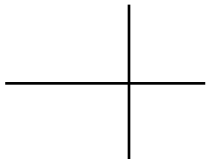
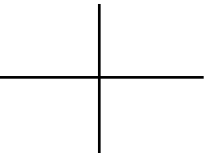
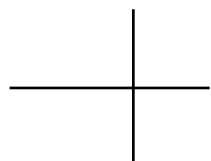
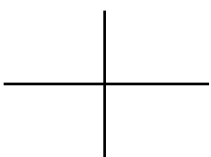
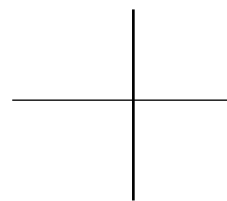
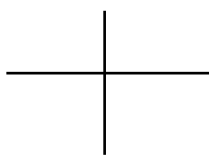


مدخل لدراسة الجهور
في المسرح المصري

جلال الشرقاوي





الفن

الفن بالمعنى الواسع للكلمة هو محاكاة للطبيعة .. هو استرجاع صور الحياة وإعادة ترتيبها . ومن خلالها يبدع الفنان شيئاً هو نتيجة تصويره الخاص ولكنه أساساً لا يعدو أن يكون الحياة ذاتها . فالفن هو تفسير الإنسان للحياة في تعبير يمكن التعرف عليه وفهمه . فهو إذن ليس من خلق الطبيعة ولكنه من إبداع الإنسان . وهناك ثلاثة عناصر تتعاون في خلق العمل الفني هي ما نطلق عليها اسم المثلث الجمالي :

- 1 - تجربة ما . إحساس . صورة . فكرة . رؤية . وجهة نظر . والفنان يحلم بهذه التجربة أو الصورة أو الفكرة ولا يرتاح إلا إذا أخرجها من داخل نفسه . إن الفنان يستفيد من كل الإنجازات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية والفلسفية . إنه بشكل ما أكثر حساسية من الإنسان العادي وأكثر إدراكاً وهو يستوعب كل هذه العناصر في عقله ووجدانه ثم يلتقط بعينه الفاحصة وبصيرته الثاقبة كل لمحات الإنسانية المكثفة ثم يخرج منها برؤيا جديدة تماماً في مادتها وشكلها وهكذا تدخل في عالم الفن . أي أنه بالرغم من أن الفنان قد استوحى واستنبط مادته من عناصر الحياة المختلفة إلا أنه قد استوعبها بروحه ، وبذاته ، ثم أفرزها مرة أخرى في شكل مختلف عما كانت عليه في الحياة .
- 2 - الوسائل أو الأدوات التي يلجأ إليها الفنان ليعبر بها عن تجربته الداخلية ويجسدها في صورة خارجية .

* جلال الشرقاوي مخرج وممثل مسرحي مصري معروف .

المسرح وإشكالية الجمهور

3 - المُسْتَقْبَل (المشاهد أو المستمع) وهو الإنسان الذي يترجم له الفنان تجربته الداخلية . هو الذي يستمتع بالصورة أو التمثال أو البناء المعماري (فنون مكانية أو تشكيلية) أو يستمتع بالشعر (الدراما) أو الموسيقى أو الرقص أو العرض المسرحي أو الفيلم السينمائي أو الدراما التلفزيونية أو الدراما الإذاعية . والمستقبل هو مقياس نجاح الفنان في تجسيد تجربته الذاتية في صورة جمالية .

إن الغرض من الفن هو إثارة الأحاسيس على أن تكون بالغة العمق بحيث يبقى بعد زوال المؤثر المباشر انطباع دائم يؤدي إلى التفكير .. وإلى إيقاظ تجارب المشاهد الذاتية وتصورات وأفكاره .. إلى إدراك أعمق للحياة وعلاقة الإنسان بها وبتلك القوى الأعظم التي تحركه كالقوانين السماوية والوضعية .

ومالم يُثر العمل الفني عند المُسْتَقْبَل شيئاً قريباً من الإحساس الذي حرك الفنان في الأصل فلا يمكن إدراجه ضمن الأعمال الفنية .

والفن لا يمكن أن ينفصل عن معترك الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بكل أبعادها وآثارها ، إذ إن مهمته ليست مقصورة على التعبير عن واقع المجتمع الذي يعيش فيه ولكن مهمته الحقيقية تكمن في تغيير هذا الواقع إلى الأفضل . والفن الحقيقي يمتلك من الأدوات والوسائل المتنوعة ما يجعله قادراً على بناء الفكر الإنساني السوي وترسيخ القيم الفاضلة وغرس كل المقومات التي تخلق المجتمعات الراقية والمتحضرة .

وهكذا يشكل المُسْتَقْبَل (الجمهور) الضلع الثالث في المثلث الجمالي للعمل الفني .

المسرح

المسرح هو كما يقولون أب الفنون إذ إنه المجال الذي يحتوي كل الفنون مجتمعة مكانية كانت أم زمانية .

وتتفاعل كثير من العناصر الفنية في خلق فنانيين كثيرين لإبداع العرض المسرحي هي : النص - التمثيل - الإخراج - الديكور - الإضاءة - الملابس - الأكسسوار - الحركة - الموسيقى والمؤثرات الصوتية - المكياج - الجمهور .

ونحن نستطيع أن نستغني عن كثير من هذه الوسائل ولكننا بالتحديد لا نستطيع أن نستغني عن عناصر ثلاثة هي جوهر وأساس العرض المسرحي : النص - الممثل - الجمهور .

وحتى نستطيع أن نفهم المسرح يجب أن نبدأ بفهم دور الجمهور في المسرح .

جمهور المسرح

العرض المسرحي بكل ما فيه يقدم أساساً لجمهور يتجمع خصيصاً لرؤيته . وبدون هذا الجمهور تصبح الظاهرة المسرحية نفسها لا وجود لها . لأن هذا الجمهور هو الذي يمنحها الخصوبة والحياة من خلال ذلك اللقاء الحي المتجدد بين إنسان بلحمه ودمه وهو «الممثل» على خشبة المسرح وبين إنسان آخر بلحمه ودمه هو «المتفرج» في صالة العرض وهذه الخاصية المرتبطة بالعرض المسرحي لا وجود لها في الحقول الفنية التعبيرية الأخرى كالإذاعة والتلفزيون والسينما .

إن الإنسان بطبيعته (حيوان) مشارك واجتماعي . وبالإضافة إلى قدرته على

المسرح وإشكالية الجمهور

الضحك والبكاء وقدرته على التفكير فهو قادر أيضاً على مشاركة الآخرين إذ إنه منذ سنواته المبكرة يتعلم أن يدخل في أفكار هؤلاء الذين يراهم خارج نفسه وبذا ينسى عقله وروحه .

وجمهور المتفرجين لكونه تجمعاً يعتبر أقل تعقلاً وأكثر تقبلاً للإيحاء من الأفراد ، كل فرد على حدة .

وجمهور المسرح يتميز عن مجرد أي تجمع .. إنه يفقد توازنه بصورة جماعية إرادية ودون وعي عندما تطفأ أنوار الصالة ثم تركز الإضاءة على الستارة الأمامية ثم تتفرج بعد ذلك عن الحدث المقدم .. وكلما تقدمت المسرحية غاصت إلى القاع الشخصية المنفردة للإنسان . فالمثيرات القادمة من على خشبة المسرح تولد الاهتمام وتوجه مشاعر التعاطف وتخلق أخيراً في جمهور المسرح رغبة جماعية هي نفس الرغبة التي تراود البطل في المسرحية وهو يسعى إلى تحقيق أهدافه .

وهذه هي المقدرة العليا التي يجذبها الإنسان معه إلى المسرح وهي رغبته في أن يتوحد مع الشخصيات على خشبة المسرح .. إنه يعاني نفس الأحاسيس الموجودة في الحالات النفسية التي لا يمر بها بنفسه ولو بشكل وقتي وذلك لكي يفهمها وربما لكي يعارضها ويرفضها فيما بعد . وهذه هي أكثر الأشياء التي يقدمها كاتب المسرح نفعاً وأكثرها قيمة وهي إحدى وسائله للوصول إلى جمهور يكسبه أو يرفضه . وقد صاغ علماء النفس اصطلاحاً استعاره النقد المسرحي للتعبير عن هذه الصفات في المتفرج هو اصطلاح التقمص الوجداني .

على فتان المسرح إذن أن يدرك أن جمهور المسرح عندما يفقد نفسه أو يسلم نفسه

جلال الشرقاوي

الجمهور في المسرح المصري

فإنه يتحمل بذلك مسؤولية كبرى فهو يستحوذ على أمسية كاملة من حياة هؤلاء المتفرجين ويطالبهم بتصديقه فلو أعطاهم مثيرات مزيفة لجرفهم مؤقتاً إلى ماهو مزيف ورخيص . إن الصورة الصادقة والتجربة الرائعة هي أقل ما يستطيع الفنان أن يقدمه للمتفرجين .

إن المتفرجين ليسوا مجرد مستقبلين أو متذوقين ولكنهم في واقع الأمر ينشدون تحقيق ذواتهم الفردية والجماعية في المسرحية التي يتحولون عند مشاهدتها إلى مبدعين وممثلين في وقت واحد .

والواقع أن تاريخ الدراما بعينه تاريخ الجمهور أو بعبارة أخرى هو التاريخ الاجتماعي ومساره وهو نبضات الإنسان في مآسيه وملاهيته عبر التاريخ .. والدراسة الموضوعية تؤكد أن الدراما لم تزدهر إلا في المراحل التي كانت تصدر فيها عن النفسية الجماعية لشعب ما إذ إنها الواقع المشخص لوجدان الجماهير وأمارات من أمارات الصحة عند الفرد والتلاحم عند الجماعة . ولا يقول قائل إن هذا التلاحم يقتضي درجة عالية من التعليم والثقافة .. ولكن لا .. حسب المتفرج أن يلتحم بالعرض المسرحي عن طريق العين والأذن لكي يرى ويسمع وأن يكون له وجدان نابض بالحياة واليقظة والوعي .

يكفي هذا لكي يتمثل المتفرج العمل الفني .. وتمثله هذا لا تفرغه شحنة شعور بالدموع أو الضحك أو بصيحات الاستحسان أو التصفيق لأن العمل الفني يفرض تأثيره الإيجابي في المتفرج إلى فترات تقصر أو تطول بعد مشاهدة المسرحية بل إنها إذا كانت تمس من قريب آماله وآلامه فإنها تعيش في أعصابه وفي لا وعيه .
ومن البديهي أن مسرحية ما لا تؤدي بالضرورة إلى دمج معتقدات الجمهور كله

المسرح وإشكالية الجمهور

وسلوكه بوجهة نظرها على الفور ، ولكن لا يمكن إنكار التأثير التراكمي لكثير من الانطباعات عن الحياة التي يكتّمها الأدب والمسرح على التفكير والسلوك .

والنظريات النقدية في تقييم العمل المسرحي التي لا تعمل حساباً لاستجابة الجمهور قد تجرنا إلى خطأ كبير فليس الدليل الحقيقي على عظمة شكسبير مثلاً أن النقاد جميعاً يعترفون بهذه العظمة بل هو أيضاً في كون مسرحياته ظلت تأسر الجمهور وتجذب انتباهه حوالي 400 سنة .

وهكذا نستطيع أن نقول إن المسرحية بما أنها تعكس تجربة إنسانية فلا تقوم بالنص وحده ولا بالمثل وحده ولا بالاثنين معاً بل إنها تستكمل حياتها بالجمهور .. أي أن المتفرج يشارك مشاركة فعالة في خلق العرض المسرحي .

فنان المسرح وجمهور المسرح

إن على فنان المسرح أن يدرك تماماً أنه يقدم مسرحيته لجمهور ما . ولذلك يجب أن تكون العلاقة بينه وبين هذا الجمهور المعين علاقة واضحة مبنية على أسس سليمة .. وأهم هذه الأسس هو بناء أرضية مشتركة بين عمله الفني وبين هذا الجمهور .. وعلى هذا فلزام على فنان المسرح أن يطرح من خلال عرضه المسرحي قضية أو مشكلة تهم هذا الجمهور وهذا الجمهور بالذات .. وهذه القضية التي تبناها فنان المسرح تحقق هذه الأرضية المشتركة بينه وبين الجمهور لأنها تثير اهتماماً لديه .. وهنا فقط يقبل عليها .. فإذا أثار الفنان المسرحي قضية لا تهم جمهوره ، أو هي بعيدة عنه فإنه يكون بذلك قد عزل نفسه عن هذا الجمهور .

ونحن لا نستطيع أن ننكر على الفنان المسرح عند اختياره لمسرحية ما أن تكون هذه المسرحية استجابة لإحساس عنده أحس هو بجأته إلى التعبير عنه، ولكن لا يكفي أن يتعاطف مع أفكار أو قضايا لا تجد قبولاً عند الجمهور الذي يعيش بينه.. بتقاليد وعقائده وقيمه وأخلاقه واتجاهاته .

إن الفنان لا يستطيع أن يفرض على جمهوره حب ما لا يحب ولهذا عليه أن يدرس الناس الذين يريد أن يصل إليهم حتى يستطيع أن ينقل إليهم تجربته الجمالية لا تجربة يرفضونها ويبتعدون عنها ...

ولا يكفي أن يتبنى فنان المسرح قضية ما تثير اهتمام المتفرج لكي يقبل عليه بل لابد له أيضاً أن يطرح هذه القضية في شكل تجربة فنية لها عالمها الخاص المتميز لكي يخوضها جمهوره معه . عليه أن يقدم لجمهوره عالماً مقتنعاً تفيض شخصياته بالحياة في مواقف غير مفتعلة تتطور تطوراً طبيعياً تنتهي نهاية يقبلها المنطق والعقل . عليه أن يستخدم لغة الحياة الصادقة غير المفتعلة. هي وحدها التي تقنع المتفرج وليس اللغة الفصيحة المستمدة من كتب علم الاجتماع أو الفلسفة أو المسرحية الإنشائية ، أو المسرحية الدعائية ، أو المسرحية التي يمكن أن نضعها في باب المقال ، أو التحقيق الصحفي أكثر منها في باب الأدب والفن . إن المتفرج دائماً يرى عناصر التزييف في مثل هذه الأعمال .

إن الفنان يثقف الناس ويعلمهم ليس في هذا شك ولكنه يتبع وسائل وأساليب وأدوات أكثر شمولاً وأبعد عمقاً وأقل مباشرة من الأساليب التقديرية التي يتبعها المعلمون والمحاضرون والواعظون والمرشدون . إن هذه الفئة الأخيرة تخاطب عقل الإنسان فقط ومباشرة بهدف نقل المعلومات وترسيخ المعرفة . أما الفنان فإنه لا

المسرح وإشكالية الجمهور

يفصل بين المضمون الفكري والشكل الفني ، أي بين العنصر التعليمي والعنصر الجمالي في العمل الفني .. إنه بيدع عمله الفني من خلال العلاقة العضوية بين المضمون والشكل ، أو بين المادة والأسلوب .

إذن لابد للفنان الذي يحاول أن يكسب جمهوراً عريضاً أن يتميز في عمله الفني عنصران :

- أن تكون هناك قضية أو هم يشغل بال الكثير من المتفرجين أو الرأي العام .
- أن توضع هذه القضية في شكل جمالي فني ، بحيث يصبح العرض المسرحي في النهاية كالدواء الممزوج بالعسل .

الدواء المر هو القضية أو المشكلة والعسل هو ذلك الإطار الفني . الذي وضع الفنان قضيته فيه .

وماذا عن .. المسرح المقروء ؟

يقول الأستاذ الدكتور محمد مندور في كتابه «مسرح توفيق الحكيم» «لم يستطع توفيق الحكيم أن يفلت في أول حياته الأدبية من فكرة أن يكتب وأن يمثل مسرحه للناس فأخذ يكتب لفرقة عكاشة مسرحيات من النوع السائد عندئذ ، وهو النوع الفكاهي حيناً والغنائي حيناً آخر . وكان كل ما يحرص عليه الحكيم هو أن يرى هذه المسرحيات تمثل أمام الجمهور ، لا أن يراها مطبوعة في كتب يقرأها الناس بدليل أن بعض تلك المسرحيات الأولى أو معظمها لم يطبع حتى اليوم مثل مسرحية «الضيف الثقيل» الفكاهية الرمزية ومسرحية «علي بابا» الغنائية وفي مثل هذه المسرحيات كان الهدف الأول للمؤلف وصاحب الفرقة المسرحية فيها : هو إرضاء

الجمهور وتقديم ما يعجبه لا ما يرضي الفن ويحترم أصوله الصارمة التي تجعل منه أدباً وتضمن له الخلود . ولقد كانت شخصية الممثلين هي التي تتحكم أحياناً كثيرة في التأليف وكانت المسرحيات تكتب لشخصية الريحاني في دور كشكش بيه عمدة كفر البلاص، أو علي الكسار في بربري مصر الوحيد بواب العمارة عثمان. (وهكذا يبدو أنه لم يتغير شيء في كثير من مفاهيمنا المسرحية حتى الآن ، بمصر والحمد لله مؤلفون خصوصيون (ترزية) يفصلون الأدوار لعبد المنعم مدبولي وللهندي ولمحمد عوض والمهندس وأخيراً لعادل إمام وسعيد صالح) .

وإذن فقد خضع توفيق الحكيم أيضاً لرغبة الجمهور وأصحاب الفرق المسرحية شأنه شأن كثير من المؤلفين في الماضي والحاضر . إذ لم يكن أمامهم إلا أن يعالجوا الموضوعات التي تشغل الجمهور وتثير اهتمامه أي المسائل الجارية فإذا انتشر الكوكابين وضع من هول أخطاره العقلاء وقادة الفكر كتب محمد تيمور مسرحية «الهاوية» لينفر من هذا السم الفتاك ، وإذا انتشر الزواج من الأجنبية وما ينجم عنه من أخطار اجتماعية كتب انطون يزبك مسرحية «الذبايح» لإظهار تلك الأخطار ، وإذا اختلف الناس في شأن سفور المرأة وتصايح المحافظون من أخطاره الأخلاقية والاجتماعية الموهومة كتب توفيق الحكيم مسرحية «المرأة الجديدة».

فالادعاء إذن بأن توفيق الحكيم كتب مسرحياته لتقرأ لا لتمثل ، ادعاء لا يمكن أن يكون صحيحاً فالحكيم نفسه أول من يعرف أنه لم يهمل قط الناحية التمثيلية في مسرحياته ، وإنما قد يكون كبرياء الفنان قد ساقه في فترة من فترات حياته إلى المناداة بفكرة المسرحية التي تكتب للقراءة فحسب فهو أول من يعلم أن الأدب

المسرح وإشكالية الجمهور

المسرحي كله ومنذ أقدم عصوره حتى اليوم يقترن بالتمثيل ، وأن نفث الحياة في النص الأدبي بواسطة التمثيل هو الذي يعطي هذا النص كل قيمته . بل إن القارى نفسه لا يستطيع أن ينفعل عند قراءة المسرحية ويستوعب كافة معانيها وإيحاءاتها مالم يتخيلها ممثلة أمامه وهو جالس في مقعد . ومن المؤكد أن ضعف الخيال عند الكثيرين من القراء هو الذي يجعلهم يضيقون بالمسرحيات ولا يقبلون عليها مثلما يقبلون على قراءة القصص التي يغنيهم فيها المؤلف بوصفه وتحليله وتدخله المباشر وغير المباشر في الأحداث عن مشقة الخيال وتصور المواقف واستشعار معانيها وإيحاءاتها لعون ذلك الخيال .

وتوفيق الحكيم لا يمكن أن ينسى أيضاً أن عمالقة الأدب المسرحي كانوا من المتصلين بفن التمثيل والإخراج العارفين بإمكانات المسرح ووسائله فكان سوفوكليس وموليير وشكسبير مثلاً ممثلين لا مؤلفين فحسب . وكان ابسن مديراً للمسارح لا مؤلفاً فحسب ، ولا شك أن خبرتهم بالمسرح وبن التمثيل قد أعانتهم عوناً قوياً على الاحتفاظ بالقيمة الدرامية لمؤلفاتهم المسرحية أي بقدرتها على التأثير في الجماهير وجذبهم إليها . وفي تاريخ توفيق الحكيم ما يشير إلى أنه خالط في صدر شبابه رجال التمثيل والمسرح قدر مخالطته للمؤلفين والأدباء . وعلى أي حال فنحن نلاحظ أن توفيق الحكيم قد أخذ يتحول نهائياً عن نظرية المسرحية للقراءة منذ سنة 1949 ، فالمسرحيات التي كتبها بعد ذلك التاريخ كما رأينا كإيزيس والأيدي الناعمة ، والصفقة ، ورحلة إلى الغد ، وأشواك السلام ، حاول فيها كلها أن يجمع بين الفكرة والحركة الدرامية ، بل وتطور معنى الفكرة نفسه عنده فلم يعد هدفه من الفكرة مجرد تجسيم إحدى حقائق الحياة التي يؤمن بها بل أصبح معناه أن تصلح تلك الفكرة أيضاً لقيادة المجتمع أو لتوجيهه

وحت خطاه في طريق معين مما يصح معه أن نقول بأن الحكيم قد تطور مفهومه للفن المسرحي .

ولنرجع إلى كتابه «أدب الحياة» الصادر في مارس سنة 1959 حيث كتب مقالاً عنوانه «التجربة الحية في الأدب» يقول فيه :

«من أبرز سمات الأدب الجديد التجربة الحية ومعنى ذلك أن يكون الأدب بذاته عنصراً فعالاً حياً في العصر الذي يعبر عنه ، أو في المجتمع الذي يصنعه أو في البيئة التي يسجل أحداثها . ومن هنا كانت المشاركة الذاتية أهم أركان التجربة في الأدب الحديث . ومن هنا أيضاً انخفض قليلاً شأن القصة التاريخية في الآداب الجديدة لأنها تستمد مادتها من الكتب والوثائق القديمة ولا تنبع من الوثيقة الحية التي في الأديب نفسه فالأديب اليوم في نظر الأدب الجديد هو شاهد عيان يقسم أن يقول الحق أمام محكمة الضمير الإنساني . ولكي يكون شاهداً على عصره الحديث يجب أن يكون جزءاً حياً منه . ولذلك رأينا كثيراً من أدباء العصر الحديث يشاركون بأنفسهم في المعارك والثورات أو على الأقل يتابعون الأحداث متابعة شخصية دقيقة فلم يعد يُقبل من أديب جديد اليوم أن يحدثنا عن ثورة لم يدركها أو معركة لم تحدث في عصره . إن هذا ولا شك شأن المؤرخ والباحث والدارس ولكن الأديب الحي الجديد يجب أن يستمد مادته من الأوراق الخضراء لا من الأوراق الصفراء . إن الأدب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون كما أتصوره نابعاً من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه ، أو جندي في معركته أو فلاح في حقله . أو كل شخص في مجاله لكل من اختار تجربة إنسانية أو فكرية واستطاعت ظروف مجتمعه أن توفر له الثقافة التي تؤهله لحمل أداة التعبير الأدبي والفني . لن يكون الأدب مجرد رغبة في الكتابة ولا مجرد ترديد لألفاظ لغوية . إنما الأدب

المسرح وإشكالية الجمهور

غداً سيكون هو أداة التعبير الفنية في يد التجربة الحية».

مدخل إلى دراسة الجمهور

واجب علينا أن نستلهم الماضي القريب كي نستعين به في هذه الدراسة . ومن حسن الحظ أن مؤتمراً للمسرح العربي كان قد عقد بدار الأوبرا بالقاهرة في الفترة من 23 إلى 25 مارس 1969 وقد حدد المرحوم الكاتب الكبير الأستاذ توفيق الحكيم رئيس المركز المصري للهيئة العالمية للمسرح موضوعاً للبحث هو : «ما يرجى أن يشارك به المسرح العربي في فنون المسرح في العالم».

وكان اجتماع تمهيدي قد عقد يوم 19 مارس بمسرح الجمهورية وضم عدداً من مؤلفي ومخرجي وممثلي ونقاد معظم الدول العربية . وقد وصلوا بعد نقاش طويل إلى أربع قضايا تتفرع عن هذا الموضوع الرئيسي الذي طرحه الأستاذ الكبير توفيق الحكيم .

هذه القضايا الأربع هي :

- (1) خصائص المسرح العربي .
- (2) المسرح العربي وجمهوره .
- (3) معوقات المسرح في العالم العربي .
- (4) التبادل الثقالي بين الدول العربي وبين مساح العالم .

وكان موضوع اليوم الأول هو خصائص المسرح العربي وقد تناوله خمسة عشر متحدثاً من مصر والبلاد العربية الأخرى وحدث خلط بين البحث عن خصائص المسرح المصري من جهة وخصائص المسرح في بقية الأقطار العربية من جهة

أخرى وبينما أنكر البعض على هذا المسرح أن تكون له خصائص واحدة باعتبار أن لكل بلد عربي تراثه الخاص ، وأنه من هذا التنوع يمكن أن يثرى المسرح العربي. قال البعض إن المنطقة العربية كانت على امتداد عصرها كلاً واحداً ، وبينما ذهب البعض الآخر إلى أنه من الخطأ محاولة البحث عن الشخصية المميزة لمسرح لم يوجد بعد ، قال البعض الآخر إن عمر المسرح المصري والعربي قد يتجاوز اليوم قرناً من الزمان ، وأنه من المستحيل أن يعيش مسرحنا عبر هذه المساحة الزمنية دون أن تكون قد تخلقت له خصائص مميزة علينا أن نكتشفها بالبحث والدراسة .

وبينما تساءل البعض : لم يتميز الأدب العربي والموسيقى العربية والعمارة العربية بخصائص واضحة دون أن تكون للمسرح العربي مثل هذه الخصائص ؟ ذهب أحدهم إلى حد استنكار الموضوع ورفضه من أساسه على اعتبار أن المؤتمرين يجهدون أنفسهم في بحث لا طائل وراءه ، إذ حتى لو افترضنا مع استحالة هذا الفرض الوصول في هذا المؤتمر إلى تحديد خصائص المسرح العربي ، فهل سندفع بها كوصايا إلى الكتاب للالتزام بها وهم يبدعون فنهم ؟

وبينما ذهب البعض بأن على المسرحيين أن يجهدوا أنفسهم بالعودة إلى ملامح الشخصية العربية وإلى التراث لاستلهاهم ملامح الشخصية الفنية في الإنسان العربي . ألقى البعض الآخر بالملامة على النقاد باعتبار أن واجبهم هو البحث والتنظير والتعديد ، وأن على الفنانين فقط أن يخلقوا فنهم .

وانتهى لقاء اليوم الأول دون أن يخرج المؤتمرين بخاصية واحدة من خصائص المسرح العربي وهم أشد خلافاً حول القضية مما دخلوا .

المسرح وإشكالية الجمهور

أما اليوم الثاني فخصص لمناقشة موضوعي المسرح العربي وجمهوره ، ومعوقات المسرح العربي ، وكان الحوار بدرجات الاختلاف الحادة امتداداً للسمة الرئيسية التي تميز بها حوار اليوم الأول . فبينما رأى البعض أن الجمهور لا يشكل أزمة من حيث القلة أو الندرة ، وضرب مثلاً على ذلك بأن جمهور المسرح في بريطانيا لا يزيد عن 1.5% من حجم السكان . رأى البعض الآخر بأن مسرحنا يعاني أزمة مزمنة قوامها قلة الجمهور ، وبينما ألقى البعض اللائمة على المسرحيين باعتبار أنهم لم يقدموا للجماهير قضاياهم على المسرح . عاب البعض على الجمهور أنه يسعى إلى الأعمال الهازلة وينصرف عن المسرح الجاد . وبينما ظهر واضحاً حسب الأرقام التي قدمها الأخوة العرب أن المسرح في بلادهم لا يفتقر إلى الجمهور ، وأنه يطرد في نمو مبشر ، ذهب بعض رجال المسرح في مصر إلى أن المسرح المصري يعيش أزمة جماهيرية . وانتهى لقاء اليوم الثاني وقد ظل السؤال الأول معلقاً عن طبيعة العلاقة بين المسرح العربي وجمهوره !!

الجمهور .. و.. لغة المسرح

ثمة مشكلة أخرى يثيرها بعض النقاد ويؤكدون ارتباطها الوثيق بدرجة الإقبال الجماهيري على المسرح .. ألا وهي مشكلة اللغة التي تستخدم في الكتابة للمسرح: هل هي الشعر أم النثر ؟ .. ثم هل هي الفصحى أم العامية ؟ وقد تعددت آراء النقاد ورجال المسرح في هذا الصدد .. ونحن هنا نعرض لبعضهم إن لم يكن لكل وجهات النظر المتباينة .

وسنشفع ذلك في نهاية الدراسة بتبيان وجهة نظرنا الخاصة من خلال استقراء

الاحصائيات والنتائج التي نصل إليها .

ظهر المسرح النثري في مصر متأخراً عن المسرح الشعري الذي طبع به مارون نقاش فنتا التمثيلي منذ أول نشأته ، متأثراً في ذلك بما شاهده في إيطاليا من فن الأوبرا الذي رافقه وأحس بأنه لابد أن يروق الشعب العربي الذي يحب الطرب عن طريق الغناء والموسيقى أكثر مما يمكن أن يروقه فن التمثيل الخالص .. وظل الطابع الغنائي غالباً غلبة ساحقة على ما تقدمه المسارح العربية في الشام وسوريا، إلى أن استطاع أن يستقل فن التمثيل بذاته عن الفنون الأخرى . وباستقلاله أخذ يظهر شيئاً فشيئاً المسرح النثري وبخاصة بعد أن عاد الفنان الكبير المرحوم الأستاذ جورج أبيض من بعثته بفرنسا سنة 1910 . وأخذ يقدم عدداً من المسرحيات العالمية التي يستقل فيها فن التمثيل عن غيره من الفنون وإن يكن جورج أبيض نفسه قد اضطر أحياناً كثيرة تحت ضغط الرغبة العامة للجمهور أن يعود إلى المسرح الغنائي مع الشيخ سلامة حجازي حيناً ومع غيره حيناً آخر . ومع ذلك فقد تواجد عدد من كتاب المسرحية النثرية الكبار أمثال إبراهيم رمزي وفرح أنطون وأنطون يزبك ومحمد تيمور .

وباستمرار أحمد شوقي في كتابة المسرحية الشعرية أوجد ما يصح أن نسميه في أدبنا العربي المعاصر بالشعر التمثيلي ثم تبعه في ذلك نفر قليل مثل الشاعر عزيز أباطة . ومع ذلك فإن المسرح النثري هو الذي أخذ ينمو ويزدهر ويفرز إنتاج أدبائنا المعاصرين له وخاصة الأديبين الكبيرين توفيق الحكيم ومحمود تيمور .

وبالرغم من أن توفيق الحكيم قد بدأ حياته بكتابة المسرحية النثرية فإن جمهور المسرح في ذلك الوقت كان لا يزال شغوفاً بالمسرح الغنائي شديد الإقبال عليه .

المسرح وإشكالية الجمهور

وقد استجاب توفيق الحكيم في تلك المرحلة الأولى من حياته الأدبية إلى رغبة الجمهور ورغبة أصحاب الفرق المسرحية . فكتب أيضاً مسرحية بعنوان «علي بابا» وكتب بعض أجزاءها في صورة زجل عامي .

وحتى يومنا هذا هناك من كتب المسرحية الشعرية أمثال عبدالرحمن الشرفاوي ، وصلاح عبدالصبور ، ونجيب سرور ، ومحمد عفيفي ، وهناك من كتب المسرحية النثرية ، ولكننا نلاحظ أن المسرح الشعري قد تناوله فريق بالفصحى . بينما لجأ الآخرون إلى الشعر العامي ، ولكننا نلاحظ أيضاً أنه لا يوجد فيما عدا توفيق الحكيم كاتب مسرحي كبير كتب المسرحية النثرية بالفصحى .

وبوفاة الأساتذة الثلاثة الشرفاوي وعبدالصبور وسرور انقرض المسرح الشعري بمصر إلى أن يظهر مبدع جديد . ولعل الأستاذ فاروق جويده يكون استمراراً للمسرح الشعري بمصر .

وقد ظل كتابنا الكبار مترددين بين الفصحى والعامية حتى رأينا كاتباً كالأستاذ محمود تيمور يعيد كتابة مسرحية «أبو علي ارتيست» التي كتبها بالعامية في صدر حياته ، فيكتبها ثانية بالفصحى بعنوان «أبو علي الفنان» كما رأينا يكتب بعض مسرحياته الأخيرة مرتين مرة بالفصحى ومرة بالعامية وينشر النصين معاً . لكننا رأينا أيضاً توفيق الحكيم نفسه يترجم مسرحيته «ليت الشباب» إلى العامية عندما قرر المسرح القومي تمثيلها وأصبحت في نصها المسرحي الجديد «عودة الشباب» كما رأينا الأستاذ يوسف وهبي يقوم بترجمة مسرحية «الأيدي الناعمة» من الفصحى إلى العامية قبل عرضها على المسرح .

.. وبوفاة رائد المسرح المصري الأستاذ توفيق الحكيم سادت العامية المصرية في

المسرح المصري ولم يعد هناك سوى محاولة فردية يقوم بها د. فوزي فهمي في مؤلفاته للمسرح . مثل عودة الغائب ، والفارس والأسيرة ، ولعبة السلطان ، وربما يكون قد اضطر إلى ذلك اضطراراً فإن استلهامه للتراث اليوناني والتراث العربي أخيراً قد دفعه إلى اختيار الفصحى كلفة مناسبة لمثل تلك الموضوعات ، فقد يتحول العرض إلى «فارس» إذا ما استمع المتفرج المصري إلى «فيدرا» وهي تتجاوز بالعامية المصرية .

يرى أنصار الفصحى أن المسرحية باللهجة الدارجة لبلد ما ستكون أمراً صعباً معقداً غاية التعقيد فهي لهجة لها أسلوب مقرر للتدوين أو للتركيب اللغوي وليس لها قاموس لغوي نستطيع به أن نحل بعض ما يشكل من مفرداتها وتراكيبها . وإذا كان الروائيون قد استطاعوا عند كتابتهم للرواية أن يحلوا هذه المشكلة كحل وسط فتصبح الفصحى لغة السرد ، والعامية لغة الحوار ، فإن كثيراً من كتابنا وعلى رأسهم الكاتب الكبير نجيب محفوظ قد حافظوا على اللغة العربية سرداً وحواراً.

أما في الشعر فقد انقسم الشعراء قسمين ، قسم يكتب بالفصحى والآخر يكتب بالعامية . وفي أول الأمر حرص شعراء العامية أن يكونوا مقروئين إلى جانب أن يكونوا مسموعين عن طريق الأغنية والأوبريت ، ولكننا الآن نشهد تحول معظم شعراء العامية إلى الأغنية ونجد أن شعر العامية يوشك أن يحتل مكانه المناسب كمورد لتجديد الأغنية الإذاعية والتلفزيونية .

والمشكلة الحقيقية في المسرح . فليس هناك مسرح مقروء ومسرح مسموع . لأن المسرحية لا تعيش حقاً إلا على خشبة . وحتى القارئ حين يقرأ فإنه يتخيل خشبته الخاصة التي تدور عليها المسرحية ويكسو أشخاصها لحمًا ودمًا ويملاها

المسرح وإشكالية الجمهور

بالحركة والإيجاء .

والكتاب الذين يكتبون مسرحهم بالعامية المصرية وهي لغة سهلة الفهم في معظم أنحاء العالم العربي بفضل السينما والراديو والتلفزيون ، هذه الميزة التي تتميز بها الكتابة العامية المصرية ، قد لا نجدها في كثير من البلاد العربية بمشرفها ومغربها فاللهجة الدارجة في المشرق العربي قد يصعب فهمها على القارئ المصري ولهجة المغرب العربي تفوق لهجة المشرق العربي صعوبة وتعقيداً بالنسبة للقارئ أو المجتمع المصري .

والكتابة للمسرح لم تعد مقصورة على مصر لقد ازدهر المسرح في معظم بلاد العالم العربي فلو كان لدينا عشر لهجات عربية كبرى على الأقل لكان لدينا عشر لغات للمسرح إذا ما تبنى المسرح هذه اللهجات وطورها وحولها من لهجة للحياة اليومية إلى أداة للتعبير الفني .

ويرى أنصار العامية : كيف يمكن أن نطالب كتّاب المسرح جميعاً بأن يكتبوا بالعربية الفصحى ؟ . إن المسرح ليس طرازاً واحداً متكرراً في أشكاله ومحتواه ، وما تزال هناك ألوان من الدراما والكوميديا ، وألوان من المسرح التاريخي والمعاصر فضلاً عن العديد من الموضوعات التي تفرض لغتها وأدواتها الفنية . كما أن المسرح ليس شأنه شأن الرواية حكاية تحكى ولكنه أشخاص يتكلمون يقوم القدر الأكبر من الإيهام على أن يكون حديثهم منطلقاً منهم معبراً عن روايته .. فيستخدم ابن البلد تعبيرات أبناء البلد وينطق الخادم بألفاظ الخدم ، ويتحاور المثقف بمفردات المثقفين . ويرد أنصار الفصحى : ما أسهل أن يعبر الكاتب المسرحي عن تباين شخصياته بتباين المستويات اللغوية ؟ أليس هذا هو الإيهام

الشائع والمبتذل في نفس الوقت ؟ .. إن عملية الإيهام ليست هي إقتناع المتفرج بأن ما يعرض أمامه على الخشبة قد «حدث» في الواقع ، بل هي إقتناعه بأن هذا «قد يحدث» في الواقع . وبين «حدث» و«قد يحدث» مسافة واسعة هذه المسافة هي مسافة الفن . إن يوليوس قيصر قد يتحدث الانجليزية في مسرحية شكسبير وأوديب ، وقد يتحدث الفرنسية في مسرح أندريه جيد وكوكتو ، وايضاً قد تتحدث العربية في مسرحية توفيق الحكيم ولن يضار الإيهام المسرحي من كل هذا الاختلاف الواسع . ذلك أن المتفرج بسلاسة إحساسه الفطري يعرف حين يدخل المسرح أنه لن يشهد الحياة بل تصويراً للحياة وهو يستسلم لهذه الخدعة راضياً حين يدخل بناية المسرح ويزداد استسلامه حين يتخيل هذه الخشبة حجرة صالون، أو غابة ، أو معبداً ، أو ساحة قتال ، وحين يرى الحياة وهي المليئة بالتفاصيل تُلخص وتدمج وتنقى عنها تفاصيلها ، ويبرز جوهرها مرتباً منسقاً بعيداً عن الفوضى والتشتت اللذين تزدحم بهما .

إن اللغة عنصر من عناصر الفن المسرحي ولذلك فنحن لانسمع في المسرح اللغة التي تتكلم بها الشخصيات في الواقع بل اللغة التي «قد» يتكلمون بها ، وهي أكثر ترتيباً ودقة وإيحاء من لغة الواقع .

إن المسافة التي يعبرها الفن هي المسافة بين الواقع الواقعي والواقع الفني .

وقد حاول توفيق الحكيم في إحدى تجاربه المسرحية أن يوفق بين هذين الاتجاهين «الكتابة بالفصحى والكتابة بالعامية» وذلك في مسرحية الصفقة .

يقول توفيق الحكيم في بيانه المنشور مع الصفقة عن مشكلة اللغة «كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف ، وقد

المسرح وإشكالية الجمهور

كثر الكلام حول العامية والفصحى» وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد ، محيط الريف المصري . كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى فما هي النتيجة في نظري ؟ أشك في أن المشكلة قد حلت تماماً فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص . فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال . كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه وهو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر بل ولا في كل إقليم . فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان . كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجايف قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطق به الأشخاص ولا ينال في طبيعتهم ولا جو حياتهم .. لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر . وكل إقليم ، ويمكن أن تجرى على الألسنة في محيطها .. تلك هي لغة هذه المسرحية «الصفقة» قد يبدو ولأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة عليها قدر الإمكان ، على أن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب النطق الريفي فيقلب «القاف» إلى «جيم» أو إلى «همزة» تبعاً لهجة الإقليم .. فيجد الكلام طبيعياً مما يمكن أن يصدر عن ريفي ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة .. إذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين : أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا تقربنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوروبية . وثانيتها وهي الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر

الإمكان دون المساس بضرورات الفن».

ولنذكر هذا النموذج من مسرحية الصفقة كمثل على هذه اللغة الثالثة التي نادى بها توفيق الحكيم :

الفلاحون : (يلحون) ندبح الديبحة يا معلم شنوره .

شنوره : (وهو منهمك في فحص الورقة) صبركم علي .. صبركم .

الفلاحون : (كلنا دفعنا يا معلم شنوره)

شنوره : (صائحاً) حلمكم . حلمكم لحين مراجعة الكشوف .

الفلاحون : (يزومون) آه من الكشف ومراجعة الكشف .

شنوره : طبعاً .. مراجعة الكشف شيء لا بد منه .. لا بد أمر على الأسماء كلها

وأحصر المبالغ المدفوعة ، أنا سبق نبهت عليكم إذا تخلف واحد منكم

عن الدفع الصفقة تبطل.

عوضين : حصل وسبق قلت لنا وبعضمة لسانك أننا دفعنا كلنا قسط الشركة

وزيادة، وأمرتنا نجهز الديبحة ونحضر الغوازي والمزمار ونعملها

فرحة العمر .

وعند تقييم هذه التجربة لا بد لنا أن نعود إلى العرض المسرحي الذي قدم على خشبة المسرح القومي لنرى أن طريقة أداء الممثلين لنص توفيق الحكيم كان أداءً باللغة العامية كاملاً وأن النص وإن يكن قد كتب بلغة وسطى تلك التي تستخدمها الطبقات المتعلمة (لغة الصحافة) ، إلا أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى في كثير من ألفاظه مثل (دبح الديبحة) وغيرها ، وتراكيبها أيضاً فضلاً عن أنه إذا كان الإملاء يلتزم إملاء الفصحى ، فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التي لم تستقر حتى الآن على طريقة في إملائها الكتابي . فكلمة «قال» مثلاً

المسرح وإشكالية الجمهور

تكتب بالقاف ومع ذلك تنطق عند إحساس القارئ بأن النص همزة أو جيماً ، وهذا ما فعله الممثلون عندما قدموا هذا العرض .

ويرى الدكتور محمد مندور في كتابه «المسرح النثري» الصادر عن معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية 1960 أن الحل النهائي لهذه المشكلة سيأتي نتيجة للتطور الطبيعي الذي تسير فيه حركة التعليم العام والثقافة في بلادنا ، حيث نلاحظ أن اللغة العامية أخذت في الارتفاع شيئاً فشيئاً إلى مستوى الفصحى واتساع قاموسها باتساع الآفاق الثقافية لعامة الشعب الذي يستخدم هذه اللغة . وكان استخدامه مقصوراً في عصور الجهل والامية على التعبير عن حاجات الحياة المادية المحدودة والحياة العقلية والعاطفية البالغة الفقر والضييق . ومن المؤكد أن القضاء على الامية ونشر الثقافة العامة بين طبقات الشعب سيحل المشكلة ، برفع مستوى اللغة العامية وإثرائها وخاصة بعد أن تطورت اللغة الفصحى نحو السلاسة واليسر وتخلصت من الألفاظ القديمة المهجورة ومن التعقيدات اللفظية والمحسنات البديعية السقيمة . ومن الممكن أن يستمر هذا التطور خطوات أخرى تزيد الفصحى يسراً وسلاسة دون أن تفقدها شيئاً من غناها وممكناتها الجمالية بين يدي الكتاب ذوي المواهب الحقة .

محاولة لإيجاد خطة لدراسة الجمهور

لا بد أن تكون قد تكشفت لنا الآن أهمية بل وخطورة دراسة الجمهور والعلاقة بينه وبين المسرح .

ولكن كيف نصل إلى دراسة عملية لهذا الموضوع ؟

جلال الشرقاوي

الجمهور في المسرح المصري

في يقيني أن تلك مهمة علماء الإحصاء والاجتماع أكثر منها مهمة رجال المسرح ، ولكننا بعد بحث وعناء شديدين من خلال عشرات المراجع المسرحية والدوريات والنشرات والمجلات ، أدركنا كم كان هذا الموضوع قليل الإثارة بالنسبة لهم . فبين حين وحين نجد إشارة هنا وهناك من بعض النقاد إلى إقبال الجمهور أو عدم إقباله على مسرحية ما ، ثم بعض الإحصائيات المتناثرة عن عدد الرواد والإيراد وعدد الحفلات .

ولكي تكون الدراسة منهجية وعلمية على قدر الإمكان .. ولكي نستطيع أن نتبع مسار الجمهور ودرجة نموه وخطه البياني .. لا بد أن تضم هذه الدراسة العنصرين الآتيين :

1 - التاريخ :

نقسم تاريخ المسرح المصري إلى فترات مستدين إلى أسباب موضوعية .. سياسية واقتصادية واجتماعية .. ثم نأخذ من كل فترة نموذجين أحدهما للقطاع العام عندما يوجد ، والثاني للقطاع الخاص .. ثم نعقد المقارنة ونستخرج النتائج من هذه النماذج المختلفة .

2 - الأرقام :

وهذه الدراسة لا بد أن تفيد جميع المشتغلين بالفن المسرحي إذ إنها قد تكون أقوى المؤشرات على علاقة العرض المسرحي بالجمهور ومطالب هذا الجمهور النفسية والثقافية .

التاريخ

نحن لن نتحدث هنا عن تاريخ المسرح المصري بالرغم من أهميته القصوى للباحث.

ولكننا سنشير فقط إلى بعض العناصر التي تمثل تأثيراً جوهرياً في حركة الجمهور ، ونبدأ فنقسم تاريخ المسرح المصري من وجهة نظرنا إلى هذه المراحل:

1 - **ونصرف النظر الآن** عن ادعاءات وجود ما يسمى بالمسرح الفرعوني ثم عن الأشكال التشخيصية الشعبية كالراوي والسامر والشاعر والقراقوز وخيال الظل .

2 - **بدايات المسرح المصري** : الفترة من منتصف القرن التاسع عشر إلى بداية الثورة المصرية الحديثة في 23 يوليو 1952.

أ - الرواد: مارون نقاش .. يعقوب صنوع .. أبو خليل القباني .. عثمان جلال.
ب - المؤلفون نثراً : محمد تيمور .. إبراهيم رمزي .. توفيق الحكيم .
شعراً : أحمد شوقي .. عزيز أباظة .

ج - المخرجون والممثلون : يوسف وهبي (مسرح رمسيس) .
جورج أبيض .. عزيز عيد (فرقة فاطمة رشدي) .. زكي طليمات (معهد التمثيل) .. نجيب الريحاني (مدرسة النقد الاجتماعي) .. علي الكسار (مدرسة الكوميديا الارتجالية) .

د - المسرح القومي (الفرقة الرسمية للدولة) .

هـ - فرق الهواة (أنصار التمثيل) .

و - المسرح المدرسي والمسرح الجامعي .

3 - الفترة من بداية ثورة 23 يوليو 1952 إلى بداية الستينات

- أ - المسرح القومي وشعبته الجديدة (المسرح الحديث).
- ب - المسرح الحر (من خريجي معهد التمثيل الذين قاموا بتمويله على حسابهم الخاص . وهي أول فرقة خاصة تقوم على أساس تعاوني).
- ج - المسرح العسكري :
نوعية المسرحيات في هذه الفترة :
 - المسرحيات التي تهاجم النظام الملكي السابق وتفضح مساوئه وفساده.
 - المسرحيات التي تهاجم الإقطاع والرأسمالية وتتخذ من الفلاح المصري بطلاً درامياً لأول مرة .
 - المسرحيات الوطنية التي تهاجم الاستعمار الانجليزي وتبين بسالة وفدائية وتضحيات الشعب المصري من أجل التحرر والاستقلال .
 - المسرحيات الحماسية التي تهاجم المؤامرة الثلاثية (اسرائيلية - انجليزية - فرنسية) عام 1956 وتشيد ببطولة الشعب المصري عامة .
وشعب القنال خاصة .

4 - الفترة من بداية الستينات إلى وفاة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر في 28 سبتمبر 1970.

- ونقسم هذه الفترة إلى مرحلتين :
- أولاً : من بداية الستينات حتى نكسة يوليو 1967.
- ثانياً : من النكسة حتى بداية السبعينيات .

أولاً : المرحلة الأولى :

نشأ التلفزيون واحتاج الجهاز إلى شغل وقت الإرسال بما يتناسب مع الاتجاهات الجديدة «وتفتقت الأذهان عن إنشاء فرق التلفزيون

المسرح وإشكالية الجمهور

- المسرحية» بدأت بثلاث وانتهت بعشر .
- وبالرغم من بعض السلبيات في نشأة وتأسيس هذه الفرق وبالرغم من استلهاها في بعض الأحيان لمنطق الكم لا الكيف فإنني أعتقد أن الفضل الأكبر إنما يعود إلى تلك الفرق في ازدهار المسرح في الستينات للأسباب التالية :
- 1 - استوعبت هذه الفرق فن وثقافة المخرجين المبعوثين إلى الخارج والذين واكبت عودتهم بدايات الستينات . فتعرفنا على أردش ومطاوع وكمال يس وأحمد زكي وأحمد عبدالحليم والدمرداش ونجيب سرور والشرقاوي .
 - 2 - لا يوجد مؤلف مسرحي واحد لم تعرض له هذه الفرق ابتداء من الحكيم ، ومروراً بعاشور، وسعد وهبة، والفريد فرج ، ورشاد رشدي ، ولطفي الخولي، وميخائيل رومان ، ويوسف ادريس ، وعبدالرحمن الشرقاوي ، ومصطفى محمود، ونجيب سرور، وصلاح عبدالصبور، وأنيس منصور، وحتى جيل علي سالم ومحمود دياب .
 - 3 - نشطت حركة الإعداد عن الرواية المصرية فشاهدنا مثلاً «الأرض» للشرقاوي و«شيء في صدري» لإحسان عبدالقدوس ، و«الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم .
 - 4 - نشطت أيضاً حركة الترجمة والعروض للمسرحيات العالمية فتعرفنا على شكسبير وموليير ودورينمات ويونسكو وبيكيت وجوجول وبيرانديلو.
 - 5 - استوعبت هذه الفرق معظم خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية

بأقسامها الثلاثة تمثيلاً وديكوراً ونقداً .

6 - لم يكف خريجو المعهد عن مد الفرق والإنتاج المسرحي بهذا الكم البشري ، فعقدت الامتحانات لاختيار الهواة من خريجي المدارس الثانوية والجامعات.. وقد تسرب بطبيعة الحال عدد من عديمي المواهب الذين شكلوا فيما بعد عبئاً ثقيلاً على الحياة المسرحية .

7 - بالرغم من عدم إنشاء دور عرض جديدة مسرحية إلا أنه تم تحويل بعض دور السينما إلى دور للعرض المسرحي كسينما رويال إلى مسرح الجمهورية .. وسينما الكورسال إلى مسرح محمد فريد ، بالإضافة إلى تأجير مسرح (هو سابير) ومسرح الحرية.

وقد وصل إنتاج هذه الفرق في بعض المواسم إلى 32 مسرحية وأياً كان الكم ، فقد كنا نحصل على 7 أو 8 مسرحيات ، ذات كيف جيد إن لم يكن ممتازاً .

ولعل أهم ما أنجزته فرق التلفزيون المسرحية هو نشر الوعي المسرحي بين الجماهير الشعبية العريضة ، ومن أجل تحقيق هذا الهدف فقد لجأت إلى الوسائل الآتية :

- مشروع دور السينما في الأحياء الشعبية :

بدأت فرق التلفزيون المسرحية تغزو الأحياء الشعبية بمسرحياتها الناجحة وذلك باستئجار دورالسينما في أحياء مثل مصر الجديدة وشبرا والسيدة زينب والحلمية الجديدة . وقد نجحت هذه الفكرة نجاحاً أكثر مما كان متوقفاً وحققت إيراداً

المسرح وإشكالية الجمهور

كبيراً، على الرغم من أن أسعار التذاكر كانت مساوية تقريباً لأسعار

تذاكر السينما :

14 قرشاً 9.5 قروش

5.5 قروش عام (1964/63)

- **حفلات المدارس** : انتقلت الفرق المسرحية إلى المدارس لتقدم حفلات صباحية . وانتقلت أيضاً هذه الفرق إلى المحافظات لتقدم عروضها هناك ، وكانت هذه نواة فرق الثقافة الجماهيرية فيما بعد.

واكب هذه الفترة أيضاً ظهور القوانين الاشتراكية والتأميم وفرض الحراسات وقد خلق ذلك نوعية أخرى من الإنتاج المسرحي ، تنادي بالمجتمع الاشتراكي وتناقش مشكلة الطبقات ، وتدعو للتأميم وتجد أن الأمل والخلاص في القطاع العام . وظهرت أيضاً اتجاهات فكرية مناهضة حمل لواءها مفكرو اليمين بمعاونة أصحاب ونجوم فرق القطاع الخاص . واحتدم الحوار بين الاتجاهين وظهرت على صفحات الجرائد والمجلات ، وفي الندوات والمؤتمرات الفنية معارك ثقافية وفنية كثيرة شملت هذه القضايا :

- الفن للفن ، والفن للحياة .

- الإلزام والالتزام .

- الضحك للضحك ، والضحك الهادف .

- الشكل والمضمون .

وتابع الرأي العام هذه المعارك بل وشارك في بعضها ، وتحولت المياه الساكنة إلى أمواج تتلاطم وتصطدم .. وأدى هذا إلى انتشار الوعي

الفني عامة والمسرحي خاصة .. وظهرت نوعية جديدة من المتفرجين لم تكن تعرف المسرح من قبل إلا من خلال خبر تقرأه في جريدة أو إعلان منشور .

ثانياً : المرحلة الثانية :

جاءت النكسة لتحدث شرحاً بعيد الأغوار في الكيان المصري كله وتؤثر تأثيراً بالغاً في المسار الثقافي والفني في البلاد .

- ظهرت روح الحزن واليأس والمرارة وخيبة الأمل في إنتاج الفنان .

- بلغت المسرحية السياسية قمة نضجها .. وأدى ذلك إلى الصراع بين الفن والسلطة .. فلجأ الفنان إلى الرمز ، والتاريخ ، والأدب العالمي ذي الإسقاطات .. ولجأت السلطة إلى الرقابة على المصنفات الفنية التي استخدمت المنع والحذف والإضافة والتعديل .

والأمثلة كثيرة : الحصار - العرض الحلي - البغل في الإبريق - آه يا ليل يا قمر - المخططين - بلدي يا بلدي - يا سلام سلم - أنت اللي قتلت الوحش - عفاريت مصر الجديدة .

وبالرغم من ذلك أفرزت المسرحية السياسية جمهوراً جديداً .. ولأول مرة في تاريخ المسرح المصري الجديد .. تعلق لافتة «كامل العدد» على شباك مسرح لا يقدم المسرحية الكوميديّة .

- تقلص عدد الفرق المسرحية إلى المسرح العالمي - الحديث - الحكيم - الجيب - الكوميدي . بالإضافة إلى المسرح القومي ثم ألغي المسرح العالمي .

- ثم اندمج المسرح الحديث والحكيم والكوميدي في فرقة واحدة هي

المسرح وإشكالية الجمهور

المسرح الحديث .. وبذلك أصبحت الفرق المسرحية هي : (القومي -
الحديث - الطليعة - الجيب) .

5 - الفترة من بداية السبعينات حتى اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات في 6 أكتوبر
1981 .

وتقسم هذه الفترة أيضاً إلى مرحلتين :

- أولاً ما قبل 6 أكتوبر 1973 .

- ثانياً ما بعد الحرب .

أولاً : المرحلة الأولى :

كان من آثار النكسة المباشرة على المسرح أن الحركة الجادة قد
انكشفت ، وازدهرت الروح التجارية التي تسببت في انتعاش المسرح
الخاص التجاري الهزلي على حساب القيم المسرحية الجادة .. كما
ظهرت أيضاً طبقة جديدة من جمهور المسرح قادرة على دفع ثمن
تذكرة المسرح التجاري . هذا المتفرج تسبب في اختفاء فكرة المسرح
كمؤسسة ثقافية وحضارية واجتماعية . واستخدم المسرح كمكان
للتسلية وإزجاء الوقت .

وبلغ عدد الفرق الخاصة عشر فرق هي : الريحاني - أنصار التمثيل -
الفنانين المتحدين - الكوميدي المصري - أمين الهنيدي - ثلاثي
أضواء المسرح - عمر الخيام - الكوميدي الحديث - المسرح الجديد -
عبد المنعم مدبولي .

وابتعدت هذه الفرق تماماً عن أي موضوع يحمل فكراً ، أو يناقش قضية

سياسية واتجهت إلى ما أسمته «الكوميديا الاستعراضية» .. وترجع على عروش هذه الفرق نجوم الإضحاك ، وأصبح الهدف هو الضحك فقط.. ولاقى هذا الإنتاج رواجاً منقطع النظير .. بحيث أصبحت المسرحية الواحدة تعرض لمدد طويلة قد تزيد عن سنتين ، وارتفعت أسعار التذاكر من 96.5 قرشاً إلى 200 قرش ، ثم إلى 300 قرش، ثم إلى 400 قرش.

إن فناني الستينات مؤلفين ومخرجين وممثلين استطاعوا أن يقوموا بدور كبير في وضع المسرح المصري على طريق الفن الأصيل النابع من الواقع المصري ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يستكملوا هذا الدور العظيم وتعثروا على الطريق ، ثم امتد هذا التعثر إلى من تلاهم من فناني السبعينات بعد أن تصدعت روح التفاؤل العام كنتيجة من نتائج النكسة ، وتكشفت لديهم مخاطر جديدة غير متوقعة بعد مرحلة الطموحات التي واكبت المجتمع المصري منذ بداية الثورة التي بدت بعد هذه الصدمة كأنها طموحات هشة ذرتها الرياح .. ومن هنا حدث الارتباك في صفوفهم واختفى عدد من فرسان الستينات.

في ظل مناخ ثقافي مأزوم أصلاً وفي ظل فوضى في المعايير وفي خضم هائل مختلف لأعمال مسرح القطاع الخاص عاش مسرح السبعينات لا يمثل موقفاً فكرياً متكاملأً واضحاً بالرغم من وجود بعض الأعمال التي كانت تبشر بخير كثير .

ثانياً: المرحلة الثانية :

وأهم ما يميزها :

المسرح وإشكالية الجمهور

- ظهور بعض المسرحيات السريعة وبالتالي غير الناضجة التي تمجد حرب أكتوبر.
- إلغاء الرقابة على المصنفات الفنية إلا فيما يتعلق بالدين والآداب العامة .
- إعادة عرض مسرحية «يحيا الوفد» بحكم المحكمة بعد أن منعت الرقابة عرضها لاحتجاج إحدى السفارات الأجنبية عليها .
- الموافقة على عرض مسرحية «منين أجيب ناس» لنجيب سرور .

6 - فترة الثمانينات :

أشرفت شمس الحرية .. نمت الأحزاب المصرية التي وضع بذورها الرئيس الراحل أنور السادات .. وظهرت جرائد المعارضة - واستمع الناس إلى الرأي الآخر .. وتقلص دور الرقابة على المصنفات الفنية .. وقد أثر كل هذا على الإنتاج المسرحي وعلى جمهور المسرح .. فبدأت المسرحية السياسية في الظهور مرة أخرى وبشكل أكثر نضجاً وفتناً مما كانت عليه من قبل .. فظهرت مسرحيات - افرض - راقصة قطاع عام - على الرصيف - كعبلون - نحن نشكر الظروف - فارس بني حيان - جحا يحكم المدينة - العسل عسل - عجبي - لعبة السلطان - دماء على ستار الكعبة - ابن البلد - كوكب الفيضان.

الأرقام

أعلم يقيناً أن لغة الأرقام قد تصيب بعض المثقفين بكثير من أمراض الحساسية كما أنها قد تصيب البعض الآخر بالفغيان . واني أعتذر إلى هؤلاء وأولئك .. ولكن

ما الحيلة ؟ لابد مما ليس منه بد .. لكي نصل إلى دراسة موضوعية .

قد يعترض البعض على أن الاستناد إلى «الإيراد» يمثل خطراً شديداً خطيرة .. فالمسرح العام من وجهة نظرهم خدمة ثقافية ولا ينظر إلى الإيراد ربحاً أو خسارة .. كما أن المقارنة بين «الإيراد» في المسرح العام وبين نظيره في المسرح الخاص يمثل عنصراً خداعاً فيه كثير من التجني والتعسف ، إذ إن المسرح الخاص لا يقدم فناً جيداً وإنما هو يتملق عواطف الجمهور ويثير غرائزهم لأن هدفه هو الربح والربح فقط .

وقد أرى أن هذا القول مغلوط تماماً .. لأن «الإيراد» هنا يمثل نسبة المتفرجين الحاضرين .. وأنا لا أستطيع أن أتصور عرضاً مسرحياً على كراسٍ خالية .

وقد لا أنكر أن معظم المسرح الخاص يستهدف الربح فيقدم شيئاً غثاً سقيماً أشبه بما يقدم في ملاهي شارع الهرم ، ولكننا لن نأخذ نموذجاً واحداً من هذه النوعية وإنما سنختار إحدى الفرق الخاصة الجادة التي تقدم فناً جيداً يرقى بل ويسمو في بعض الأحيان عما تقدمه بعض مسارح الدولة .

وفي بعض الأحيان يدعي المتشددون أن المسرحية جيدة ولكنها مع ذلك لا تجد الإقبال المنشود .. وهم في هذا الصدد يتهمون الجمهور بأنه جمهور رديء .. أمي .. فسد ذوقه .. جمهور لم يعد يهتم أو يستمتع بالأعمال الجيدة وبالتالي لم يعد يقبل عليها .

ونحن نرى أن هذا الاتهام باطل من أساسه .. وإنني أحذر من إطلاق هذه الأحكام العامة التي تضر الحركة المسرحية كلها .. إن الجمهور مازال بخير ولكن أيها

المسرح وإشكالية الجمهور

السادة .. انظروا إلى أنفسكم وتأملوا إنتاجكم الفني .. عليكم تصلون إلى التعليل الصحيح ؟

وهكذا فتحن نرى أن للأرقام دلالات على جانب كبير من الأهمية والخطورة لأنها تبين خط سير المسرح وعلاقته بالجمهور كما أننا نستطيع أن نستخلص منها أيضاً كثيراً من النتائج التي تؤدي بنا بالضرورة إلى تصحيح المسار إن كان هناك خطأ أو إلى التقدم خطوات أخرى إلى الأمام .

وهذه الأرقام لا بد أن تعبر عن :

- عدد دور العرض .
- عدد الفرق المسرحية .
- عدد العروض المسرحية لكل فرقة في السنة .
- عدد ليالي العرض لكل مسرحية .
- متوسط عدد الرواد .
- نسبة التشغيل .
- متوسط الإيراد .

ونحن لا نستطيع أن نعتمد اعتماداً علمياً على ما يرد في مقالات بعض النقاد من إقبال الجمهور أو عدم إقباله على مسرحية ما ، فأحياناً ما ينطق النقاد عن الهوى، أو أن تكون هذه المقالات من باب الدعاية غير المنظورة والمدفوعة الأجر .
والحق أن ضيق الوقت المتاح لهذا البحث هو الذي اضطرنا إلى أن نلجأ إلى

مجلات المسرح والفنون والهلال ، وكذا إلى النشرات الاحصائية التي تصدرها وزارة الإعلام .. أو المسرح القومي أو البيت المسرحي .. وكان المفروض أن نلجأ إلى المصدر الأصلي وهو إدارة الضريبة على الملاهي حيث تحصل على «البوردر» الخاص بكل مسرح والذي تسجل فيه الأرقام بدقة كاملة .

وقد لاحظنا على هذه الإحصائيات التي بين أيدينا بعض الهنات التي قد تشير بعض الاضطراب فمثلاً:

- عند ذكر عدد الرواد فقد أضيفت التذاكر المجانية أيضاً (الدعوات) بينما لا يسجل في مستند إدارة الضريبة على الملاهي إلا التذاكر المباعة فقط .
- سجل الإيراد العام بأكمله وكان المفروض أن يسجل صافي الإيراد بعد خصم ضريبة الملاهي .
- بالإضافة إلى أن هناك بعض الخطأ في بعض الأرقام ربما لخطأ في النقل أو في المطبعة .

خلاصة الأمر أن هذه الإحصائيات ليست دقيقة الدقة العلمية الكافية ولكنها على أي حال مرهصة . نستطيع من خلالها أن نستقرىء بعض النتائج التي تجيب على الأسئلة الواردة في هذا البحث .

إذا أخذنا المسرح القومي على سبيل المثال في موسم 55/54 نستطيع أن نستخلص الملاحظات الآتية :

المسرح وإشكالية الجمهور

◆ أولاً : ازدياد عدد الرواد بصفة مستمرة :

21398	بلغ عدد الرواد	55/54	في موسم
30755	بلغ عدد الرواد	56/55	وفي موسم
53337	بلغ عدد الرواد	57/56	وفي موسم
65218	بلغ عدد الرواد	58/57	وفي موسم
112930	بلغ عدد الرواد	59/58	وفي موسم
104877	بلغ عدد الرواد	60/59	وفي موسم

وربما يرجع هذا النقص الطفيف في عدد الرواد في موسم 60/59 عن الموسم السابق عليه إلى أن المسرح القومي قد بدأ موسمه متأخراً قليلاً عن الموسم السابق إذ إن مسرح الأزيكية تأخر افتتاحه بسبب بعض الإصلاحات . وربما يكون هذا هو السبب أيضاً في أن المسرح القومي قد قدم ست مسرحيات جديدة فقط بدلاً من عشر في الموسم السابق . وإذا كان عدد الرواد لم يتأثر إلا بهذه النسبة الطفيفة فإنما يعود ذلك إلى فضل إحدى وعشرين مسرحية قديمة أعادت الفرقة عرضها في شهور الربيع والصيف وجذبت إليها 68203 متفرجين .

62205	يهبط عدد الرواد إلى	61/60	واعتباراً من موسم
49357	عدد الرواد	62/61	
71104	عدد الرواد	63/62	
67284	عدد الرواد	64/63	
45923	عدد الرواد	65/64	
56662	عدد الرواد	66/65	

ومن المؤكد أن نقص عدد الرواد بالمسرح القومي اعتباراً من موسم 61/60 وما تلا ذلك من السنوات يعود إلى نشأة التلفزيون المصري ثم إلى إنشاء فرق التلفزيون المسرحية التي ولدت في 12 فبراير 1962 وبدأت بثلاث فرق هي النهضة ، والحرية، والسلام . وقد قدمت الفرق الثلاث في موسمها الشتوي الأول أربع مسرحيات وفي موسمها الصيفي الأول ست مسرحيات ثم توالى إنتاج فرق التلفزيون المسرحية فقدمت في موسمها الشتوي الثاني ثماني عشرة مسرحية ثم ست عشرة مسرحية في موسمها الصيفي الثاني .

ومع بداية الموسم الشتوي الثالث (64/63) تقرر إعادة تنظيم هذه الفرق في أربع شعب تضم عشر فرق هي :

المسرح الحديث	وينقسم إلى فرق ثلاث
المسرح العالمي	وينقسم إلى فرق ثلاث
المسرح الكوميدي	وينقسم إلى فرق ثلاث
مسرح الحكيم	

ولكننا إذا جمعنا عدد الرواد في كل من مسارح التلفزيون والمسرح القومي لوصلنا إلى هذا الرقم المرهص بدلالة كبيرة .

المسرح القومي	56662
مسرح الجيب	6364
مسرح الحكيم	67515
المسرح العالمي	25704
المسرح الحديث	50245
المسرح الكوميدي	199957
	<u>406444</u>

المسرح وإشكالية الجمهور

أي أن عدد رواد المسرح المصري (قطاع عام) قد زاد عشرين ضعفاً عنه في موسم 55/54 وسبعة أضعاف عنه في موسم 66/65 وثلاثة وستة أعشار ضعف في أعلى المواسم التي مرت بالمسرح القومي وهو موسم 59/58.

بالنسبة لموسم 55/54	2000%	هي	أي أن نسبة الزيادة
بالنسبة لموسم 66/65	700%	و	
بالنسبة لموسم 59/58	360%	و	

♦ **ثانياً :** عند استقراء إحصائية المسرح القومي على مدى السنوات من 65/54 ، نلاحظ أن أوبريت العشرة الطيبة قد حظيت بأكثر عدد من الحفلات ومن الرواد، فعرضتها الفرقة أربعين مرة وبلغ عدد روادها 13861 متفرجاً بمتوسط 347 بكل حفلة وبلغ مجموع إيرادات هذه الحفلات 3599 جنيهاً . ثم أعيد عرض العشرة الطيبة لمدة ثلاثين حفلة بلغ عدد روادها 9121 متفرجاً بمتوسط 304 في الليلة الواحدة وبلغ مجموع إيرادات هذه الحفلات 1490 جنيهاً وبذلك يكون هذا الأوبريت قد عرض سبعين ليلة بعدد رواد قدره 22982 وإيراد قدره 5089 جنيهاً ، ويعتبر عدد ليالي عرض هذا الأوبريت رقماً قياسيماً بالنسبة للمسرحيات التي يقدمها المسرح القومي .

ولعلنا نجد سر هذا الإقبال في أن العشرة الطيبة مسرحية غنائية من تلحين الفنان الشعبي الأصيل سيد درويش الذي تتجاوز موسيقاه مع روح شعبنا . فالإقبال كان مصدره بلا ريب الألحان والطرب الغنائي ، لا القيمة الدرامية للمسرحية التي تعتبر من هذه الناحية كاريكاتيرية خالصة ، فضلاً عن أن موضوعها مقتبس من مسرحية فرنسية شعبية غريبة عن جمهورنا، وهي المسرحية المعروفة باسم اللحية الزرقاء ولكنه الطرب الذي يستهوي جمهورنا.

◆ **ثالثاً:** نلاحظ أن المسرحية الشعرية التي قدمت وهي «مصرع كليوباتره» لم يزد متوسط عدد روادها في العشرين حفلة التي عرضت فيها عن 176 متقرباً بالرغم من أن كاتبها هو أحمد شوقي أمير الشعراء مما يوحي بأن مثل هذا المسرح الشعري لم يعد يحظى بإقبال كبير .

◆ **رابعاً:** نلاحظ أن المسرحية الكوميديّة «صنف الحرير» بالرغم من أنها أضعف ما كتبه راحلنا العظيم الأستاذ نعمان عاشور قد عرضت أربعاً وعشرين ليلة بعدد رواد بلغ 5955 بمتوسط 248 في الليلة الواحدة مما يدل على أن المسرح الفكاهي يحظى بإقبال الجمهور .

◆ **خامساً:** نلاحظ أيضاً أن الدراما النقدية الاجتماعية «بداية ونهاية» التي أخذت عن قصة الأستاذ نجيب محفوظ جاء عدد روادها في المرتبة الثانية مباشرة بعد أوبريت العشرة الطيبة ، إذ مثلت تسعاً وعشرين ليلة ثم أعيد عرضها ست عشرة ليلة أخرى بمجموع رواد بلغ 14996 بمتوسط 333 في الليلة الواحدة وذلك يوحي بأن الدراما ممكنة النجاح جماهيرياً مادامت تعالج مشاكل حياتنا الحية ، وتمس عن قرب واقع هذه الحياة . مع ذلك فنحن لا نستطيع أن نتغافل عن شهرة الرواية التي كانت معروفة قبل أن تعد للمسرح وكذلك شعبية الكاتب الكبير نجيب محفوظ .

◆ **سادساً:** نلاحظ أيضاً أن المسرحية الوحيدة المترجمة التي عرضت في ذلك الموسم وهي «تلميذ الشيطان» لبرناردشو قد عرضت ثماني عشرة ليلة بمتوسط رواد 141 متقرباً وهو متوسط منخفض ويدل دلالة واضحة على أن المتفرج المصري لا يقبل على المسرحية المترجمة .

المسرح وإشكالية الجمهور

فإذا أخذنا فرق التلفزيون المسرحية في نفس هذا الموسم كممثل آخر لاستطعنا أن نصل إلى نفس النتائج التي بلغناها من قبل .

بلغ عدد الرواد	في المسرح الكوميدي	199975	متفرجاً
	وفي مسرح الحكيم	67515	متفرجاً
	وفي المسرح الحديث	37444	متفرجاً
	وفي المسرح العالمي	25704	متفرجين

وهذا يدل على أن المتفرج المصري يميل بطبيعته إلى المسرحية الكوميديّة وبنسبة عالية جداً تبلغ حوالي ثلاثة أضعاف الدراما الحديثة (296%) بالنسبة لمسرح الحكيم ، وحوالي خمسة أضعاف وأربعة أعشار (534%) بالنسبة للمسرح الحديث ، وحوالي سبعة أضعاف وثمانية أعشار (778%) بالنسبة للمسرحية المترجمة .

(وردت كشوف الإحصائيات في نهاية البحث).

وإذا قفزنا إلى عام 1987 وعقدنا مقارنة بين مسرح الدولة الرسمي الأول (المسرح القومي) وبين إحدى فرق القطاع الخاص الجادة (مسرح الفن) .. لوصلنا إلى الإحصائيات المنشورة في الصفحتين التاليتين (وردت الإحصائيات كاملة في نهاية البحث) ونستطيع أن نستخلص منها النتائج الآتية :

- نسبة التشغيل بالنسبة لعدد أيام السنة في مسرح الفن تزيد عن نظيرها في المسرح القومي بمقدار 153% .
- نسبة التشغيل بالنسبة لعدد كراسي الصالة في مسرح الفن تزيد عن نظيرها

جلال الشرقاوي

الجمهور في المسرح المصري

في المسرح القومي بمقدار 405٪.

- نسبة عدد الرواد في الليلة الواحدة في مسرح الفن تزيد عن نظيرها في المسرح القومي 303.5٪ .

- نسبة عدد الرواد في عام 1987 في مسرح الفن تزيد عن نظيرها في المسرح القومي بمقدار 463٪ .

وكذلك يمكن أن نرصد الملاحظات الآتية :

- النجم المسرحي مازال يجذب المتفرج ، وهو العامل الأول في درجة الإقبال .
- المتفرج المصري مازال يقبل على الكوميديا بنسبة أعلى بكثير من إقباله على المسرحيات الأخرى .
- المسرحية السياسية التي تقيم بوضوح ومباشرة الفترات المعاصرة تحظى بإقبال شديد .

المسرح وإشكالية الجمهور

المسرح القومي :	
شهر يناير	14
شهر فبراير	7
شهر مارس	31
شهر أبريل	30
شهر مايو	31
شهر يونيو	30
شهر يوليو	31
	<hr/>
	174
أيام الإجازة الموسمية	
شهر يناير	2
شهر فبراير	2
شهر أغسطس	6
شهر سبتمبر	5
شهر أكتوبر	9
شهر نوفمبر	18
شهر ديسمبر	5
	<hr/>
	47
	221
	144
	إجمالي الإجازات
	إجمالي أيام العمل
$\%39.5 =$	نسبة التشغيل بالنسبة لعدد أيام السنة
$\%176.0 =$	متوسط عدد الرواد في اليوم 144 - 25381
$\%20.500 =$	نسبة التشغيل لعدد كراسي الصالة وقدرها (703)

مسرح الفن :	
أيام الإجازة الموسمية	
شهر مايو	26
شهر سبتمبر	14
شهر أكتوبر	11
شهر نوفمبر	30
شهر ديسمبر	22
	<u>103</u>
أيام الإجازة الأسبوعية	
شهر يناير	5
شهر فبراير	5
شهر مارس	6
شهر أبريل	5
شهر مايو	1
شهر يونيو	5
شهر يوليو	4
شهر أغسطس	5
شهر سبتمبر	2
شهر أكتوبر	2
شهر ديسمبر	1
	<u>42</u>
	145
إجمالي الإجازات	
	220
إجمالي أيام العمل	
نسبة التشغيل بالنسبة لعدد أيام السنة	= 60.3%
متوسط عدد الرواد في اليوم 17455 - 220	= 534% تقريباً
نسبة التشغيل لعدد كراسي الصالة وقدرها (644)	= 83%

المسرح وإشكالية الجمهور

ملاحظات :

- (1) أدى مرض الفنانة سهير البابلي إلى إيقاف العمل أكثر من شهر ونصف .
- (2) حسبنا فقط عدد التذاكر المباعة وأغفلنا تماماً التذاكر المجانية (الدعوات).

المشكلة والحل

ولكننا يجب أن نعترف بأن مشكلة الإقبال الجماهيري مشكلة قائمة . وأرى أن الحل في نظري هو محاولة الوصول إلى ما أسميه «المعادلة الصعبة» وهي أن نقدم مسرحاً يرتبط بمجتمعه وبهمومه ومشاكله وأحلامه وآماله وآلامه .. مسرحاً يثير ويحرض ويوجه . وفي نفس الوقت يحمل كل القيم الجمالية والعاطفية .. مسرحاً يجعل المتفرج يفكر ويتمتع .. يفكر في ذاته . وفي مجتمعه ويجتهد في محاولة تغييره إلى الأفضل ، وهو في ذات الوقت يستمتع بالمنظر الجميل والإيقاع الجذاب . فتستمتع عيناه وأذناه بالكلمة البسيطة المعبرة والموحية والأداء الواقعي ، والحركة وتشكيلاتها في الفراغ والمنظر ، والموسيقى والإضاءة بمعنى أن المتفرج يجب أن يحس أنه بالرغم من أنه يعمل فكره في تلك القصة المطروحة على المسرح فإن حواسه جميعاً أيضاً تستمتع بالجمال المعروض .

وقد تكون هذه المعادلة الصعبة هي ما عبر عنه الأستاذ الدكتور علي الراعي بمسرح «الفكر والفرجة» ويعبر أيضاً الأستاذ توفيق الحكيم عن هذا المعنى في بيانه الذي أصدره عن مسرحية «الصفقة» فيقول :

«مشكلة الجمهور ليست مقصورة على بلادنا ولكنها أخذت تظهر كذلك في البلاد الأخرى المتقدمة في الفن على صورة قلق لها أهل الرأي الفني .. ذلك

أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت متماسكة على نحو ما في النبع القديم .. فالمسرحية اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور ولا تخاطب الفئة الأخرى.

لذلك كان من أهم المحاولات التي تفري بالإقدام على العمل إيجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية فلا يجد فيها المثقف إسفافاً ولا يجد فيها الأمي تعالياً . فإذا استطاع هذا النوع أيضاً أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها المحتقظة بجديتها تركيبها وهدفها وبين الفن الشعبي (الفولكلور) على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ويبدو كأنها جزء داخل في بناء المسرحية ذاتها . إذا نجحت هذه المحاولة فإننا نكون قد عرفنا الطريق إلى الحل المنشود».

نحو جمهور أفضل

سبق أن قلنا إنه يمكن الاستغناء عن كثير من وسائل العرض المسرحي ولكننا بالتحديد لا نستطيع أن نستغني عن عناصر ثلاثة : النص - الممثل - الجمهور ، إذ إن تفاعل هذه العناصر معاً هي التي تخلق لنا في النهاية هذا العالم السحري الغامض الذي نطلق عليه : العرض المسرحي .

وقد سبق أن أحطنا في هذه الدراسة بالأسلوب الذي يتحتم على الكاتب أن يتبعه ساعياً إلى كسب جمهور عريض يقبل على عمله ويرضى به عقلياً وعاطفياً . وقد أن لنا أن نبين العنصرين الآخرين .

الممثل : ولنتجه إذن إلى المعاهد الفنية الأكاديمية التي هي بمثابة معامل تفرخ للمواهب الفنية الجديدة في التمثيل والديكور والدراما والنقد .

المسرح وإشكالية الجمهور

وبناء المعهد الفني يقوم على دعائم ثلاث : المدرس - المنهج - الطالب ، وإذا أخذنا معهدنا المصري نموذجاً نجد به قصوراً في دعائمه الثلاث - المدرس - لا يكفي أن يكون مدرس التمثيل ممثلاً عظيماً لكي يكون مدرساً ناجحاً .. بل يجب أن يكون دارساً لكثير من العلوم الإنسانية والثقافية والفنية إلى جانب موهبته الخلاقة في فن التدريس .. يجب أن يتسلح مدرس التمثيل بعلوم النفس والتربية ومناهج التدريس والتاريخ .. وكذلك بفنون الإلقاء ، والتمثيل الناطق والصامت بمدارسه ومناهجه وبأدب المسرح والدراما والنقد .. وأيضاً بفنون الموسيقى والحركة والفنون التشكيلية.

ونحن إذا ألقينا نظرة فاحصة على من حولنا من مدرسين .. لأدركنا كم هو مظلوم ومسكين طالب المعهد ... فتان المستقبل .

والحق .. أنني لا أثق كثيراً في حملة الدكتوراه في الإخراج والتمثيل .. والوسيلة .. خلق كوادر جديدة من مدرسي التمثيل تتمثل فيها الأساسيات السالفة الذكر .. ويكون ذلك من خلال طلبة الدراسات العليا الذين يجب أن يختاروا وفق ضوابط غاية في الدقة وكذلك من خلال البعثات .

المنهج : ومنهجنا ليست له ملامح ثابتة أو محددة .. لا توجد لائحة منظمة تحدد مواد الدراسة وعدد ساعاتها ومناهجها وأبوابها التفصيلية . وإنما نستمد العملية التعليمية من ذاتية الأستاذ واجتهاده . ويؤدي ذلك إلى تفاوت كبير في المستويات التعليمية كما يؤدي أيضاً إلى خلل كبير في الدراسة .

الطالب : والواقع أن حوالي 90% من المتقدمين هم الذين لم يحصلوا على درجات تؤهلهم للالتحاق بالجامعة بصرف النظر عن وجود موهبة أو حتى مجرد ميول

فنية .. ولا تجد لجنة القبول مناصاً أمامها من اختيار «أفضل السبي».

ونحن نتوجه إلى وزارة التربية والتعليم باقتراحين محددتين ، وأنا لعلى يقين بأن هذين الاقتراحين إذا تحققا لابد أن يسهما في تخريج جيل أفضل من فئاني المستقبل.

1 - إعادة دروس الهوايات الفنية (الموسيقى والتمثيل والفنون التشكيلية) في مناهج الدراسة بالمرحلتين الابتدائية والثانوية على أن تكون مواد أساسية شأنهما شأن اللغة العربية والانجليزية والكيمياء والرياضيات . هذه الدروس ستفيد الطالب الذي يريد أن يتخصص (فنان المستقبل) في تزويده بالمبادئ العامة لأسس الفن ، وستفيد أيضاً الطالب الآخر (جمهور المستقبل) في تربية ذوقه الفني وإحساسه بالجمال.

2 - إلى جانب شعب العلوم والرياضة والآداب بالثانوية العامة تضاف شعبة جديدة هي شعبة الفنون .. ولا يسمح لغير خريجي هذه الشعبة الأخيرة بالالتحاق بمعاهد الفنون بأكاديمية الفنون وجامعة حلوان ، وإذا كان هذا الاقتراح يثير بعض التحفظ عند المتشددين فلنبدأ بمدرسة تجريبية واحدة في كل حي من أحياء القاهرة ومدرسة تجريبية واحدة في كل محافظة .. ولننظر النتائج التي أوقن أنها ستكون مشرقة وباهرة.

الجمهور : ولن نتناول قصة «البيضة قبل الفرخة .. أم الفرخة قبل البيضة ؟» هل يهبط .. الفنان إلى مستوى الجمهور .. أم يحاول أن ينهض به ؟ . ولكننا في نهاية الأمر لا نستطيع أن نتجاهل نسبة الأمية البالغة حوال 80% ، كما أننا لانستطيع أيضاً أن نتجاهل أنه حتى بين المتعلمين توجد نسبة كبيرة تفتقد الوعي المسرحي

المسرح وإشكالية الجمهور

والذوق الفني وتفتقد حتى أبسط مبادئ وسلوكيات المسرح .. نحن في حاجة حقيقية إلى أن نربي جمهوراً جديداً وجيداً .

واعتقد أن الطريق يمكن أن يبدأ بالمدرسة ، ثم بمسرح الطفل والمسرح المدرسي والمسرح الجامعي .

يدفع الطالب رسوماً سنوية بسيطة قدرها حوالي جنيهين في العام للنشاط الرياضي .. ومن الغريب أن الطالب لا يدفع مثل هذه الرسوم للنشاط الفني .

فإذا فرضت وزارة التربية والتعليم على الطالب مثل هذه الرسوم فإنها تستطيع أن تهيء له بالتنسيق مع وزارة الثقافة ، وأيضاً مع فرق القطاع الخاص أن يشاهد سنوياً .. عرضين مسرحيين .

ومعرضاً للفنون التشكيلية أو متحفاً أو أثراً .

على أن يكون سعر التذكرة في كل منها خمسين قرشاً .

ولابد أن تختار الوزارتان بعناية شديدة العروض المسرحية التي يشاهدها الطالب. كذلك من الممكن أن يقيم مسرح الدولة والمسرح الخاص حفلات خاصة للطلبة (ماتينية) على ألا يزيد ثمن التذكرة عن السعر السابق .. هذا واجب مسرح الدولة ، وأيضاً واجب المسرح الخاص نحو الجيل الجديد .

أذكر دائماً أثناء دراستي بفرنسا أن فرقة الكوميدي فرانسيز كانت تقيم عروضاً للطلبة ، تبدأ من الثالثة ظهراً .. وكم حضرت مثل هذه العروض وشاهدت الطلبة والطالبات من سن 13 إلى 18 سنة جالسين في خشوع وأدب يستمعون إلى

جلال الشرقاوي

الجمهور في المسرح المصري

مسرحيات راسين وكورني وموليير ويرددون مع الممثلين شعرها الكلاسيكي في همس وتعبد .

هكذا نأمل أن يكون جمهور المستقبل .

فأما بالنسبة لمسرح الطفل والمسرح المدرسي والمسرح الجامعي ... فهذا حديث آخر طويل طويل .. وشيق شيق .. وأرجو أن تتاح لي في مقتبل العمر فرصة الحديث عنه ومناقشته .

تنويه

أود أن أشير إلى أنني استفدت كثيراً في هذه الدراسة من المقالات العلمية المنشورة في أعداد مجلة المسرح وأخص بالذكر مقالات المرحوم الأستاذ الدكتور رشاد رشدي ، المرحوم الأستاذ الدكتور محمد مندور ، المرحوم الأستاذ صلاح عبدالصبور ، الأستاذ الدكتور سمير سرحان ، الأستاذ الدكتور عبدالعزيز حموده ، الأستاذ محمد بركات .

تجب الإشارة هنا إلى أن الباحث قد عزز بحثه بالعشرات من الكشوف والجداول والإحصاءات التي حوت أرقاماً تناولت أنشطة وفعاليات دور العرض المسرحي في القاهرة بين 65 - 1966 ، ودور العرض المسرحي في الإسكندرية ، ومسرحيات عرضت لأول مرة وأخرى معادة ، لمواسم 54- 55 / 64 - 65 ، وعدد الرواد وإجمالي الإيرادات والحفلات ونشاط مسرح الحكيم من 64 - 66 والمسرح العالمي، وكذلك المسرح الحديث والمسرح الكوميدي ومسرح الأطفال، ومسرح القاهرة للعرائس ، وفرقة رضا ، وفرقة القاهرة، والفرقة الاستعراضية الغنائية ، والفرقة القومية للفنون الشعبية والمسرح الغنائي ، وأوركسترا القاهرة السيمفوني ، والسيرك القومي .

واشتمل البحث كذلك على جداول بحركة الإقبال الجماهيري على المسارح التي عملت عليها هذه الفرق ، وحفلاتها وإيراداتها ، وجداول بإشغال مقاعد المسارح ، ثم بيانات بالنشاط الفني للمسرح خلال عام 85 - 86 وإجمالي الأنشطة الأخرى خلال عام 85 - 86 للفرق الفنية ، وبيان مقارنة عن النشاط المسرحي من عام 80 - 86 .

« التحرير »

المراجع

الكتب

- 1 - دور المخرج في المسرح : تأليف ماريان جالاوي ، ترجمة لويس بقطر .
- 2 - الإخراج المسرحي : تأليف هيلنج تيليز ، ترجمة أمين سلامة .
- 3 - مدخل إلى الفنون المسرحية : تأليف فرانك هواتينج ، ترجمة كامل يوسف وآخرين .
- 4 - الإخراج المسرحي : تأليف كارل ، ترجمة أمين سلامة .
- 5 - أسس الإخراج المسرحي : تأليف الكسندر ديني ، ترجمة سعدية غنيم .
- 6 - المسرح في الوطن العربي : تأليف د. علي الراعي .
- 7 - مسرح توفيق الحكيم : تأليف د. محمد مندور .

النشرات :

- النشرات الإحصائية السنوية 1965 . وزارة الثقافة والإرشاد القومي .
- المسرح القومي من 35 - 60 .
- النشرات الإحصائية السنوية ، البيت الفني للمسرح حتى سنة 1986 .

المجلات :

- 1 - مجلة المسرح : من العدد الأول يناير 1964 حتى العدد 65 أغسطس 1969 .
- 2 - مجلة السينما والمسرح : من العدد الأول يناير 1963 حتى العدد 52 أبريل 1968 .
- 3 - مجلة نادي المسرح : من العدد الأول أغسطس 1971 حتى العدد الثامن سبتمبر 1981 .
- 4 - مجلة المسرح : من العدد الأول يونيو 1981 حتى العدد 16 ديسمبر 1982 .
- 5 - مجلة الفنون : من العدد الأول أكتوبر 1979 وحتى العدد الثاني عشر سبتمبر 1980 .

