# المسرح المستقل هو المستقبل

نهاد صليحة*

الحقيقة أننا في مفترق الطرق وفى نفس الوقت لسنا في مفترق الطرق، فنحن نفترض أننا كلنا شيء واحد أي شعب مصري واحد، ومصر واحدة، وفكر واحد، وطموحات واحدة. والحقيقة أنه من واقع خبرتي، وتجولي في الأقاليم بحثا عن المسرح الغير مرئي، والمسرح المهمش، اكتشفت أن الكلام عن الجمهور أسطورة كبيرة، فليس هناك جمهور واحد في مصر، بل جماهير. ربما هناك للسينما قطاعات لأنها فن جماهيري، إنما بالنسبة لجمهور المسرح، فمن التزييف أن نقول: "الجمهور عايز كده" أو "عايزين نجيب جمهور" دون أن نتوقف لنسأل: أي جمهور؟ سأنطلق من نقطة أنه في مصر عدة توجهات ثقافية وفكرية متجاورة وغير متلاحمة، وبالتالي لو رأيت كل التوجهات إذن أنا فعلا واقفة في مفترق طرق وأستطيع أن ألمّ بالصورة كاملة، إنما ما هو الوضع في الواقع؟

هناك مفترق طرق، غير أن كل مجموعة تقف ناظرة إلى طريق واحد، غير واعية على الإطلاق أنها في مفترق طرق، وغير واعية على الإطلاق بأن هناك اختيارات أخرى، ومن ثم فإن أصحاب التصورات الأيديولوجية لما يبغى أن تكون عليه مصر يصعدون هذا التصور الذي قد يهيمن على كل أفكارهم. مثلا هناك مجموعة نشأت على أسس الثقافة الأمريكية، يمكنهم إقامة حوار مع من هم من أمريكا اللاتينية، ولكنهم لا يستطيعون إقامة حوار بناء وتبادل فكري حقيقي مع مجموعة أخرى مصرية. هذه ظاهرة لابد أن نعيها، فنحن لا نتكلم عن كيان واحد، لأن كل شخص يعيش في منطقة معينة، وله خبرات معينة، يختلف عن غيره من المناطق الأخرى اختلاف العالم الأول أو الثاني عن العالم

---

* مداخلة نهاد صليحة في ندوة: "مصر في عيون مبدعيها"، التي عقدت في إطار المؤتمر الدولي التاسع عن الأدب المقارن (٢٠٠٨)، الذي عقده قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب في جامعة القاهرة، وتم نشر الورقة في **أوراق المؤتمر الدولي التاسع عن الأدب المقارن:** مصر عند ملتقى الطرق – في الدراسات الأدبية واللغوية، ٢٠٠٩، ص٢٣-٢٦.

*Proceedings of the Ninth International Symposium on Comparative Literature: Egypt at the Crossroads – Literary and Linguistic Studies*, eds. Salwa Kamel, Hoda Gindi, Nadia El-Kholy, Department of English Language and Literature, (2009), pp.23-26.

*Cairo Studies in English* – 2025(1). https://cse.journals.ekb.eg/

الخامس ولا أقول الثالث. هناك مناطق في مصر، ولا بد أن نعى هذا، لا تنتمي إلى العالم الأول، وهناك فكرة أنه نحن عندما نرتحل في المكان، فأحيانا كثيرة نحن نرتحل في الزمن، هناك أماكن تعيش في القرن الـ١٦ أو الـ١٨ رغم السينما والتلفزيون. هناك تعددية ثقافية أثرت تأثيراً كبيراً في المسرح، وسوف أتوقف قليلا بالدرجة الأولى عند الحركة التي أرى أنها الأمل الوحيد الباقي للمسرح المصري، وهي حركة المسرح المستقل، وفرق المسرح المستقل. ربما تحدثت زميلتي هالة (خليل) عن أسماء لمشاهير، إنما للأسف الشديد فإن كل الأسماء التي سيأتي ذكرها مجهولة، لأنها فعلا حركة على الهامش ولكنه هامش قوى، ومؤثر، وأعتقد أنه كلما يفرغ المركز من محتواه الفني والفكري، يزداد هذا المسرح الهامشي قوة، ويمكن أن يصنع صورة جديدة للمسرح غير ما تعارفنا عليه.

المسرح في مصر بدأ مستقلا، لم يبدأ حكوميا. فمثلا يوسف وهبي ورث مالاً عن أبيه فأنشأ فرقة رمسيس. فاطمة رشدي حصلت على بعض الأموال من أحد اليهود اسمه إيليا أدرعى، (رجل أعمال) أعجب بها، وتنشئ فرقة مسرحية. بعض المهاجرين من سوريا ولبنان وجدوا أن هناك ضغطا ورقابة شديدة ومضايقات سياسية في بلادهم فهاجروا إلى مصر وأقاموا فرقا في الإسكندرية. وكان هناك فعلا نوع من الحوار والتمازج الثقافي والحضاري، نشأ عبر تلاقى تيارات محلية وأوروبية وعربية، فنجد على الخريطة المسرحية أسماء عراقيين وشوام ومن ثقافات أوروبية، وفى القرن الـ١٩ كان رجال الدين يترجمون المسرحيات مثل رفاعة الطهطاوي الذى ترجم أول أوبرا اسمها "هيلينا" افتتحت بها دار الأوبرا المصرية. كان هناك نوع من التمازج في محاولة إنشاء حركة مسرحية.

وللأسف الشديد فإن الأزمة الاقتصادية التي حدثت في أوائل الثلاثينات واستمرت حتى منتصفها أدت إلى إفلاس العديد من الفرق، وهنا تدخلت الدولة لأول مرة لتنشئ الفرقة القومية للتمثيل سنة ١٩٣٥، وكان هذا بداية دخول الدولة إلى مجال الإنتاج المسرحي. لكن الموضوع لم يتخذ صورته البيروقراطية والسياسية التي حدثت فيما بعد. كانت هناك هيئة من المثقفين والكتاب والفنانين تحدد "الريبرتوار" للفرقة، وهي التي تستأجر الفنانين الموجودين مثل أمينة رزق، وجورج أبيض، وكل هذه الأسماء كانوا يعملون في الفرقة القومية إلى جانب البعض الذين كانوا يعملون بالكوميديا مثل فؤاد شكيب وغيرهم.

لما حدثت الثورة، وكما ذكرت هالة (خليل) جاء النموذج الروسي أو الاشتراكي في إدارة الفنون. قررت الدولة أن تأخذ المسرح تحت جناحها وأن تحوله إلى منبر سياسي للدعوة إلى الفكر الجديد، الفكر الاشتراكي. وتواكب هذا مع ظهور التلفزيون، فكونت فرق مسرح التلفزيون، فرقة كوميدية مثلا تنتج مسرحية وتعرض لمدة شهر ثم تتحول إلى مادة تليفزيونية لأنه في بدء نشأة التلفزيون كانت هناك حاجة إلى مادة للإذاعة، فكان المسرح يمد التلفزيون بالمسرحيات المسجلة. بدأ "تسييس" المسرح في تلك الفترة، فانقلب الفنان إلى موظف وأصبح هناك عدة فرق: المسرح الحديث والمسرح العالمي والمسرح القومي، ففقد الفنانون استقلالهم الاقتصادي وبالتبعية الاستقلال الفكري. فمن يعمل في مسرح الدولة بمرتب في ظل نظام كان شديد الوطأة، وفى ظل رقابة شديدة قد تؤدي إلى السجن – خاصة الكتاب. اتجه المسرح اتجاها سياسيا مواكبا لفكر الدولة، وكان بعض الكتاب الذين تبنوا مشروع الدولة الفكري مع اعتراضات على التطبيق دائما بينهم وبين الدولة نوع من "شد الحبل"، يقضون في السجن بعض الوقت ثم يخرجون ليعينوا مديرين للمسرح. هو مسرح حكومي، يقدم المسرح كخدمة ثقافية وليس تجاريا على الإطلاق، فمهما تكلف المهم أن هذه الخدمة الثقافية "السياسية" تصل إلى الشعب. ظهر عدد كبير من الكتاب الجيدين جدا، وإن كنا نحتاج الآن لإعادة تقييم هذه الأساطير، فنحن دائما نتحدث عن التمثيل في مسرح الستينيات، والتأليف في مسرح الستينيات. كان المؤلف المسرحي نجما، أما النصوص فكانت مقدسة، ولا يستطيع إنسان أن يقترب منها.

بعد موت عبد الناصر وبعد النكسة وانهيار المشروع الاشتراكي، ودخولنا عصر الانفتاح، حدث أن أنهار المسرح لأن الدولة فقدت اهتمامها به، هذا الهيكل الكبير الذي بني في فترة الستينيات أصبح عديم الأهمية عند الدولة. التلفزيون يكفي. فكان التراجع الكبير مع كل التغيرات التي حدثت في مصر لأن المسرح كان يتبع الطبقة المتوسطة. ضربت الطبقة المتوسطة في السبعينيات، ذهب ثلثهم للحصول على دولارات البترول في دول الخليج، والثلث الآخر ادعوا أن الفن حرام، وتقوقعوا في منطقة أخرى، والثلث الأخير أصبحوا تجارا "وبتوع ثلاث ورقات". زالت الطبقة المتوسطة من المتعلمين الذين يرتادون المسرح، مسرح الطبقة المتوسطة بالدرجة الأولى. وإذا نظرنا إلى المؤسسات

الأخرى مثل "الثقافة الجماهيرية" التي كانت تحتضن فرقا مسرحية، أي مسرح الأقاليم، نجد أيضا أن منابع التمويل بها بدأت تجف، لم يعد هناك أي اهتمام بها. كان معظم الفنانين الذين ظهروا في الستينيات إما يساريين أو ليبراليين يميلون إلى اليسارية أو تقدميين يتعذر تصنيفهم، ولكنهم كانوا بالتأكيد ضد التيار الذي كان يدعو إليه السادات، وهو المحافظة الليبرالية وسياسة السوق. فكانت النتيجة أنهم طردوا خارج هذه المؤسسات، وحل مكانهم "أرزقية" وبعض الأشخاص لا تاريخ ولا ثقافة لهم، فكانت النتيجة أن انهار المسرح.

وكان من الطبيعي مع سياسة الخصخصة، ومع انكماش مسرح الدولة أن ظهرت الفرق التجارية، العروض اللقيطة وعروض المقاولات مثل سينما المقاولات. فبدلا من مسرح المؤلف ومسرح المخرج، ظهر مسرح النجم أو النجمة، فانتعش المسرح التجاري وهيمن على الساحة تماما، مع تقلص وتراجع نصف فناني ومخرجي مصر الذين هاجروا في السبعينيات إلى الجزائر والعراق، وخرب المسرح المصري تماما ووقعت الفجوة.

في الثمانينيات بدأ الجيل الذي أنا أتحدث عنه، وهو جيل الفرق الحرة. وكان سنهم ما بين العشرين والأربعين، الأقدم منهم الذين بدأوا الحركة، بعضهم بلغ سن الأربعين، والمبتدئين كانوا في سن العشرين. هذا الجيل لم يعاصر الستينيات، وولد في فراغ مسرحي ليس لديه سوى ما يبثه التلفزيون والفرق التجارية. لم يمتلك نموذجا. فكانت القطيعة المعرفية والثقافية. لا يعترفون بصلاح عبد الصبور، ولا سعد الدين وهبة، ويسخرون من الدعوة للثورة بعد عشرين سنة من وقوعها وحدوث كل التغييرات الاشتراكية. ويجب أن نقر أن كثيرا من كتابات الستينيات كانت مضحكة، فقد تغيرت الدنيا بالنسبة لجيل هذه الفرق، فلم يقتنع بما كان يرى في التلفزيون من مسرحيات ولا بالنصوص التي كان يقرأها. تغيرت الدنيا تماما وأصبحت كل قيم مسرح الستينيات "موضة قديمة" لا تجتذب أحدا في زمن تموج فيه الصراعات والتطورات المختلفة. ما الحل إذا؟ إما السوق، الذي بطبيعة الحال يميل إلى الكوميديا وفرق عادل إمام والفنانين المتحدين، وهذه أكثرهم احتراما، وإما مسرح الدولة الذي أصبح خرابا يخافه كل الناس، إلى جانب الموظفين والهياكل الإدارية ووزارة المالية.

كانت هناك عدة مؤتمرات من أجل هذا الهيكل الذي فقد كيانه وأهميته مع سياسة الدولة للخصخصة، فكل شيء قابل للخصخصة ما عدا الثقافة، فقد بيع عمر أفندي، بيعت قناة السويس، أما المسرح القومي فلا – الأجدر أن يحترق ولا يباع. هؤلاء الفنانين من خريجي مسرح الجامعة، وقليل منهم من تلقى تدريبا مهنيا في معاهد متخصصة، حضروا ورش، ومنهم من سافر على حسابه الخاص، هم محترفون وليس هواة، ولكي يجدوا مكانا لنفسهم تحت الشمس، مع عدم قدراتهم المادية في مقابل آليات وقيم السوق وعدم قدرتهم على العمل في هذا الهيكل المفرغ المخوّخ، قالوا لابد أن تدعم الدولة الفنون بفلسفة جديدة، لابد أن توجه أموال دافعي الضرائب لدعم الفنون دعما صحيحا. ومن هنا نشأت هذه الحركة. ومن المفارقات الساخرة جدا أنه في كل دورة من دورات مهرجان المسرح التجريبي لا يمثل فيه سوى الفرق المستقلة، لأن إنتاج مسرح الدولة لا يستطيع أن يقدم فنا مشرفًا على مستوى عالمي.

ما هو تراث هؤلاء الشباب؟ إن السينما حاضرة جدا في عملهم، وبالذات السينما العالمية، هناك تكوين في عملهم، تأثروا بالفن التشكيلي وبالتراث الموسيقي، وبالتالي خلقوا نوعا من الشكل المسرحي الجديد الذي لا يعتمد على قدسية النص. فكل شيء قابل للمراجعة، ولكنهم يطرحون حيرتهم، إحساسهم بأنهم في مفترق طرق، مشكلتهم مع المجتمع، والدين، والسياسة. كل هذه أشياء شديدة الحيوية، ويستخدمون شكلا مسرحيا "متعدد الوسائط" منوعًا، يتوسل أية وسيلة تستطيع أن تعبر تعبيرا قويا، سواء كان ذلك حركة أو رقصا، أو موسيقى، أو فنّا تشكيليًّا، أو سينما. كله يذوب في بوتقة المسرح. فهم ينتجون عروضا عالية المستوى، ولكن هناك دائما مشكلة الرقابة والمكان والتمويل، فهو يصرفون من أموالهم الخاصة ولكن لا يمكن أن يستمر الوضع هكذا، وإذا جاءت المعونة فهي دائما من المراكز الأجنبية وليس من وزارة الثقافة المصرية، ولو حدث وجاءت من وزارة الثقافة المصرية، يطاردون ويطالبون بالذهاب إلى الرقابة، إلخ.

وفي تصوري إن هذه الحركة المسرحية بالنسبة لنا هي المستقبل.