؤيد نشر ملكيه القطاع العام لمجموعه من الشعارات المستمده من المذهبين الاشتراكيه ، وتقول البيانات التى صدرت فى هذه الاونه ان اهداف القوانين الجديده ، تتلخص فى تحويل جميع المواطنين الى ملاك ، وفى تمكين الشعب من السيطره على وسائل الانتاج ... وتوفير الضمانات للجميع لتكينه من منع الاستغلال ومن سيطره فئه تمثل الاقليه عليه " (٤) .

نفس الافكار التى ردد صداها نعمان عاشور فى مسرحيته " وابور الطحين " والتى كتبها عام ١٩٦٠ ثم اعاد صياغتها عام ١٩٦٤ ، ليؤكد بها وينادى بضروره ملكيه الشعب لوسائل وادوات الانتاج .. " فوابور الطحين " يتحكم فيه أعيان البلده بعد أن سلبوا الشعب من الفلاحين أسهمهم التى ساهموا بها منذ البدايه عند انشاء " الوابور " فى ملكيه تعاونيه ..

" خضيرى : هما اللى جولنا برجليهم
سليم : وباعوا لنا بايديهم
تهانى : اجبرونا كلنا .. واحد ورا التانى .. اللى يبيع يزرع واللى ما يبعش ينحرم من الزراعه "

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٧١ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٦٨ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٦٩ .
٤ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٧٠ .

غنـــدور : وهديتوا التعاون فى غضه عين

.....

صـــفوان : لكن الوابور فى الاصل الكل بانينه .

بعض الاعيان : الطاحونه بتاعتنا .

جـــوده : طاحونه الاهالى وانتو سارقينها .. وادى الدليل بين ايدينا .. هاتوا كعوب الاسهم " (١)

ويسقط فى يد الاعيان ، بعد أن انكشفت الاعيبهم ومؤامرتهم ضد الكادحين مـــن ابناء الشعب ، الذين استطاعوا بتكتلهم ، واتحادهم ، ان يخذلوهم ويعلنوا احقيـــه الشعب " بالوابور " وبملكيته ..

تهامـــى : صاحب المكنه اللى يشغلها

جـــوده : ذى ماصاحب الارض زارعها

شلبيه وجـوده : المكنه مشيت بايدينا

صـــفوان : والبنى آدم سيد المكنه (يشير للجميع) (٢)

ويقف العمده حكما امام الفريقين المتخاصمين ، وكما فعل " كورنى ومولير " بادخـال السلطه لفض النزاع لاعطاء الحكم شرعيته ، يصدر العمده حكمه بوصفه ممثلا للسلطه :

العمـــده : (موجها حديثه لشيخ الخفراء) اطلع قوامك يابو مندور .. خلى الغفر على الكفر تدور .. وتنادى على ماجاش يسـمع عز المساو فى الفجريه .. ان احنا فضلنا الا نفع.

جوده : (يلاحظه) والمكنه تبقى اشتراكيه

العمـــده : المكنه تبقى اشـتراكيه

(الاهالى يصفقون مرددين وراء العمده وهم يغـــادرون المسرح متجهين للكفر) .

المكنه بقت اشتراكيه .. المكنه بقت اشتراكيه " (٣)

وهكذا ينهى نعمان عاشور مسرحيته باعلان الثوره الاشتراكيه مواكبا لاهم حدث فـــى هذه الفتره وهو اعلان الثوره الاشتراكيه ، وملكيه الشعب لوسائل الانتاج .

---

١ ـ مسرح نعمان عاشور جـ٢ : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٥ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٩٦ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٩٦ .

وان كان نعمان عاشور(وفى هذا يتفق الباحث مع سامى منير فى أنه قد أقحم هذا الهتاف وهذه النهايه على المسرحيه ليواكب التطور الاجتماعى والسياسى المعاش بمعنى أن " نعمان يفرض نهايات متمذهبه بالواقعيه الاشتراكيه على معظم مسرحياته ، ، مما يكاد يحولها الى بوق لافكار ماركسيه مسبقه " (١)

وان كان هذا التعميم فيه شئ من المبالغه ، الا أنه هنا فى " وابور الطحين " .. وهذا من رأى الباحث .. قد يكون مرجعه ضعف البناء الدرامى خاصه للشخصيات ، فشخصيه العمده التى تحولت هذا التحول الخطير من مساند للرجعيه بل ممثلا لها .. الى اشتراكى ماركسى ، دون اى تمهيد ، قد يكون تحول مسعود من ذنب للفساد ، الى الشعب عندما رأى زوجته وابنه بين المجموع مبررا بوصفه فردا منهم ، أو انتهازى رأى أن القوه ستتحرك الى الشعب فانبرى الى جانبهم ، اما العمده فكيف له هذا التحول .. وهذا مادعى البعض الى اتهام نعمان عاشور بفرض نهايات غير منطقيه وترديد شعارات لا مجال لها ولا هدف منها الا الدعايه لفكر اشتراكى او مواكبه الشعارات والتطورات الاجتماعيه التى يمر بها المجتمع ... وهذه الظاهره قد نلاحظها فى " الناس اللى تحت " و " الناس اللى فوق " و " سينما آونطه " وهنا فى " وابور الطحين " والتى لابد من وضعها فى التسلسل التاريخى لكتابتها فى ١٩٦١ ، لان ماسيكتبه نعمان بعد ذلك سيأخذ منحى آخر بعيدا عن الدعايه للمذهبيه الاشتراكيه ، كما سنعرف بعد .. عن تحليل العلاقات الاجتماعيه فى مسرحياته مع التطورات الاجتماعيه .. التى واكبت فتره الدراسه ..

انتهينا الى أن عام ١٩٦١ يعتبر بدايه التحول الاشتراكى ، ولاثوره الاشتراكيه وقد صاح العمده " المكنه تبقى اشتراكيه " ، وتحكم الشعب فى وسائل الانتاج وادواته وما ان جاء عام ١٩٦٤ حتى امت الحكومه " جميع الشركات التى كانت تمتلك جزءا منها " (٢) ، وكما قالت صحيفه الاهرام ، لان ذلك يمثل الاستمرار الطبيعى للثوره الاشتراكيه " (٣) .

---

١ ـ المسرح المصرى بعد الحرب العالميه الثانيه جـ٢ سامى منير حسن عامر الاسكندريه ١٩٧٨ الهيئه المصريه العامه للكتاب ص ٢٣٥ .

٢ ـ ثوره النظام الاقتصادى فى مصر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٠ .

٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٧٣ .

واصبحت مصر بشكل نهائى فى عام ١٩٦٥ من الناحيه النظريه مجتمعا اشتراكيـــا ، ديموقراطيا تعاونيا ... وشهدت سنوات الخطه الخمسه أفول نظام المشروعات الخاصه القديمه فى مصر " (١) .

وقد صاحب هذا الاتجاه فى التحولات الاقتصاديه ، بنيه فكريه يسلريه فى مذهبيـــه الحكم تسانده ، صاغها عبد الناصر فيما عرف " بالميثاق " والذى قدمه فى شهر مايو مـــن عام ١٩٦٢ الى مؤتمر القوى الشعبيه والذى " ضم فى جوانبه أشياء تفوق كثيرا مجرد تحديـــد التنظيم الاقتصادى الجديد ، فلقد هدف فى الواقع الى صياغ العقيده أو المذهبيه الكاملـــه والشامله لتفسير جميع التغيرات التى وقعت منذ قيام الثوره فى عام ١٩٥٢ . وعرض اســـس التطور المقبل فى جميع مجالات الحياه فى مصر الحديثه من سياسيه واقتصاديه " (٢) .

فقد حدد الميثاق النظام الاقتصادى الاشتراكى للمجتمع المصرى الجديد ، " بأنـــه نظام تسيطر ملكيه الدوله فيه على ذرى القوى الانتاجيه فى البلاد ، من ماليه وراسماليه انتاجيـــه وصناعيه ثقيله " (٣) ، ومن ناحيه البنيه الاجتماعيه ومقومات رفع مستوى المعيشه والخدمـــات فقد وعد الميثاق كاطار للعمل الثورى " بأن يؤمن التنظيم المحسن للانتاج ارتفاع مستوى العيش والعدل الاجتماعى للبلاد " (٤) ، وذلك من خلال تخطيط محدد ، ذلـــــك لان " التخطيطالاشتراكى الكفء هو الطريقه الوحيده التى تضمن استخدام جميع الموارد الوطنيـــه الماديه والتطبيقيه والبشريه بطريقه عمليه وعلميه وانسانيه لكى تحقق الخير لجموع الشعب وتوفـــر لهم حياه الرفاهيه " (٥) .

وقد سنت الكثير من القوانين وحققت الكثير من الانجازات الاجتماعيه التى ترفع مـــن مستوى المعيشه لافراد الشعب خاصه الطبقات العامله ، مثل التوزيع العينى للدخل والثـــروه

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٨٧ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٧٢ .

٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٧٣ .

٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٥٠ .

٥ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٠٠ .

عن طريق تحويل ملكيه وسائل الانتاج للدوله ، والقوانين الاشتراكيه التى اعطت مزايا جديده للعمال برفع الحد الادنى من الاجور ، وتحديد ساعات العمل ، وصدور القوانين الاجتماعيه ، وتوفير التأمين الصحى والاجتماعى لهم . كما سنت القانونين (رقم ١١١ ، ١١٢ لعام ١٩٦١ ، لتوزيع ٢٥ ٪ من ارباح المؤسسات الكبرى على العمال ، وانتخاب اربعه من اعضاء مجالس الادارات من العمال والموظفين فى عام ١٩٦٢ .

ولم يقف جمال عبد الناصر عند حد تأميم وسائل الانتاج فى المجتمع من أجل احداث الثورتين السياسيه والاجتماعيه ، " وانما حرص ـ وأصر ـ على أن تكون السياده للشعب كامله فى الدوله الناصريه ، تأكيدا لمبدأ ملكيه الشعب لوسائل الانتاج ورفضا لمذهب ملكيه الدوله لها " (١) ، ذلك الشعب الذى أصر عبد الناصر على أن يحمله مسئوليه التطبيق والتنفيذ حفاظا على المكاسب التى تسعى الثوره لتحقيقها من أجل رفاهيته حيث قال :

" لست أنا الذى استطيع أن أصنع ذلك وحدى .. أن اى فرد لا يقدر وحده على عمل شىء ... ان الشعب بعد تحريره من الاستغلال هو القادر على أن يقود التقدم ... لا أحد يقدر على أن يحرر شعبا الا اذا كان هذا الشعب على استعداد لان يضحى ويحرر نفسه " (٢)

وهكذا ، حمل عبد الناصر الشعب مسئوليه تنفيذ ماجاء به الميثاق بعد أن حدد قبل ذلك " مفهوم الشعب " الذى هو مصدر السلطات ، وصاحب السياده الوحيده وصاحب الحق فى عضويه المجالس الشعبيه فيقول انهم : العمال والفلاحون والجنود والمثقفون والرأسماليه الوطنيه " (٣) .

ولكن هل استطاع هذا الشعب ، أن يحقق ماكان يصبو اليه الرئيس وان يحافظ على المكاسب التى حاولت الثوره أن تحققها .. اغلب الظن ان عائله الدوغرى تعتبر أول أدانه يكتبها نعمان عاشور ، لهذا الشعب الذى تعمد أن يخذل نفسه بنفسه وان كان البعض يعتقد أن " عائله الذوغرى " هى مسرحيه اسره ـ فانه من رأى الباحث ان عائله الدوغرى هى

١ ـ قضايا ناصريه : حاتم صادق ص٥٣ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص٣٤ ، ٣٥ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص٥٤ .

مسرحيه مجتمع بأسره ، مجتمع مدان ودليل ادانته شخصيه على الطواف ، فالطواف الذى قامت الثوره من اجل تحريره ، ماذا فعلت له الاسره وماذا تحقق له من مكاسب بعد عشر سنوات من الثوره لا شىء ... بل الجميع يتمنون موته ، وحتى حلمه الوحيد الفقير مثله لم يستطع ان يحققه ، ان طواف نعمان عاشور هو احد المؤشرات التى تدل على مدى التفسخ الذى أصاب المجتمع ، وعوامل الفرقه التى دارت بين ابنائه ، ووصلت بهم الى حد المرض الاجتماعى ، والذى ادى الى النكسه ..

والمسرحيه والتى قدمها المسرح القومى عام ١٩٦٣ ، تصور العلاقات الاجتماعيه التى تربط ابناء الطبقه الوسطى ، والقراءه السوسيولوجيه لها تبين اشكال التفسخ الاجتماعى وأخطر الامراض الاجتماعيه التى اصابت البنيه الاجتماعيه آنذاك ، وهى الانتهازيه ، وحب النفس ، والاستغلال ، والمظهريه ، والسلبيه .. الخ ، والتى تمثلها المسرحيه بشخوصها المختلفه ، فالشخوص من عائله الدوغرى وان كانوا يعيشون نفس المنزل (نفس المكان ـ نفس المجتمع) الا أن لكل واد يسعى فيه ، وتحركهم المصلحه الشخصيه .. وهذه سمه اصبحت توصم المجتمع كله .

كريمه : ... فى الدنيا كلها ماحدش بيعيش الا لنفسه وبس .. شوف الحكمه
.....
وكمان لما مايكونش لحد عندك مصلحه تقضيها له أو خدمه تعملها له
يبقى ماتنتظرش منه خير ... وداللى عملوه فيك زمايلك القدام ... (١)

وهذه القيمه تتكرر فى أكثر من موقف من المسرحيه

حسن : اسمعنى انت هايص عليه ! ؟ مصطفى خلاص مايعرفش يحب الا نفسه !
كل واحد بيقول يانفسى .. انا وحدى وانتهينا
سيد : دا الكلام اللى بتقوله كريمه
حسن : هو ده الكلام المضبوط ! وانت مالك بغيرك ! بص لنفسك
سيد : دى مابتشتش دنيا ! مابقتش دنيا !
حسن : انت حاتندب على الخلق ! خليك فى نفسك (٢)

١ ـ مسرح نعمان عاشور جـ٢ : مرجع سبق ذكره ، ص ٢١٠ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٢٦ .

لقد تغيرت كثير من القيم فى المجتمع الى الاسواء بعكس ماكان متوقع ، والسبب فى ذلك التناقض بين التنظير والتطبيق للاشتراكيه ، ذلك التناقض الذى سمح للانتهازيه بأن تحطم كثير من القيم ، وفى عائله الدوغرى اكثر من صوره للانتهازيه ، فمصطفى الاخ الاوسط يمثل انتهازيه المثقف ، يتنكر لجذوره فى محاوله للتسلق الاجتماعى متسلحا بالشهاده التى ضحى الجميع من اجل الحصول عليها ثم تنكر لهم ، والمال الذى ادخره من انتدابه للعمل فى البلاد العربيه ، لقد اعتقد مصطفى أن سلاحيه قادرين على مساندته فى معركه التسلق الانتهازى ، وعلى رفعه من بين افراد عائله الدوغرى لطبقه اعلى ، وبعكس الدور الذى جند له مصطفى ، أو المفروض ان يقوم به فى مجتمعه الاشتراكى ، لم يحاول مصطفى ان يفيد مجتمعه لا بعلمه الذى حصله ، ولا بالمال ، بل استغلهما لاذلال الجميع ، باجبار شقيقتاه على بيع نصيب كل منهما فى البيت ، وتهديد اخويه بالسجن ، واخيرا يتنكر لهم ..

مصطفى : .. لكن انا مش مجبر على كده .. انا لاعرفهم ولا شوفهم
من النهارده ! دول عمرهم يكرهونى ويحقدوا عليه !
علشان انا اتغلمت وهما ما اتعلموش عمرى ما أجيلهم
بيت من الساعه دى . (١)

لقد تصور مصطفى انه من فصيله أرقى من اسرته ، وقد اعماه الشعور بالاضطهاد ، ووقع فريسه الهجاس النفسى بان الجميع يحقدون عليه ويتامرون ضده .

مصطفى : واقفه تتصنت .. عاملينها مؤامره على انا كمان
كريمه : انت فاهم نفسك ايه
عيشه : كريمه !! دا كلام !
كريمه : كل مايكلم حد يقول عامل مؤامره !! على ايه كده !
هو ماحدش معاه فلوس فى الدنيا غيرك ! وهيه الناس
مش عايشه الا علشان الفلوس (٢)

ويعزل مصطفى نفسه عن مجتمعه ، ولم يستطع حتى أن يفهم الحياه الجديده التى يعيشها الناس ولم يدرك ما أدركته كريمه (الاميه) " وهيه الناس مش عايشه الا علشان الفلوس"

١ ـ مسرح نعمان عاشور جـ٢ مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢٥ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٠٣ .

وهذه أزمه المثقف فى ذاك الوقت ، يعيش فى وهم انه مميز ، فيتعالى على ناسه ، ويعتقد انه قد تميز بعلمه فى حين انه لا يزيد عن كونه شيئا مليئا بعلم لا يفيد منه أحدا حتى نفسه .

وفى وسط عالمه المغلق هذا ، يلقنه حسن درسا لم تستوعبه عقليته المتجمده فالمجتمع الذى يعيشه حدثت فيه تغيرات كثيره وسريعه لم يستطع أن يلاحقها استاذ التاريخ

حسن : قوانين المساكن اللى طلعت .. نزلت الايجارات القويه .. وجددت الايجارات الجديده .. حيشترى بيوت نازله .. عيب !! دا أبو الرضا والاجر على الله .

مصطفى : بقى هيه كده .

حسن : علشان تتعلم يا استاذ !! درس على بلوس !! افيد من دروس التاريخ ومش حتلاقيه فى التاريخ لانه ماحصلش قبل كده !! (١)

وان كان فى هذا التفسير المقحم مبالغه ـ المهم فهو يكشف عن المثقف الذى لا يستفيد من علمه ويتعالى به عن مجتمعه ويتسلخ عن جذوره ، محاولا السعى وراء كسب ذاتى بالتسلق فى سلم الطبقات الاجتماعيه التى ـ أو المفروض انها ـ قد تساوت .

وهناك ايضا دعى الادب ـ اهنف ابو الرضا الشهير بسامى ـ الذى لا يعى من تقاليد مجتمعه شيئا ، يتلفظ بالفاظ براقه فى مواقع لا تستخدم فيها ، مبهورا بغرابتها أو بقوتها ، متجاوز فى ادعائه فهم التقاليد واللغه الحياتيه لعصره و ليعيش فى حلمه الخاص بالوصول للقمه ..

سامى : انا ماتخلقتش عشان ابقى رئيس قلم زيه ... اخر السنه دى آخد الليسانس وأبدا اشق طريقى لازم أوصل .. لازم أوصل للقمه " (٢)

وطريقه فى الوصل الأدب .. قصه .. مسرح .. مسرحيه .. المهم أن يصل للقمه مستغلا هذه الموهبه لتحقيق هدفه ذاتى بحت ، اما مجتمعه ، فلا دور له فى حلمه ، لا يدرك كيف يطوع أدبه فى خدمه مجتمعه ، وهذا الدور الطبيعى المطلوب من الاديب ان يقوم به فى مجتمع اشتراكى نامى ـ اما احنف ابو الرضا .

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٢٤ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ١١١ .

" احمد : .. انا اعتبر احنف ابو الرضا شنن الشهير بسامى ... ودا اسمه اللى فى الدوسيه عندنا .. وبصفته شغالى تحت ايدى .. مش موظف خالص " (١) .

لقد اعماه الادب عن خدمه مجتمعه من خلال الوظيفه التى يتقاضى عنها أجرا ، وبدلا من أن يعطى فى عمله ..

" احمد : .. كلمه انت عن أى حاجه يطلع لك قصه طوالى .. عامل زى اللى بيقزقز لب .. كل ما يوقف مع حد فى الشارع أو الشغل ويكون فى جيبه أو فى ايده حفنه يديكى شويه " (٢)

ويعلنها سامى صراحه ... وبدون قصد ـ طبعا ـ لعائشه

" سامى : انا مش عاوزك بعد ما نتجوز تفضلى معلقه نفسك بيهم دول هوام .. هوام وطحالب عايشين على سطح المستنقع الاجتماعى ... عدينى .. عدينى ياشوشو " (٣)

وهذا رأى الاديب فى مجتمعه ، الذى يحاول أن يصل الى قمته .

اما ثالث الصور الاجتماعيه المريضه فهى الرأسماليه الوطنيه المستغله والتى يمثلها ابو الرضا شنن ، الذى كسب من مال الدوغرى الكثير وهو فى خدمته ، والان يسعى لاستغلال أولاده فى شراء بيتهم والاستيلاء عليه .

" ابو الرضا : كل نصيب على حده .. بعقده جاهز وأنا تحت أمركم .. اللى تشوفوه اعمله .. المرحوم كان شارى البيت ده بمعرفه العبد لله وسى سيد عارف .

حسن : علشان كده مش هاين عليك نبيعه بمعرفتنا لحد غيرك !

ابو الرضا : انا باعتبر نفسى واحد م العيله ياسى حسن .. وأنا غريب عنكو ياسى سيد ؟

سيد : ابدا .. دا أنت الخميره الاصليه .. وباشكاتب الفرن العتيق الله يرحمك يا أبا كان بيقول أنا اتولدت من غير أخ .. وربنا بعتالى ابو الرضا أخ تانى .

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٥٢ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٥٣ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٥٩ .

حسن : حقه لو كانت دى حصلت ٠٠ كان ورث ابويا بالحيا من غير بيع ولا شراء ٠٠ وجنب الكل فى نصيب واحد " (١)

وهذه الرأسماليه الوطنيه المستغله لم تقم ايضا بدورها فى المجتمع بل استغلت الظرف لمصلحتها وهذه عادتها ٠

" سامى : عارف انا لو قلت له ـ يقصد اباه ـ كان حياخد منى حق الدبل ويسمسر فيها " (٢)

تسمسر فى كل شىء حتى مصاغها لو اقتضى الامر ٠٠

واخر هذه النماذج المريضه فى المجتمع ، والتى لم تفهم جيدا دورها فى تحقيق الثوره الاشتراكيه ، والتى بعدت بتطبيقاتها بعدا كبيرا عن التنظير لهذه الثوره ، (زينب الدوغرى وزوجها احمد الموظف الحكومى) ، وهنا يختلف الباحث مع على الراعى الذى يقول ان الكاتب: " يستخدمها ماده للفكاهه ، فهى وزوجها الخاضع رغم انفه ، يمثلان موقفا مشهورا فى الكوميديا العالميه ٠٠ موقف " الدجاجه التى تنقر الديك " كما يسميه الانجليز ، وصور كل المواقف المقلوبه رأسا على عقب وينتج كوميديا خالصه "(٣) ، ومن رأى الباحث انهما وان كانا يغلب على بنائها روح الكوميديا الا أنهما يمثلان نموذجين من النماذج التى اعاقت مسيره الثوره الاشتراكيه التى حاولت الاعتماد اقتصاديا على المدخرات الشخصيه وترشيد الاستهلاك ، لكن عشاق المظاهر الخادعه كزينب الدوغرى لم يكونوا على مستوى هذه المسئوليه فها هى زينب تبيع نصيبها من المنزل ، وتلقى بزوجها فى اعباء الاقساط الشهريه من أجل صالون جديد ومظهر زائف ٠٠

زينب " قولى الحقيقه ٠٠ !! انا كنت بارضى اعزم حد من كسوفى م العفش والاسم ساكنين فى عماره خمس تدوار وباسانسير

عيشه " العفش جاى وانتولسه فى حاره اللبودى ٠

زينب : نقوم لما ننتقل فى عماره !! نفضل زى ما احنا بالخرزان " (٤)

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٣٥ ٠

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢١٤ ٠

٣ ـ المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٨ ٠

٤ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٤٥ ٠

ويفهم خاطئ لارتفاع مستوى المعيشه بأنه يعادل المظهريه التى لاتتناسب مع الدخل ، تحمل زينب زوجها مالا طاقه له بها من اقساط ..

" زينب : ليه هو احنا اقساطنا ايه ؟! ثلاثه ولا أربعه ؟ فيه غيرنا
مقسط بالسبعه اللى فوقنا واللى تحتنا .. دا أنا ليه واحده
صاحبتى ام زكى ..ما انتى عارفاها .. بتدفع شهريا تلتاشر
قسط غير الجمعيات اللى داخله فيها " (١)

اما زوجها الخانع الخاضع لتسلطها فهو مثال للموظف البيروقراطى الذى ربط نفسه بتعاليم المصلحه والوظيفه ، حتى فقد احساسه بذاته ، يعتمد على الوساطه فى تحركاته ايا كانت

احمد : الناس لبعضهما ياهانم
زينب : بتنفعك بايه الكروت دى بس ؟! فايدتها ايه ؟
أحمد : واسطه خير وتعارف! لما يكون لى شغله ولا مشغله عند واحد
ما أعرفوش اوصل ازاى ؟ أقدم له كرت من واحد صاحبه " (٢)

اما هوايته الوحيده ، فهى مشاهده مباريات الكوره

زينب : ... ماقلت لك هات لك قميص جديد .. بطل مرواح الكوره ..
هات لسم بالتذكره قميص ... بيدخل الكوره بجنيه واتنين " (٣)

ونلاحظ هنا ان اهتمام احمد بالكوره لك يكن غريبا على كثير من ابناء المجتمع فى هذا الوقت الذى بدأت فيه الكوره تلعب دورها كتسلهيه شعبيه ساعد على انتشارها بشكل مرضى التلفزيون ... ويرجع البعض اليها السبب فى الهاء الشعب عن كثير من الامراض التى بدات تسرى فى جسد المجتمع .

وهناك ايضا سيد الدوغرى الاخ الاكبر ، الذى عجز عن مواجهه واقعه فهرب الى الخلوه والتصوف ، وان كان هو الوحيد الذى مازال حافظا على قيم طبقته ، يحمل روح التضحيه من أجل الاخرين .

---

١ — نفس المصدر السابق : ص١٤٦ .
٢ — نفس المصدر السابق : ص١٧٨ .
٣ — نفس المصدر السابق : ص١٦٢ .

" سيد : لكن قدرت احصل قرشين ... ولسه باهم اسدد وارجع حالى
على ماكان عليه طلع البيت فى المزاد .. ماكانش قدامى غير
واحده من اتنين .. وده موقف تاريخى خد بالك .
....
يا أما اسيب البيت يتباع فى المزاد يا أمشى فى التفليسه
واخلصها من جنبى فكيت رهنيه البيت .. وزى ما أنت
شايف اهه فلست ... ولا حد شغل لى تمثال " (١)

ولما فى سيد من نخوه ابن البلد وشهامته وانكاره لذاته ، يبدو أن نعمان عاشور قد تعاطف معه فهو النموذج الاحق بالبقاء والاستمرار ، لذلك وان كان قد حكم على مصطفى بالعقم اثناء زواجه من كريمه ، الا انه اعطى لسيد القدره على اخصابها ومنحها جنينا يمثل الاستمرار له ولاشباهه من ابناء طبقته .

هذه هى اهم النماذج التى قدمها نعمان عاشور فى عائله الدوغرى ، وهى النماذج التى عملت على نكسه الثوره الاشتراكيه ، التى نظر من خلالها لتحقيق رفاهيه الشعب ، لكن الشعب للاسف لم يكن على مستوى المسئوليه التى تحقق نجاح هذه النظريه ودليلنا على هذا ماحدث لعلى الطواف ، الذى يجىء فى ذيل قائمه شخصيات نعمان عاشور فعلى الطواف هو :

" سيد : اللى خلانى .. وخلاك .. وخلانا كلنا بنى آدمين ...
الهدوم اللى لابسينها دى .. احنا واخويتها من على
حتته .
.....
والفلوس اللى كان بيصرف منها ابوك علينا لغايه مابقينا
كده من عرق الطواف .. من دهسه رجليه شوف رجليه
.. بص لرجليه ... شالنا على رجليه كلنا انا وانت
واخواتك " (٢)

هذا الطواف ، واحد من ابناء الكادحين ، الذى ضحى بكل شىء من اجل خدمه الاقطاع والراسماليه قبل الثوره .

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص١٠٨ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص١٢٦ .

سيد : أكل الناس كلها عيش سخن من الفرن وهو ماشى حافى وعايش جعان " (١)

وعندما قامت الثوره ، لم يستطع حتى أن يحقق حلمه والذى يبدو انه لن يتحقق ..

الطواف : عملوا ايه اللى بجزم .. هما اللى مشونى حافى .. انتو اللى مشتونى حافى .

.....

الله يسامحك ياحسن " وينظر الى الجمهور " الله يسامحكم كلكم (٢)

لهذا يعتبر الطواف ـ من وجهه نظر الباحث ـ الدليل على ادانه الشعب بفئاته فى تبنيها للثوره الاشتراكيه ، كما يؤكد على أنه كان هناك فارق كبير بين النظريه الاشتراكيه وتطبيقها .

فالثوره قد سارت منذ قيامها وحتى النكسه يحدها اطار نظرى تنشد من خلاله الخير للجميع ، اطار كله امال ، ضاعت مع التطبيق الذى عابه انتشار الفساد والمساوئ ، لقد كان :

" التطبيق الاشتراكى فى مصر يمثل تجربه خاصه بها لكن هذا التطبيق كان يتطلب تكوين الاطارات اللازمه لها ، الامر الذى لم يتم على الوجه الامثل ... وواجهت التجربه بعض المشكلات كان من اللازم مواجهتها فى حزم : مثل حل المعادله الصعبه ، ومشكله التخطيط ، ومشكله الكفايه الانتاجيه والاسراف ، وتضخم البيروقراطيه وكانت المعادله الصعبه تهدف الى الوصول الى حل علمى صحيح لمعادله الاستهلاك والدخل وتزايد السكان " (٣)

اذا فهو التطبيق الذى افسد الاطار النظرى الفلسفى واضاع اماله ، والتطبيق مسئول عنه الشعب الذى طلب منه القائد المساعدة ، والحفاظ على مكاسبه ، فلم يرتفع الى مستوى هذه المسئوليه ، والقياده التى لم تمهد الشعب لتحمل مثل هذه المسئوليه .. وعلى ذلك فيمكن ايجاز اخطاء التطبيق ، والتى أدت الى نكسه يونيو فى عده نقاط اهمها مدى مسئوليه من تولوا الاشراف على تنفيذ الثوره الاشتراكيه ، يقول عبد الناصر فى مناقشات اللجنه التحضيريه

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٢٧ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٣٤ .

٣ ـ المجمل فى تاريخ مصر الحديثه : مرجع سبق ذكره : ص ٤٧٨ .

" من الذى سيقوم بالقياده ؟ عندما تقول اشتراكيه لابد من اشتراكيه .. انا اريد للاشتراكيه اناسا لاهم رجعيون ولاهم راسماليون مستغلون " (١) ، ولكن عندما يختار من يشـــرف على التنفيذ والتطبيق لايتعاون مع الاشتراكيين الحقيقين الذين مازالوا داخل المعتقلات ولايغير من القائمين على السلطه ، ولاشئ يتغير فى الحكومه ، " وتحول الجميع فجـــاءه الى اشتراكيين " (٢) ، وبدأ الخلاف يدب بين رجال الثوره ، صراعا فكريا احيانـــا ، أو صراعا حول السلطه احيانا أخرى ، وازدادت حده الخلاف بانفصـــال مصر عن سوريا وما اتبعها من اعتقالات وتغير فى القيادات السياسيه ، وتصاعدت الخلافات عقـب اشـــتراك مصر فى حرب اليمن عام ١٩٦٢ ، وتمركز الخلاف بين عبد الناصر وكمال الدين حسين " الذى كان يرى ان التطبيق الاشتراكى يخالف الاسلام ، وعبد اللطيف البغدادى الذى لم يوافـق على التأميم ، وبدأ التصدى بالنقد للنظام العام وشركاته ، لاظهار الفساد المالى ، وخراب الذمه الذى كان متفشيا بها .

لذلك لم يجد عبد الناصر بدا من التفكير فى بدايات عام ١٩٦٣ لتكوين ماعرف بطليعـــه الاشتراكيين ، وكان الغرض منه " تجنيد عناصر صالحه للقياده وتنظيم جهودها " (٣) ، على أن يكون اعضاءها من المقتنعين بالتحول الاشتراكى " (٤) ، وبدأ هذا التنظيم سريا ، خوفا من " تكتل القوى ضد العناصر المختاره ومحاوله الاساءه الى سمعتها اولا ، والنقطه الثانيـــه هى حرصه على الا يستغل احد وجوده فى الجهاز السياسى ليستفيد من ذلك فى مكان عمـــله أو فى اى مكان اخر " (٥) .

ولكن الايمان دوما مكانه القلب ، والظاهر يخدع الناس والباطن لايعلمه الا اللـــه ، وبذلك لم يقم التنظيم بالدور المطلوب منه ، وكان اقرار التفرغ للعمل السياسى فرصه كبيره امام

---

١ ـ مجتمع عبد الناصر : احمد محروس ج٣ بدون القاهره دار الموقف العربـــى ص ١٨١ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٨٢
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٢٠
٤ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٢١
٥ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٢٢

كثيرين للاسترزاق ، فظهر المنافقون والانتهازيون ومن ينادون بانهم حماه الثوره والمكاسب الاشتراكيه والتى لم تكن سوى مكاسب لهم وحدهم .

ووصل التناقض الى ميدان الحياه النيابيه ذاتها ، وقد كشفت لجنه تصفيه الاقطاع والتى تكونت بعد حادث كمشيش عن بعض منه ومن تناقضات اخرى فى المجال الاقطاعى لم يستطع الاصلاح الزراعى اصلاحها ، وهى تناقضات بين الفلاحين والاقطاعين والرجعيين ناشئه " عن نفوذهم وا رائهم التى بثوها كأداه للقهر طوال آلاف السنين " (١)

واكتشف ان الثوره لم تستطع ان تنظم الفلاحين فى وعاء تنظيمى فعال " قادر على التعبير عن آرائهم والدفاع عن مصالحهم " (٢) ، لقد اكتشف ان من يمثلوا الفلاح فى المجالس النيابيه والسياسيه ومجلس الامه وتنظيمات الاتحاد الاشتراكى ـ والذى اشترط الميثاق على ان يكونوا من العمال بنسبه ٥٠٪ ، كان اغلبهم لا يمارس الفلاحه بيده كمهنه ، " ولكن دائما من ملاك الارض أو المنتمين للاسره الكبيره .. وعندما يدخل مجلس الامه ، أو يقع عليه الاختيار عضوا فى قيادات الاتحاد الاشتراكى ، يتغير موقعه الاجتماعى ويزداد ايراده ويصبح أقرب الى التهادن مع السلطه على حساب مصلحه طبقته " (٣) ، كذلك ترك الفرص امام الرجعيه لتلعب دورها ولتؤثر على مقدرات الثوره ..

شبوكشى : ... ونادر بك مش شويه .. نادر بك راجل راكز .. سابق زمانه .. ثروته لازالت على حالها .. ماحدش مس شعره من راسه .. مش الشركه بتاعته أتلممت ومع ذلك .. ايده فى السياحه ... بميت شركه " (٤)

لذلك ظلت الثوره الاشتراكيه الطريق ولم يتغير موقف الطواف " ولا موقف بهيه " فى ثلاثيه نجيب سرور " فبعد ان هاجرت من بورسعيد بأبنائها " ياسين ، وأمينه " ومعها امها لم تجد الضمان الاجتماعى الذى يكفل لها حياه كريمه خاصه وأنها احدى ضحايا العدوان

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٤٤ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٤٤ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٢٤٤ .
٤ ـ مسرح نعمان عاشور جـ٢ مسرحيه بلاد بره ص ٣٦٩ .

.. لذلك اضطرت الى الكسب عن طريق التجاره الفقيره مثلها ..

بهيه : قرش فوق القرش .. جبنا مشنتين
وسرجنا فى السويس
أنا وأمى
مره بيض
مره جبنـه
مره زبـده
قرع قوطه باميه .. توم
يوسف افندى ... برتقال
فجل .. كرات .. أى حاجه ..
أى حاجه .. تاجرنا فيها
وبعدا ذبرنا حالنا
والسنين سكينه بارده
فوق رقابنا
وأنوف أنوف المدارس
والهدوم
والكتب .. واللغه صعبه
عليه موت
على ماتمر السنه
الام : نحمده على كل حال
بهيه : الف حمـد (١)

لم تجد بهيه ضمانا أو تأمينا اجتماعيا ، وان كانت بهيه قد استطاعت ان تتاجر " فى أى حاجه " فهناك من لم يستطع ، ويضيع فى المجتمع ، ذلك المجتمع التى لم ينصـــــف الطواف ، ولم ينصف بهيه ، والذى جنى على عطيه عندما حاول بفكره المثالى الخالـــص المحب للبلد أن يبنى ، فعطيه يرى أن البلد فى حاجه للبناء

" والبنا محتاج ايدين
....
لازم الايد تبقى زى النيل تمام
قد ايه النيل نضيف
قد ايه طاهر وصافى
قد ايه النيل وفى
قد ايه النيل أصيل
قد ايه النيل كريم " (٢)

هكذا لابد أن تكون الايدى من وجهه نظر عطيه ـ ونجيب سرور ـ لكن الايادى الـتى صادفها عطيه لم تكن مثل النيل ، كانت ايادى .. لايعرف لها عطيه اسم او رسم

١ ـ قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٧ ، ٥٨ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٩ .

عطيه : ده لا حلـم
ولا علـم
ولا له يا ابنى اسـم
أهبش أهبش
اهبر اهبر
عبى عبى
خد وناول
شيل وشيل
وان سرقت اسرق جمل
والمقاوله بالمقاوله
ع الجبل
ع البحر
ع البلد
مش مهم
المهم تشيل وبس
ارد غانه
والبلد تخرب ماتعمر
لينا فيها ايه
ولا فاضل فيها ايه .. (١)

ذبيحه لاصاحب لها امتدت كل الايادى تتخاطفها ، كل يخطف ماتصـل اليه يـده قبل الأخـرين .

عطيه : طب دا العن م اللي يسرق
بيت بتم ليله الحريق
آه يا البلاب اين كلب
لما يستغرد بنخله
يابلح زغلول ع الله العوض " (٢)

تسيب ، ورشوه ، ونفاق ، واختلاسات ، مجتمع خرب ، ونفوس عفنه تسرق نفسـها ، كل صاحب حق فى سرقه البلد فقط وكأنها ليست بلده ، ويحاول عطيه ان يصلح وهو أمين مخـزن ما أفسدته الذمم ، ولكن

" المصيبه مين يصدق
ولا مين هايقول لمين
على بابا واربعين
اربعين يا أمينه لص
قلت أقول للمسئولين
....
ولقيتنى فى غابه وألعن
تماسيح
وتعالب
وغيلان
وعقارب

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٧٧ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٧٦ .

واللى فوق بياكلها والعه
واللى تحته ياكلها دافيه
واللى تحته ياكلها بارده
واللى تحته نفسه حلوه
عمره مايقول لا شبعت
والعه بارده مش مهم " (١)

لقد انتشر الفساد فى البلد بفئاتها، انتشار النار فى الهشيم ، الجميع لصوص سفله ، كل حسب طاقته وجهده ، ويصل الفساد الى الجيش ...

ياسين : ضبط ع الآخر تمام
ضبط ع الاخر تمام
كل حاجه يابيه تمام
والتمام ياموءمن ع الطرمخه
واللى فوق عمال يغطى ع اللى تحت
واللى تحت
ع اللى فوق
والولد ده باين مشاغب
يوما باشاره مشاغب
داوروني الف مكتب واحبس يادفعه (٢)

فماذا تبقى من البلد ؟ ماذا فعل الشعب بنفسه ، لقد ضاع الطوافا وانتهت بهيه ، وطار ذراع عطيه ، اليد النظيفه التى حاولت البناء ، وياسين غانى فى الجيش ، وحمدى ضحيه التدهور الثقافى ، فساد المناخ الاعلامى والفنى والادبى فى مصر ..

لقد وصل التناقض والسطحيه الى مجال الاعلام والصحافه والثقافه مع بدايات عام ١٩٦٣ واختلطت الامور بها ، خاصه بعد ان انشأ التلفزيون فرقه المسرحيه الست والتى " تخصصت فى تقديم التظاهات والمسرحيات المبتذله ، ... وكان الانحراف وراء الدعايه قد وصل الى حد الاعلان عن صدور كتاب كل ٦ ساعات ، وتقديم مسرحيه جديده كل اسبوع ، وبناء فندق جديد كل ١٥ يوما " (٣) .

وكانت الكتب تتدفق سطحيه ومليئه بالاخطاء ، الى جانب سوء اختيارها " وبعدها عن الفكر الاشتراكى الاصيل ... وكانت الفنادق تبنى على غير خطه ، فلا نجد بعد اتمامها ساكنا يدخلها لاخطاء فى التصميم او اختيار المكان ، كما بدأت المسرحيات الهابطه تطرد المسرحيات الجيده " (٤) .

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٧٨ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٩٠ .
٣ ـ مجتمع عبد الناصر ج٣ : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥٢ .
٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٢٥٢ .

واصبح الفن مجالا لكل الهابط والمبتذل ..

" حاجه زى الطشت قاللى
والطشوت بتقول كتير
للى ياللى " (١)

والمسئولون يشجعون ، والفنان الجيد ، لم يعد له مكانا فى مصر ، الضعيف يرحل عنها يهاجر ، والقوى من لديه ذره شجاعه وحب لمصر يحاول ان يشق باظافره وسط الصخر وكان هناك مؤامره لاصابه ابناء مصر بالعجز او بدفعهم جميعا خارجها ..

" بره كايرو
يعنى هاجروا
اتفشوا وسيبوا البلد
اجروها بفرشها
طب لمين
للمقاولين الاجانب " (٢)

ويتعدى الفساد مجال الفن ، او يكون الفن انعكاسا لميادين اخرى سادها نفس الفساد

حمدى : الحكايه مش موسيقى
الحكايه واسعه خالص
المدرس
المهندس
اى واحد فى البلد يفهم كويس
ياعطيه فى اى حاجه
على بره
لو كباجى
لو فطاطرى
لو منجد
....
يعنى تهجير ياعطيه
والغريبه
ان كل الدنيا بره
كلها بتغنى غنوه
غنوه واحده
تيك مى باك توكايرو
يعنى خدنى على مصر " (٣)

١ ـ قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٩ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٠٠ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٠٤ .

ومصر لامكان فيها لابنائها ، المخلصون منهم تقتلهم الفساد ، الرشوه ، والاختلاس والتسلق ، والمحسوبيه ، والانتهازيه ، والوساطه ، والسطحيه ، واستغل العدو كل هذا التفسخ ، فأرسل اذنابه يعبثون فى البلد فسادا ، يشترون ابناءها باى ثمن ، ومع الاسف يجدوا من يبيع ..

" بس تتفاهم معانا

....

على جميع المعلومات
معلومات عن اى حاجه
معلومات عن اى حد
معلومات عن اى حته
فيها ريحه معلومات
حتى لو مالهاش يا حمدى
قاللى يومها يا حمدى بيه
اى فيه
لا وايه
الحبايب
وها غنى وعلى كيفى
ولا اقول على الكموجه
هنا بره مش مهم " (١)

وفى هذا المناخ المهتز ، والذى استطاع الفنان بقلمه ان يسجله وبحسه أن يستشعره ليسجل ويدين بنيه اجتماعيه خربه عم فيها الفساد ، وضاع بين اركانها المظلمه حق اصحابها المخلصين ، كان لابد من النكسه .. ولم يستطع (حمدى) الفنان ذو الحس المرهف ان يتحمل الصدمه ، بعد أن وجد كل المعايير مقلوبه ، والمثل الجميله مشوهه ، فينتحر ينتحر يوم النكسه ، ليعلن بهروبه عن واقعه ، فساد هذا الواقع الذى لم يستطع ولن يستطع أن يواجهه :

كورس : انتحر يعنى انهزم
عطيه : والهزيمه تبقى ايه
ما هى نوع من الانتحار
انهزم يعنى انتحر
كورس : ابدا
عطيه : تغرق ايه
كورس : اصل دايما فيه محك
هو آخر معركه

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٥٢ .

حمدى ضيع الانتصار
يوم ما قرر الانتحار
قبل اخر معركه (١)

حقا لقد انهزم الشعب عندما لم يحاول ان يحافظ على مكاسبه ، وعندما لم يستطع مواجهه الانجرافات ، واسلم قياده لقياده منشقه سنداتها غير مؤمنين الابداوتهم ، وهزيمته لاتغرق كثيرا عن انتحاره ... لكن شعبنا ... شعبنا الاصيل ، استطاع ان يصمد ويتحدى الهزيمه تجاوزها ، لم يخنع مثل حمدى وينتحر ... بل صمد فى انتظار اخر معركه .. وهذا ما سنحاول ان نراه فيما بعد نكسه يونيو ١٩٦٧ .

من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٠ :

تعتبر هذه الفتره من احلك الفترات فى تاريخ الثوره المصريه ، وفى تاريخ المجتمع المصرى الحديث ، ففى منتصف عام ١٩٦٧ حلت بالثوره المصريه ضربه قاصمه توقفت كافه الصروح والاحلام التى شيدتها ، واظهرت بوضوح مدى التسيب والفوضى التى كان يعيشها المجتمع ، ومدى اللامبالاه والانتهازيه التى كانت تتمتع بها بعض عناصر القياده ، ومدى الوهم الذى كان يعيشه الشعب الكادح ، وكيف استطاع بعض من بنيه خيانته يسلب مكاسبه ، وعدم محاولتهم اثاره جذوه الوعى لديه بما يدور حوله، وقياداته نحو المطالبه بالحقوق التى يسمع عنها ولا يراها

ومع ما اشار اليه كاتبينا من اسباب لتفسخ العلاقات الاجتماعيه والتى أدت الى النكسه كما ظهر فى عائله الدوغرى ، أو مدى الانحرافات الخلقيه والاجتماعيه كما سجل لها نجيب سرور فى " قولوا لعين الشمس " الا أن الشعب لم يأخذ كلام نعمان مأخذ الجد ، بل نظر الى عائله الدوغرى نظره سطحيه باعتبارها " حدوته اسره " مات عائلها فتخبط ابنائها .

لذلك اعاد نعمان عاشور تقيم الوضع محاولا الاشاره الى خطرا جديدا يهدد المجتمع الا وهو فلول الرجعيه التى سمح لها بالسيطره من جديد ، وبسط نفوذها فى كل مكان ، لتشكل ثوره مضاده ضد الثوره التى حرمتها من أمتيازتها السابقه ، وضد الشعب الذى أيد الثوره ، كتب نعمان عاشور " بلادبره " مع بدايات ١٩٦٧ وقبل النكسه مباشره فى مارس ١٩٦٧ ، و " بلادبره " هى مسرحيه " نقد اجتماعى " تبعا لأسلوب الكاتب ، وهذه المسرحيه

١ — نفس المرجع السابق : ص ١٥٩ .

تعتبر مسرحيه " مصر بعد خمسه عشر عاما من الثوره " بعد ان تم تطبيق القوانين الاشتراكيه وازيلت الفوارق الطبقيه ، فلم يعد هناك " الناس اللى فوق " ولا " الناس اللى تحت " بل اصبح مجتمعا يتساوى فيه الجميع مجتمع " كفايه وعدل " شعاره " ارفع راسك يا اخى فقد مضى عهد الاستعباد " .. ولكن هل تحقق ذلك ؟!

لقد جاءت مسرحيه نعمان عاشور فى بنائها الدرامى ، تحكى عن شريحه من هذا المجتمع والذى يجمع بين كل النقائض ، فقيه من " الناس اللى كانوا فوق " نادر بك وابنته نانا ، وزهيره هانم ، وولى الدين الدراملى ، و " من الناس الصاعده من تحت " محمد النمس وجماعته ، وحماته وابنها المهندس على زلط ، ومن الناس اللى " كانوا فى الوسط " د . خيرى واخته بديريه ، وهما المعادل لمصطفى الدوغرى وخطيبته زيزى ، هذا هو مجتمع بلاديره ، قد جمعه نعمان عاشور وربط بينه برباط التقليدى المباشر المستخدم دوما لازاله الفوارق الطبقيه أو للارتباط الطبقى وهو الزواج ، نفس الرباط الذى استخدمه فى " المغناطيس " ، " الناس اللى تحت " ، " الناس اللى فوق " ، " عائله الدوغرى " ، وها هو الان يستخدمه فى " بلاديره " وبشكل مسهب بين الطبقتين ..

" الناس اللى كانوا فوق "		" الناس الصاعدين من تحت "
زهيره هانم	تزوجت قبل الثوره	متولى
نانا	تطارد وفى النهايه يتزوجان	ابراهيم النمس
بديريه	يحبها ويتمنى الزواج منها	على زلط
الشبوكشى	وفى النهايه تتركه وترحل ويهيب الرجعيه يتزوج	رحمه " ربيبه الاشتراكيه "

اربع زيجات غير متكافئه ، تدين حتى مبدأ المساواه فى المجتمع وعليه ازاله الفوارق الطبقيه أو عمليات المصالحه التى حاولت الثوره اقامتها بين الطبقات ، وفى هذا يختلف الباحث مع احمد عباس صالح عند وصفه ماتم بأنه مصالحه حيث يقول ان محمد النمس : " وهو الانسان الوحيد الذى

حاول نعمان عاشور أن يبلور حوله الفكر الاشتراكى الصحيح ، يرفض كل الطبقات القائمه ، حين يرفض عليه المصالحه التى تتم بين الرجعيه ، والطبقات الجديده " (١) ، وفى راى الباحث أن ماتم بين الرجعيه (الناس اللى كانوا فوق) ، والطبقات الجديده ، لم يكن مصالحه بل كان نوعا من المهادنه ، من النفاق الاجتماعى من قبل الضعيف للأقوى حتى يتمكن منه ، التنازل الوقتى عن السلطه والتسلط حتى تمر العاصفه ثم يعودوا ليركبوا الموجه والناس ، من جديد ، معتمدين فى ذلك على اذيالهم التى لم تستطيع العيش بعيدا عنهم كالشبوكشى ، لقد بدأ هذه المهادنه خليل " فى الناس اللى فوق " وجسدتها " زيزى " فى عيله الدوغرى ولكنها لم تستطع الاستمرار ، ولعبها جيدا نادر بك حين استسلم ظاهريا للتأميم بينما هو المسيطر على كل شركات السياحه وله نفوذ كبير بها ، وهذا مايسميه محمد النمس بالتخريب .

م . النمس : التخريب الحقيقى .. ان القطاع العام .. يبقى قطاعك انت الخاص تعين فيه اللى ع كيفك .. وترفد منه اللى مش عاجبك " (٢)

ان المصالحه تعنى الصلح والتسامح عما كان والنظر للمستقبل نظره جديده ، يتعاون فيها الطرفان محل المصالحه ، اما هنا فالجميع يترقبون ، كل يحاول ان يفتهز كبوه الأخر حتى يسرع بتخطيه ، وليس هذا ابدا بالمصالحه .. *

وان كان النظام قد سمح لامثال " نادر بك " بالتحكم فى مكاسبه ومقدراته ، فان النظام قد خلق طبقه اخرى من المستفيدين من مكاسبه امثال محمد النمس ، والذى تسبب ايضا فى الاساءه الى النظام ، وهنا يختلف الباحث مع احمد عباس صالح الذى يصف محمد النمس

---

١ ـ مسرح نعمان عاشور جـ٢ : مقدمه " بلاديره " (مرجع سبق ذكره) ص ٣٣٤ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٣٠ .

* وقد اثبت التطور الحتمى للامور هذا فبعد حوالى ثلاثون عاما من الثوره عاد حزب "الوفد" مره ثانيه للبلاد لياخذ مكانته كاكبر حزب بعد الحزب الحاكم فى ظل الحياه النيابيه الانفتاحيه فى مصر .

ويقوم بدور المعارضه ، ولمحاوله استرجاع امجاد مصر قبل الثوره من وجهه نظرهم .

بانه " اكثر الشخصيات المسرحيه انتماء الى النظام القائم .. مستعدا دائما لتحمل كثير من الصعاب ، وصارت قضيته الاساسيه هي دفع مرحله التحول " (١).

والباحث يرى أن محمد النمس ليس أكثر الشخصيات المسرحيه انتماء الى النظام ، بقدر ما هو اكثر الشخصيات استفاده من النظام ، فالنظام ساعده على الانتقال فى العمل من صبى سمكرى الى عامل باحد المصانع الكبرى ، ورئيس نقابه عمال بها ، وزاد من دخله .. كلها مكاسب شخصيه تمثل ما استفاده النمس من النظام ، لذلك وجب عليه الدفاع عنه ، او عن هذه المكاسب.

ان النمس نموذجا من نماذج ادانه النظام ، وتتمثل هذه الادانه فى جوانب ثلاثه ، اسلوب التسلط والقهر الذى يمارسه النمس مع اخيه وزوجته ، واستيلائه على منزل حماه الاسطى زلط ، واخيرا المناداه بالانفصال عن الماضى عن التراث والجذور فى حين انه يعتمد فى تسلطه على نفس التراث .

لقد تميز اسلوب محمد النمس فى تعامله مع اخيه " ابراهيم النمس" الفنان ، بشىء كثير من التسلط والقهر وفرض الوصايه ، الشىء الذى اساء الى ابراهيم وجعله يهرب من وصايته فى النهايه ، لقد اخطا النمس خطأ النظام فى اسلوب تعامله مع معارضيه مستخدما القهر والعنف والتسلط ، حتى ولو كان الداعى فرض الاشتراكيه قهرا ..

سعاد : اخوك بيحبك وبيفتخر بك .. عاوزك تبقى فنان اشتراكى " (٢)

ان هذا الاسلوب الميكافيالى ، الذى يعطى محمد النمس الحق فى القهر ليحقق حلمه هو أول الاخطأ التى تحسب عليه ، لان الافكار ، والايديولوجيه ، لاتكتسب بالقهر بقدر ماتكتسب بالاقناع فماذا فعل محمد النمس ليقنع أخيه ؟

" م . النمس : اسمع يابو خليل .. فاكر كلام امك .. اكبر منك بيوم يعرف عنك بسنه .

ابراهيم : دى حكمه رجعيه .. مش انت اللى تقولها " (٣)

لقد حاول م . النمس ان يلعب بعواطف اخيه مستعينا بالتراث " ، بمثل شعبى يعطى الاكبر كل حقوق المعرفه ، ونلاحظ فى النهايه مناداته بالانعزال عن هذا التراث — فى حين ان هذا الحق غير صحيح فالمعرفه اقترنت بالعلم ، بالخبره ومعروف ان ابراهيم نال من العلم اكثر مما نال " محمد النمس " وكفنان " له قدراته التى تختلف عن قدرات النمس " كل هذه الاشياء والتى يدركها النمس ولكنه لا يعترف بها حين يتعامل مع اخيه فهو يعرف قدره ويعترف بذلك

" م . النمس : يا ابو خليل انت الفنان .. عارف يعنى ايه الفنان .. الواحد فى المليون .. ويمكن اللى فى التلاتين مليون.

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٣٣٥.

٢ — نفس المرجع السابق : ص ٣٨٥ .

٣ — نفس المرجع السابق : ص ٣٥٨.

انت مش ظاهم نفسك .. ولا عارف قيمتك .. اللى زى انا .. ممكن
يتكرر .. بالالاف .. انما اللى زيك انت مايتكررش .. " (١)

وبدلا من ان يقنعه ، ليحتفظ به ، ليقوم :المطلوب منه ، نجده يهدده ،

م . النمس : أنا مش باهزر معاك .. ولا يمكن أفرط فيك

.....

مش حا أخليك تبعد عن عينى دقيقه (٢)

ويضج ابراهيم من كل هذا التسلط ، القهر ، كبت حريته ورأيه ، ووصايه أخيه

ابراهيم : يبقى يقابلنى لو قعدت له .. هو انا ماليش اسم !! هو انا ماليش كيان !! دا انا اسمى بيطلع مرتين وثلاثه كل جمعه على شاشه التليفزيون ... واكبر من اسمه فى اعلانات المسرح .. هافضل عايش عيل !! ميمى .. النونو ابن محمد النمس (٣)

وفعلا ينطلق ابراهيم النمس ، خلف نانا ، ليتزوج ويرتمى فى احضان الرجعيه كما يقول النمس .

اما استيلائه على شقه حماه الاسطى زلط فهو صوره عما كان يحدث آنذاك مع ما استولت عليه الحراسه ، لقد اجر النمس " الجراج " الذى كان يوما ملكا للرجعيه " اجره من الحراسه " ، بعد ان اخذت " العربخانه " الملاصقه له وانشئ بها جمعيه استهلاكيه ، الم يكن اجدى بهذا المنتمى ، من ان يترك هذا الجراج للمنفعه العامه ، وليستاجر احد الشقق الاقتصاديه ، التى اقامتها الثوره للعمال ، ليعيش مثل ابناء طبقته ، لكنه تشبه بالكبار الذين استفادوا من الحراسات ولكل حسب مقامه ، وان كان الكبار يستاجرون افخم العقارات والوحدات السكنيه بازهد الاثمان ، فليكن من نصيب رجلهم الصغير الجراج ، والمنزل اخذه متولى من حماه الباشا

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٣٥٩ .
٢ — نفس المرجع السابق : ص ٣٦٠ .
٣ — نفس المرجع السابق : . ص ٣٨٥ .

" متولى : يبقى ازاى ٠٠ دا سكنى ٠٠ انا اللى سايبه لاختى يجوزها قبل ما أسافر بره ٠

٠٠٠٠٠

شبوكشى : البيت دخل الحراسه ٠٠ والنمس اجره باسمه م الحراســـه

متولى : والمرحوم زلط

شبوكشى : كان بقى تحت التراب " (١)

فلم يحترم م ٠ النمس حتى حرمه معلمه واستاذه الاسطى زلط ، فأجر المنزل باسمه ، ولم يبقى حتى على زوجته (حماته) ، بل ينتظر تركها للمنزل الذى كان منزلها يوما مـا ٠٠

" م ٠ النمس : اعمل حسابك المرحه اللى هنا فى البيت مش حتدوم اســبوع والتانى ٠٠ وبتوع بلاد بره ماشين ٠

وسبى على أهو خاطب ومسيره يتجوز ٠٠ والوليه رحمه

ابراهيم : حنطلعها من بيتها

م ٠ النمس : دا مش بيتها يا حبيبى " (٢)

وهكذا خطط النمس ليحل محل الباشا القديم ٠٠ فى نفس المكان ، بعد أن يرحـــل الجميع عن المنزل ،

الشبوكشى : شوف أنا قاعد على بعد كام متر من هنا ٠٠ (مشيرا الـى الجدار) باشتغل وراء الجدار ٠٠ خطوتين ٠٠ ومـــع ذلك ٠٠ ماد خلتش البيت ده ٠٠ من فين !! آخر مره ٠٠ من فين يا شبوكشى (وهو يضرب كفه على قورته) وجـــلال باشا قعد قعدتك دى ٠٠ مطرحك تمام ٠٠ من تمنتاشـر سنه حكمتك يارب ٠٠ " (٣)

اما تالت الاتهامات التى تدين م ٠ النمس فهو تنصله من ماضيه من جذوره ،

" شبوكشى : الله يرحم اجدادك الفراعنه ٠

٠٠٠٠

م ٠ النمس : احنا مش فراعنه ٠٠ عقليه رجعيه " (٤)

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣٦٨ ٠

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣٦٠ ٠

٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣٦٢ ٠

٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣٦٦ ٠

ثم فى نهايه المسرحيه يحطم الجعران رافضا التقاليد والعادات المرتبطه به ، رفضه لحضاره بأكملها .. فهل الميثاق وتلك المبادئ والتعليمات الاشتراكيه التى حفظها محمد النمس يمكن أن تعوض هذا الارث الحضارى ؟

ومن هنا كان النمس ، ادانه للنظام وللنماذج التى صنعها ، ولقنها مبادئه دون أن يحاول تاكيد وعيه بها وتفهم ابعادها ، ويطابق القول عن النمس القول عن " رحمه " حماته ، والتى تعتبر بوقا دعائيا له ، ولزوجها الراحل ، الاسطى زلط والافكيف يتسنى لها وهى زوجه النقابى الثائر السابق ، وحماه محمد النمس البطل الاشتراكى ان تتزوج من يشبه الجميع بانه " ربيب الرجعيه وذيلها "

رحمه : " لسالم " انا م الاول مستخسراك!
سالم : مستخسرانى فى ايه يا رحمه
رحمه : فى الرجعيه

.. جلال باشا وكنت محسوبه!! والدرملى وأرى اننا لسه تبعه! (١) .

ام هل يكون سبب الزواج كما يقول هى ، " ان توعيه "

" رحمه : " انا كان ليه بيت .. وليه زوج .. وليه ابن (وهى تزهو فى اعتداد) زيكم مش اقل منكم!! (ولعلى) انجر على اوعتك!! وانت على اوعتنا (لزوجها) .. ماعد ليش رساله فى الحياه غيرك ؟! وغيره!! انت اجوزك (و هى تغرب على كتفه) وانت ... اوعيك. انا قايلها لكم من الاول .. (وتدفعها للسير) قدامى .. (٢)

اغلب للظن ان رحمه لاتزيد عن كونها شخصيه زائده على شخصيات المسرحيه ـ وهذا من رأى الباحث ـ فهى وان كانت تشغل دور الاعلام المواكب لفكر واراء محمد النمس ، كما كانت تفعل كثير من الصحف اليوميه التى عاصرت الثوره الاشتراكيه ، وزينت صفحاتها الاولى بالعديد من الشعارات الثوريه التى كانت تتردد فى هذه الفتره على لسان القيادات الاشتراكيه بقصد ودون قصد اغلب الاحيان ، الا انه وللشبه الكبير بينها وبين " زينب الدوغرى " فى

---

١ ـ نفس المرجع الستابق : ص ٤٤٢ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٧٥ .

الهجوم المستمر على الجميع وسلاطه اللسان ، وان كان اللسان هنا اشتراكى العبارات يتهم الجميع بالرجعيه ـ مما يكون قد دفع بالمؤلف للاستفاده من هذه الخصوصيه ، وجعلها شخصيه جذب كوميديه ، لاثاره روح من الدعابه ، تخفف من حده خطابيه محمد النمس ، بالاضافه الى ادانتها بما تحمله من تناقض يعبر عن التناقض الشائع انذاك بين التنظير والتطبيق ـ المهم هنا .. ان " بلا دبره " تعتبر من المسرحيات التى تصور تلك العلاقات الاجتماعيه وردود فعل الفئات الجديده من المجتمع تلك الفئات التى ادت الى تفسخ المجتمع وانهيار بنيته الفكريه والاقتصاديه فالسياسيه والعسكريه .. مما جعل الجميع يتنكرون لهذا المجتمع أو كما يقول محمد النمس ..

م . النمس : يعنى علشان مافيه شويه لخوصه فى التليفزيون !! ولا لعبكه فى الاذاعه !! ولا همبكه فى السينما !! ولا خطرفه فى المسرح !! تقوم حضرتك تقلب تويست !! هو دا الحل !! كل واحد تقابله ابسط صعوبه فى شغله !! علاوه ولا خصم !! أو كل واحد تضايقه اقل مشكله فى حياته !! صابون ولا رز !! يخرج عن اصله ويكفر بعيشته ! عاوز يهرب من بلده !! خلاص بقينا كلنا ورق !! ناس ورق !! (١)

وبهذه النظره السطحيه للامور ، والذى قلبت القضيه برمتها الى قضيه ذاتيه بحته ، وجعلت السبب ، فى قليل من الارز او الصابون أو العلاوه .. ، بهذا التفسير القاصر ، نظر محمد النمس الى قضيه الهروب والهجره ، ويبدو أن المسئولين ايضا كانت هذه نظرتهم ، وهذا ماجعلهم يبعدون عن الحقيقه ولايفيقوا الا بعد ان وقعت الواقعه وكانت نكسه يونيو ١٩٦٧ وهذا ما استطاع نعمان عاشور أن يسجله بعينه الناقده للواقع ووعيه بأبعاده من خلال " بلادبره " .

لقد كانت النكسه اول محنه حقيقيه صادفها النظام العسكرى الحاكم لمصر ، وكانت صدمه ونكسه فى آن واحد ارتجت لها مصر وللعالم العربى على حد سواء ، ذاك العالم الذى كان ينظر لمصر نظرته الى الاخ الاكبر او الام وهذا كان دوما دورها ، فعندما انتكست الام اثر

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٣٣ .

ذاك على كل الاسره ، وبدأ العالم العربى يعيش فتره من " التمزق والقلق ، ينوء بحمله البشر ، واجتاحت مصر — قلبه النابض — عدد من الازمات والقلاقل ، وسيطر الشعور بالقهر والمذله ، وساد مناخ من الانهزاميه والتوتر " (١) ، على الجميع .

لقد كشفت النكسه عن قياده لاهيه ، وخطط حمقاء ، واستعدادات صوريه ، (٢) وترجم هذا فى العديد من الحوادث التى كان مبعثها الشك ، الشك فى القيادات ، وفى الجيش ، وفى نظام أهل الثقه ، فقد وضع النظام اساسا عجيبا لاختيار الاعوان " ذلك هو نظام الثقه لا الكفاءه ، فاستبعد اهل الخبره لانهم لم يكونوا موضع ثقه ، واسندت المناصب الحساسه لمن يوثق بهم " (٣) ، وقد أدى هذا لكثير من الخلل فى المناصب الحساسه والقرارات الاساسيه لانعدام الخبره ، كما سمح لكثير من التدخل للاهواء الشخصيه فى التوشيح مما خلق نوعا من الانحرافات واستغلال النفوذ لدى البعض ، والاحساس بعدم الامان ، وان لا فائده ، هناك لدى البعض الأخر خاصه أهل الخبره ، وقد تفاقم هذا الوضع بسبب الصراع الذى كان قائما تحت تكوين الرئيس عبد الناصر والمشير عامر ، والذى بدأ منذ حرب ١٩٥٦ ، ومع هذا " فان عبد الناصر لم يستطع أن يتخلص من المشير ، فابقاه كارها (٤) ، وكان هذا احد اسباب تدهور الجيش ، بجانب حرب اليمن التى دارت حوالى " ست سنوات — (١٩٦٢ — ١٩٦٧) . فاستنفذت الكثير من جهدنا وكميه هائله من اسلحتنا ، وأغضبت علينا كثير من الاصدقاء " (٥) ، ولكن مع كل الاثار النفسيه ، والمعنويه ، والماديه ، السيئه التى احاقت بمصر والعالم العربى من جراء النكسه والهزيمه البشعه ، و " لو كانت قوه المصائب وحدها هى العامل الذى يقرر مصير البشر لانتهت الامه العربيه خلال هذه الفتره ، أما والشعوب تقاسى عظمتها وأصالتها بقدر قدرتها على مواجهة المشكلات وتخطى المحن دون أن تنهار

---

١ — حرب الساعات الست : د . عبد الكريم درويش ، د . ليلى تكلا القاهره ١٩٧٤ الانجلو المصريه ص ١١٣ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ١١٤ .

٣ — مصر بين حربين ٦٧ ، ٧٣ ط ٢ د . احمد شلبى القاهره ١٩٧٥ مكتبه النهضه المصريه ص ٩٦ .

٤ — نفس المرجع السابق : ص ١٢١ .

٥ — نفس المرجع السابق : ص ١٤٠ .

تحت وطأتها (١) ، فقد اثبت شعبنا العربى والمصرى مدى قوته وعظمته بتخطى هـــذه المحنه " ولولا اصاله المصرى ، وصلا به العربى لكانت هذه الاحداث كفيله بأن تقضى عليها ، ولكنها كانت فى الواقع أكبر دافع له على أن يطالب ويجاهد بضروره مواجهتها ، والتعامـــل معها ، والتغلب عليها " (٢) ، وتم تطبيق هذا فى مصر والعالم العربى ، وكان مـــن الضرورى أن تعالج أخطاء النكسه ، وتحسد كى أوضاع مابعد ها " من خلال استجابه صحيحه اساسها المزيد من الجهد والبناء للقوه الذاتيه والحرص على التصدى العلمى للمشـــكلات الداخليه ، والنظره الموضوعيه لكل جوانب حياتنا ، والمحاسبه الدقيقه الحازمه لكل تقصير أو خطأ يقترف " (٣) ، وكانت هذه مرحله الصمود ، لذلك اصدر عبد الناصر فى ٣٠ مارس ٦٨ بيانه المشهور ببيان ٣٠ مارس " حدد فيه المعالم الهامه التى يمكن الاهتداء بها فى عمليـــه التغيير ، كما أورد الاسس التى يمكن الاستئناس بها عند وضع الدستور الدائم " (٤) ، وقد تضمن البيان والذى يعتبر خطه شامله للعمل على أصلاح ما أفسدته النكسه :

" اتجاهات رئيسيه ابرزها : المزيد من الممارسه الديموقراطيه ، وبناء جديد للدوله اساسه العلم ، وحدد البيان تصـــورا كاملا للموقف وقتئذ يمكن اجماله فيمايلى :

١ ـ اعاده بناء القوات المسلحه .
٢ ـ تحقيق الصمود الاقتصادى .
٣ ـ تصفيه مراكز القـــوى .
٤ ـ كشف انحرافات واخطاء المرحله السابقه من خلال المحاكمات العلنيه .
٥ ـ تكثيف " الجهود السياسيه من أجل المعركه " (٥)

ولقد جرت فى هذه الفتره مجموعه من المحاكمات ابرزها المحاكمات الثلاث :

" ١ ـ التحقيق مع المسئولين عن التقصير الذى كان من أهم اسباب النكسه العسكريه ، وتولته لجنه عسكريه خاصه .

---

١ ـ حرب الساعات الست : مرجع سبق ذكره ، ص ١١٥ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١١٥ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ١١٥ .
٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٤٨ .
٥ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٤٨ .

٢ - التحقيق مع الذين دبروا ورتبوا عليه محاوله الاستيلاء على القياده العليا للقوات المسلحه .

٣ - التحقيق فى انحرافات جهاز المخابرات العامه عن مهمته الاصليه " (١) .

وان كان النظام قد بدأ يحاكم مؤسساته والمسئولون عنها لدراسه اسباب النكسه العسكريه ، والتى " لم تكن . . . . . ، تمثل فى الواقع هزيمه عسكريه بقدر ما كانت تعبر عن محنه قوميه " (٢) ، لذلك كان لابد من أن تتم محاكمات شعبيه للعناصر الانهزاميه التى أدت الى نكسه البنيه الاجتماعيه بإحلامها وأمالها ومن هنا جاءت " سر الكون " .

والتى كتبها نعمان عاشور فى اغسطس ١٩٦٨ ، حيث كان يعيش " فى دوامه متصله من الحيره والقلق والتشتت الذى اخذ يعتصر كل مواطن مصرى عربى " (٣) ، ذاك الشعور الذى احسه وعاشه كل المثقفين والمفكرين بفعل النكسه ، التى قلبت كل المعايير والموازين والحسابات ، وبعد أن استعاد كاتبنا اتزانه النفسى والتزاما منه بخصائص المسرح الذى يكتبه والتى حددها فى عنصرين اساسيين هما :

" الارتباط الموضوعى الواثب بالتطور الاجتماعى لحياة البيئه المحليه وبالتالى : فاننى اسجل اطارها المرحلى محاولا أن استشف ما وراء خصائصها الموضوعيه . . . وفى نفس الوقت تفاعل وصراعات وامتدادات احداثها ، مدفوعا بنظره مستقبليه . ورسم الشخصيات المستمده من البيئه . . فى تلاحمها مع التطور الحادث . . وتفاعلها بكيانها الذاتى والاجتماعى . . أى فرديتها الانسانيه والنفسيه ووضعها الطبقى . . مع واقع الحياه فى الاطار الشامل للعصر الذى تعيشه . . مع التركيز المتلاحق على قيمه الشخصيه واهميه الدور الذى تلعبه فى خدمه التطور نحو المستقبل " (٤) .

ومن هذا المنطلق جاء مسرحه ، وشخصياته لتعبر عن ردود فعل ابناء الطبقات المختلفه على عوامل التغير ، ونظرتهم المستقبليه امام هذه العوامل ، وان كانت النظره المستقبليه لشخصيات نعمان عاشور والتى تمثل الطليعه الثوريه ، كانت نظره مثاليه ، لاتتعدى الحلم

---

١ - نفس المرجع السابق : ص ١١٨ .

٢ - نفس المرجع السابق : ص ١٤٨ .

٣ - مسرح نعمان عاشور ج٢ مقدمه " سر الكون " مرجع سبق ذكره ص ٤٧٩ .

٤ - نفس المرجع السابق : ص ٤٨٢ .

على مستوى المرحله التى نعيشها ، نظره لامال وأحلام كبار لغد مشرق ، لم يساهمـــوا مع الاسف فى تحقيقها ، واكتفوا بمحمد الحلم ، بل منهم من كان عامل من عوامل الهزيمه.

فهناك عزت ولطيفه ، وراجى ، ومحمد النمس ، وحسن وتيتى وانور وجمـــالات الخ .. جميعها شخصيات كانت تعايش واقعا يغلب عليه حلم التغير والتطور ، ومـــا أن جاءت النكسه ، حتى أفاق كل هؤلاء الحالمين على الواقع الذى تسببوا فى احداثه وفى هـذا يقول نعمان عاشور نفسه :

" حتى مايو ١٩٦٧ كنت قد فرغت من كتابه مسرحيه " بلاد بره " التى لاسجل فيها أوضح حقائق تطورنا الاجتماعى حتى تلـــك اللحظه ولاوصد فى ثنايا فصولها ومشاهدها واقع البيئه ثم اخلص من كل ذلك قبل عرضها ـ ثم بعد وقوع احداث ٥ يونيـــو سنه ١٩٦٧ ـ أن يكون التعبير الدرامى الموضوعى لمـــا سبق النكسه وأدى اليها ... وهذا امتداد السيطره الرجعيه فى شخصيه ووضع نادر بك وعائلته ومن حوله .. مصحوبـــا بظهور القوى الجديده التى تمثلها الطبقه العماليه التى يعبر عنها محمد النمس بموقفه ونظرته وتطلعاته .. ولهذا فكـــرت أيامها فى تغيير عنوان المسرحيه .. من " بلاد بره " الـــى " النكسه " (١)

لقد كانت النكسه مفاجاءه لكثيرين ومنهم نعمان عاشور ، لقد سجل لعوامل التفســـخ والانحراف عن المسار قبل النكسه بشهر واحد حيث انتهى من بلاد بره ، ولكن لم يكن يخطـــر بباله ان النكسه وشيكه الوقوع ، لقد بشر فى نهايه " بلاد بره " بمولود جديد مولود :

" يطلع غير دول (يقصد ابطال المسرحيه) وبعيد عنهم ومـــش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحراء .. وميه النيل .. وطين الارض .. من بطننا كلنا .. من رمله ثانيه .. وميه ثانيه .. وطينه تانيه .... ابن المستقبل .. غير دول كلهم .. غير دول كلهم " (٢)

مولود غير صانعى النكسه ، كان يبشر بهذا المولود ، لكنه لم يتوقع النكسه ، لهذا كانـــت النكسه مفاجاءه له ، فكر بعدها فى تغيير اسم المسرحيه .. ،

المهم .. كان لابد بعد النكسه ، ان يعيد الكتاب الذين كتبوا عن مراحل التغيـــر الاجتماعى حســـاباتهم ، فالاحداث المتلاحقه السريعه ، من النكسه ، الى الكشـــف عـــن الانحرافات والمحاكمات ، وفقدان الثقـــه وانهيار العديد من الشـــعارات والامـــال .... ،

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٨٢ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٧٦ .

كانت بعيده عن كل توقعاتهم ونظراتهم المستقبليه فى حينها ، ومنهم نعمان عاشـــور ، خاصه عندما بعد تماما عن الواقع المعاش فى مصر وسافر الى الكويت ، وبدأ فى اعـــــاده حساباته ، لهذا كان لابد له كما يقول " كان على لكى اتابع الكتابه للمسرح أن ارتد الـــى الاصل الذى صدرت عنه .. أو صدرت عنه مسرحياتى السابقه .. الشخصيات التى رسمتها .. ماهو مصيرها .. ماهو موقفها .. وماهى حقيقتها " (١) ،

واعتمادا على مجريات الامور فى الواقع والذى شاهد المحاكمات المختلفه للجميع ... جاءت " سر الكون " لتحاكم اساسا شخصيات مسرحياته السابقه ، خاصه هؤلاء الذيـــن كان الأمل معقودا عليهم لتغير وجهته التاريخ .

عزت ولطفيه	فى الناس اللى تحت	حيث الامل كان عليهما فى بناء مصر الجديده .
عيشه وسامى	من عائله الدوغرى	المربيه والاديب .
ابراهيم النمس	من بلاد بره	الفنان الواحد فى المليون .

وقد وضع هذه المحاكمه فى اطار البناء الدرامى اشتقه من اسلوب "بيراندللو" المتميز بازاحه الاقنعه وكشفها عن الانسان ، باعتبار القناع مرهون بالدور الاجتماعى " للشخصيه " ، وكأن " سـر الكون " لدى نعمان عاشور هى مسرحيه ازاحه الاقنعه عن " الشخصيات " بالمفهـوم " البرانيدللى " ، وتحاكم المسرحيه هذه الشخصيات بعد النكسه ، وليحاكم من خلالـــها الواقع الذى أدى الى النكسه ، مثل عدم الاستعداد للحرب ... " فحسن الدوغرى " قـــد انضم الى الجيش كلاعب كره ، صادفته الحرب وهو فى سيناء

" سيد : علشان بطولته فى الكوره .. كانوا لحقوه فى الجيش .. وكان موجود فى سيناء لما قامت الحرب لحد الساعه دى مارجعش من سينا " (٢)

وهذه أول الاشارات لاسباب النكسه ، لعدم استعداد الجيش ، وأخذ المعركه بشـــــكل جدى ، وعدم التقدير المضبوط لحسابات القيادات ..

" رحمه : .. وحياتك يامحمد عدوان مباشر .. وخدتنى على خوانه ولا أفلام إسرائيلى اللى بيقولوا دخلت من تحـــت الدار .. وأنا واقفه ياحسره عليه .. منزوعه السلاح " (٣)

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٨٢ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٩٥ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥١٨ .

نفس ما حدث ، استغلت اسرائيل الغفله وهاجمت " على خوانه " — وبالطبع لا يعتقد انه المفروض أن يكون الغزو على اتفاق — ولكن المقصود ان القيادات لم تكن واضعه فـــــى حسبانها الهجوم .

وهناك ايضا التناقض الاجتماعى والتفرقه بين الطبقات الجديده الذى ولد الضغوط الاجتماعيه والمعاناه النفسيه للكثيرين ، والتى أدت الى احساسهم بالغربه .

" رجائى : ضغط الفكر ياعطوه افندى .. منشأه حساسيه مباشره للا وضاع أحيانا تكون الحساسيه اقتصاديه .. وأحيانا حساسيه اجتماعيه وأحيانا .. معنويه او نفسيه .

عطوه : ازاى بقـــى .

رجائى : واحد فى مستواك تمام .. وتبدى تلاقيه بياخد ستين جنيه ... وانت لسه ما حصلتش اربعين .. أو واحد كنت أنت رئيس عليه .. وفى شهر أو أتنين .. الا وهو بقى رئيس .. ورئيس رئيسك ... .

الحالات دى لما بتكتر .. تقوم تتضاعف .. ولما تتضاعف تبقـــى هيه القاعده الثابته فى كل وضع .. وانت والثانى والثالـــــث لما ما تتطفوش .. ماتقدروش تقولوا لأ او غلط .. أو ما يصحش .. مباشره تتحول الحساسيه الى نوع من ضغط الفكر " (١)

انه الشعور بالغربه ، الذى عاشه ابطال " قولوا لعين الشمس " ، الذى من اجله انتحـــر حمدى . وهناك ايضا التطرف الذى كان يتعامل به أمثال النمس ، والذين آرادوا أن يوقفـــوا " سير الكون " بعد النكســـه

النمس : بصراحه .. سياسيا انا كان من رأى التأجيل حتى ازاله اثـار العدوان " بقصد تأجيل الفرح

رجائى : بلاش تطرف يانمس " (٢)

وايضا عدم احساس الكثيرين بمسئوليتهم ازاء العدوان والهزيمه والنكسه عندما تتعارض المصلحـه العامه مع مصالحهم الفرديه ، وهو احساس ممتد من تفضيل المصلحه الخاصه على المصلحـــه العامه ..

زينب : عاوزين يوقفوا الكون علشان شويه يهود خدوا حته منى بلدنا .. ليه !! هما كانوا حيستنوا فيها طول العمر ابدا .. عمـــدو

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ٥١٥ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ٥٤٩ .

ومسيره يرحل ٠٠ انما المبنت لو فاتها القطر ماتلحقوش ٠٠ نفوتها
القطر والقطر ماشي ٠٠ وبعد ماصفر كمان ٠٠ واحنا قرينا الفاتحه
وكتبنا الكتاب " (١)

لقد قابل الجميع من هذا المنطلق النكسه ببساطه ، لذلك كان من الصعب بادىء الامر مواجهتها

" عطوه : هو حصل ايه يعنى ؟
رجائى: ماحصلش حاجه ابدا ٠٠ ياعطوه افندى ٠٠ بس اسرائيل بقت
على بعد تسعين كيلو مننا ٠٠ والقنال انقفلت ٠٠ واحتلوا
سينا ٠٠ خدوا رضنا ٠٠ وماحصلش حاجه ٠٠ ابدا ٠٠ بسيطه
بسيطه قوى ياعطوه افندى " (٢)

لقد اكتسب الشعب المصرى السمات السلبيه التى ادت لهزيمته ، مثل الانتهازيه ، وعدم القدره على اتيان الفعل ، والانانيه وايثار المصلحه الشخصيه ، والاحساس بالعزله ، هذه السمات السلبيه التى ادان بها نعمان عاشور الجميع الذين تسببوا فى النكسه والتى ظهرت اثناء المحاكمات التى عقدها لابطاله من الشباب الذين خانوا رسالتهم ٠

" رجائى : انا اتغشيت فيكم ٠٠ فيك انت بالذات ياعزت ٠٠ افتكرتك اوعى
من كده ٠٠ ولما عشت معاكوا فى البدرون ٠٠ بهرنى كلامك
عن المستقبل ٠٠ لكن مع الاسف ٠٠ انت كنت بتنظر للمستقبل
على انه المكسب اللى حينوبك من التطور أدبيا وماديا ٠٠٠٠
مستقبلك انت مش مستقبل الاوضاع اللى حواليك واللى بتتغير
باسرع من البرق " (٣)

وهذا أول اتهام لجيل عزت ٠

" حسن : على عكس ما كان عزت تمام ٠٠ الاقى سامى راجل عملى بيحقق
المثل العليا بتاعته وهو ماشى ٠٠ مثلا علشان يبقى المجتمع
مجتمع بلا انانيه بيضحى ٠٠٠ ويبقى هو لوحده الانانى ٠٠٠٠
وعلشان يبقى المجتمع ٠٠ مجتمع بلا نفاق ٠٠ بيضحى ويبقى
لوحده المنافق ٠٠ مش كده يا أستاذ سامى " (٤)

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥٣٠ ٠
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥٠٤ ٠
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥٤٠ ٠
٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥٤٥ ٠

وهذا ثانى اتهام لجيل سامى شنن ..

اما جيل " ابراهيم النمسى " فهذا الجيل الذى يقول عنه محمد النمس من اعاد بالثوره الى ماقبل الثوره ...

النمس : تصورا ان ابن عامل .. ويروح يتكلم على بنت باشاوات " (١)

ان اتهام هذه الاجيال التى عاشت على مكاسب الثوره كما تقول سوسو :

سوسو : وهما كمان عايشين على مكاسبها .. ماهى دى التهمه اللى اتهموهم بيها فى محكمه الفصل الثانى " (٢) .

وبدلا من الحفاظ على هذه المكاسب ، والحفاظ على الثوره ..

" سيد : على قول الاستاذ رجائى .. بعد ماكانوا طلائع المستقبل اصبحوا عبأ على اكتافه " (٣) .

وللاصلاح كان لابد من المحاكمات .. للكشف عن اسباب النكسه وتلافيها فى محاوله البناء ، وبعد كشف هذا التناقض الذى عاشت فيه شخصيات نعمان عاشور ممثله لواقع مصر منذ ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧ ، " كانت مصر تحاول التخلص من أوضاع ماقبل النكسه ، تلك الاوضاع التى اسهمت فى الهزيمه .. وبصفه خاصه مايتعلق منها بالحريات والممارسه الديموقراطيه ، ومراكز القوى " (٤) ، ومن هنا جاءت " الحكم قبل المداوله " والتى كتبها " نجيب سرور " عام ١٩٦٩ " ورفضت رقيبا فى هذا العام لتمثل على خشبه المسرح القومى * وتدور المسرحيه حول تساؤل " عن الابناء المخلصين من ابناء هذا البلد والذين كتب عليهم الموت والتعرض للقهر والعذاب ، لأنهم يدافعون عن حرياتهم ويطالبون بحياه كريمه ، تجرى احداثها الرئيسيه فى ساحه محكمه حيث يحاكم شاب بتهمه اغتيال شخصيه سياسيه كبيره ، امام هيئه محكمه قد حكمت عليه سلفا بالموت وما المحاكمه الا اجراء شكلى لتنفيذ العقاب ..

---

١ - نفس المرجع السابق : ص ٥٤٥

٢ - نفس المرجع السابق : ص ٥٦٠

٣ - نفس المرجع السابق : ص ٥٦٠

٤ - حرب الساعات الست : مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٦

* لم تقدم هذه المسرحيه آنذاك ، وقد اخرجها الباحث لمسرح الغرفه التابع للمسرح المتجول (التابع لهيئه المسرح فى يناير ١٩٨٥) ، من نسخه خاصه استطاع العثور عليها من ا . د . هدى وصفى المهتم بأعمال نجيب سرور والنسخه مرجعا فى هذا البحث .

الضابط : اننا مكلفون بالقبض عليه .. وقد فتشنا عنه جميع زوايا المدينه .. الى ان عثرنا عليه .. وامسكنا به ... والقينا القبض عليه تنفيذا للأوامر كما ترون .. اما كيف ولماذا ؟ فهذا من شان قسم التحقيقات الجنائيه الذى توفرت لديه بكل تاكيد جميع ادلـه الاثبات اللازمه وجميع شهود الاثبات اللازمين .. اما العقاب فهذا ما ستقضى به المحكمه واغلب الظن ... بل المؤكد انه الاعدام .. ولذلك سيعدم فورا " (١)

وهذا كان مصير المخلصين ، لم يكن امامهم سوى الموت او كما تقول البرديه الفرعونيه اليأس من الحياه

" الموت امامى اليوم كالمريض الذى يقدم على الشفاء وكالذهاب الى صديق بعد المرض" ٢

لهذا كان يجب ان تطلق الحريات ، وتعم الديموقراطيه الحقيقيه ان كان هناك رغبـه صادقه فى البناء .

وتعدت المحاكمات الاديبه الاوضاع التى كانت بمصر الى العالم العربى الذى سـاده التشتت ، والصراعات ، والخلافات التى " قتل فيها العربى اخاه العربى " وكانت قمه هـذه الخلافـات الخلاف بين الفلسطينيين والاردنيين ، والذى اتخذ شكل الاشتباك المسـلح ومحاوله تصفيه الوجود الفلسطينى فى الاردن ، وقد بدأت هذه الاشتباكات " قبل حرب ١٩٦٧ ، ثم عادت مره أخرى بعد النكسه ، وتفجر الموقف فى يونيه ١٩٧٠ ، بالقتال الذى بدا فـى الدوقه شمال عمان بين جماعه من الفدائيين المنضمين للجبهه الشعبيه لتحرير فلسطين (شديده الولاء لجورج حبش) وقوات الصاعقه (شديده الولاء للملك حسين " (٣) ونلاحـظ هـنا أن الدول العربيه بدات تستقطب التيارات الفلسطينيه التى انشقت على نفسها ، فى شهر سبتمبر (ايلول) ١٩٧٠ ، فى ١٨ سبتمبر "استيقظت" عمان

---

١ ـ الحكم قبل المداوله : نجيب سرور (نص خاص بالباحث) ص ٩ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٦ .

٣ ـ حرب الساعات الست : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٦ .

مع الفجر على دوى الانفجارات المروعه والمدافع والصواريخ ، واستمر قتال داموى بين الجيش والمقاومه فى احياء العاصمه " (١) .

وهكذا بدأت الدول العربيه فى تصفيه الوجود الفلسطينى الذى يعتبر صلب القضيه العربيه الاسرائيليه وجوهر الصراع ... فلماذا لا يصفى ؟

لقد فعل العرب بالفلسطينيون اكثر مما فعلته بهم اسرائيل ، وفعل الفلسطينيين انفسهم بأنفسهم الشىء الكثير ..

وقد كانت هذه التصفيه محورا لمسرحيه " الذباب الازرق * التى كتبها نجيب سرور عام ١٩٧٠ " ليدين بها النظم العربيه ، التى تسببت فيما وصل اليه حال الفلسطينيين من انشقاق ، وتشرد ، وضياع ، لدرجه ان الشهيد منهم ، لم يعد يجد اربعه اشبار من الارض ليوارى جثمانه .

— انها قضيه هذا القتيل
— وقضيته أن يدفن
— ولكن اين يدفن
— تلك هى المشكله
— فلنسأل أول عابر سبيل
— ربما دلنا أحد على مكان نوارى فيه الجثه
— ربما تبرع لنا أحد باربعه اشبار من الارض أو أكثر .. أو أقل " (٢) .

---

١ — نفس المرجع السابق : ص ١٢٨ .

٢ — الذباب الازرق نجيب سرور (لم تنشر) نسخه خاصه بالباحث ص ٥ .

* قام الباحث باخراج هذه المسرحيه فى (مسرح الغرفه) بالقاهره — التابع لهيئه المسرح فى يناير عام ١٩٨٤ ، وكان هذا أول عرض لها بالقاهره حيث منعت الرقابه عرضها عام ١٩٧١ ، بعد أن كتبها " نجيب سرور " لمنظمه التحرير الفلسطينيه بالقاهره .

وفى رحله البحث عن اربعه اشبار الارض .. يلتقى الفلسطنيون الاربع ومعهم الجثه ، بالنماذج التى يدينها " نجيب سرور " والتى تسببت من وجهه نظره فى هذه الهزيمه العربيه ، ومنهم الفنان الغير ملتزم ، الذى اضناه البحث على لقمه العيش ، فترك التزامه بقضايا امته ، وبدأ يكتب عن الشهور والليالى الحمراء ..

" الشاعر : قبلا كنت اكتب عن فلسطين ، عن اللاجئين ، عن مذابح
كمذابح دير ياسين .. عن معارك وكفاح وابطال وشهداء
ولكنى لم انجح فى نشر ديوان واحد .. لم يكن السوق
محتاجا الى تلك البضاعه .. لم يكن أحد يريد أن يسمع
كلاما عما حدث أو يحدث أو يمكن أن يحدث .. كل
الناس متعبون .. أو ربما تحولت المساله الى عاده ..
نعم أن أيه مشكله تنتهى عندما تصبح عاده تفقد وجودها
عندما نعتادها وتكف على أن تكون مشكله .. وهكذا ..
بدأت اكتب عن الشهور والفساتين والعطور " (١)

لقد فقدت القضيه — من وجهه نظر الشاعر — اهميتها من اعتياد الناس عليها من مرور الزمن عليها بلا حل ، فسئموا التحدث عنها ، أو ربما فقدوا احساسهم للبحث عن حل ، وهذا هو هدف العدو من التسويف فى الحلول واللعب بعنصر الزمن لكسب الموقف فى صفه ،

وهناك ايضا الاستاذ العالم الجليل ، الذى يضمن بقاءه ووجوده بالبعد عن قضايا مجتمعه ، خاصة السياسى منها ..

" البروفسير : يبدو انكم جبناء .. انكم تحاولون جرى الى الحديث
فى السياسه ، ونحن الاكاديميين فوق السياسه والسياسيون
إننا ببساطه لا نهتم .. وأنا أفكر اذا فأنا موجود ..
أما أن أفكر فى السياسه فهذا يعنى ان وجودى معرض
للخطر " (٢) .

ثم يلتقى بضحايا الاعلام الغربى ووسائل ضياعه الفنيه التى تخاطب الشهوات وتفقد عقول ابنائنا قدرتها حتى على التفكير .

وهناك ايضا المسئولين الباحثين عن ذواتهم عن امجادهم عن مكاسبهم ولا يهمهم شعوبهم وخيرات وثروات بلادهم التى يضيعونها بلاخطه .

---

١ — الزباب الازرق : مرجع سبق ذكره ، ص ١١ .

٢ — نفس المرجع السابق : ص ١٨ .

ويسلبون عائدها لجيوبهم .. يدعون انكار الذات وهم لا يعملون الا لمصالحهم يعيشون على حساب " الجماهير " ويتقاضاه " الف جنيه فى الشهر .. وبدل سفر .. اختلاسات ومصاريف سريه " (١) ، ومع ذلك يعيشون على انكار الذات .

الكورس : يازحف الاطفال فوق اشلاء الضحايا
يا سلما تجروه من صلباننا نحن الطغايا " (٢)

ومن جانب اخر ، وبعد استعراض هذه النماذج ، يستعرض " نجيب سرور " اهداف العدو ، واحد اسباب قوته ، ومخططه وهو " التلمود " وتعليماته والتى يحدد الفرق بين اليهودى وباقى الشعوب ..

" الفرق بين الانسان والحيوان كالفرق بين اليهودى وباقى الشعوب " (٣) ، ثم ينتقل الى بروتوكلات حكماء صهيون الاربع والعشرون والتى تخطط لليهود اسلوبهم للتوسع والاستيلاء والسياده على حكم العالم سواء بالوسائل المباشره الواضحه كالعدوان العسكرى أو بالوسائل الغير المباشره والملتويه ، مع التأكيد على تميزهم ، وعنصريتهم وتعصبهم الاعمى لها .

وبينما العدو يخطط وينسق وينفذ ، مازال عالمنا العربى يعيش فى دوامه البيروقراطيه الغضه التى تعيق التقدم أكثر مما تدفعه قليلا للامام .

المدير : لكن فى الحقيقه فى الواقع .. ان هذا الطلب ينقصه ورقة دمغه " (٤) ، وبين البحث عن ورقه الدمغه ، ورحله التوقيعات ، يغلب أمر الكورس ، ولا يعرف المدير المسئول كيف العمل بدون الضوابط الروتينيه ، وكان القضيه لاتهمه ، وهو مجرد آله طالما الموضوع بعيدا عنه .. تماما كجحا عندما قيل له :

" قيل لجحا ... العار فى بلدكم

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣٦ .
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٣٧ .
٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ٤٢ .
٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥٨ .

قال لايهم ٠٠ مادام بعيدا عن حيـنا

٠٠٠٠٠

حتى وصل العار الى جحا نفسه " (١)

وينتهى الامر نتيجه للسلبيات العديده الى ضياع حق الشهيد ، ويحمل الفدائيون جثمانه يمرون به بين الجماهير ، يحملونها مسئوليته ، ويدينوا الواقع العـربى الممـــزق المهترئ ، ٠٠ فالعدو على بعد ٩٠ كم من القاهره ، وسوريا محتله ، وسيناء مغتصبـه والضفه الغربيه ضائعه ، والفلسطنيين يبادوا فى كل مكان ٠٠ وتضيع قضيتهم ٠

" وقيضوا حقك فى الديوان عواطف
قبضوا حقك فى الديوان بالالا " (٢)

ويحاول العرب فى نهايه السيتينات الاصـلاح ٠٠٠ يجميـع الملوك والروسـاء لبحث الموقـف وفى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠ اجتمع الملوك والروساء العرب فى القاهره " وبعد يوم من العمل المركز وصل الروساء الى اتفاق بين حكومه الاردن والمقاومه ٠٠٠ وكان هذا الاتفاق الـــذى يعرف باسم " اتفاق القاهره " (٣) * وفى مســاء نفس اليوم وبعد انتهاء المؤتمـــر اذيع على الامه العربيه البيـان التالى :

" فقدت الجمهوريه العربيه المتحده ، وفقدت الامه العربيه ، وفقدت الانسانيه كلها رجلا من أغلى الرجال واشجع الرجال "

---

١ ـ نفس المرجع السابق : ص ٦١ ٠
٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٧٩ ٠
٣ ـ حرب الساعات الست : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٨ ٠

* هامش : لكن هذا الاتفاق لم يدم طويلا ، اذا سرعان ماتفاقمت الاحداث بين حكومـه الاردن والمقاومه الفلسطينيه ، وانتهت بالتخلص من عناصر المقاومه الذيـــن كانوا يتمركزون فى الاردن ، ثم بدات عام ١٩٧٣ حرب لبنان الاهليـــه لتصفيه الوجود الفلسطينى من جنوب لبنان ٠

واخلص الرجال ، هو الرئيس جمال عبد الناصر ، الـــذى
جاد بانفاسه الاخيره فى الساعه السادسه والربع من مساء اليوم
٢٧ رجب ١٣٩٠ الموافق ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠ "

" .....
غنـــوا غنـــوا
اوعوا تنســـوا
اوعوا تنســوا اللى حصـــل
واحذروا
واحذروا
واحذروا من خمسه سته
خمســه يونيـــه

.....

الهزيمه مره ايوه
بس برضو مش حكايه
كل شعب بينهزم
معركه واتنين والف
المهم الانتصار
فى النهايه " (١)

---

١ ـ قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٤ .

الفصـــل الرابـــع

المسرح والتغـير الاجتماعـــى فى مصـر

وكما أثرت الثوره على البنيه الاجتماعيه للمجتمع المصرى ، فغيرت من الادوار الاجتماعيه لابناء الطبقات والفئات المختلفه من ابناء الشعب ، وحاولت ان تحل الصراع الطبقى وأن تذيب مابين الطبقات من فروق من خلال مجموعات من القوانين والتشريعات الاقتصاديه والسياســيه ، أفرجت ايضا " عن الطاقات الحبيسه لدى الجماهير والفنانين والكتاب معا ، لقد جـــاءت الثوره بمناخ مسرحى ممتاز " (١) ، نفس المناخ المشابهه لما أحدثته ثورات كبار خلقـــت معها مسرح ناهض كما حدث " فى أثينا ايام بيريكليس ، وفى انجلترا ايام اليزابيث الاولى " (٢) وايضا خلقت " ذلك المناخ الذى تقف فيه أمم كبيره عند مفترق الطرق تفكر فى أى طريق تســلك هذه اللحظه المتسائله ، التى تشمل الماضى بالتحليل ، وتنظر الى الحاضر بجديه وثوريــه ، وتتطلع الى مستقبل كثير الوعود ، هى التى تخلق مانسميه اللحظه المسرحيه المناسبه " (٣) والتى احدثتها الثوره فى المناخ الفنى والأدبى فى مصر ، والتى ساعدت على خلق مسرح مصرى جديد ، لم يلعب دور فوق الدعايه للثوره وافكارها ، بل كان واجهه حضاريه معبره عـــن الثوره " فالمسرح منذ البدايه يحتل مكان الصداره فى التعبير غير الرسمى عن الاحداث والآمال التى قامت الثوره من أجل تحقيقها " (٤) ، والتى آمن بها المسرحيون حتى من قبـــل قيام الثوره ولكن لم تأتهم اللحظه المناسبه ليعبروا عن المكبوت فى صدورهم الا مع الثوره .

وعلى سبيل المثال عندما كتب محمود تيمور مسرحيته " المزيفون " قبل الثوره " وهى تتعرض لشخصيه الحاكم الذى يعد الامه بالاصلاح ، وربما يكون صادقا فيما يعد ويفكـــر ، وعندما يتولى الحكم يتنكر للشعب ولنفسه ويساعده مريدوا الغنائم والمكاسب الزائفه على حســاب الشعب ... ثم شخصيه الصحفى أو رائد القلم الذى تنكر هو الاخر لرسالته ويجرى وراء مكاسب شخصيه " (٥) .

---

١ ــ المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ص ٨٤ .
٢ ــ نفس المصدر السابق : ص ٨٤ .
٣ ــ نفس المصدر السابق : ص ٨٤ .
٤ ــ مجله المسرح العدد ٣١ رشاد رشدى يوليو ١٩٦٦ القاهره وزاره الثقافه ص ٩ .
٥ ــ نفس المصدر السابق : ص ١٦ .

هذه المسرحيه التى تشرح مجتمعاعصه الفساد،لم ترى النور الا مع الثوره بعد أن قاومها الكثيرون ، والأمثله على تعلق الادباء والفنانين بالثوره والتغير لكى ينطلق كل ماهو محبوس فى الصدور ، كثيره ... وجميعهم انتظر قيام الثوره التى حققت الكثير لفن المسرح والمسرحيين،وقد تجلى هذا الكثير فى ظهور عدد كبير من الكتاب المسرحيين " فظهر أولا الكاتب المسرحى المصرى القح ، الذى قاد مدرسه مسرحيه كثيره الاعضاء : نعمان عاشور ... وقدم مسرحيه (المغناطيس) التى اصبحت علما على الكوميديا الاجتماعيه الانتقاديه الخالصه الافكار الى مصر وشعب مصر (١) . وظهر الى جوار نعمان عاشور كتاب أخرون مثل : يوسف ادريس " الذى قدم له المسرح القومى مسرحيتين من فصل واحد هما : " جمهوريه فرحات " و " ملك القطن " وذلك فى موسم ١٩٥٦ ـ ١٩٥٧ (٢) ثم جاء من بعده الفريد فرج الذى قدم " سقوط فرعون " موسم ٥٧ ـ ١٩٥٨ ثم لطفى الخولى ـ فسعد الدين وهبه موسم ٦١ ـ ١٩٦٣ ، فميخائيل رومان والذى قدم الدخان ٦٢ ـ ١٩٦٣ ، كما أدلى الحكيم بدلوه فى هذه النهضه والتى بدأ المشاركه فيها بمسرحيه " الايدى الناعمه " موسم ٥٤ ـ ١٩٥٥ ، وهكذا جاءت الثوره " وأخذ كتاب المسرح ، يظهرون واحد وراء الأخر ، فى صف طويل متنوع الالوان المسرحيه ، كأنما كانوا على ميعاد " (٣) .

وايضا فى ظهور مسرح المخرج والذى بدأ منذ عام ١٩٥٢ " يقف على قدميه فى مواجهه مسرح النجم الذى استنفذ كل طاقاته ، وأصبح عاجزا عن تلبيه حاجتنا الفنيه والمتعدده الجوانب " (٤) ، وبدأت العروض المسرحيه تأخذ شكلا جديدا لم يعتاده الجمهور من قبل " فاصبحنا " نلمس فى العروض المسرحيه نوعا من الوحده ، ونوعا من الترابط بين عناصر العرض المسرحى من نصوص يكور وملابس واضاءه وموسيقى ، تلك الوحده التى

---

١ ـ المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٥ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٨٩ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٨٥ .
٤ ـ مجله المسرح العدد ٣١ : نجيب سرور ، ص ٥٥ .

كانت معدومه تقريبا فى مسرح النجم ... كما اصبحنا نلمس نوعا من الانسجام بين شكل العرض ومضمونه ، واصبحت الحركه المسرحيه عنصرا تعبيريا كالكلمه المنطوقه سواء بسواء ، واصبحت تابعه من الموقف الدرامى ومرتبطه بسيكولوجيه الشخصيه " (١) .

ومع ظهور مسرح المخرج بدأ عصر التفسير الفكرى للنص ، وبدأ عصرا جديـــــدا فى الاخراج يتميز بالسمات الاتيه :

١ ــ ارتبط المسرح بالقضايا الانسانيه للجماهير .
٢ ــ لقد كان من الضرورى اتجاه مثل هذا المسرح الملتزم سياسيا الـى نوع من " الواقعيه الشعريه " التى ساهم هؤلاء المخرجون علـى تأكيدها بسيطرتهم على توجيه آداء الممثل ، وعلى استخـــلاص القيم الشاعريه من للعناصر الموظفه فى العرض .
٣ ــ اصبح العمل المسرحى فى هذا الجيل شركه بين العناصر الاساسيه فيه ، المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، والتشكيليون والتعبيريون من مؤلف ومؤدى الموسيقى والغناء والرقص بأنواعه .
٤ ــ بالنسبه للعلاقه بين المؤلف والمخرج ، فقد بدأ المخرج يبحـــث ويحقق المعادل المسرحى للنص " (٢) .

وايضا انشأت الثوره العديد من دور العرض المسرحيه التقليديه والتجريبيه كمسرح الجيـــب " والذى قاد الحركه الفنيه فى حقل التجارب قياده ممتازه ... وقد قدم مسرح الجيـــب كثيرا من العروض الفنيه اللافته للنظر ، عرف بها جماهيره على تطورات فنيه كثيره فى المسـارح الاوربيه ، كان اشهرها تجارب مسرح العبث واللامعقول " (٣) .

كما قامت الثوره من جانبها برعايه هذا الفن ، لادراكـها أهميته بالنسبه للجماهير فأنشأت الاجهزه الثقافيه التى تتبنى وتحتضن هذا الفن ورجاله فأنشأت وزاره الثقافه عـــام ١٩٥٨ والتى انشأت اكاديميه الفنون بمعاهدها المتخصصه ــ الباليه والكونسرفتوار ــ والسينما والمعهد العالى للفنون المسرحيه . كما انشأت الفرق الخاصه بالفنون الشعبيه ــ رضـا والقوميه .

---

١ ــ نفس المصدر السابق : ص ٥٥ .
٢ ــ المخرج فى المسرح المعاصر : سعد أردش " مرجع سبق ذكره " ص ٣٥ .
٣ ــ المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٠ .

" كذلك اهتمت الوزاره بتوسيع مجال انتشار الفنون ، وحاولت جاهده أن تشجع قيام فنون الاقاليم ، بفضل قصور الثقافه التى اقيمت بعواصم كثيره فى الاقاليم وبفضل هـذا التشجيع قامت فرق مسرحيه وفرق للرقص الشعبى فى بعض عواصم الاقاليم : مثل فرقه الاسكندريه للتمثيل ، وفرقه البحيره للرقص الشعبى " (١) .

كما استمرت الوزاره فى إيفاد البعثات لدراسه فن المسرح وعناصره لمختلف الدول الأوربيه شرقيه وغربيه ، ويوجز عبد الرحيم الزرقانى رأيه عن اسباب التقدم فى فن المسرح والاخراج فى مصر بعد الثوره الى ..

" ١ ـ عودة المخرجين الذين سافروا فى بعثات الى الخارج وتخصصوا فى دراسه الاخراج والاداره المسرحيه ، والديكور ، والاضاءه ، وعودتهم برغبه ملحه لافاده الحركه المسرحيه فى مصر بما درسوه .
٢ ـ تطور التأليف المسرحى واسهام كبار الكتاب فى الكتابه للمسرح مما زوده بنصوص جيده .
٣ ـ ارتفاع المستوى الثقافى للشعب بما تقدم له من كتب مبسطه فنيه وأدبيه وعلميه ، تساعده على تفهم الاعمال المسرحيه وتقديرها .
٤ ـ وصول الفن المسرحى الى القواعد الجماهيريه ، وتغلغله فى المحافظات مما يكشف عن مواهب وطاقات فنيه غذت الحركه المسرحيه بدماء جديده .
٥ ـ التوسع فى عدد الفرق المسرحيه .
٦ ـ حركه النقد المسرحى التى تتعرض للعرض المسرحى وعناصره .
٧ ـ تشجيع زيارات الفرق الاجنبيه والعالميه " (٢)

ومع كل هذا التطور ومع جوانب هذه النهضه المسرحيه ، الا أنه كان هناك شىء يحير المسرحيين ورجال المسرح وهو ما يشير اليه على الراعى فى سؤالين طرحتهما الثوره على ضمائر الكتاب المسرحيين ورجال المسرح ـ أحدهما " هل هذا المسرح وثيق الصله بتراث البلاد وفنون العرض المسرحى عامة أم هو مسرح مستورد (معرب) مسرح مستعرب ؟ " (٣)

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٨٩ .
٢ ـ مجله المسرح بتصرف : مرجع سبق ذكره : ص ٤٥ ، ٤٦ .
٣ ـ المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره : ص ٩١ .

وقد أدت محاولات الاجابة على هذا التساؤل الى البحث عن مسرح مصرى جديد ، يقدم مايهم الشعب من قضايا ويستفيد من اشكال التراث الشعبى فى مظاهر العروض المسرحيه ، ويخالف الباحث هنا على الراعى فى قوله " وقد انبثق السؤال فجأه ، دون مقدمات ظاهره " (١) . لان محاولات البحث عن شكل مسرحى ، هى محاولات قديمه قدم ظهور المسرح المصرى نفسه على يد يعقوب صنوع الذى حاول الاستفادة الى حد ما من مظاهر الفرجه الشعبيه التى سبقته ، بخلق موضوعات نقد اجتماعيه ، وخلق مسرح تحريضى قاوم به السلطات أنذاك ....

ثم محاولات توفيق الحكيم لخلق مسرح عربى أو لربط الأدب العربى بفن التمثيل من خلال المزاوجه بين الأدب العربى والمسرح الاغريقى ، وهكذا قرر الحكيم فى مقدمه مسرحيته الملك أوديب حيث يقول " انه لكى نربط الأدب العربى بفن التمثيل لابد أن نلجأ الى الأدب الاغريقى ننهل من روائعه لكى نقربها من الفهم والعقل العربى " (٢) ، ثم يحدد الحكيم كيفيه اتمام هذا الصلح أو المزاوجه فيقول : " ان الغايه هى الاغتراف من المنبع ، ثم اساغته ، وهضمه ، وتمثله ، لنخرجه للناس مره أخرى مصبوغ بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا ... هذا مايجب أن نفعل فى التراجيديا اليونانيه تتوفر على دراستها بصبر وجلد ثم ننظر اليها بعدئذ بعيون عربيه " (٣) .

ومن هذا المنطلق دأب الحكيم لسنين عده على دراسه الأدب الاغريقى وقام بأكثر من محاوله لتقديمه الى الجمهور العربى فقدم " أوديب " و " براكسا " و " بجماليون " من أجل الاستفاده من البناء الدرامى الاغريقى فى خلق تراجيديا مصريه عربيه .

ومهما يقال عن هذه المحاولات ، الا أنها كانت فى مقام الارهاصات التى يجب الا نغفل عنها ، والتى تمت من اجل خلق مسرح مصرى عربى ، وان كانت جميعها محاولات متقطعه ، متناثره ، لم يربطها جوهر أو بنيه فكريه واحده .

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٩١ .

٢ ـ مقدمه الملك أوديب توفيق الحكيم ، ص ٣٢ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٣٢ .

اما بعد الثوره فقد تفجر لدى المثقفين والكتاب المصريين احساسهم بمصريتهم ، والرغبه في الانتماء الى تراثهم الحضارى الشعبى ، ولم " تعد الف ليله وليله " تكفى كمصدر وحيد للمسرح المعتمد على التراث ، كما لم يكن مسرح النجم التقليدى هو الشكل الذى يمكن الرضى عنه ، لمناقشه القضايا الحياتيه والمصيريه التي تهم البنيه الاجتماعيه الجديده ، خاصه وقد فجرت الثوره ايضا كثيرا من الوعى لدى الكتاب بقضايا طبقاتهم وأمالها وطموحاتها .

ومن هنا بدأ الانطلاق نحو " خلق مسرح مصرى جديد " ، في اتجاهين ، الأول المحاولات التى اعتمدت على عناصر التراث الشعبى شكلا ومضمونا ، وشهدنا منها " حسن ونعيمه " ، " المستخبى " ، و " شفيقه ومتولى " لشوقى عيد الحكيم ، و " على الزيبق " و " يا عنتره " ليسرى الجندى ، و " ياسين وبهيه " لنجيب سرور ، والثانى المحاولات التى حاولت الاستفاده من الانفتاح الثقافى ، على مجالات ثقافيه اوربيه وعالميه جديده ، وحاولت الاقتداء بها شكلا ومضمونا ، كما راينا فى مسرح " نعمان عاشور " و " رشاد رشدى " و " الفريد فرج " وأخرين .

وقد بدأ الاهتمام بمسرحه التراث منذ أن قامت مصلحه الفنون بتقديم اوبريت " ياليل ياعين " ، من تأليف زكريا الحجاوى عام ١٩٥٨ " وبهرت بعناصرها الفنيه التى قام بها رجال ذو مكانه فى عالم الفن فى مصر والاتحاد السوفيتى " (١) .

ولم تقتصر الاستفاده من التراث على الادب الشعبى وحده بل تعدته الى اشكال الفرجه الشعبيه التى بدأ تجميعها عن طريق الباحثين والدارسين سواء فى مركز الفنون الشعبيه التى اسسته وزاره الثقافه وكليات الاداب التى أنشأت اقساما بها خاصه بالادب الشعبى والفلولكلور ، تماما مثلما فعل بيرخت الشاعر المسرحى الالمانى عندما استفاد من عناصر العروض المسرحيه فى الشرق الاقصى ، لخلق مسرحه الملحمى .

وهكذا يمكن تحديد مسار التجريب أو محاولات البحث عن مسرح ذو هويه مصريه من طريقين :

---

١ ـ حكايه اليهود : زكريا الحجاوى ١٩٦٨ القاهره دار الكاتب العربى الاهداء

الاول : هو محاوله الاستفاده من الادب الشعبى والموروث من اساطير وحكايات ، وسير شعبيه ، لخلق تيمات دراميه يستفاد منها لاسقاط واقع معاصر أو لخلق تزاوج درامى مابين التراث (الاصاله) والواقع (المعاصره) لزمن الكاتب ، تماما مثلما فعل " نجيب سرور " فى بناء الحبكه الدراميه لمسرحيه " منين أجيب ناس " حيث زاوج بين اسطوره ايزيس وازوريس ذات الأصل الفرعونى ، والحكايه الشعبيه لحسن ونعيمه ، وصاغها فى نسيج من الواقع المعاصر لمصر قبل الثوره .

والثانى : هو محاوله البحث عن شكل جديد للعرض المسرحى او الاستفاده من اشكال الفرجه الشعبيه المصريه لخلق عرض مسرحى له هويه مصريه .

وعن المسار الاول للتجريب من أجل البحث عن مسرح مصرى فلنأخذ تجربه " نجيب سرور " المسرحيه لنتعرف على مصادر الحبكه أو القصه الدراميه لديه ..

لأهميه القصه أو الحبكه فى البناء الدرامى تعددت مصادرها بالنسبه لمؤلفى الدراما " فبينما لم يتحدث أرسطو الا عن مصدر واحد كان يستقى منه شعراء التراجيديا الاغريق تجارب أو موضوعات لمسرحياتهم وهذا المصدر هو الاسطوره " (١) ، وخاصه الاسطوره الدينيه التى تتعلق بالديانه اليونانيه القديمه التى نشأ المسرح فى كنفها .

نجد اليوم وعن طريق الاستقراء " للادب المسرحى العالمى منذ عصر اليونان حتى اليوم مصادر عديده للقصه فى الدراما " نستطيع أن نحصرها حصرا جامعا مانعا فى ست مصادر هى :

١ — الاسطوره .
٢ — التاريخ .
٣ — واقع الحياه المعاصره للكاتب .
٤ — الخيال الذى يتبدع الاحداث بقدرته الخالقه .
٥ — التجارب الشخصيه للاديب .
٦ — العقل الباطن" (٢) .

١ — الادب وفنونه : محمد مندور ، دار نهضه مصر — الفجاله ١٩٨٠ ص ٧٤ .
٢ — نفس المصدر السابق : ص ٧٥ .

وان كانت الاسطوره هى المصدر الوحيد الذى استقى منه اليونانى القديم مسرحه وموضوعاته المختلفه الا أنها مازالت الى اليوم مصدرا هاما فى المسرح المعاصر من مصادر الاستلهام القصصى ، وبالرغم من أن الادب الاوربى قد تحرر بعد العصر الكلاسيكى من محاكاه التراث اليونانى والرومانى القديم ، بل وظهرت مذاهب أدبيه وفنيه ثارت ثوره عنيفه على تلك المحاكاه كالمذهب الرومانسى الا أن الاسطوره لم تختفى من تلك الاداب حتى اليوم كمصدر لموضوعات المسرحيه ، وان لم تعد المصدر الوحيد — " وذلك لما تمتاز به التجربه الاسطوريه من مرونه سمحت بتطويعها للكثير من مذاهب الفن (١) .

وما ينطبق على الاسطوره من حيث المرونه ينطبق على الحكايه الشعبيه عامة ، خاصه وأن الاسطوره " تعتبر بمثابه المنبع أو الاصل الذى تتفرع منه الحكايه الشعبيه " (٢) .

والحكايه الشعبيه عامه تتسم بخصائص هامه وأول هذه الخصائص وأهمها " أن الحكايه الشعبيه عريقه أى أنها ليست من ابتكار لحظه معروفه أو مؤلف معروف ... وأنها تتسم بالمرونه وهذه المرونه تجعلها قابله للتطور بحيث يضاف اليها أو يحذف منها أو تعدل عباراتها ومضامينها وعلاقاتها على لسان الراوى الجديد تبعا لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعيه (٣) .

وغالبا مايستفاد من الاساطير أو الحكايات الشعبيه فى تجسيد القضايا الاجتماعيه والواقع الاجتماعى خاصه وأن هناك نوعا من الحكايات الشعبيه يصفه الدارسون بأنه حكايات ذات واقع اجتماعى وهى " تلك الحكايات التى تكشف عن الصراع الطبقى وعن علاقه الجماعات الشعبيه بعضها ببعض " (٤) .

---

١ — نفس المصدر السابق : ص ٧٧ .

٢ — الحكايه الشعبيه : عبد الحميد يونس ، سلسله المكتبه الثقافيه العدد ٢٠٢ القاهره ص ١٩ .

٣ — نفس المصدر السابق : ص ١١ .

٤ — قصصنا الشعبى : نبيله ابراهيم : دار العوده — بيروت ١٩٧٤ ص ١٨٤ .

وقد أوردت سبيله ابراهيم فى كتابها " قصصنا الشعبى " العديد من الحكايات الشعبيه التى تتدرج تحت هذا النوع وهذه الحكايات " كثيرا ما تحقق للطبقات الشعبيه حلمها الذى يراودها فى أن ينتصر الفقير على الغنى " (١) وان يستطيع الفقير ان يعيش الحياه الكريمه التى يتمناها ويشعر فيها بآدميته وما حكايه يلسين وبهيه الا واحده من هذه الحكايات ولو أن بها جانبا من الواقع أو سندا من الواقع .

ومن الحكايات الشعبيه ذات الواقع الاجتماعى استلهم نجيب سرور مادته القصصيه سواء فى " ياسين وبهيه " أو " منين أجيب ناس " ولم يكتف نجيب سرور بالحكايه الشعبيه ذات الواقع الاجتماعى فقط كمصدر لاستلهامه ماده قصصه بل كان هناك منابع أخرى استلهم منها مادته بفن ومقدره ابداعيه عظيمه . فلجأ الى الاسطوره خاصه أسطوره " ايزيس وأوزوريس " ونهل منها خيوطا ، كما لجأ الى السوال الشعبى فمن الحكايه الشعبيه المصاغه فى موال عن " ياسين وبهيه " نهل خيوطا لمسرحيته (ياسين وبهيه) ومن موال " حسن ونعيمه " الذى يحكى قصتها نهل خيوطا ايضا ، ومن واقعه المعاصر وتجاربه الذاتيه نهل أكثر الخيوط التى نسجها مع ما سبق أن حصل عليه ليخرج الينا فى النهايه نسيجا رائعا مستمدا خيوطه من :

١ — الاساطير .
٢ — الحكايات الشعبيه .
٣ — الواقع المعاصر .
٤ — التجربه الذاتيه .

ومن هذه المصادر جاء مسرح نجيب سرور ، وجاءت " ياسين وبهيه " و " منين اجيب ناس " ، اما ياسين وبهيه فجاءت من بين وقائع ومحاور — الحكايه الشعبيه — الرئيسيه والتى حدثت وقائعها فى أحدى قرى صعيد مصر حيث تأمرت قوى الاقطاع متمثله فى الباشا على قتل ياسين حبيب بهيه وابن عمها ، ومحاوله بهيه الثأر لحبيبها من قتلته والتى صيغت فى شكل موال شعبى يتغنى به مطربينا الشعبيين ويطرب له ابناء الطبقات الشعبيه لما فيه من تصوير لواقع اليم عاشته مصر فتره من تاريخها طالت كثيرا .

---

١ — قصصنا الشعبى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٨٤ .

ومن واقع الكاتب المعاصر استخرج الشاعر واقعه شهيره وقعت قبل قيام ثوره يوليو في أحدى قرى الوجه البحرى فى قريه اسمها " بهوت " كانت بمثابه معقل للاقطاع الزراعى فى مصر • ومن خلال تجربته الذاتيه فى طفولته بقريته اخطاب حيث عاش طفولته فى جو معبق بروائح الاقطاع • هوائه محملا بالظلم والاستبداد • من هذه المصادر جاءت ياسين وبهيه من محاور الموال الشعبى ومن واقعه المعاصر وتجربته الذاتيه نسج شاعرنا " ياسين وبهيه " فأخذ من الموال الشعبى أسماء والوقائع الرئيسيه للحدث • ومن واقعه أخذ تفصيلات تزيد واقع الموال دلاله عن بؤس الفلاحين ومن خلال نسيجه لكل هذه الخيوط جاء عمله معبرا لاعن قريه " بهوت " فقط بل صوره لكل قريه ولأى قريه من قرى مصر أصابها الله بنير الاقطاع واستبداد الحكام •

جاءت " ياسين وبهيه " لتحكى فى خطو طها العريضه عن قصه حب طاهر برىء بين بهيه وابن عمها ياسين ••• وهذا الحب تتويجا لوعد تم بين والد بهيه واخيه والد ياسين وعد فيه والد بهيه ابنته لياسين ••• وكبر الطفلان وجمعهما الحب من نجهه وصله الدم من جهه أخرى خاصه بعد ما استشهد والد ياسين غدرا بيد أذناب الباشا بسبب قطعه من الارض اراد الباشا أن يستولى عليها ولكن الاب وقف أمامه رافعا رايه العصيان على اطماع الباشا فكان جزاءه السجن والموت وضياع الارض •

وحاول ياسين أن ينهى اجراءات الزفاف وأن يتم زواجه لحبيبته لكنه فقير معدم والاجراءات تحتاج لنقود وام العروس تزيد الفرح والزفه والشوار لابنتها فلا يجد ياسين أمامه الا الصبر وبهيه لاتجد سوى الانتظار حتى يتحقق حلم الصبيه والجدع وساعد على الصبر أن

" البنت مازالت صغيره
وهو مازال صغير
وأماسها تتمه العمر الطويل
لن تطير البنت من بيت أبيها
وهو ايضا لن يطير (١)
ولكن القدر لم يرض لهم حتى بالحلم والصبر
" فقد جاء من القصر رسول

---

١ ـ ياسين وبهيه : مرجع سبق ذكره • ص ٦٠ •

بل نذير بالخطر
رغبه الباشا قدر
لم لا تخذم فى القصر بهيه
وهى من أحلى البنات
فى بهوت
ليست الاولى وليست بالاخيره
فهناك الخادمات
بالمئات
يتمرغن كما البطات فى بركه عز
وهناك النغنغه (١)

ولم تكن هذه هى المره الاولى فقد سبقها مره أخرى وسبق الرسول رسولا ويومها صرخ ياسين فى وجوههم لا .. لا ..

" ولهذا أخذوه
علقوه
ضربوه
(بجريد النخل ياولداه حتى صاح ديك!)
ها هو الفرح يعـــود
من جديد
يشتهى الكتكوت والكتكوت أن أفلت مره
فهو لا يفلت أخرى (٢)

وتضطرب الام فهى لاترى ماذا سيقول ياسين هذه المره ، وقالها ياسين

" مستحيل ! "
ورمى القصر بنظره
كرصاصه
من خلال النافذه
. . . .
أيها الغول اللعين
أنت لن تأخذ منى ماتبقى

---

١ — ياسين وبهيه : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٠ .
٢ — نفس المصدر السابق : ص ٨٠ .

قبل أن تأخذ روحى (١)
ولم يعجب الباشا رد ياسين ... وسرعان ماجاء رد الباشا

هبط الحقل اللصوص
كاتب الباشا .. وصراف الحكومه
والكلاب الغفراء
بالبنادق
قابلتهم عند الحقل فأس
.....
(لن تمروا إ) قالت الفأس بحزم إ
ضحك الكاتب والصراف منها
والكلاب الغفراء
واعذروهم
فهى حقا مضحكه
هذه الفأس كفزم
يتصدى لعمالق
بالبنادق
....
ولهذا طغ فى الفاضى عيار
....
ثم فى المليان راجع (٢)

وانتفضت القريه ووقف الاهالى بالفئوس وزحفت القريه خلف الكلاب التى كانت تطلق النيران ولكن القريه كغابه كانت تزحف والتهم الزحف النيران والقصر الكبير الذى شبت فيه النيران ولكن الباشا والحكومه لا تؤيهم انتفاضه الفلاحين ولا حريق الظهيره وما ان جاء العصر

هبط الهجانه القريه عصرا يابهيه
فوق نوق بالالوف
والرصاص

---

١ — نفس المصدر السابق : ص ٨٦ .

٢ — نفس المصدر السابق : ص ٩٧ .

كالمطر
كالرعود
كالمناجل (١)
واصابت رصاصه طائشه رأس ياسين وتقضى الحلم بهيه !!

وهكذا رسم نجيب سرور قصته الشعبيه بالوان مستمده من الموال والواقع وخبراته الذاتيـــــه
وهكذا صديقى العزيز
ياقارئى قصصت عن بهوت
قصصت عن ياسين عن بهيه
فلتغفر القصور لى ـ ماحيله الرسام
فى العجز أن أراده نحو
فجاء محض قط (٢)

ولكن ماجاء به نجيب سرور لم يأت قط ، بل جاء عملاقا لايحتاج لاعتذاره السابـــــق لقد قدم نجيب سرور من خلال نسيجه السابق صوره للقريه المصريه بعاداتها وتقاليدها وواقعها الاليم وناسها " صوره حقيقيه بلا رتوش ولا تزويق ومن هنا جاء العمل صادقا، لانه نابع من قلـب شاعر هو ابن لهذه القريه عايشها فى فقرائها وعانى من اهزائها وشعر ببؤسها لذلك كـــان خير من يتحدث عنها .. وان كان هناك تعديلا عن الروايه الحقيقيه فهذا حق الشاعر ولا يلام عليه " فهديهى أن الشاعر لايقدم لنا تاريخا نحاسبه عليه وانما يقدم لنا فنا يقنعنا به " (٣)

ونفس الشىء فعله نجيب سرور فى " منين أجيب ناس " ، قدم لنا القريه المصريه مـــن خلال شخصيه نعيمه وأهلها وقدم لنا مصر كلها من خلال رحله نعيمه " للبحث عن رأس حسن " وفى منين أجيب ناس ملامح المزج بين خيوط الاسطوره المصريه الفرعونيه " ايزيس واوزوريـــس " وخيوط الموال الشعبى لحكايه " حسن ونعيمه " وخيوط الواقع المعاصر لمصر قبل الثوره .

فما رحله نعيمه من أقصى الجنوب الى أقصى الشمال بطوال الوادى باحثه عن رأس حسن الا ترديدا لرحله "ايزيس" وراء التابوت مره ووراء أشلاء أوزوريس " مره أخرى كما تقول الاســـطوره فمحاور الاسطوره الرئيسيه تحكى ـ كما رواها پلوتارك ـ أن آلهة السماء (توت) خافت زوجـــها

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٠٧ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ١١٢ .
٣ ـ الثقافه سيد خميس القاهره ٦٥/١/١٥

(رع) مع اله الارض " سب " مما أغضب (رع) على " توت " ولكن بعد توصل الاله (توت) انجبت (توت) ابنائها (أوزوريس) و (ست) و (ايزيس) و (نفتيس) وتزوج أوزوريس من أخته ايزيس كما تزوج ست من نفتيس .

وعن شخصيه اوزوريس تذهب الاسطوره الى أن الفضل فى تحول المصريين من حياة البداوه الى الاستقرار الزراعى انما يعود الى أوزوريس مما قلب عليه (ست) لمكانته عند الناس ودبر لقتله ودفنه حيا داخل تابوت من الذهب أستدرج اليه أوزوريس ثم أغلقه عليه والقى بها فى اليم .

وعرفت ايزيس ما حاق بزوجها فأرتدت ثياب الحداد وانطلقت تبحث نائحه عن جثمان زوجها ، واستطاعت ايزيس بعد أن أنجبت (حورس) وبعد أهوال أن تحصل على التابوت الذى به زوجها وتعود به الى مصر ، ولكن ست الذى يعثر على التابوت يمزق الجثمان اربعه عشر شلوا يفرقها فى مواضع مختلفه من البلاد .

وتنطلق ايزيس فى رحلتها الثانيه تبحث عن أشلاء زوجها .

ومن انطلاق إيزيس فى رحلتها للثانيه بنى نجيب سرور الهيكل العام لمسرحيته (منين أجيب ناس) ومن يتأمل ماجاء فى المسرحيه على لسان الراوى ونعيمه عن حسن وشخصيته نجد أن هناك شبه مابين حسن وأوزوريس ، فبينما يرجع الى أوزوريس فضل تعليم الناس الزراعه وأنه سبب الخصب فى البلاد ولذلك لقى مصيره المؤلم الذى تتحدث عنه الاسطوره ، نجد حسن الذى حاول بغنائه وحلو صوته أن يقاوم الفساد والاقطاع وأن يعلم الناس كيف يكونوا ناسا ، وهذا ما افتقدته الناس بموت حسن .

يعنى مش هاتغنى تانى ياحسن
ولا ليل
ولا عين
والهوى والصبر والشوق والعوازل
والقمر والارض والنيل والوابور
والغراق والغربه والمر والمقدر
واللص والمظاليم
والعرايا والجواعه والعطاشه

والصـــبايا والسبيل
والزمـــن (١)

هكذا كان يغنى حسن للناس وعن هموم الناس " كان يغنى للاهالى " يحكى لهم عن القدر والمظاليم يغنى عن العرايا والجواعه والعطاشه ليعلمهم وليحيهم من أنفسهم .. فـأن كان أوزوريس قد علمهم الزراعه والاستقرار وأستحق أن يخلد كرمز للخصب والرخاء فحـــسن نجيب سرور هو الذى حاول أن يعلمهم الكرامه أن يزرع فى صدورهم مقاومه الظلم . وهـــذه هى المحاور التى أخذ ها شاعرنا من الاسطوره . أما الموال فقد أخذ منه تسلسل الحدث الذى أدى الى مقتل حسن فعن حب حسن لنعيمه وتقدمه لخطبتها ورفض ابيها له بناءا على أوامـر العمده الذى كان يريد ها — وكيف أصر حسن ولم يجد أهلها الا المكيده ليخلصوا منه هـــذه هى الخيوط التى استلهمها الشاعر من الموال ثم نسجها مع خيوط الاسطوره فبعد أن قتـــل حسن فصل القتله رأسه عن جسده فتخطف نعيمه الرأس وتجوب الوادى بحثا عن الجثمان لتدفنه مع الرأس حتى يستطيع حسن أن يرحم بعد موته — كـــما تقول عقيده البعث والحيـــاه الاخرى المتوارثه منذ الفراعنه .

ويمهد الشاعر للحدث فى مسرحيته بظهور الجثمان فى أحدى القرى طافيا فى ميـــاه احدى الترع وراكنا على مروده . وتتهرب منها الاهالى خشيه المسئوليه وخوفا من بطـــش العمده والخفر وتحضر نعيمه لهذه القريه فتلتقى بمجموعه من الحوريات التى تخرج من النيـــل وجود الحوريات هنا يطفى جو الخرافه على الحكايه لتأتى أشبه بالحكايات الشعبيه الخرافيـــه التى تظهر فيها عروس النيل — وتحاول الحوريات أن تواسى نعيمه مصابها وتعرف منـــها قصتها فتبدأ نعيمه فى روايه قصتها وحبها لحسن ... وتتركها الحوريات قبل نهايه الحكايـــه لتلتقى نعيمه بمجموعه من فتيات القريه لتكمل لهم الحكايه متنتقل نعيمه مع تفاصيل حكايتها مـــن مكان لاخر وهى تقص عن خطبه حسن لها ورفض العمده لهذه الخطبه لانه لم يكن يحب حســـن وتدبر المكيده لحسن فيحضر لبلده نعيمه وهناك يذبح وتفصل رأسه عن جسده .

---

١ — منين أجيب ناس : مرجع سبق ذكره . ص ٢٣ .

وتترك نعيمه مجموعه المراكبيه التى كانت تقف معهم لتلتقى براعى ثم فلاح يحكى لها قصه عن الديابه والغنم — والرمز واضح فى الحكايه ، وهذا الشكل من اشكال الحكايه الشعبيه التى تعرف باسم حكايات الحيوان — وأخيرا ينتهى بنعيمه المطاف على شاطىء البحر وقد فشلت فى العثور على الجثمان بعد أن صادفت العديد من الاهوال ، وتظهر لها الحوريات ويطلبن منها أن تدفن رأس حسن .

نعيمه : فين
حوريه : هنا فى الرمل ده
: هو رأسه ورأسه هو
: دا التراب ده ترابه يعنى ضرورى يرجع
: له معاد زى القمر
: بيجى فيه (١)

ثم يطلبن منها أن تخطى فوق الرأس بعد دفنها عسى أن تهديها روحه بذرته ، فالله قادر أن يصون ذريته — قارن بين هذه الاشاره وبين مولد حورس فى الاسطوره بعد مقتل أوزوريس .

وتترك الحوريات نعيمه بعد أن نصحتها بالصبر والتجلد .

ابتدى مشوار جديد
لسه قدامك هوايل
• • •
شدى حيلك واجرى
أوعى أوعى تكفرى
تيأسى
احذرى م الخوف وخافى انك تخافى
حتى لو دفنوكى حيه
فى مغاره عظاريت
ولا جحر تعابين
ولا حته كتفوكى

١ — نفس المصدر السابق : ص ١٢٧ .

ورموكسى للوحوش
الوداع ... الوداع (١)

هذه هى الخطوط العريضه لنسيج " منين أجيب ناس "

وهذا مثال للمحاولات التى اتخذت من الادب الشعبى مصدرا هاما لخلق مسرحا مصريا .

ولما كان الشكل دائما يحوى مضمونه كما يقولون والمضمون بالضروره يحمله شكله ، كان لابد من ان يتخذ المسرحيون المصريون الخطوه الثانيه للبحث عن الشكل المناسب لتقديم هذه الاعمال الدراميه ... وان كان واقع المسرح المصرى يبين أن التجربه العمليه قد سبقت التنظير " فقدمت فعلا تجربه " ياليل ياعين " لعرض وتجسيد الادب الشعبى على شكل مسرح ورقص شعبى (١٩٥٨) ، ومسرحيه حلاق بغداد (الفريد فرج موسم ٦٣ ـ ١٩٦٤) " (٢) .

كما صاحب الدعوات النظريه " عروضا " أكثر ايغالا فى البحث عن التراث .. مثل " ياطالع الشجره " لتوفيق الحكيم ، و " شفيقه ومتولى " و " المستخبى " لشوقى عبد الحكيم ، وهذه العروض قدمت على مسرح الجيب فى موسم ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤ (٣) ، ثم تلتها " ياسين وبهيه " لنجيب سرور .

اما الدعوات النظريه ، أو التنظير الذى كان يدعو ويطالب بالبحث عن شكل مسرحى مصرى وعربى فقد بدأ منذ بدايات ١٩٦٤ وقد تبناه يوسف ادريس ، وتوفيق الحكيم وعلى الراعى ..

" ويتمثل انجاز يوسف ادريس فى مجال الفن المسرحى المصرى المعاصر فى اصراره المستمر والعنيد على البحث عن شكل فنى جديد وأصيل ينبع من جده المضمون وخصوصيته فى الوقت نفسه " (٤) .

١ ـ نفس المصدر السابق : ص

٢ ـ المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٣ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٩٣ .

٤ ـ فن المسرح عند يوسف ادريس : نبيل راغب ، ١٩٨٠ القاهره مكتبه غريب ص ٥ .

هذا الشكل الذى حاول البحث عنه عندما كتب مسرحياته " ملك القطن " عام ١٩٥٤ و " جمهوريت فرحات " عام ١٩٥٦ ، و " اللحظه الحرجه " عام ١٩٥٧ واكتشف وقتها " ضروره استنبات المسرح المصرى أو العربى اعتمادا على أشكالنا وتراثنا المسرحى (١) ، أو الفلكلور الشعبى من مظاهر الفرجه الشعبيه ، وقد بدأ للتنظير لفكرته هذه فى مقالاته الثلاثه التى نشرها فى مجله " الكاتب " القاهريه من يناير ١٩٦٤ حتى مارس من نفس العام " كنوع من دعوه الكتاب المسرحيين المعاصرين لمشاركته عمليه البحث عن الشكل المسرحى الضائع من تراثنا " (٢) ، والتى يبدو أنه كان يمهد بها لمسرحيته الفرافير ١٩٦٥ والتى حاول بها ان يضع التطبيق العملى لنظريته عن المسرح .

وتتلخص نظريه يوسف ادريس فى تحديده لمفهوم المسرح ، والذى يرى أنه لابد من توفر المشاركه الجماعيه ، بين المؤدى والمتلقى لكى يمكن أن تسمى الظاهره المسرحيه " بالمسرحيه " ، فيقول :

" المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذى " تتفرج " فيه على شىء ، أن هذا ابتكر له شعبنا كلمه " فرجه " أو " رؤيه " ومشاهده ، أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من افراد الحاضرين مثله مثل الراقص من بدايته الى احتفالات قصر الملكه فيكتوريا ... فى كل تلك الاشكال المسرحيه لابد من توفر عنصرين .. أولا الجياعه والحضور الجماعى وثانيا قيام الجماعه كلها بعمل ما " (٣)

ومن هذا المنطلق واعتمادا على ضروره المشاركه الجماعيه بين المتلقى والمؤدى ، يرى يوسف ادريس ان المسرح بالضروره ليس حكرا على شعب أو تجمع دون غيره ، لما له من طبيعه فطريه ترتبط بتواجد الانسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان ، ومن هذا المنطلق ابتكر شعبنا مظاهر تمسرحه الخاصه به ، وقد حدد يوسف ادريس بعض هذه التجمعات أو الاشكال المسرحيه والتى هى كثيره الحدوث فى حياتنا اليوميه فى الافراح والمآتم والمناسبات

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٥ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٥ .

٣ ـ نحو مسرح عربى : يوسف ادريس ، فبراير ١٩٧٤ بيروت الوطن العربى للنشر ص٤٦٩

فى الاحتفالات الكثيره التى ابتكرها الجنس البشرى كحجه (أحيانا مضحكه) للتجمع مثـــل التجمع للاحتفال بظهور أحد الاولاد ، أوالاحتفال بنزول النقطه أو أعياد الحصـــاد والمناسبات الدينيه " (١) ، والباحث قد يخالف يوسف ادريس على اعتبار هذه التجمعات من الظواهر المسرحيه ، لخلوها من أهم عناصر المسرح وهو الصراع والذى يعتمد علـــى " الرغبه الدراميه " التى يحاول أحد أطراف الصراع تحقيقها ولكن الأطراف الاخرى تمنعـــه من تحقيقها ، ومن الصراع بين تحقيق هذه الرغبه وفعلها تتولد الدراما والتى تفتقدهـــا هذه الاشكال الجماعيه الشعبيه ..

وان كان المجال هنا لايسمح بمناقشه هذه القضيه ، لكن المهم هنا ولما نحـــن بصدد دراسته أن يوسف أدريس يدعو الى الاهتمام باشكال الفرجه الشعبيه ، ومحاولـــه الاستفاده منها لخلق مسرح مصرى عربى .. خاصه وأن المسرح المعاصر ، الوافد مـــع اللبنانيون فى منتصف القرن الماضى هو من وجهه نظر ادريس " مولود غير شرعى للمســـرح الفرنســى " بحيث نشأ كحفيد ملفق للمسرح الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشـــر (٢) ، لذلك لابد ومع قيام الثوره والتغيرات التى اصابت المجتمع " من البحث عن مســـرح جديد بمضمون جديد وابطال جدد " (٣) .

ومن هنا جاءت محاولات نعمان عاشور وغيره ولكن يوسف ادريس يؤكد " أن هـــذه النهضه المسرحيه الجديده لم تكن الا طورا أرقى من أطوار الاقتباس والتأثر فهى قد جـــاءت لتضيف دورا جديدا الى بنايه من اساسها أوروبيه فرنسيه معربه ، كل ما فى الامر أنها ، هذه المره نتيجه تأثرات بمدارس مسرحيه أوسع منها ، المسرح التشيكوفى ، والايسنى ، والامريكى الحديث " (٤) .

والحل كما يراه يوسف ادريس هو فى العوده الى الاشكال التراثيه لعروض الفرجـــه الشعبيه الجماعيه ومنها السامر ... " والذى تبلور لدى الغالبيه العظمى من جماهـــير

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٦٨ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٧٣ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٧٥ .
٤ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٧٥ .

شعبنا في الريف والمدن " (١) ، والذى يقام كحفل جماعى فى المناسبات الخاصه والاسواق ، ويعتمد بشكل اساسى على الغناء والرقص ، وبعض الفصول أو " الروايات " المرتجله الى حد ما ، والتى تعتمد بشكل كبير على شخصيه الفرفور أو الزرزور ذلك " لأن الادوار هنا غير موزعه اذا أن هناك دورا رئيسيا واحدا هو دور فرفور ـ وهو المحور الرئيسى الذى تدور حوله الروايه ... والادوار الأخرى ليست سوى مناسبات (تنقوش) لفرفور جعل حواره أو سخريته وليست ادوارا تمثيليه بالمعنى المفهوم " (٢) ، ثم يؤكد ادريس أن فرفور هذا علامه مميزه من علامات التمسرح على هيئه سامر ، ولقد فرضت نفسها على المسرح الكوميدى فى مصر فى العشرينات والثلاثينات " وكانت هى السبب فى خلق مسرح على الكسار الكوميدى ، اذ أن على الكسار لم يكن يمثل طول حياته الادور فرفور غير تلقائى " فرفور معتمد ، لا يظهر فى حلقه سامر وانما فى مكان محدد ، دخوله بثمن ، والناس يدفعون الثمن ويؤمونه ليزاولوا حاله التمسرح (٣)

وتمتاز هذه الحاله بالمشاركه الجماعيه من خلال تبادل النكات أو الدخول فى " قافيه " مع أحد المتفرجين ، أو تبادل الحوار مع الجماهير ، أو السخريه من احدهم " (٤) .

وسواء اكان هذا مطابقه للواقع وتطبيقا متطور للفرفوريه ، أو محاوله لتفسير ظاهره المسرح بارجاعها الى الاصل الشعبى عنده ، الا أن الامر الهام هنا هو ان يوسف ادريس وتطبيقا لنظريته كتب " الفرافير " والتى ينص فى مقدمتها على أن :

" هذه الروايه مكتوبه على اساس اشتراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحده واحده ، ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءا من الممثلين ، والممثلون يعتبرون جزءا من الجمهور .. والمسرح الامثل لتمثيل هذه الروايه ليس هو المسرح العادى ـ مسرح العلبه الايطالى ـ ولكن المسرح الدائرى أو الحلقه التى تتكون نتيجه تجمع اى جماعه من الناس على شرط ان تزود بالاضاءه الكافيه ولا يحتاج الامر اذن لابواب دخول وخروج فباستطاعه الممثل أن يخترق الصفوف فى طريقه الى الدائره المسرحيه فى الوسط وهو داخل ثم وهو خارج " (٥)

---

١ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٨٤ .
٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٨٤ .
٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٨٦ .
٤ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٨٦ .
٥ ـ نفس المصدر السابق : ص ٤٧٥ .

وهكذا يحدد يوسف ادريس أهم سمات مسرحه الذى يدعو اليه ، فهو مسرح يعتمد على التجمع والمشاركه الجماعيه ، مسرح غير مقيد ببنايه عمرانيه محدده ، بل هو حلقه أو حلبه أو ساحه يمكن أن يتجمع بها الجماهير ، لا اضاءه الا ماينير ، ولا أبواب دخول وخروج ، بل مشاركه كامله حتى فى الحركه بين الممثلين والجماهير .. " لا لغاء المسافه النفسيه الكائنه بين من يؤدى الدور ومن يشاهده " (١)

كذلك يستخدم تقليدا من تقاليد الكوميديا الشعبيه ، يقضى باسناد ادوار النساء الى الرجال .. ثم يقيد من العراك الشعبى المعروف باسم الردح .. وتوجه الممثل بالخطاب المباشر الى الجماهير ، والنمر المأخوذه من الكوميديا المرتجله ، وموقف تبادل الادوار بين الخادم وسيده " (٢)

وان اختلف النقاد أو اتفقوا حول جدوى هذه التجربه ، فأنه من المؤكد ان يوسف ادريس اصبح بها صاحب " الريادة فى التأصيل القومى للمسرح المصرى والعربى ، وانه كان أول كاتب مسرحى فى العالم العربى يمهد لكل المحاولات والتجارب التى سعت الى البحث عن الأصول القوميه للمسرح العربى " (٣) ، خاصه من ناحيه الاستفاده الكامله من عناصر الفرجه كتابته وعرضا .

اما توفيق الحكيم " فدعا فى كتابه الصغير " قالبنا المسرحى " والذى كتبه عام ١٩٦٧ " الى استخدام طريقه المسرح الشعبى القائمه على التقليد " ، وليس التمثيل ، والذى يقدم الفرجه المسرحيه فيها راويه ، ومقلد ، ويعتمد الاثنان على اسلوب التمثيل على المكشوف اى الاداء الذى لا يرمى الى اندماج الممثل فى دوره ، ولا يسعى الى اقناع المتفرج بأن مايشاهده انما هو حوادث تحدث فى الواقع وليس تمثيلا " (٤) ، وجاءت دعوته هذه بعد أن حاول ان يقدم بعض الفنون الشعبيه أو الاستفاده من التراث الشعبى كما حدث

---

١ — نفس المصدر السابق : ص ١٧٥ .

٢ — المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ١١٢ .

٣ — فن المسرح عند يوسف ادريس : مرجع سبق ذكره ، ص ١١ .

٤ — المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٢ .

فى مسرحيه الزمار (١٩٣٠) فجعل بطلها " من زامرى السامر يشتغل فيه بالليل ويعمل ممرضا بالنهار فى عياده مفتش صحه بالريف " فقلب عياده هذا الطبيب الى سامر حقيقى " ١) ثم ظهر له بعد ذلك عام ١٩٥٦ " الصفقه " وهى " محاوله لادخال الفنون الشعبيه الريفيه من رقص وتحطيب وغناء فى اطار المسرحيه ، وأن تدور كلها فى العراء أو الجرن أو أمام مصطبه " (٢) ، ولكنه عاب على هذه التجارب أنها كانت تقع فى قالب غربى ولكن بعد مرحله التأليف الأصيل التى جاءت بعد الثوره ... من أجل اضفاء مبلغ من الاصاله على الاعمال المسرحيه المصريه له " قدر من الطعم الخاص والرائحه التى تنم علينا ، مع قدر من الاتقان يشهد لنا به الغير " (٣) .

كان مطمع الكثيرين البحث عن "شكل أو قالب يخرجوا به عن نطاق القالب العالمى ، " وأن يستخدموا " قالبا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا " (٤) .

---

١ ـ قالبنا المسرحى توفيق الحكيم ١٩٦٧ القاهره مكتبه الاداب بالجماميز ص ١ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ١ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ١١ .

٤ ـ نفس المصدر السابق :

: لنجيب سرور دراسه متسعه عن هذه القضيه الشكل والمضمون فى كتابه حوار فى المسرح ـ ومن الملاحظ أنه فى هذه الفتره كان شغل المسرحيون فى مصر هو محاوله تفسير العلاقه بين الشكل والمضمون فى العمل المسرحى وقد أخذت هذه القضيه نقاشا طويلا واسهامات واسهابات كثيره وفى حين أنها قد حسمت فى الغرب منذ زمن طويل وكانت هذه القضيه تعكس " أثر تطور الحركه المسرحيه العالميه على واقعنا الفنى وأثر المدارس الفنيه المختلفه على مخرجينا الشبان ، وما أحدثه مسرح اللامعقول والمدارس التجريديه فى المضمون من أثر على أعمالنا المسرحيه " (مجله المسرح ـ ص ٤٥)

لذلك حاول الحكيم أن يدلو بدلوه فى عمليه البحث عن الشكل أو القالب المناسب لتقديم الاعمال المسرحيه ، ورأى أنه " يجب أن نكر راجعين الى ماقبل مرحله السامر ... المرحله التى كنا فيها بعيدين جدا عن فكره التمثيل أو التشخيص ... انه العهد الذى ماكنا نعرف فيه غير الحكواتيه ، والمداحين والمقلدين " (١) ، هذا بفرض أن " مسرح السامر ذاته وما فيه من مشاهد مسرحيه انما عرف بعد دخول الحمله الفرنسيه مصر ، وماجاءت به من تمثيل على النحو الذى وصفه الجبرتى " (٢) أى أن الحكيم ينفى حتى عن السامر أصالته ، ويرجع الاصاله لمظاهر الفرجه الشعبيه الى الحكواتيه والمداحين والمقلدين ، الى تلك الفنون البدائيه التى كان الناس يجدون فيها اخصب المتعه ... " كانوا يجدون فى حكايه الحكواتى للسير والملاحم ، وفى تقليد المقلداتى للأشخاص والمشاعر ما أمدهم بمتعه فنيه عوضتهم عن المسرح "(٣)

وذلك دون ديكور ولا ملابس ولا خشبه مسرح ولا تمثيل ، ومن هذا الشكل يقول الحكيم انه يمكن الخروج بشىء خاصة اذا " اضفنا الى هذا المنبع الشعبى منبعا آخر من تراثنا الادبى فى روايات الاغانى للاصفهانى ، وفيما ورد عن الجاحظ والجبرتى وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار " (٤) ، من كل هذا يمكن الخروج بالشكل التى يحاول الكشف عنه . والذى يرى ويؤكد على الضروره أن يكون " مصنوعا من هذه العناصر السالفه الذكر ... كما أنه يجب لكى يسمى قالبا حقيقيا أن يكون صالحا لان نصب فيه كل المسرحيات ، على اختلاف انواعها من عالميه وعمليه ومن قديمه وعصريه " (٥) .

ويكون الحكيم جوقه من الحكواتيه أو المقلداتيه ويضيف اليها احيانا المداح أذا لزم الامر كما أدخل الى عناصره عنصرا نسائيا ، ودون خشبه مسرح ولا ديكور ولا أضواء ولا مكياج ولا ملابس ، واعتمادا على الاتصال التام بالجماهير وهو جوهر المسرح فى رأيه والذى

---

١ — قالبنا المسرحى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢ .

٢ — نفس المصدر السابق : ص ١٠ .

٣ — نفس المصدر السابق : ص ١٢ .

٤ — نفس المصدر السابق : ص ١٢ .

٥ — نفس المصدر السابق : ص ١٤ .

جوهـــرة " الاتصال الحى بين الفن والانسان ... ان الحاكى والمقلد والمداح لاينفصلون عن الناس لحظه ، لاتهم بينهم ، منهم واليهم " (١) .

وقد اعاد الحكيم بناء على شكله هذا صياغة عدد من النماذج العالميه مـــن الادب العالمى كمأساه اجاممنون للشاعر التراجيدى ايسخيلوس والتى ترجمها لويس عوض يقد مـــها ثلاثه من المقلدين بينهم امرأه ومعهم مداح ، ويقوم الحاكى برواية " اللعبه " المترجمه كما اسماها الحكيم ، أما المقلد فسيقلد دوراجاممنون والمقلده ستقلد كلمينسترة ، والمـــداح سيقوم بدور الكورس ، ويعيد التجربه مع مشهد من هاملت لشكسبير وغيرها ... وعلى قـدر ما فى تجربه الحكيم ودعوته من محاولات لألباس الادب العالمى لباسا شرقيا جعله يبدو وهـــذا من وجهه نظر الباحث كالسائح الاجنبى عندما يرتدى لباسا شرقيا لمجرد المتعه فقـــط ، لذلك جاءت دعوه الحكيم من قبيل الفانتازيا الفكريه ، وكان البلحث يفضل لو تفضل توفيق الحكـــيم بكتابه عمل درامى مستقل بهذا الشكل لكى يستند الشكل لمضمونه أو عملا بالمقوله التى توكـد على أن المضمون يحمل ويحتم بالضروره شكله المناسب ، أم لى العنق فهو لاينتج ابدا فنا ... لقد كان ادريس لحد ما بتطبيق نظريته موفقا عن الحكيم بتجربته الفانتازيه هذه .

أما على الراعى وهو ثالث من نادوا بمحاوله الاستفاده بالتراث الشعبى لعناصـــر الفرجه المسرحيه لخلق مسرح مصرى فقد لجأ الى مرحله اقرب قليلا من العصر الحالى وهـــى مرحله المسرح المرتجل ، ودعا فى كتابه عن الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى " الـــى الافاده من طبيعه المسرح المرتجل التى ادخلها الى مصر الفنان السورى جورج دخول فـــى الحقبه الأخيره من القرن الماضى " (٢) .

وكان هدفه من هذا خلق المشاركه الفعليه من قبل الجماهير .. أن هذه المشاركـه هى سمه أساسيه للظاهره المسرحيه والجـــارى البحث عنها لخلق مسرح مصرى ، يعتمـد على التراث الذى لعبت فيه هذه السمه دورا هاما فى العروض أو مظاهر الفرجه الشعبيه .

---

١ — نفس المصدر السابق : ص ١٥ .

٢ — المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٢ .

ولقد كان كتابنا الثلاثه محقين فى مناداتـــــهم الى ايجاد مسرح مصرى يعتمد على سمات مظاهر الفرجه الشعبيه وعناصرها المختلفه،والتى تأكدت من خلال السمات الخاصه والمميزه لشعبية هذا الشعب،والتى من اهمها حب هذا الشعب للمشاركه الفعليه فيما يراه ، ولعشقه لفنون الغناء والرقص والموسيقى والتى لابد من توافرها فى العروض الشعبيه ، ولاعتماد هـذه العروض على قدر كبير من التجريد عند تقديمها فلا ديكور وملابس مميزه ولا نصوص مكتوبه دائمـا ، بل فكره متوارثه يدور حولها الأداء المرتجل ، والذى تشمله المشاركه مع الجماهير من خـلال النكته أو القافيه أو الهجاء، هذا ماكان فى خيال الظل ، والسامر ، وعروض الحكواتى والقصاص ورواه السير .. والتى تعدى فيها دور الجمهور من الفرجه الى المشاركه لدرجه التدخل فـى نهايه العرض أو الروايه .

وقد واكب هذه الدعوات النظريه محاولات عمليه تجريبيه لاختيار انسب الاشكال المستمده من التراث لتقديم العروض المستوحاه حبكتها من التراث ايضا عملا بمبدأ المضمون الذى يحوى بالضروره امكانيات شكله ، وقد بدأها كرم مطاوع عندما تناول " ياسين وبهيه على المسرح " ذلـك العرض الذى آثار حيره النقاد آنذاك فى تقبل هذا العرض مضمونا وشكلا ..

فعندما قدم مسرح الجيب مسرحيته " ياسين وبهيه " اختلف النقاد حول الشكل الـذى قدمت به المسرحيه فمنهم من نفى عنها سمه المسرح ومنهم من أرجا نجاحها الى عبقرية المخرج ، وساعد فى ذلك تلك الصفه التى أطلقها الشاعر على عمله حين أسماه (روايه شعريه) فنجد مثلا وحيـــد النقاش يقول فى مقاله بجريده الاهرام فى ١٩٦٤/١٢/٥ ، المشكله التى تدعونـا الى مناقشه هذه التجربه الجاده هى أن هذا العمل قد أطلق عليه أسم " الملحمه الشعريـه " وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيده الوصفيه تنتسب الى الشعر الملحمى فى قليل أو كثير فاننا لـن نستطيع التسليم بقدرتها على الصعود الى خشبه المسرح ... ان هذا العرض المسرحى فـى النهايه — هو مداعبه من نجيب سرور الشاعر للمسرح ، واثبات لقدره كرم مطاوع على التحكم فـى كل التفاصيل المسرحيه والربط بينها (١) ، فالعمل اذن لايصلح للمسرح ، وماهو الامداعبه

١ — ياسين وبهيه : مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٤ .

من الشاعر للمسرح ، هكذا أطلـــــق وحيد النقاش أحكامه .

أمـــا محمود أمين العالم فكتب تحت عنوان " الاخراج يصنع الدراما " أن الذى يهمنى حقا فى المسرح هو المخرج كرم مطاوع ، الذى جعل من هذه القصيده الشعريه عمـــلا مسرحيا .. وأن يرتفع بالنص الشعرى الى مستوى الانفعال الدرامى (١) .

ويعتقد فـــــؤاد نـــور " أن نجيب سرور لم يكتب هذه القصيده ، الشعريه للمسرح ولم يكن فى ذهنه ذلك " (٢) ، وان كان فـــــؤاد نور يعتقد فان منـــسى يوســف يجزم أنه مجرد قصيده جيده طويله يتلوها راو " محمد الطوخى " وصبيانه ، وتتخللها بعـض المناظر الصغيره بتجسيم بعض الاصوات المبهمه فى القصه ولا يمكن أن يعتبر هذا عملا مسرحيـــا لانه ليس فيه عرض مسرحى كامل ولا خطه مسرحيه ولا شخصيات قويه البنيان ولا تطور مسرحـــــى ولا أى عناصر الفن المسوحى (٣) .

وكأن هناك نموذج يجب أن يحتذى به عند الكتابه للمسرح وكأن التجريب ممنوع فـــى المسرح كما يريد منسى يوسف والا لاصبح مايقدم عمل صبيانى .. !!

ويشارك الجميع الرأى الاستاذ محمـــد مندور فيقول " انتهيت هذه القصيده الطويله الـى يد شاب هو المخرج كرم مطاوع ، صنع مايقرب من حد الاعجاز باخراج هذه القصيده ، فـــى صوره دراميه جديده كل الجده هى التى تستطيع أن نسميها " بالفن الدرامى الشعبى " .

ثم يستطرد وهكذا شاهدت قصه شعبيه طورها الشاعر الملتزم الى قصه هادفه مؤثـــره رغم أنها لم تكتب كمسرحيه بمقوماتها ، بل كتبت كقصيده شعريه ثوريه طويله ، ومع ذلـــــك أستطاع مخرجنا الشاب أن يقدمها فى صوره دراميه حققت هدفها ... وأثبتت أن العـــــبره ليست بالاصول والمقومات الفنيه التى يلتزم بها المؤلف (٤) .

ولكن يخالف الجميع محمـــــــد مندور فى أنه اطلق على ماراه اصطلاح " الفـــن الدرامى الشعبى " وهو اصطلاح ربما ما سمع به احد من قبل ، لقد وضع محمد منـدور يديه على مفتاح التجربه ، ان نجيب سرور وفرضا انه لم يكتب مسرحا ، لكنه قدم كما قال " روايـــه

١ ـ مجله المصـور	:	الاستاذ محمود العالم ،	١٩٦٤/١٢/١١
٢ ـ الثقـافه	:	الاستاذ فؤاد نـــور ،	١٩٦٤/١٢/١٩
٣ ـ جريده الاخبار	:	د . منســى يوسف ،	١٩٦٤/١٢/٢٩
٤ ـ روز اليوسف	:	د . محمد مندور ،	١٩٦٤/١٢/٢٨

شعريه " يعتمد فى روايتها على رواى تسانده مجموعه من الصبيه ويتخلل روايته فى بعض الاحيان أجزاء تحتاج لمن يجسدها اداء ، هذا الشكل الذى كتبت به (الروايه الشعريه) هو الذى أوحى للمخرج باستلهام الشكل الذى يجب أن يقدم عليه العرض ، لقد كتبت الروايه وهى تحمل داخلها مقومات وامكانيه تقديمها على المسرح وبالصوره والشكل التى قدمت بها لا غيرها .

وجاء العرض كما قال محمد مندور فى صوره ما نستطيع أن نسميه " بالفن الدرامى الشعبى " والمتبع لقصه المسرح العربى وتطوره فى العالم العربى عامه ومصر خاصه يجد أن هناك فى ارهاصات المسرح العربى أشكالا شبيهه بذلك الشكل الذى قدمت به " ياسين وبهيه " ، فقد كان هناك مايعرف بالحكواتى " والقصاص " و " المحبظ " وكلها اشكال يعتبرها اغلبيه مؤرخى المسرح — ارهاصات للمسرح العربى .

وقد عرف الادب العربى فن القصاص ، حيث كان القاص يجلس وحوله مستمعون ومحاورون يتجاوبون معه ويتبادلون الحوار فهو هنا مؤدى فرد يحكى بلسانه وتعبيرات وجهه ، وهو يمثل القصه بأبطالها ، أو بمعنى آخر يمثل وحده كل الادوار ، ويتقمص فى كل دور شخصيه فيعطيه ملامحه بالصوت ، والتعبير ، والحركه ... اما المشاهدون فهم الجمهور الذى يتجمع أمامه أو حوله ، يتجاوبون معه يعجبون ويطربون بما يقصه عليهم ، وقد يحدث بينهم وبينه حوار .

فالقصاص هنا قد يكون الممثل الفرد فى مفهومه العصرى أو الراوى الذى يجادل ويحاور من قبل المتلقين ، اليس هذا الشكل قريبا من دور الراوى أو الكورس فى المسرح الملحمى الحديث أو ليس هذا هو الشكل الذى قدمت به لنجيب سرور "ياسين وبهيه " .

وغير القصاص كان هناك ايضا الحكواتى والذى يعتبر من ارهاصات فن التمثيل العربى القديم ، كان الحكواتى يقدم قصصه أمام حشود من الناس فى الاسواق والساحات الواسعه أو الميادين الكبيره ، وكان يستعين فى تمثيل أنماطه المختلفه بأستعمال منديل وعصا .. كما كان يستعين بزميل له أو زميلين يساعدان فى تصوير الشخصيات أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع ، أو تقليد حركات معينه ، حتى لقد بلغوا خمس شخصيات فى نهايه العصور الوسطى العربيه وقد انتشر مسرح الحكواتى فى كثير من الدول العربيه وعرف مثله فى مصر باسم المحبظ (١)

١ — العرب والمسرح : مرجع سبق ذكره ص ١٤ .

هذه هى الارهاصات الاولى للمسرح العربى قاص أو راوى يحكى ويقص ثم يقوم ومعاونيه بتجسيد بعض مواقف من الحكايه تمثيلا ٠

وهذا هو الشكل الذى قدم به كرم مطاوع " ياسين وبهيه " محدثا نوعا من المزاوجه مابين الموروث الشعبى لاشكال الفرجه الشعبيه والمستورد من النظريه الملحميه التى صاغ بها بيرخت مسرحه الملحمى مضمونا وشكلا ، وهذا الشكل مازال له وجود فى حياتنا المعاصره فى شكل المداحين الشعبيين الذين يقومون بروايه السير الشعبيه والملاحم ، ومازال ينتشر البعض منهم فى اسواق القرى والموالد للان ٠

" يقف المداح الشعبى يردد السير والملاحم ويشخص ابطالها فى تحاور رائع ٠٠ هو المعلق والممثل والمشخصاتى الذى يقوم بتشخيص الموقف وخلفه شخصيات أخرى يدخل معها فى تحاور (١) ٠

وهذا مافعله نجيب سرور لقد كتب روايته الشعريه يتخللها اجزاء من الحوار تصلح للاداء ، وقد ظن البعض ان نجيب سرور هو ابن مسرح ورجل مسرح فان كان يرى ان روايته لاتصلح بشكلها هذا للمسرح فأعتقد انه لم يكن يقدمها ولكنها قد تكون تجربه ٠

لقد هلل البعض وأيدوا الكاتب يوسف ادريس عندما نادى بمسرح عربى ولكنهم عندما قدم نجيب سرور روايته الشعريه يحسبون عليه تجربته ويعزى البعض النجاح للمخرج مما جعل نجيب سرور رحمه الله ينبرى مدافعا عن تجربته — بقوله " ان ياسين وبهيه لم تكتب للمسرح ٠٠٠ لم تكن مسرحيه وانما كانت روايه شعريه روايه للمسرح ٠٠ تطوع للمسرح وللأسف لم تكن الروايه الشعريه قد دخلت أدبنا وتاريخنا الادبى والنقدى ٠٠ ولو لم أقرأ " يفجينا آنيجين " للشاعر الروسى " بوتشكين " لما كان لى أن أكتب " ياسين وبهيه " فى هذا الشكل البسيط الذى تعب نقادنا فى اللف والدوران من حوله ٠٠ " فالمسرح العالمى عرف منذ زمن بعيد (مسرحه الروايه النثريه) وما كان له أن يزهد من باب أولى — فى مسرحه الروايات الشعريه فالشعر على المسرح حق الابوه التاريخيه على الاقل " (٢) ٠

---

١ — مجله نادى المسرح : العدد الرابع ص٢٦ ٠

٢ — حوار فى المسرح : نجيب سرور : الانجلو القاهره ١٩٦٩ ص٦٣ ٠

وان كان الادب العربى لم يعرف الروايه الشعريه فهو قد عرف شكل الاداء المزدوج الذى لجا اليه نجيب سرور وهو الشكل الامثل فى رأيه للمسرحيه " وهو الشكل اليونانى ذى الطبيعه الازدواجيه أو التاثير كورس + ممثلون " (١).

وهذا الشكل هو ماكان يقدم به القصاص أو الحكواتى أو المداح الشعبى كما ذكرنا اذا فالروايه الشعريه ان لم تكن كشكل أدبى معروفه فى الادب العربى الا أن شكل أدائها كان معروف وكانت تؤدى به السير والملاحم الشعبيه ومازالت تؤدى الى الان اذا فالراوى ليس بدعه وليس تكنيكا مستوردا بل هو شكلا من أشكال الاداء الشعبى فى التراث وهذا ما استخدمه نجيب سرور فى ياسين وبهيه بمزج الروايه كسرد والحوار فى ديالوجات آدائيه يعود بعدها للسرد ثانيه .

المهم
ان ياسين بلا أرض وآن الحلم حلم
امتى تفرج يابن عمى
لما تفرج يابهيه
لما يفرجها الكريم
ياكريم
والشهاده
ولوجه الله قد حاول ياسين كثير (٢)

وهذا الشكل وان كان مازال — آنذاك — مجهولا بالنسبه للكثيرين فان المسرح العالمى قد عرفه من خلال محاولات برتولد بيرخت الشاعر الالمانى لخلق مسرحه الملحمى الذى استفاد منه سرور ومطاوع كثيرا وقد لجا كثير من مخرجى هذه الفتره الى الدراما الملحميه والتى " اعجب بها الكتاب المسرحيون من جيل مابعد (١٩٥٢) نتيجه موقفها الملتزم ازاء القضايا السياسيه والاجتماعيه (٣) ، فأستعانوا بعناصر كثيرة من عناصر العرض المسرحى والتى قنن لها بيرخت بمسرحه الملحمى والذى جاء كثوره على المسرح التقليدى كتابة وعرضا ومعمارا .

١ — نفس المصدر السابق : ص ١٦٢ .
٢ — ياسين وبهيه : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥ .
٣ — الدراما الملحميه فى مصر حياه جاسم محمد المجلد ١٥ العدد الاول الكويت ١٩٨٤ ص ٨١ .

الامر الذى شجع كرم مطاوع على الاستعانه بخشبه مسرح الجيب ليبعد بمسرحيته عن معماريه المسرح التقليدى والذى لايتناسب مع مثل هذا الشكل الشعبى القريب من الشكل الملحمى البريختى والذى يعتمد على العلاقه الحميمه بين الممثل والمتلقى ، وهذا يحققه البناء المعمارى لمسرح الجيب • وخشبته القريبه من الجماهير الخاليه من الكواليس أو الستائر التقليديه •

وبهذا المثل البسيط والتطبيق الموجز على عرض " ياسين وبهيه " لتأكيد ضروره التجريب لخلق مسرح مصرى عربى ، ذلك المسرح الذى لم تكن الثوره لما كان هناك أى صوت ينادى به ••• وان كانت الاصوات التى نادت بهذا المسرح قد أكتفت بالنداء وان كان المجربين الاوائل قد اكتفوا بشرف الريادة ••• الا ان الساحه المسرحيه المصريه قد شاهدت فى نهايه السبعينات أكثر من دعوه للبحث عن هذا المسرح وهذا الشكل ••• تبناها ابناء مسرح الطليعه ، والمسرح المتجول ، وبعض فرق الثقافه الجماهيريه ، والتى للاسف لم تلتزم جميعها بالبحث عن هذا الارث العظيم ، وتراى كثيرا منها تقدم لابناء المحافظات والقرى والكفور أعمالا تقليديه وأهالا من المسرح الغربى فى نصوصها وبأشكالها البعيده تماما عن ارثنا الشعبى •

هذا وفى الجانب الأخر من تطور الحركه المسرحيه فى مصر بعد الثوره ، كانت تلك المحاولات التى استفادت من الانفتاح الثقافى على البنيات الفكريه المختلفه خاصه فى أوربا الغربيه والشرقيه وامريكا ، والتى ظهر أثرها فى البناء الدرامى أو فى اساليب العرض المسرحى ، وعن البناء الدرامى الناتج عن تاثر كتابنا بالبنيات الفكريه والمدارس المسرحيه الغربيه تجد أعمال نعمان عاشور ، والذى استفاد من رواد الفكر التقدمى الواقعى فى أوربا " ايسن — تشيكوف — برنارد شو " خاصة تشيكوف •

جاءت اعمال " نعمان عاشور " من ناحيه البنيه الدراميه ، وقد تاثرت ببعض القيمات أو الشخصيات ، بها بشكل كبير بتشيكوف ومسرحه ، فجاء البناء عنده شبيها " بصبغه " الاوتشرك " الروسيه ، أى المسرحيه التى تأخذ شكل الريبورتاج وسيله فنيه لها " (١)

١ — المسرح فى الوطن العربى : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٤ •

أو كما يعرفها محمد مندور بأنها " عمل أدبى يتناول بالدراسه قضيه من القضايا ويعرضها فى صوره فنيه " (١) ، لقد ظهر بوضوح تأثر نعمان عاشور بتشيكوف من خلال استفادته باحداث الحياه اليوميه فى معظم مسرحياته وكما يقول تشيكوف فى هذا الصدد :

" يطلبون أن يكون البطل والبطله مؤثرين مسرحيا ، ولكن لايحدث فى الحياه العاديه أن ينتحر الناس كل لحظه أو يشنقون أنفسهم أو يعترفون بحبهم لبعضهم أو يتحدثون أحاديث ذكيه ، أنهم على الغالب يأكلون ويشربون ويتداعبون ويتكلمون أشياء تافهه ، ومن الضرورى أن يظهر ذلك على خشبه المسرح " (٢)

أو كما يقول تشيكوف فى موضع آخر :

" ليكن كل ماعلى المسرح معقدا ، بسيطا كما فى الحياه نفسها ، فعندما يتناول الناس طعامهم لايعنى ذلك انهم يتغذون فقط بل تنبثق سعادتهم وتتهشم حياتهم فى الوقت نفسه " (٣) .

ونفس هذا المعنى يصوره نعمان عاشور فى مسرحيه " سينما أونطه " فى الفصل الثانى عندما يحضر شلطم وحرمه ويستأذنهم راجى بملابس المنزل ثم يستأذن منهم لياخذ الدش ، ثم بعد ذلك يتحدثون عن الطعام ، ويعطيها راجى خمسة جنيهات

راجى : " ادى خمسه جنيه يامدام .. تجيبى لنا بطه .. وتعملى لنا عليها فته .. نفس الغدوه اللى اكلتها عندكم " (٤)

ثم يتطور الحديث الى "الفراخ الشمورت " .. حديث طبيعى ، ملىء بما يحدث فى الحياه اليوميه .

---

١ ـ فى المسرح العربى المعاصر : محمد مندور جـ١ القاهره ١٩٧١ دار نهضه مصر ص١٠١

٢ ـ تشيكوف بين القصه والمسرح تاليف مجموعه من الكتاب الروس ترجمه د . حياه شراره ط٢ بيروت ١٩٧٥ ص٨٤ .

٣ ـ نفس المرجع السابق : ص٨٤ .

٤ ـ مسرح نعمان عاشور جـ١ : مرجع سبق ذكره ، ص٤٠٦ .

ويتطابق جوهر الصراع عند نعمان عاشور مع جوهره عند تشيكوف فأن كان أصل الصراع عند تشيكوف " يمكننا تحديده بالتناقض القائم بين الوضع الراهن والمنتمى ، أو عدم الانسجام بين مايملك الانسان ومايطمح اليه " (١) ، فهذا ما نجده في " الناس اللى تحت " و " بلا دبره " ، حيث تقع الشخصيات الفرديه فريسه لواقع مرفوض من وجهة نظرهم يحاولون تغيره ، أو مثلما يتغير رجائى ، والطواف امام امنيه لم يستطيعا تحقيقها هذا المفهوم ايضا تجده عند تشيكوف حيث " منطلق حاله الصراع الفردى بين شخصيات تشيكوف من امنيه محسوسه لم تتحقق ولا يمكن تحويلها الى حقيقه واقعيه " (٢) ، وما تتضمنه هذه الاماني الفرديه من ترقب لتغير الواقع ومضمون الحياه ، وهذا مانجده في اعمال كاتبنا ، حيث " الأعمال الشخصيه تحوى في طياتها مدلولا شاملا وتصبح تعبيرا عن الرغبه الوجدانيه للبطل نحو عالم مشرق تتحقق فيه الاحلام الشاعريه الجميله الساميه الرقيقه في اعماقة " (٣) ولنذكر حلم عزت ولطفيه ، وحلم رجائى وفتحيه ، " سامى وعيشه " حلم " محمد النمس " ذاته ، ان ابطال نعمان عاشور ، يشاركون ابطال تشيكوف حلمهم بالتغير نحو الافضل لهذا فغالبا ماتنتهى المسرحيه عند كل منهما " بالتعبير عن الحلم بالمستقبل والايمان به .. وترتفع الدعوه في كل مسرحيه للتضحيه والنشاط من اجل خلق حياه جديده " .. ونجد هذا .. في " الاخوات الثلاثه " ، ونجده اكثر في " بستان الكرز " " (٤) ، عند تشيكوف ،ونجده بشكل مباشر في جميع اعمال نعمان عاشور تقريبا .

والتزام نعمان عاشور بقالب ثابت يكتب فيه جميع مسرحياته ، هو التزاما نحو مصدره الاساسى تشيكوف والذى " يبدو أشد اهتماما بتضمين صوره لاتتغير للواقع الموضوعى ، الذى يكون في العاده متجسدا في طبقه واحده من الشخصيات ، ونوع واحد من الخطه ، وتكوين متجانس ، الا وهى المسرحيه الواقعيه ذات الاربعه فصول " (٥) ، وان كان نعمان عاشور قد شذ عن الفصول الاربع واكتفى بثلاثه فقط في معظم مسرحياته .

---

١ ـ تشيكوف بين القصه والمسرح : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٦ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٠٥ .

٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٠٥ .

٤ ـ نفس المرجع السابق : ص ١١١ .

٥ ـ المسرح الثورى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٦ .

وقد ظهر تاثر نعمان عاشور بتشيكوف فى التشابه الكبير بين شخصيات مسرحيات كل منهما " فشخصيه رجائى " فى " الناس اللى تحت " كانت تشبه احدى شخصيات " الاعماق السفلى " لمكسيم جوركى الا أن الفارق فى " عيلة الدوغرى " يمكن القول بأنه يستحضر شخصيه مشابهه فى مسرحيه تشيخوف " بستان الكرز " ، شخصيه فيرس ، الخادم العجوز الذى يترك أهل البيت ، ويغلقون عليه الابواب ، بعد أن نسوا أمره تماما ، فى غمره انشغال كل منهم بنفسه " (١) ، ويؤكد نعمان عاشور على استفادته هذه من فن تشيكوف ، بل يزيد انه قد استفاد من درسه عن شكسبير ومارلو ، والذين كونا بدراستهما معرفته البدائيه لفن الدراما والذى يعتبره نتاجا كما يقول : " تذوقى لا بسن وفهمى لتشيكوف وهيامى ببرنارد شو " (٢)

وقد تخطى نعمان عاشور خطه الاساسى المتتبع لخطوات تشيكوف ، واستفاد كثيرا من بيراندللو الكاتب المسرحى الايطالى عندما صاغ " سر الكون " المسرحيه التى حاول فيها أن يكشف " الاقنعه " عن شخصياته المسرحيه ، التى لم تستطع ان تحقق الهدف من وجودها وقد قلد فيها نعمان عاشور بيراندللو عندما كتب ثلاثيته التجريبيه ، المكونه من ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، كل شيخ له طريقه ، الليله نرتجل ، والتى جاءت معتمده على قول الاب فى ست شخصيات تبحث عن مؤلف :

" عندما تولد شخصيه ما ، فانها تكتشف لتوها استقلالها ، حتى عن المؤلف الذى اظهرها الى الوجود ، الى الحد الذى يستطيع فيه كل امرئ أن يتصورها كائنة فى مواقف أخرى متعدده ، تلك المواقف التى لم يحلم المؤلف ابدا باحتلالها فيها " (٣) .

ومن هنا كتب بيراندللو مسرحياته ، واستفاد نعمان عاشور منها وجاءت " سر الكون " معتمده على هذا التكنيك الذى هو أقرب الى الارتجال ومعتمدا عليه ، وعلى منهج المسرح داخل مسرح .

---

١ ـ فى المسرح العربى المعاصر : مرجع سبق ذكره ، ص ٩٥ .

٢ ـ المسرح حياتى : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٣ .

٣ ـ المسرحيه من ايسن الى البرت ريموند رليمز القاهره ١٩٦٣ المؤسسه المصريه العامه للتاليف والترجمه والطباعه والنشر ص ٢٩٤ .

وقد استفاد نعمان عاشور من ثلاثيه بيراندللو فى بناء سر الكون وبالنسبه للشخصيات كما جاءت فى " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " نجد أنها " تدرك فى وضوح تام حقيقه ذواتها وتعى أنها ولدت حيه على نحو معين ، وتتشبث فى البقاء على نحو ماولدت وبالصوره التى خلقت عليها ، رغبه اكيده منها فى المحافظه على حقيقتها الازليه الثابته دون تبديل ولا تغير" (١)

وهذا مانجده فى شخصيات " سر الكون " والذى استدعاهم الريجسير " شلضم " " سينما اونطه " من مسرحيات نعمان عاشور السابقه بعد أن أضفى على اعمارهم فتره مساويه من تاريخ معرفه الناس بهم حتى ١٩٦٨ عام كتابه سر الكون ، والشخصيات التى استحضرها شلضم تعبير واقع ذواتها منسلخه عن الكاتب وكانها تعى ذواتها وتعى انها ولدت على نحو معين ، وتتشبث فى البقاء ، فرجائى " قد ماتت زوجته ومازال يعبر ، وزينب الدوغرى ، ولدت متسلطه وتعيش متسلطه وهى ترتب الان لزواج ابنتها من على زلط ابن رحمه " بلادبره " التى فرضت سلطانها عليه وعلى زوجها الشبكشى ، وهناك ايضا الطواف وسيد وكريمه من الدوغرى ، وفكرى من " الناس اللى تحت " و " عطوه افندى " ، جميعها شخصيات مسرحيه لم تنتهى بانتهاء مسرحياتهم بل مازالوا يستمرون فى ممارسه الحياه والتشبث بها ، لدرجه انهم بدأوا الثوره على النص المدون لهم وعلى اوامر الريجسير الذى يمثل سلطه المخرج هنا ، وهنا نلاحظ استفاده نعمان عاشور من " الليله ترتحيل " حيث الصراع " بين الممثلون من جانب ـ وهم والشخصيات فى هذه المسرحيه شىء واحد ـ والمخرج من جانب آخر " (٢) ، حيث ترفض الشخصيات كل مايلجأ اليه المخرج من تجهيزات مسرحيه يستجدى بها التأثير ، بل تذهب الى حد رفض المخرج نفسه ، كى تقوم بأداء أدوارها فى صدق " (٣) ، ونفس الشىء نجده فى " سر الكون " لثوره الشخصيات على " شلضم " الذى يلجأ الى المؤلف يبحث عنه ليعيد تنظيم " كونه " وشخصياته ، وهذا من " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " .

---

١ ـ كل شيخ له طريقه : بيراندللو (المقدمه) محمد اسماعيل محمد القاهره ١٩٦٨ سلسله مسرحيات عالميه ٥٥ المؤسسه المصريه العامه للتأليف والنشر . ص ٤ .

٢ ـ نفس المرجع السابق : ص ٥ .

٣ ـ نفس المرجع السابق : ص ١٢ .

من هنا يمكن القول ان نعمان عاشور يعتبر واحد مما استفاد من الانفتاح الثقافى والفكرى على البنيات الفكريه الاوربيه الغربيه والشرقيه واستطاع الاستفاده منها فى خلق مسرحه الـــذى اعتبر لحين خطوه جديده للمسرح المصرى بعد الثوره ، وله الفضل فى خلق مسرح الشخصيـات ، بعد أن كان مسرح النجم هو المسيطر على الحياه المسرحيه سواء فى المسرح الكوميدى ـ الريحانى الكسار ـ أو فى المسرح التراجيدى ـ يوسف وهبى ـ لقد جاء نعمان عاشور مستفيدا بتجربـــه تشيكوف فى خلق مسرح الشخصيات وردود افعالها ازاء وقائع التغير الاجتماعى .

ولم تقتصر الاستفاده من الغرب على الاقتباس او الترجمه أو النقل والتقليد للنصوصـــوص المسرحيه بل شهدت الحياه المسرحيه فى مصر نهضه كبرى خاصه فى الستينات شملت كافه نواحـــى هذه الحياه ، فانشأت الفرق المسرحيه الجديده ، القومى ـ الحديث ، الحكيم ، الكوميـدى الجيب ، العالمى ، العرائس ، وشملت عروضها نماذج من كافه المدارس والمذاهب المسرحيه الموجوده فى الغرب والمتطلع الى ثبت العروض التى قدمتها الفرق المسرحيه المختلفه فى الفتره من ٦٣ وحتى ٧١ كما جاءت فى بيان وزاره الثقافه المصريه المقدم لمؤتمر المسرح المصـــرى المنعقد من ٨ يناير ١٩٧٦ حتى ١٥ يناير ١٩٧٦ ، يجد أن خشبه المسرح المصرى وجمهوره قد شاهدا روائع من المسرح العالمى واحدث التجارب المسرحيه التى برزت فى العالم آنـــذاك الامر الذى ساعد على احياء الحياه المسرحيه والنهوض بها قدما .

فقدم المسرح القومى " بيت من زجاج " لجان كوكتو" ٦٤ ، "الندم" لسارتر ٦٥ ،
" حاملات القرابين " ايسخيلوس ٦٨ ، " دائره الطباشير " لبرتولد بيرخت ٦٨ ،

" كما تم فى هذه الفتره انشأ ـ مسرح الجيب ـ ليقدم الى الجمهور المسرحى الجديـد فى عالم المسرح ، وليكون معملا يغذى الحياه المسرحيه بالدماء الجديده من مخرجين وممثلـين ومؤلفين " وبغرض استقطاب بعض التجارب التى شاهدها بعض المبعوثين للخارج لدراســـه المسرح ، حتى هذه الفتره عند افتتاحه فى الستينات ، كانت منتشره فى أوربا الكثير من المدارس المسرحيه التجريبيه كمسرح العبث او مسرح اللامعقول أو مسرح الاحتجاج أو مسرح الثوره وغـــير ذلك من المسارح التى كان لها صدى فى المجتمعات الغربيه اساسا ، والتى جاءت نشأتـــها نتيجه لاحساس الاوربى بالضياع نتيجه الحربين العالميه الاولى والثانيه ، وبدأ الانســـان يبحث عـن وجـوده ، وسر الوجود وقضاياه ، والبحث عن اصل الحيـاه والوجود الانسانـى

تعبيرا عن الفلسفه الوجوديه " (١) ، ومن هنا نشأ المسرح التجريبى فى أوربا ، فى منتصف الخمسينيات ، وقمنا نحن بانشا مسرحا تجريبيا لتقدم المناسب من هذه التجارب ، فقدم " ماكتب فى الحبيب لها رولد لائج ٦٧ ، والاستثناء والقاعدة لبريخت ٦٤ ، " بستان الكرز " لتشيكوف ٦٥ ، " الملك يموت " يوجين يونسكو ٦٥ ، " يرما " لوركا ٦٥ ، طبول الليل " بريخت ٦٦ ، " الشباب " دورنبات ، " ميديا " جان آنوى ٦٦ ، "الغول" بيترفايس ٧١ .

ولم تقتصر الاعمال التجريبيه على مسرح الجيب فنجد مسرح الحكيم يقدم ، الخرتيت ليوجين يونسكو ٦٥ ـ احد رواد مسرح (العبث) ـ الانسان الطيب بيرخت ٦٧ ، "جان دارك" ، جان انوى ٦٦ ، كما قدم المسرح العالمى ايضا اعمالا لبرنارد شو وثورنتن وايلدر وشكسبير وموليير ، ويونسكو ايضا ، ودورينات .

لقد استفاد المسرح المصرى من التجريب العالمى ، وبدأت الفرق المسرحيه تتسابق لعرض كل ماهو جديد " وكانت البدايه من مسرح الجيب ، والتى تعتبر كفتح شهيه لتجارب اخرى صادفت فى الحقيقه واقعا اجتماعيا وسياسيا مصريا خالصا ، وبدليل ان كثير من المسرحيات التى قدمت فى هذا الوقت قد لاقت صدى سياسيا واجتماعيا مثل "ثورة الزنج ـ "ماراصاد" "انجولا (القول)" ، " (٢) وقد ساعدت هذه المسرحيات فى تمهيد الشعب للحرب التى انتصر فيها فى ١٩٧٣ ، لما فيها من تشابه بين واقع المسرحيات والواقع المسرحى المعاش " ومن هنا كان مسرح الجيب علامه قويه جدا فى طرح قضايا المجتمع المصرى سواء كان من خلال مسرحيات مصريه خالصه ، أو من مسرحيات عالميه أو اجنبيه بشكل عام " (٣) .

نخلص مما سبق ان المسرح المصرى بعد الثوره قد استفاد بالانفتاح الثقافى الذى اتاحته الثوره من خلال تسفير الطلاب والدارسين المصريين للاستفاده من الخارج واستحضار

١ ـ من حديث خاص للاستاذ احمد زكى ـ الممثل والمخرج ووكيل وزاره الثقافه ومدير مسرح الجيب السابق .
٢ ـ نفس المصدر السابق :
٣ ـ نفس المصدر السابق :

احدث المناهج والامكانيات الى مصر ولذلك شاهد جمهور المسرح المصرى اعمالا تواكب ظهورها فى المسرح العالمى ٠

شاهد فى الستينات المسرح الطليعى (أو مسرح العبث) الذى بدأ فى منتصف الخمسينات فى أوربا شاهد أعمال يونسكو احد رواد مسرح العبث ، والذى استفاد منها الحكيم وكتب يا طالع الشجره ، ومصير صرصار تحت اسم مسرح اللا معقول ، وشاهدنا الاعمال اليونانيه العظيمه تقدم على يد مخرجين اجانب ، وشاهد المسرح الأمريكى متمثلا فى اعمال يوجين أونيل ، والمسرح التسجيلى (بترفايس) القول ، والمسرح الملحمى من خلال اعمال بيرخت والذى لقى هوى كبير لدى مخرجينا الشباب الذين امتلئوا حماسا لفكره ومنهجه الاشتراكى نذكر منهم كرم مطاوع سعد اردش ، نجيب سرور ، كمال عطيه ٠٠ وشهدنا المسرح الوجودى (سارتر) ، وشاهدنا روائع تشيكوف " بستان الكرز " و " النورس " وظهر مايعرف بالمسرح الشامل والذى يفترض تجمع عدد من الفنون فى كل موحد بالاضافه الى مرونه الممثل المتعدده القدرات (١) ، وهو يستخدم الغناء والموسيقى والرقص كعناصر ادائيه اساسيه ٠٠ بجانب السينما والشرائح والمسرح الاسود فى بعض الاحيان كعناصر من عناصر العرض وظهرت الموسيقى التصويريه والمؤثرات التى استخدمت فى العروض المختلفه ، ولم تعد الموسيقى للتسليه أو لإعلان البدايه والنهايه ، بل أصبح لها دورا لايقل عن الكلمه والممثل والمنظر ، اصبحت عنصرا هاما من عناصر العرض ، انه حقا انفتاح ثقافى اثرى المسرح المصرى والعربى ، لولا الثوره ٠٠ ولولا التغير الذى احدثته فى الحياه الثقافيه والفنيه ماكنا سمعنا عن شعب المسرح العالمى ، والحكيم ، والحديث ومسرح الجيب ٠٠٠ ذاك المسرح التجريبى الذى كان بمثابه معملا للتفريخ فرخ نجوما فى التاليف ، والتمثيل والاخراج ٠٠٠ نهضه شاهدتها مصرنا ، واستمتع بها جمهور المسرح المصرى فى الستينات من هذا القرن ايام كان هناك مسرحا ٠٠ وقبلما يتساءل الجميع عن ازمه المسرح المصرى ٠٠ والتى يدور عنها الحديث الان ٠٠ ذاك المسرح الذى كان من اقل من خمسه عشر عاما ٠٠ علما على نهضه ثقافيه حضاريه بفضل الثوره ٠٠٠ وما أحدثته من تغيير على البنيه الفكريه والاجتماعيه فى مصر ٠

---

١ ـ احمد زكى : المسرح الشامل القاهر ١٩٧٨ دار المعارف سلسله كتابك ص ١٤ ٠

وقد استدعى هذا التطور بالضروره تطور فى وسائل العرض المسرحى ، شمل معماريه المسرح المصرى كما شاهدنا فى مسرح الجيب والذى اتخذ شكلا اقرب الى القاعد التى لا فاصل بين مكان المشاهدين ومكان العرض وشاهدنا العروض التى لم تعد تستخدم المعمار الايطالى التقليدى والستار الاماميه لبدء ونهايه العرض أو الفصول ، وشاهدنا المسارح التى التى تمتد خشبتها الى الصاله ليحدث تلاحما مابين المتلقى والمؤدى وشاهدنا المعمار الدائرى ، كما فى مسرح السامر .

والديكور ايضا (او المنظر المسرحى) بمكوناته قد شمله التغير ، فبعد ان كانت المناظر المسرحية " منذ افتتاح دار الاوبرا الخديويه عام ١٨٦٩ حتى عام ١٩٥٨ أى بعد قيام الثوره ، ... لايتعدى الستائر المرسوم عليها مناظر داخليه لصالونات أو خارجيه ، لمتنزهات وقصور ... وكلها مناظر مطابقه للمناظر المسرحيه للقرن الثامن عشر " (١) ،

وكان يقوم برسمها فنانون ايطاليون ، أما الفرق الخاصه فكانت تشترى مناظرها من استوديوهات الرسامين الايطاليين ، " وكان يتم الشراء دون الاهتمام بعلاقه هذه المناظر بالدراما المقدمه فقد كان مفهوم المناظر المسرحيه فى تلك الفتره لايتعدى خلفيه للابهار يتحرك امامها الممثل النجم " (٢) ولكن بعد الثوره وبعد أن تغير المفهوم العام عن المسرح بدأ الاهتمام بالمنظر المسرحى ذلك الاهتمام الذى لم يقل عن الاهتمام بالمسرح عامة .. وكما بدأت النهضه المسرحيه عامه على يد نعمان عاشور والمسرح الحر والناس اللى تحت " ومنها ايضا بدأت الرغبه فى تحقيق الدقه فى التفاصيل الفوتوغرافيه فى المناظر والملابس والاضاءه المسرحيه " (٣) ، ومن بعدها بدأ المصمم المصرى يحل محل الرسام الايطالى وبدأ الديكور يحتل مكانته فى العرض المسرحى ، وظهرت الدلالات المرئيه كعناصر تأكيد على المضمون الدرامى وظهرت المحاولات التى اشتقت من عناصر الفرجه الشعبيه من التراث عناصر

---

١ ـ اثر ثوره ١٩٥٢ على تطور فن الديكور المسرحى صبرى عبد العزيز مجله الفنون القاهره ١٩٨٤ السنه الخامسه العدد العشرون ص ١٠٩ .

٢ ـ نفس المصدر السابق : ص ١٠٩ .

٣ ـ نفس المصدر السابق : ص ١١٠ .

اساسيه لتصميم المنظر المسرحى واصبح للمنظر المسرحى شخصيته التى تتعامل مع باقى عناصر العرض المسرحى لخلق وحده فنيه متكامله تجسد رؤيه المخرج والتى يريد ان يحملها وسائطه لا هالها الى المتلقى ٠

وهكذا يكون المسرح المصرى الحديث قد عرف طريقه الى العالميه من خلال الاحتكاك الثقافى الذى هيئته له الثوره المصريه ، تلك الثوره التى قادت الحياه المسرحيه الى ساحه رحبه لا نهايه لها ، واكدت على ان المسرح الحق هو ضمير الامه ، وان المسرح هو افضل وسائل التعبير الشعبيه والتى تعبر بصدق عن هموم وقضايا الشعوب ، لذلك فانها تندثر مع اندثار الشعوب والحضارات وترقى دوما مع رقى الحضاره ورقى الشعب ٠

الخاتمـــــــــه

ومن دراسه العلاقه بين المسرح والمجتمع فى مصر فى الفتره من ١٩٥٢ الى ١٩٧٠ وهى الهدف الاساسى من هذا البحث خلص الباحث الى مجموعه من النتائج من خلال دراسته لتاريخ المسرح المصرى الحديث منذ الحمله الفرنسيه ١٧٩٨ حتى ١٩٥٢ مستخدما منهج التحليل السوسيولوجى للاعمال المسرحيه الكبار التى واكبت التغيرات الاجتماعيه التى اصابت البنيه الاجتماعيه فى مصر ، ثم من التطبيق على اعمال نعمان عاشور ونجيب سرور لدراسه نفس العلاقه فى الفتره من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ ، مستخدما نفس المنهج والذى يتلخص فى التحليل الاجتماعى للنص المسرحى بحثا عن قيماته الدراميه الاساسيه ، والتى تعكس واقع التغير الاجتماعى ، وأهم الافكار التى يحملها الكاتب لشخصياته والتى تتجسد ردود افعالها ازاء هذا التغير ، ولقياس مدى وعى الكاتب بقضايا مجتمعه ، وكيفيه توظيف أدواته فى بناء درامى اجتماعى ، يحاكم فيه الكاتب مجتمعه ، وافراده ، بحثا عن حياة أفضل ولتجاوز سلبيات المراحل المتعاقبه فى مراحل لاحقه ، حتى لا يعوق الافراد مسيره الثوره ... ومسيره المجتمع من وجهه نظر الكاتب المسرحي ، ويمكن رصد أهم النتائج التى توصل اليها الباحث فى نقاط هى ...

أولا : هناك شبه اجماع بين المختصين على وجود تلك الرابطه القويه بين المسرح والمجتمع منذ نشأته حتى الان ، ولذلك لابد من دراسه المسرح المعاصر من خلال السياق الاجتماعى المعايش لظهوره ، وأنماط العلاقات والبنى الاجتماعيه السائده فيه ، ثم محاوله ربط كل هذا بالتطورات والتغيرات الاجتماعيه ، وربطها باللحظه التاريخيه التى ظهرت فيها ، وعلاقه كل ذلك بذات المبدع التى تتفاعل مع مجتمعه وقضاياه واللحظه التاريخيه فيتشكل لديه وعيه بقضايا هذا المجتمع ، والذى يظهر فى انتاجه الادبى او الفنى مما يحقق من خلاله خصوصيه الادب أو الفن ، والذى يقدم خلاله تلك الوقائع الداله التى تجسد هذا المجتمع الذى يعيه ويعبر عنه وعن أفكاره ومضامينه وشخصياته ..

ثانيا : ارتبط الفن المسرحى فى مصر ، منذ ظهوره على يد يعقوب صنوع ، بهموم الامه وقضايا المجتمع ، السياسيه والاقتصاديه ، معتمدا على ماكتسبه من ارث الفنان الشعبى — المحبطين — ووعيه بهموم المجتمع ، وسواء اكان صنوع صادقا مخلصا فى وعيه او مغرضا فى توظيف مسرحه للتحريض ضد الخديوى وحاشيته ، الا أن الشعله التى حملها صنوع ، سرعان ما خبت بين قمع السلطه ومنع الرقابه وتدخل المحتل ، وانتهى الامر بذلك المسرح الذى بدأ ، مهتما بقضايا المجتمع ، ببعده عن مشاكل الجماهير وهمومها واغرقوا الجماهير فى تيار من الميلودراما الزاعقه التى تخاطب العواطف وتبكيهم لمصير الشخصيات التعس ، وكأنهم يبكون مصائرهم واقدارهم التى لم يحاول المسرح أن يتعرض لها ، أو فى حلول رومانسيه لمشاكل الطبقه الوسطى ، تلك الحلول التى جاءت فى اطار من الفودفيل والكوميديا الهازله والتى مازالت ترتبط بالفكر البرجوازى والرأسمالى ، ... لقد انتهى الوضع بالمسرح الى أن اصبح مكانا للهو ، لمتعه ثقافيه سطحيه متعاليه عن هموم الشعب وابنائه الكادحين .

وهكذا لم تنجب الحركه المسرحيه فى مصر (يومارشيه) آخر ، حتى فى عز ازماتها ١٨٨٢ ، ١٩١٩ ، ١٩٣١ ، ١٩٤٦ ، لم ينجب الحركه المسرحيه كاتبا تقدميا كبسكانتور وبيرخت ، الذين صنعتهم ظروف اجتماعيه مماثله لظروف المجتمع المصرى ابان الحرب العظمى وقبلها وبعدها .

ثالثا : ولكن الثوره استطاعت ان توقظ فى المثقفين احساسهم بقوميتهم ، وان توقظ وعيهم وتعطيهم الفرصه للجهر بمالى صدورهم ، فظهر الكاتب المسرحى المنتمى للمجتمع ، وللفكر الثورى الذى غلب عليه الطابع الاشتراكى ، وبدأت الواقعيه الاشتراكيه والنقديه تجد مريدين لها وانطلق الكاتب المسرحى بوعى واقتدار ، يتفاعل مع الاحداث العظام والتغيرات الكبرى التى بدأت تغير وتطور فى المجتمع وفى بنيته الاجتماعيه والفكريه وبدأت المسرحيه المصريه الاجتماعيه تأخذ شكلا جديدا ، لم تعد مسرحيه نجم بقدر ما اصبحت مسرحيه شخصيات تحمل افكارا وامالا وقدره وارادة على الفعل وبدأت علاقات جديده تظهر ورؤى ووجهات نظر متعدده ازاء التغير وعوامله واحداثه فى الظهور ، ويتلو رد دور الكاتب الاجتماعى ، الذى يحمل هم وفكر الطبقتين الوسطى والدنيا اللتين انجبتا للمسرح ابطالا لم يكن يعرفهم من قبل

وقد استفاد المسرح كثيرا من الانفتاح الثقافى الذى صنعته الثوره خاصه على بلدان اوربا الاشتراكيه والتى كان التعرض لها ولثقافتها قبل الثوره اشبه بمحاوله الانتحار ، وبهذا الانفتاح تغذت الحياه المسرحيه بروافد جديده افادت المسرحيه المصريه وانعكس هذا على تطور المسرح كتابة وعرضا ، فتعددت المدارس والاشكال وتنوعت التيمات والصراعات والمضامين وقد حظى الصراع الطبقى بوصفه عصب التحول الاشتراكى بكثير من اهتمام الكتاب تعرض له نعمان عاشور فى معظم مسرحياته ، ونجيب سرور فى كل مسرحياته ، وان اختلفت الطبقات باختلاف عوامل التغير .

واقترب المسرح من قضايا المجتمع سلبياتها وايجابيتها ، وبدا المسرح يكسب جمهورا ، وميادينا جديده ، خاصه مع انتشار فرق الثقافه الجماهيريه المسرحيه ، ومع استفاده المسرح من التراث شكلا ومضمونا .

وظهر مسرح المخرج ، ذلك المسرح الذى اصبح يعتمد على كافه عناصر العرض المسرحى لخلق معادلات مرئيه ومسموعه ، تشكيليه وادائيه للافكار التى يحملها النص ويفسرها المخرج المثقف الدارس .

ومع اهتمام الدوله بالمسرح والمسرحيين بدأ المسرحيون يعملون فى أمان واستقرار نسبى ، وبدأ التجريب الذى يسعى من أجل تغذيه الحياه المسرحيه بالدماء الجديده من مؤلفين وممثلين وفنيين وبدأ الاهتمام بالتراث ، وارتفعت الدعوات للنداء بمسرح مصرى عربى ، له خصوصياته المميزه والمعتمده على مظاهر الفرجه الشعبيه وما بها من ارهاصات مسرحيه .

كما ظهرت اثار الانفتاح على الغرب والشرق فى تعدد المدارس المسرحيه ، التى ظهرت اعمالها سواء مترجمه ، أو معربه ، أو ممصره ، أو فى اعمال مؤلفه ولكنها تعتمد على افكار وتكنيك هذه المدارس كما فى مسرح نعمان عاشور وتمثله لمسرح تشيكوف وبيراندللو ..

وفى راى الباحث قد انقسم الكتاب المسرحيين فى تفاعلهم مع احداث التغير الى قسمين الاول : ويمثله نعمان عاشور ، وهو الذى يعاين اللحظه التاريخيه ويتفاعل معها ثم يكتب مسجلا رد فعل الافراد والطبقات ازائها ، وتجئ احكامه محمله بالانفعال العفوى اللحظى ، الذى قد تكشف الايام خطئه .. وهذا ماحدث مع نعمان عاشور فبعد ان كتب اعماله العظام

حتى النكسه ، كانت النكسه صدمه له جعلته يعيد حساباته واحكامه مع شخصياته التى حملها الامال والاحلام والافكار العظام التى جاءت وليده اللحظات الثوريه التى سجلها الكاتب مزامنه للحظه وقوعها ..

والكاتب الذى يكتب فى لحظه لاحقه مسجلا احداث لحظه تاريخيه ماضيه ويمثل هذا النوع نجيب سرور ، والذى استطاع بتحقق ان يسجل لتاريخ مصر واهم القضايا التى تهم المجتمع ومرت به محللا من وجهه نظر وبوعيه للبنيه الفكريه الاجتماعيه التى يعايشها اهم الاحداث محددا اطراف الصراع واسبابه وابعاده ، مصدرا احكاما يحكمها التعقل بعيده عن الانفعال الشعورى

محذرا من السلبيات فى محاوله لنشر الوعى بالمحافظه على المكاسب بتحاشى السلبيات واسبابها ، ومناديا بالتغير بالتعرف على اسباب الفساد والمعوقات ، لغيرها .

ونخلص من كل هذا ، الى ان المسرح الصادق مع بنيته الاجتماعيه هو المسرح الابقى ، وان المسرح الذى يحافظ على رسالته ، فى نشر الوعى من خلال المتعه ، ومساندة الجموع الكادحه فى المطالبه بحقها هو الاحق بالبقاء ...

وعلى مر تاريخ الدراما .. لم يبقى ولم يخلد الا المسرح الانسانى ، الذى تناول قضايا الانسان فى علاقته بمجتمعه وعلاقاته بأقرانه واضواءه ، ذلك المسرح الذى تمخ من الناس وعاش معهم ولهم ... المسرح الاغريقى العظيم ... مسرح عصر النهضه ... مسرح يوما رشيه المسرح الاوربى بعد الحرب الاولى والثانيه ، المسرح المصرى عندما كان مهتما بقضايا المجتمع ويتناولها بقصد النقد البناء ، النقد الذى يساعد على الافضل ويبحث عن الافضل .

ولحل ازمه المسرح المصرى الان .. الازمه المفتعله لابد أن يعود المسرح للناس .. لقضاياهم .. والناس هم البسطاء الكادحين .. الصابرين المصريين .. لا مسرح اصحاب الانفتاح الاقتصادى لا مسرح الغرائز والابتذال المعتمد على التلميحات الجنسيه المباشره وغير المباشره ، بل مسرح ياسين وبهيه والناس اللى تحت ، مسرح آه ياليل ياقمر ، وعائلة الدوغرى ، مسرح منين اجيب ناس وسر الكون .

المراجـــــع

المراجـــــع العربيـــــه

١ - ابراهيم - نبيله : قصصنا الشعبى من الرومانسيه الى الواقعيه ، بيروت دار العوده ، ١٩٧٤ .

٢ - ابو سيف - ليلى : نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر ، القاهرة دار المعارف .

٣ - ابو زيد - على ابراهيم : خيال الظل ط١ ، القاهره : دار المعارف ١٩٨٢ .

٤ - ادريس - يوسف : نحو مسرح عربى ، بيروت : دار نشر الوطن العربى ١٩٧٤ .

٥ - اردش - سعد : المخرج فى المسرح المعاصر ، سلسله عالم المعرفه عدد ٩٩ الكويت ، المجلس الوطنى للثقافه والادب يوليو ١٩٧٩ .

٦ - الكساندروفنا - تمارا : الف عام وعام على المسرح العربى ، ترجمه توفيق المؤذن ، بيروت : دار الفارابى ، ١٩٨١ .

٧ - تليمه - عبد المنعم : مقدمه فى نظريه الادب ، القاهره : دار الثقافه للطباعه والنشر ، ١٩٧٦ .

٨ - تيمور - محمود : طلائع المسرح العربى ، القاهره : مكتبه الادب بدون تاريخ

٩ - الحجـــاوى - زكريا : حكايه اليهود ، القاهره : دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

١٠- حســـين - احمد : موسوعه تاريخ مصر ج٣ ، القاهره : دار الشعـــب بدون تاريخ .

١١- : موسوعه تاريخ مصر ج٥ ، القاهره : دار الشعـــب ١٩٨٣ .

١٢- الحكيم - توفيق : الملك أوديب " مسرحيه " ، القاهره : مكتبه الاداب ، بدون تاريخ .

١٣- حمـــاده - ابراهـيم : معجم المصطلحات الدراميه والمسرحيه ، القاهـــره ، دار الشعب ، ١٩٧١ .

١٤- حمـدان - جمال : شخصيه مصر المجلد الثانى ، القاهره : عالم الكتـــب ١٩٨١ .

١٥- حمروش - أحمـــد : مجتمع عبد الناصر ج٣ ، القاهره : الموقف العربـــى بدون تاريخ .

١٦- درويش - عبد الكريم وآخرين : حرب الساعات الست ، القاهره : الانجلو المصريه ١٩٧٤ .

١٧- درويش - علـــى : دراسات فى الادب الفرنسى ، القاهره : الهيئه المصريه العامه للكتاب ، ١٩٧٣ .

١٨- الدسوقى - بهجت على : مصر عبر الزمان ، القاهره : مكتبه روز اليوسف ، بـــدون تاريخ .

١٩ ـ الراعى ـ على : المسرح فى الوطن العربى ، سلسله عالم المعرفه عدد ٢٥ الكويت : المجلس الوطنى للثقافه والادب ، يناير ١٩٨٠ .

٢٠ ـ : الكوميديا المرتجله فى المسرح المصرى ، القاهره : كتاب الهلال ١٩٦٨ .

٢١ ـ راغب ـ نبيل : مستغيل الديموقراطيه فى مصر ، القاهره : سلسله كتب سياسيه ، العدد السابع ١٩٨٠ .

٢٢ ـ : فن المسرح عند يوسف ادريس ، القاهره : مكتبه غريب ١٩٨٠ .

٢٣ ـ : الدراما الواقعيه عند نعمان عاشور ، القاهره : الهيئه المصريه العامه للكتب ١٩٨٢ .

٢٤ ـ الرافعى ـ عبد الرحمن : ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومى من ١٩١٤ : ١٩١٩ جزءان القاهره : دار الشعب ، اكتوبر ١٩٦٨ .

٢٥ ـ : فى اعقاب الثوره المصريه حـ١ ، القاهره : مكتبه نهضه مصر ١٩٥٩ .

٢٦ ـ : ثورة يوليو ١٩٥٢ تاريخنا القومى فى سبع سنوات ١٩٥٢ ـ ١٩٥٩ ط١ ، القاهره : مكتبه النهضه المصريه ١٩٥٩ .

٢٧ ـ رمضان ـ عبد العظيم : صراع الطبقات فى مصر ، بيروت : العربيه للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ .

٢٨ ـ زكى ـ أحمد : المسرح الشامل ، القاهره : سلسله كتابك ، دار المعارف ، ١٩٧٨ .

٢٩ ـ سرور ـ نجيب : حوار فى المسرح ، دراسات نقديه ، القاهره : الانجلو المصريه ١٩٦٩ .

٣٠ ـ : التراجيديا الانسانيه ، ديوان ، القاهره : وزاره الثقافه ١٩٦٧ .

٣١ ـ السعيد ـ رأفت : تاريخ المنظمات اليساريه المصريه من ١٩٤٠ ـ ١٩٥٠ ، القاهره : دار الثقافه للجديده .

٣٢ ـ السمالوطى ـ نبيل : التنميه والتحديث الحضارى جـ١ ، القاهره : مطبعه الجبلاوى ، بدون تاريخ .

٣٣ ـ شرف الدين ـ المنصف : تاريخ المسرح التونسى حـ١ ، تونس : مطابع شركه العمل للنشر والصحافه ١٩٧١ .

٣٤ ـ الشافعى ـ شهدى عطيه : تطور الحركه الوطنيه ١٨٨٢ ـ ١٩٥٦ ، القاهره ، دار شهدى للنشر ١٩٨٣ .

٣٥ ـ شلبى ـ احمد : مصر بين حربين ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ طـ٢ القاهره : مكتبه النهضه العربيه ١٩٧٥ .

٣٦ - صالح - رشدى : المسرح العربى ، القاهره ، سلسله الجديد .

٣٧ - صادق - حاتم : قضايا ناصريه ط ١ ، القاهره : دار الموقف العربى ، ابريل ١٩٨١ .

٣٨ - طليمات - زكى : مقدمه - حلاق اشبيليه ، الكويت : سلسله المسرح العالمى (٢٣) ، وزاره الاعلام الكويتيه ، اغسطس ١٩٧١ .

٣٩ - عاشور - نعمان : المسلاخ حياتى ، القاهره : القاهره للثقافه العربيه ١٩٧٥ .

٤٠ - عبد المعطى - عبد الباسط : الصراع الطبقى فى القريه المصريه ، القاهره : دار الثقافه الجديده ١٩٧٧ .

٤١ - : توزيع الفقر فى القريه المصريه ، القاهره : دار الثقافه الجديده .

٤٢ - عمر - سامى منير : المسرح المصرى بعد الحرب العالميه الثانيه جزءان ، الاسكندريه : الهيئه المصريه العامه للكتاب ، ١٩٧٨ .

٤٣ - عمر - مصطفى على : الاتجاهات الفكريه فى الادب المسرحى ، القاهره : دار المعارف ١٩٨٠ .

٤٤ - عوض - رمسيس : اتجاهات سياسيه فى المسرح المصرى ، القاهره : الهيئه المصريه العامه للكتاب .

٤٥ ـ عيد ـ السيد حسن : تطور النقد المسرحى فى مصر ، القاهره : المؤسسه المصريه للتاليف والانباء والنشر ، نوفمبر ١٩٦٥ .

٤٦ ـ الكردى ـ محمد على : علم اجتماع الادب ، الكتاب السنوى لعلم الاجتماع القاهره دار المعارف ابريل ١٩٨٣ .

٤٧ ـ محسن ـ حسن : المؤثرات الغربيه فى المسرح المصرى المعاصر ، القاهره دار النهضه العربيه ١٩٧٩ .

٤٨ ـ محمد ـ محمد على : قضيه التحليل الاجماعى للادب ، الكتاب السنوى لعلم الاجتماع ، القاهره : دار المعارف ابريل ١٩٨٣ .

٤٩ ـ مندور ـ محمد : نماذج بشريه ، القاهره : دار نهضه مصر للطبع والنشر بدون تاريخ .

٥٠ ـ : فى المسرح المصرى المعاصر ط ١ ، القاهره : دار نهضه مصر للطبع والنشر ، ١٩٧١ .

٥١ ـ : الادب وفنونه ، القاهره : دار نهضه مصر ، ١٩٨٠ .

٥٢ ـ المغازى ـ احمد : الصحافه الفنيه فى مصر ، القاهره : الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٨ .

٥٣ ـ نجم ـ محمد يوسف : المسرحيه فى الادب العربى الحديث ط٣ ، بيروت : دار الثقافه ، ١٩٨٠ .

٥٤ - نشاطى - فتوح : مقدمه زواج فيجارو ، القاهره : سلسله المسرح العالمى وزاره الثقافه والارشاد المصريه ، يوليو ١٩٦٦ .

٥٥ - النكلاوى - احمد : التغير والبناء الاجتماعى ط١ ، القاهره : مكتبه القاهره الحديثه ، ١٩٦٨ .

٥٦ - ياسين - السيد : التحليل الاجتماعى للادب ج١ ، بيروت : دار التنوير للطباعه والنشر ١٩٨٢ .

٥٧ - الياغى - عبد الرحمن : فى الجهود المسرحيه ج١ ، بيروت : المؤسسه العربيه للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ .

٥٨ - يحى - جلال : المجمل فى تاريخ مصر الحديثه ، القاهره : المكتب الجامعى الحديث ١٩٨٢ .

المترجمات

٥٩ - بروشتاين - روبرت : المسرح الثورى ، ترجمه عبد المنعم البشلاوى ، القاهره الهيئه المصريه العامه للتأليف والنشر ، بدون تاريخ .

٦٠ - بيراندللو - لويجى : كل شيخ وله طريقه ، تقديم محمد اسماعيل محمد ، القاهره سلسله مسرحيات عالميه ٥٥ ، المؤسسه المصريه العامه للتأليف والنشر ١٩٦٨ .

٦١ — بيلكين — ا واخرين : تشيكوف بين القصه والمسرح ط ١ ، ترجمه حياه شراره بيروت : دار العلم ١٩٧٥ .

٦٢ — جاستر — جـــون : المسرح فى مفترق الطرق ، ترجمه سامى خشبه ، القاهره الهيئه المصريه للكتاب والترجمه والنشر ، ١٩٦٧ .

٦٣ — جرفتش — جورج : دراسات فى الطبقات الاجتماعيه ، ترجمه احمد رضـــا القاهره : الهيئه العامه للكتاب والترجمه والنشر ١٩٧٢

٦٤ — لوكاتش — جورج : دراسات فى الواقعيه الاوربيه ، ترجمه امير اسكندر القاهره الهيئه المصريه العامه للكتاب ، ١٩٧٢ .

٦٥ — لانـــداو — يعقوب : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، ترجمه احمـــد مغازى ، القاهره : الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٢ .

٦٦ — وليمـز — ريمونـد : المسرحيه من ايسن الى البرت ، ترجمه فايز اســـكندر القاهره : وزاره الثقافه والارشاد ، اكتوبر ١٩٦٣ .

٦٧ — هاوزر — ارنـــولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ حـ١ ، ترجمه د . فؤاد زكريـــا بيروت : المؤسسه العربيه للدراسات والنشر ١٩٨١ .

مســـــــرحيـات

٦٨ — ســـرور — نجيـب : ياسين وبهيه ، القاهره : مكتبه مدبولى ، بدون تاريخ .

٦٩ ـ : آه ياليل ياقمر ، القاهره : سلسله مسرحيات عربيه ، ١١٨٠ .

٧٠ ـ : قولوا لعين الشمس : القاهره : مكتبه مدبولى بدون تاريخ

٧١ ـ : منين اجيب ناس ، القاهره : الثقافه الجديده ، ١٩٧٥ .

٧٢ ـ : الذباب الازرق ، نسخه خاصه بالباحث .

٧٣ ـ : الحكم قبل المداوله ، نسخه خاصه بالباحث .

٧٤ ـ عاشور ـ نعمان : مسرح نعمان عاشور ج١ ، القاهره : الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٤ .

ـ المغماطيس

ـ الناس اللى تحت

ـ الناس اللى فوق

ـ سيما اونطه

ـ جنس الحريم

: مسرح نعمان عاشور ج٢ ، القاهره : الهيئه المصريه العامه للكتاب ، ١٩٧٦

ـ وابور الطحين

ـ عائله الدوغرى

ـ ثلاث ليالى

ـ بلاد بره

ـ سر الكون

مـــراجـــع اجنبيـــــه

٧٥- I smail _Abd El MoneM.

Drama and Socity .

القاهره : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ .

٧٦- Afanosyav . V

Marxist Philosophy 3 rd ed.

Moscow : Progress Publishers . 1968 .

ابحـــــــاث

٧٧- اردس - سـعد : تجربتى فى المسرح الاجتماعى ، بحث مقدم لملتقى صقـر الرشود الاول ، الكويت : ٩/٢/١٩٨١ .

محاضـــــرات

٧٨- فهمـى - فـوزى : محاضرات فى سوسيولوجيه المسرح ، المعهد العالـى للنقد الفنى ، القاهره : ١٩٨١ .

دوريـــــــات

٧٩ ـ مجلـــه فصـول : المجلد الاول العدد الثانى ، القاهره : هيئه الكتاب المصريه يناير ١٩٨١ .

٨٠ ـ مجلـــه ابـداع : السنه الثالثه العدد الثانى ، القاهره : الهيئـــه المصريه العامه للكتاب ، فبراير ١٩٨٥ .

٨١ ـ مجلـــه الفـنون : السنه الخامسه العدد العشرون ، القاهره : ١٩٨٤ .

٨٢ ـ مجله عالم الفكـــر : مجلد ١٥ ، العدد الاول ، الكويت : ١٩٨٤ .

٨٣ ـ مجله روز اليوســف : القاهـــره ١٩٦٤/١٢/٢٨ .

٨٤ ـ مجله نادى المسـرح : العدد الرابـع القاهره فبراير ١٩٨٠ .

٨٥ ـ مجلـــه الثقافـــه : القاهـــره ١٩٦٥/١/١٥ .

٨٦ ـ مجلـــه المصـور : القاهـــره ١٩٦٤/١٢/١٦ .

٨٧ ـ مجلـــه المســرح : العدد ٣١ القاهـره ١٩٦٦/ ٧ .

٨٨ ـ جريـــده الاخـبار : القاهـــره ١٩٦٤/١٢/٢٩ .

٨٩ ـ جريـــده الاهـرام : القاهـــره ١٩٦٤/١٢/ ٥ .

٩٠ ـ جريـــدةالاهـرام : القاهـــره ١٩٨٥/ ٨/١٦ .

احاديـــــث

٩١ ـ تسجيل خاص مع الاستاذ / احمدزكى المخرج ورئيس قطاع المسرح سابقا .