المسرح العمالي في مصر وقضاياه
مسرحيتي" وبعدين لفؤاد حجاج والتفتيش النهاني لأبي العلا عمارة" نموذجا

إعداد الباحث:
د/ يوسف عبدالرحمن إسماعيل السيد
مدرس بشعبة الفنون المسرحية - قسم الإعلام التربوي
كلية التربية النوعية - جامعة الزقازيق

2021م -1443هـ

مقدمة:

يعتبر العامل المصري أحد أعمدة البلاد، حيث يقع على عاتقه مسئوليات كثيرة تجاه بناء ونهضة هذا الوطن، ولقد استطاع على مر التاريخ أن يثبت أنه جدير بشرف هذه المهنة السامية، لذا فهو يستحق الكثير من الرعاية والاهتمام؛ بكل سبل الرعاية، ومنها تنمية الحس الجمالي والفني، وتربيته سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا، من خلال تنمية الوعي لديه، وهذا لا يحدث إلا عن طريق الاهتمام بالفنون بوجه عام والمسرح بوجه خاص، خاصة وأن المسرح هو من أهم وسائل الاتصال الجماهيرية تأثيرًا في المتلقي.

" والمسرح العمالي أو مسرح العمال يهتم في المقام الأول بتنمية الوعي ونشره داخل أفراد العمال في كل القطاعات الإنتاجية داخل المجتمع المصري، كما يقع على هذا النشاط المسرحي أيضا دور هام في دفع عجلة الإنتاج داخل القطاعات المعنية، بالإضافة إلى الوظائف الأخرى كالترفيه بشكل فني جمالي."**(1)**

وللمسرح العمالي- وهو رافد من روافد مسرح الهواه **(2)**- العديد من الأهداف والوظائف التي تخاطب عقل ووجدان العامل. "ولقد استخدم المسرح كأداة للتعبئة الاجتماعية والسياسية من خلال حركة العمال التي ظهرت خلال حقبة العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، عندما قامت مجموعات من نشطاء المسرح بأداء مسرحيات ذات مضامين تحمل رسائل اجتماعية في المصانع والحانات ونوادي العمال والشوارع في أوروبا".**(3)**

ولقد عرف الشعب المصري في فترة الخمسينيات والستينيات حب الوطن ومعاني الولاء والانتماء من خلال المسرح والأغاني والموسيقى، ولذا فهذا النوع من النشاط المسرحي العمالي له خصوصيته وله جمهوره وله طبيعته الخاصة.

ولقد زخر المسرح العمالي بالكثير من الكتاب، كان لهم الفضل في تناول القضايا العمالية وتقديمها للجمهور بشكل سهل ومبسط ، استطاعوا من خلاله تسليط الضوء علي هذه الشريحة العظمي من المجتمع المصري، نذكر منهم الشاعر والكاتب المسرحي فؤاد حجاج والكاتب أبو العلا عمارة (عينة الدراسة)، وهم من أكثر كتاب المسرح تناولا لقضايا ومشكلات العمال في مصر، لما تمتعوا به من خبرة بسب عملهم في المصانع والمواقع العمالية.

"فالمسرح العمالي ليس نوعًا من أنواع المسرح، لأن المسرح له أنواعه وقواعده المتعارف عليها، لكن المسرح العمالي هو نوع من أنواع النشاط المسرحي الذي يقدمه العمال ويشاهده العمال أيضا، أي أن العامل المؤدي لدور في هذا النشاط يصبح مؤدي ومستقبل في آن واحد".**(4)**

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

عند التصدي لموضوع المسرح العمالي في مصر لدراسته وتحليله ونقده، يجد الباحث نفسه مطالبًا بالبحث عن إجابات لعدة أسئلة تمثل محور تساؤلات الدراسة، وهي:

- **ماهية المسرح العمالي؟ أي ضرورة تحديد معنى عبارة (المسرح العمالي) التي اختلف حولها النقاد وذهبوا في تفسيرها مذاهب عدة.**
- **هل لدينا في مصر مسرح عمالي حقيقي؟ وإن وجد، فأي دور لعبه في حياتنا وحياة أصحابه؟**
- **ما هي الأهداف المرجوة من إقامة هذا النشاط المسرحي؟ ومدى تحرره من الأنماط الفكرية والتقنيات الفنية، والقواعد التي تسود المسرح الرسمي لطرح بديل ايجابي.**
- **هل الهدف من المسرح العمالي الذي يتم إنتاجه هو تقديمه إلى لجان التحكيم في المهرجانات والمسابقات للحصول على جوائز وكؤوس فقط؟**
- **هل لهذا النوع من النشاط المسرحي خصوصية تتطلب معيارًا خاصًا في النقد والتقييم غير التي نطبقها على العروض المسرحية الأخرى؟**

- **لماذا لا يتم تقديم العروض المسرحية العمالية بشكل مستمر ومنتظم للقطاعات المستهدفة من العمال؟ ولماذا لا يتم التبادل الفني بين المؤسسات العمالية التي تنتج هذا النوع من النشاط الفني ليشاهده أكبر عدد من الجمهور العمالي في معظم المؤسسات العمالية؟**
- **هل أثرت سياسات مثل الانفتاح الاقتصادي، وخصخصة شركات القطاع العام في خسوف المسرح العمالي وخفوته ؟**
- **ما الشكل الفني والقضايا العمالية المطروحة في مسرحية (وبعدين) لفؤاد حجاج؟**
- **ما الشكل الفني والقضايا العمالية المطروحة في مسرحية (التفتيش النهائي) لأبي العلا عمارة؟**

إطلالة تاريخية:

لم يوجد العامل بالمعنى الحديث للكلمة في العصر اليوناني القديم،" إذ كان العمل اليدوي قاصرًا على طبقة العبيد، وهؤلاء لم يكن لهم صوت أو هوية ثقافية، وحتى أنشطتهم الترفيهية البسيطة لم يحفظ لنا منها التاريخ شيئا. أما النشاط المسرحي المزدهر آنذاك فكان محرما عليهم، واستمر الحال على هذا المنوال في العصر الروماني، وإن كانت فرق الممثلين الجائلة قد أتاحت للبسطاء والعبيد والنساء الاستمتاع بشيء من الفن التمثيلي. وفي العصور الوسطي ظهرت الفئات المهنية المنظمة، وساهمت في تمويل وتنفيذ العروض المسرحية، المعروفة بمسرحيات الأسرار، تحت رعاية رجال الدين".**(5)**

ولذلك حين ظهر المسرح تحت رعاية رجال الدين، كان مسرحًا شعبيًا يؤمه العمال والحرفيين جنبا إلى جنب مع التجار والأغنياء، وكان مسرحًا ثوريًا، لذا كان يضطهده النظام الحاكم بين الحين والآخر، ويزج بكتابه إلى السجن، ويغلق أبوابه عقابًا للمسرحيين على انتقادهم، ولأن العمال والحرفيين وجدوا في هذا المسرح بغيتهم، فقد التفوا حوله، ثم ما لبس أن انتهى الطابع الحرفي للنشاط المسرحي الديني الذي ميز العصور الوسطي.

" وفي فرنسا تقلصت الأنشطة المسرحية الشعبية والدينية بعد العصور الوسطي، وظهر المسرح الأرستقراطي المرتبط بالبلاط، وبدأت عزلة الناس والعمال عن المسرح، وفي انجلترا وبعد فشل الثورة الجمهورية عام1659، وعودة الملكية عام1660، تحول المسرح الإنجليزي أيضا عن الشعبي السابق، وغدا صورة مكررة من المسرح الفرنسي الكلاسيكي الأرستقراطي وحين عزل المسرح نفسه عن الناس والعمال، كان من المنطقي أن ينشيء هؤلاء مسرحهم المعبر عنهم، ولكن التزمت الديني في انجلترا، وظهور النزاعات الدينية المتطرفة في رفض المتعة بعد ثورة مارتن لوثر، حال دون ذلك".**(6)**

لقد أظهرت الطبقة العاملة في انجلترا آنذاك، ولعًا خاصًا بمسرح شكسبير، الذي كان أحب كاتب مسرحي إلي قلوبهم في القرن التاسع عشر، ولقد كونت المليودرامات العمالية وميلودرامات المقهورين، بما فيها كوخ العم توم، الموجهه ضد الرق، ومعها المسرحيات الشكسبيرية، علي اختلافها الشديد عن تلك الميلودرامات، مسرحًا موجهًا إلي الطبقة العاملة أساسا، سواء قدمه العمال أنفسهم أو مفكرون وفنانون اشتراكيون، يؤمنون بمصالح العمال، فكان مسرحًا عماليًا حقيقيًا، أي كان مسرحًا يقدم فكرًا وفنا بديلا ومناهضًا للفكر والفن البرجوازي.

" ربما كان أول مسرح عمالي أو كانت أول مسرحية عمالية حقيقية ذات تأثير اجتماعي واقعي في بيئتها وفي زمنها هي مسرحية النساجون عام1881 للكاتب الألماني جير هارت هاوتمان (1862 – 1946) الذي حصل علي جائزة نوبل في الآداب عام 1912، والتي اعتبرت أول

وقفة بل صرخة مسرحية يقوم بها المسرح في مواجهة الرأسمالية والبرجوازية الالمانية آنذاك. وقد اكتسبت أهميتها باعتبارها مؤسسه علي بطولة جماعية ومبنية علي صراع يجسد الانتفاضة والوقفة البطولية لعمال مصنع النسيج الألماني في مواجهة الاستغلال والظلم والإجحاف بحقوقهم الإنسانية العادلة والمشروعة وهو ما جعلها عملا مسرحيا رائدا في معالجة قضية الصراع الاجتماعي في عالم رأسمالي مستبد مثلما دفع السلطات الألمانية وقتها إلي منع عرضها عرضًا عامًا علي الجماهير آنذاك." **(7)**

وبعد الحرب العالمية الأولي، انتقل المسرح العمالي في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي إلي مرحلة جديدة، تميزت ببزوغ نظرية جمالية بروليتارية واعية ملتزمة ورؤية مستقبلية تطرح الاشتراكية كحلم ايجابي يحقق القوة للعمال.

"وفي أمريكا، تصدى المسرح العمالي بشجاعة ووعي لمأساة التفرقة العنصرية وطرح علي خشبته المظالم الفاحشة التي عاناها الزنوج والأجانب من المهاجرين الأوربيين في جو المحافظة الفكرية والقمع السياسي الذي نتج عن التخوف من غزو الفكر الاشتراكي بعد انتصار الثورة الروسية، خاصة بعد تفاقم مشكلة البطالة والأزمة الاقتصادية في أمريكا. فلقد لعب المسرح العمالي في تلك الفترة دور ضمير أمريكا الأخلاقي وحول الزنجي المقهور المحتقر والأجنبي الغريب المعدم إلي بطل شهيد لا ينسي، كما عرض ذلك في أحداث مسرحية آلة البرق في عام 1930."**(8)**

فالحقيقة التي يؤكدها تاريخ الحركة المسرحية العمالية هي قدرة هذه الحركة علي حمل مشعل الفن الصحيح حتى في أشد عصور المسرح ظلاما وانحطاطا.

وفي مصر، وفي القرن التاسع عشر، يذكر إبراهيم الأزهري وفؤاد حجاج، نقلا عن ادوارد لين، "أن المحتسب ومشايخ الحرف المختلفة وهم مشايخ الطحانين والخبازين والزياتين ومعهم عدد من أهل هذه الحرف كانوا يقيمون احتفالا شعبيًا له سمة دينية ليلة رؤية هلال رمضان، بصحبة موكب له صبغة مسرحية واضحة."**(9)**

وفي هذا السياق أيضا يذكر توفيق الحكيم "أن مولد سيدي إبراهيم الدسوقي والموكب الذي يمر من تحت نوافذنا، الخليفة - خليفة الطريقة - علي حصانة شاهرًا سيفه تحف به البيارق والأعلام والرايات بمختلف الألوان والطبول الكبيرة، والمزامير، ثم عربات النقل الكثيرة، يتلو بعضها البعض في صف طويل لا ينتهي تجرها كل أنواع الدواب، كل عربة تمثل حرفة من الحرف بكل أدواتها وأهل (الكار) فيها، فالحدادون علي عربتهم أمامهم الكور والسندان يضربون بالمطارق ممثلين عملهم، ثم يأتي البناؤن بالمسطرين والنجارون بالمناشير... وهكذا، كلهم (يمثلون) أدوارهم في الحياة".**(10)**

إذا نظرنا فسوف نري المشهد الحركي الصامت الذي يؤديه الصانع أو الحداد أو النجار...الخ، هو صورة فنية تنتمي في التعبير المسرحي إلي التمثيل الصامت (البانتوميم) الذي يعتمد علي الحركة لا علي الكلمة المنطوقة.

وتعلق نهاد صليحة على هذا المشهد بقولها: "ولا يكاد مسرح العربات التي يؤمها أهل الحرف المختلفة هذا يختلف عن المسرح الديني المتجول على عربات مماثلة في أوروبا في العصور الوسطي، اللهم إلا في درجة المحاكة، فبينما كان العمال المصريون يحاكون أو(يمثلون) أنشطتهم الحرفية على عرباتهم المتنقلة، كان أهل الحرف الأوربيين يوظفون مهارتهم الحرفية في تجسيد

القصص الديني في الكتاب المقدس، فيقدم النجارون قصة نوح وبنائه لسفينته، ويجسد الحدادون جهنم وعالم الشياطين...إلى آخره". **(11)**

ولا يمكننا بالطبع أن نعد هذه الاحتفالات الدينية المسرحية مسرحًا عماليًا بالمعنى الدقيق، وذلك لأنها كانت احتفالات شعبية بالدرجة الأولى، تندمج فيها كل فئات المجتمع، لتؤكد انتمائها إلى الهيكل الاجتماعي السائد، ورغم ذلك يتساءل البعض حول الدوافع التي دفعت هؤلاء العمال لصنع مهرجانهم الفني هذا من تلقاء أنفسهم؟ وكيف بدأت الفكرة، وما هي درجة التقبل التي استقبل بها الجمهور هذا المهرجان، لاسيما وان النظرة إلى الفنون الشعبية والإبداع الشعبي قديمًا كانت نظرة فوقية، لا تنظر إلى مثل هذه الأشكال الفنية إلا بعين الاستخفاف.

وفي العصر الحديث، كان لدينا في مصر وفي بعض البلدان العربية مسرح عمالي يدافع عن حقوق العمال ويناصر قضاياهم، كما أن الكثير من النصوص الأدبية والأعمال الدرامية في السينما والمسرح قد تناولت صورة العامل والنضال العمالي سواء في مواجهة المستعمر الأجنبي أو ضد العبودية والاستغلال.

" فلقد كان في مصر مسرح عمالي، مثلما كان في المغرب وسوريا وتركيا وبلدان أخرى ففي المغرب قام عبد القادر البدوي وهو من المسرحيين البارزين هناك بتكوين فريق مسرحي للفنانين العمال عام1955 وأسماه (العهد الجديد)، كما أسس أيضا المخرج المغربي الراحل الطيب الصديقي عام 1957 في الدار البيضاء مسرحًا للعمال محتزيًا حزو سابقيه كما كان في سوريا مسرح عمالي ناهض وفرقة مسرحية ظلت تتابع إنتاجها منذ عام 1970 حتى أحداث الثورة السورية عام 2011، فنجد فرقة المسرح العمالي في حمص بنيت على أساس الاستقلال الفني عن مؤسسة الدولة وسياستها، حيث أن قرارها في أيدي فنانيها، واختيار نصوصها وفق مرجعيتها ومسئوليتهم الأخلاقية نحو جمهورهم معالجين بها قضاياهم الاجتماعية والإنسانية والقضايا العمالية".**(12)**

وفي العراق أجتمع خمسة وثلاثون عاملًا من هواة الفن المسرحي بمقر الاتحاد العام لنقابات العمال في عام1971 وقرروا تشكيل فرقة مسرحية عمالية سميت (بيت المسرح العمالي)، ونشطت الفرقة وقدمت أول إنتاج لها من خلال شاشة التلفزيون العراقي واستمر الفريق العمالي الذي تم تكوينه في عمله محققًا العديد من النجاحات، وقدم مواسم مسرحية خلال صيفي عام 1974و1975 وحظيت أعماله بالحماس والتميز.

" وفي تركيا نجد تجربة الفنان محمد السوي، ففي ورشة بتركيا معظم عمالها من المصريين، تقدم احدهم بفكرة كانت هي (التيمة) التي بنيت عليها المسرحية، قال: لماذا لا تقومون بصنع آلة كاتبة كبيرة تكون حروفها على شكل رؤوس آدمية وكل رأس من هذه الرؤوس لعامل من عمال الورشة. وتدور الأحداث حيث تعمل هذه الآلة لتعطي إنتاجا، وهذا الإنتاج حروفه التي تكتب إنما تكتب برؤوس العمال، وطبيعي أن يكون صاحب العمل وراء هذه الآلة يستحثها على المزيد من الإنتاج، وفي يده شاكوش يضرب به على حروف الماكينة، ومن هنا يبدأ الصراع بين الطرفين. وهذا ليس بجديد أو غريب، ففي ظل النظام الرأسمالي هناك دائما علاقة متوترة غير مستقرة لحاجة العامل لسبل الحياة وجشع صاحب العمل من اجل تنمية ثروته وإضافة أصفار جديدة أمام الأرقام التي يمتلكها. وقد قدمت المجموعة المسرحية هذا العرض أمام المطبعة، ثم قدموه داخل مصنع، وقدمت هذه التجارب والعروض المسرحية في إطار ما عرف بمسرح الشارع مابين عامي 1968و1971".**(13)**.

إذن فالدعوة للمسرح العمالي ليست جديدة، وقد حظيت باهتمام بالغ من قبل الحكومات والأفراد، وكل ذلك يعني اعترافا بوجود ذلك المسرح، لدوره التنويري لصالح الوطن والمواطن، ولصالح العمال متبنية قضاياهم ومدافعا عن حقوقهم.

وبالعودة إلي الحديث عن المسرح العمالي وتاريخه في مصر، يمكن القول "إن المسرح العمالي في مصر قد أسهم خلال مسيرته بقدر من الإسهامات والمشاركات في تطوير وتنمية المجتمع، فلا يخلو مصنع أو شركة من وجود مسرح أو علي الأقل فرقة مسرحية، حتى ولو لم يكن له بناية خاصة به، حيث يمكن لفريقها المسرحي العرض على مسارح مؤسسة الثقافة الجماهيرية المدعومة من الدولة، أو في قاعات العرض الأقل تجهيزا في البيوت التابعة لوزارة الشباب وساحاتها الشعبية، كما يمكن القول انه كان لهذه الفرق المسرحية جمهورها العريض في قصور الثقافة بعواصم المحافظات وبيوت الثقافة في مدنها، ذلك علاوة على تميز الشركات الصناعية المصرية الكبرى بقاعات مسرحية كبيرة مجهزة تجهيزا تقنيًا كاملًا كما كان الحال في شركة المحلة الكبرى للغزل والنسيج. وكل ذلك كان مزدهرًا ناضجا في ستينيات القرن الماضي الحافلة بالمشاريع الصناعية والاقتصادية الوطنية الكبرى". **(14)**

وهذا الخط البياني في تصاعد المسرح العمالي ضمن حركة مسرحية شاملة تحتفي بنصر اكتوبر1973، وتثبته وتوثقه، "إلا أن يبدأ خط الهبوط بعد إقرار سياسة الانفتاح الاقتصادي وتشجيع الاستيراد متزامنًا مع نذر تهديد الصناعة الوطنية، حتى ينبطح الخط أرضا بإتمام صفقات بيع مصانع القطاع العام وشركاته، كي يكتمل الخسوف الكلي وتأخذ أقمار المسرح العمالي في الخفوت".**(15)**

ثم يعود منحنى المسرح العمالي وخطه البياني للصعود مرة أخرى، لوجود نهضة مسرحية في تسعينيات القرن الماضي، وكان من ضمنها نشاط للفرق المسرحية للشركات، وربما كان أميزها ما قدمه المخرج فهمي الخولي وفنانون آخرون. لكن أسامة أبو طالب يرى" أنها لم تكن نهضة بل إنها كانت مجرد (هوجة) أي إضاءات متفرقة لا يربطها نظام ولا تؤطرها خطة ولا يسبقها تصور ممنهج مدروس، حتى ولو كان بعضها ناجحًا أو حقق نجاحًا جماهيريًا ملحوظًا، فالنهضة يجب أن تشتمل على حركة بالمعنى العلمي المفهوم للحركة ذات الخطة المكتوبة والمسار المحدد والبرنامج الواضح والأهداف المرسومة مسبقًا، والفرق ذات الملامح والتخصص والقسمات الفنية المتميزة والأعمال ذات التاريخ الموثق المحفوظ والتي يمكن في أي لحظة أن يعاد تقديمها".**(16)**

وهذا الرأي نفسه ما يؤكده المخرج عبد الغني زكي من أن" المسرح العمالي الذي ازدهر في فترات عديدة من تاريخنا المسرحي، أخذ في الآونة الأخيرة في الانحسار والهبوط في معدل انتاجه، بل وخرج عن الأهداف المرسومة له من الأساس، فبالإضافة إلى قلة الأعمال المسرحية العمالية أصبح الآن السائد لكل الجهات التي تنتج هذا النوع من النشاط المسرحي، أن يتم إنتاجه كي يتم تقديمه داخل إطار التسابق في مسابقات الشركات أو غير ذلك من المسابقات وينتهي الأمر عند هذا الحد، ويصبح أكثر ما يشغل بال القائمين على إنتاج العروض هي نتائج التسابق وعدد الجوائز والميداليات والكؤوس التي يعود بها الفريق إلى مؤسسته العمالية دون أي اعتبارات أخرى، وهو ما يخرج عن نطاق وظيفة هذا النشاط من النشاط الفني العمالي".**(17)**

تعريف مصطلح"المسرح العمالى":

إن البحث وراء تسمية مرضية وموضوعية جامعة مانعة في ذات الوقت لممارسة العمال لفن المسرح، هو سعي قد يكون صعب المنال، وقد يكون بلا طائل أو فائدة منه، فنحن لا نبحث من أجل التسمية، إنما المهم من البحث هو ما خلف التسميات من مضامين أو فعاليات."فلقد أثار

مصطلح (المسرح العمالي) العديد من القضايا النقدية والفنية التي اختلف حولها آراء بعض النقاد والفنانين، حيث رفض البعض استخدام هذا المصطلح الذي يقسم جمهور أو المشاركين في عروضهم إلى فئات مختلفة، أو يقسم الموضوعات التي تتناولها العروض المسرحية إلى موضوعات عمالية وأخرى غير عمالية".**(18)**

ولأن مسرح العمال أو المسرح العمالي أو المسرحية العمالية حقيقة واقعية، فقد اهتم به المفكرون والمنظرون، حيث عرفه إبراهيم حمادة بأنه:" النشاط المسرحي المعبر - أساسا - عن مشاكل الطبقة العاملة في المجتمعات الرأسمالية. وإذا كانت موضوعات هذا المسرح تتعلق - عادةً- بأحوال تلك الطبقة، فإن مشاهديه ولاعبيه وفنيه غالبا ما يكونون من العمال وأعضاء الاتحادات العمالية، وليس هذا المسرح احترافيا".**(19)**

وهو تعريف بسيط واضح، كما أنه يظهر أهم ما يميزه باعتباره مسرح هواه وليس احترافيا، كما يعرفه الكاتب السوري فرحان بلبل بكونه" يحتوي ويضم كل التراث المسرحي الإنساني القديم والحديث، العربي والأجنبي، شريطة أن تقدمه من وجهة نظر الطبقة العاملة، أي أن ينصب العرض المسرحي في الانتصار لها، وإن جمهور المسرح العمالي ليس من العمال وحدهم بل هو الجمهور بشكل عام شريطة أن يخرج هذا الجمهور بفكرة مؤداها حتمية انتصار الطبقة العاملة مع ملاحظة أن المسرح العمالي يجب أن يرصد المتغيرات الاجتماعية، وأن يتعامل معها سواء على صعيد الطروحات الفكرية أم على صعيد الوسائل الفنية".**(20)**

في المقابل يرى فريق آخر من النقاد الرافضين لمبدأ وجود مسرح عمالي،" صعوبة تقسيم المسرح إلى مسرح للعمال وآخر للفلاحين وثالث للمهندسين ورابع للموظفين ...الخ، ورأوا في ذلك التقسيم مفتعلا للمسرح حتى على مستوى الموضوعات التي يمكن تناولها، حيث لا يمكن أن ينفصل المسرح فيتخصص في علاج المشاكل العمالية دون أن يرتبط بقضايا المجتمع ككل. فالمسرح هو المسرح سيان أن مارسته الفئة المكدودة في أسفل السلم الاجتماعي أو مارسته الفئة التي تجلس فوق سطح قمة هذا السلم، فالمسرح له خصائصه ومدارسه وأشكاله التي لا تتغير وفقا لتصنيف الفئة أو الطبقة التي تمارسه".**(21)**

في حين دافع أصحاب وجهة النظر الأخرى عن رأيهم بضرورة وجود مسرح يخاطب كل تلك الأعداد الغفيرة من العمال، مسرح يناقش قضاياهم ويعمل على تثقيفهم ويعبر عن وجهة نظرهم، فهو مسرح يحقق مفهوم المسرح الاشتراكي، مسرح يقوم العمال بتقديمه وينجح في إفراز مبدعيه.

كما ترى نهاد صليحة "أن المسرح العمالي هو المسرح المعارض للمسرح البرجوازي، فالأول يعبر عن الفئات المهمشة فكريا وفنيا واجتماعيا واقتصاديا، ويخرج إبداعها المعارض إلى الجمهور ولو حدث وتحركت هذه الفئات المهمشة إلى مركز الضوء فسوف نجد هذا المسرح وقد تخلى عن خصوصيته باعتباره مسرحًا بديلا للسائد وولد من داخله معارضة تمثل المسرح العمالي الحقيقي".**(22)**

ولعل التاريخ الحديث قد أثبت صدق هذه النظرية، فحين تحقق المشروع الاشتراكي العمالي في أوروبا الشرقية وجدنا العمال ومسرحهم يتجهون إلى المقاومة والانتقاد وتصحيح المسار، فكانت المسرحيات التجريبية في بولندا التي أفرزتها حركة التضامن العمالية المعارضة للتطبيق الدكتاتوري للاشتراكية، فالمسرح العمالي الذي نشأ في حضن الفكر الاشتراكي قد يثور عليه حين يتحول هذا الفكر إلى مؤسسة سلطوية.

مما سبق، وإذا تأملنا التعريفات السابقة، فسنجدها تشكل اتجاهات ثلاثة أساسية:
الاتجاه الأول: فيؤسس تعريفه لمسرح العمال على طبيعة الموضوعات التي تتناولها المسرحيات التي يقدمها، والمشكلات التي تعالجها، فإذا كانت تتصل بحياة العمال وواقعهم وهمومهم، شكلت مسرحًا عماليًا.

الاتجاه الثاني: فيؤسس تعريفه لمسرح العمال على طبيعة القائمين عليه والممارسين لنشاطه، فيشترط في المسرح العمالي أن يأتي مؤلفه وممثلوه وفنيه من فئة العمال، بصرف النظر عن موضوعات المسرحيات.

ونلاحظ أنه في عرض الاتجاهين السابقين لتعريف المسرح العمالي، يثير تساؤلين، الأول: وماذا لو كان مؤلف تلك المسرحيات العمالية ومجموعات العرض من فئة وظيفية أخرى غير العمال؟ أينتمي عرضهم رغم هذا إلى مسرح العمال؟ والتساؤل الثاني: وماذا لو تناولت تلك المسرحيات التي يقدمها العمال قضايا فلسفية ومشكلات اجتماعية عامة لا تخص العمال، بل يعاني منها فئات اجتماعية أخرى، أينتمي أيضا لمسرح العمال؟

ولذلك جاء **الاتجاه الثالث**، الذي يجمع كلًا من الاتجاهين السابقين، ويحاول التوفيق بينهما، فيصف مسرح العمال بأنه المسرح الذي يقدمه العمال تأليفًا وتمثيلًا وديكورًا وإخراجًا، ويتعرض لهموم العمال وقضاياهم. وهنا يبرز تساؤل ثالث: ولماذا مسرح العمال فقط؟ لماذا لا تنشأ مسرحًا للأطباء وثانيًا للمهندسين وثالثًا للمدرسين... إلى آخر الفئات المهنية؟

إذن، ندرك أنه "لا يكفي أن يقوم عمال بتقديم مسرحية من تأليف عامل أو كاتب آخر لا ينتمي لطائفة العمال لنصف عرضهم بأنه مسرح عمالي، وإلا وجدنا أنفسنا نطلق على العروض التي تقدمها مجموعات من هواة المسرح من الموظفين والمهندسين والمدرسين مسرح الموظفين ومسرح المهندسين ومسرح للمدرسين، بينما تندرج كل هذه العروض في الحقيقة تحت مسمى واحد وهو مسرح الهواه".**(23)**

فالمسرح هو المسرح - سواء قدمه عمال أو موظفون- طالما استوفى شروط وتقنيات هذا الفن، لكن ما يمكن قوله أن المسرح العمالي هو نقيض المسرح البرجوازي، الذي نشأ المسرح العمالي بدافع الثورة عليه، وعلى صوره الأيديولوجية التي يعبر عنها، ويدعمها ويروج لها، فالمسرح العمالي يطرح بديلًا فنيا وفكريًا معارضًا ومناهضًا للمسرح البرجوازي والمسرح الأرستقراطي من قبله وهو تعريف يحررنا من التركيز على الموضوعات الضيقة، كضرورة الالتزام بشخصيات من الطبقة العمالية أو مشاكل محددة ويفسح مجالًا لتعاون المثقفين الثوريين مع العمال.

نماذج من المسرح العمالي المصري.. قديما وحديثا:

المسرحيات العمالية التي تتناول حياة الطبقة العمالية ومشكلاتها المهنية عددها قليل إلى حد ما، وهذا لا ينطبق على نصوص المسرح المصري فحسب بل أيضا على المسرح العربي ككل ولعل مرجع ذلك هو صعوبة الكتابة في هذا المجال،" فرغم أننا قد نجد بعض المسرحيات قد اشتملت على شخصية عمالية، أو تناولت بعض التفاصيل عن أحوال العمال بالشركات والمصانع، لكنها جميعًا تتناول حالات فردية أو أحداث فرعية، لكننا عندما نتحدث عن المسرحيات العمالية، نقصد تلك التي تدور حبكتها الأساسية وجميع أحداثها الدرامية في الأوساط العمالية، وبالتالي تصبح

الشخصيات العمالية هي الشخصية المحورية التي تدفع الحدث وتحركه وتؤثر في الأحداث المتصاعدة".**(24)**.

بداية هل كان للعمال في القديم مسرح خاص بهم أنبتته نفس الظروف ونفس الاحتياجات التي خلفت لنا ذلك التراث من الأعمال الفنية؟
يعرض مؤلفا كتاب العمال والمسرح نماذج من المسرحيات العمالية القديمة نستعرضها سريعًا بشيء من التحليل.

فمن المتعارف عليه أن" المسرح العربي المكتوب عرف على يد مارون النقاش عام1848م في مسرحية البخيل، وبالطبع سبق هذا التاريخ العديد من الإرهاصات والتجارب، ومنها نص مسرحية (النول والصانع) لكاتب اسمه يوحنا الأديب الملقب بسعود، وكتب مسرحيته الشعرية باللغة العامية في القرن السابع عشر، وقد توافر لها عناصر العمل المسرحي، من حيث الشخصيات التي تقوم عليها الأحداث وهي: الصانع وزوجته وأبيها والجار، وتدور عقدة المسرحية حول صانع يعمل على نول قديم مما يتسبب في إتلاف ما ينتجه من قماش، لذلك تسوء حالة الصانع الاقتصادية بسبب نوله وما به من عطب، وتطلب زوجته الطلاق منه بعد أن ذهب إلى الخمر ليجد فيها سلواه ثم يتدخل أبوها لإنقاذها هي وولديها الصغيرين من براثن الجوع والتشرد، وأخيرا يتدخل جارهم ويتوسط في الصلح وينجح في ذلك، ويلاحظ في هذه المسرحية أن النول يحتل دورا أساسيا".**(25)**

فالمسرحية هذه عمل تراثي متقدم بالقياس إلى عصرها، وإن لم تكن ناضجة كل النضج، إلا أنها قد تجاوزت شكل (البابة) في التناول وتركيب الشخصية وبناء الحدث المحوري، والمسرحية تتناول موضوعًا اجتماعيًا مؤداه أن الإنسان في حياته يدور في ثلاث دوائر الأولى وهي دائرة العمل وهي دائرة هامة، فقصة الإنسان الحقيقية هي تاريخه مع العمل، الدائرة الثانية حياته الاجتماعية داخل بيته، والثالثة حياته خارج الدائرة الأولى والثانية. وإذا أصيبت دائرة من هذه الدوائر الثلاث بعطب ما أثرت تلقائيا على الدائرتين الأخريين ، فبطل المسرحية عندما يفشل في عمله بسبب النول القديم الذي يعمل عليه ينعكس هذا الفشل اقتصاديًا على زوجته وأولاده فيدب الخلاف بينهم ، فيتدخل الجار للتوفيق والتقريب بينهما.

والمسرحية الأخرى التي يعرض لها كتاب العمال والمسرح، هي مسرحية (أمل مصر) والتي قدمتها فرقة غزل كفر الدوار المسرحية، وهي من تأليف السيد سالم وإخراج عبدالله سعيد وهما عاملان في شركة الغزل والنسيج وذلك عام1983، وقد تناول المؤلف أسباب تدهور الصناعة ونقص الأيدي العاملة المدربة والتي من أهمها سوء الإدارة.**(26)**
فالمؤلف قام بمسرحة الواقع العمالي بكل تناقضاته ومشكلاته وأحلامه وطموحاته، والمسرحية هي إجابة عن سؤال: ما يجب أن نفعله حيال العديد من الصور التي يراها العمال ويتعاملوا معها إن رفضًا أو قبولًا في حياتهم اليومية داخل المصنع الذي يعملون به؟

تدور أحداث المسرحية داخل ورشة صغيرة بإحدى الشركات، قسمها المؤلف إلى قسمين الأول مكتب مهندس الورشة والثاني الورشة بكل تفاصيلها فنجد من يمسح التروس ومن يعمل على المنجل ومن يمسك المفتاح لإصلاح ماكينة، ومن خلال الحوار المتصاعد بأحداث المسرحية يتضح لنا ما يدور في هذا الحيز المكاني، فالمهندس المشرف على الورشة منصرف عن عماله منشغلا بقراءة الجرائد، ويقابل العمال تصرف مديرهم هذا باستياء فمصالح العمل المعطلة تنقص من حجم إنتاجيتهم فتضعف بالتالي مرتباتهم، فهي صورة سيئة لسوء الإدارة، فكان لا بد من تدخل العمال لإحلال البديل الذي يستطيع رفع معدلات الإنتاج، فنرى في الفصل

الثاني مديرا جديدا مختلفا، حيث بدأ بارتداء الأفرول ومعايشة عماله، مشاكلهم وأفكارهم نحو تطوير العمل، ولا يجعل بينه وبينهم وسيطة. كما تتناول المسرحية عدة ظواهر عمالية أخرى مثل العامل الذي يسافر للخارج ويعود محملًا بهموم الغربة فاضحًا ما يلاقيه من سوء معاملة في الخارج، وكذلك ظاهرة غياب العمال في القطاع العام، ووضع المؤلف يده على أسباب الظاهرة ودوافعها بل وكيفية علاجها، وذلك عن طريق مدارس التدريب المهني لاستيعاب أيدي عاملة جديدة وتدريبها بما يكفل لها أن تسد النقص في العمالة الموجودة بفعل السفر أو المعاش.**(27)**

أما مسرحية (ساعة إخلاص) للسيد فرج **(28)**، وهي نتاج مسابقة أعلنت عنها المؤسسة الثقافية العمالية عام1964 في تأليف مسرحيات تعالج موضوعات عمالية بروح ثورية اشتراكية، وجاء في قرار لجنة التحكيم بفوزها بالجائزة الأولى باعتبارها مسرحية تعالج موضوعا عماليا بأسلوب فني رفيع مستوفية الشروط، ومؤلفها السيد فرج كان وقت كتابتها كاتبا بجريدة الأهرام ومشرفا على دار الكتب، صاحب منتدى أسبوعي بحديقة متحف الفن الحديث، واختار المؤلف حي السبتية قلب القاهرة الصناعي.. حي العمال.. مكانًا لها.

اختار السبتية بكل زحامها، بحواريها وأزقتها ودكاكينها وورشها، وضجيجها بأصوات دقات وطرقات المطارق، وضربات الفأس ونداء الباعة، الحياة تدب فيها مع الدم والدموع والعرق المتصبب، فالمسرحية تصور قطاعا من حي شعبي قبل قيام الثورة، وتبرز المشاكل التي يواجهها سكان هذا القطاع وغالبيتهم من العمال وصغار البائعين، والصراع الذي نشب بينهم وبين الطبقة الرأسمالية المستغلة في العهد الماضي. الحي الشعبي في المسرحية يرمز إلي مصر التي كانت تعاني من الظلم والطغيان في عهد ما قبل الثورة.

كما اختار المؤلف فترة ما قبل ثورة 1952 وحتى سنواتها الأولي زمانا لها، حيث أدار أحداث المسرحية ما بين سنتين1951و 1952 وما بعدها، فهي تصور فترة غليان ما قبل عام 1952، حيث كان الصراع علي أشدة بين العمال وأصحاب العمل المستغلين الذين يمتصون دماء العمال التي رمز المؤلف بمصاصة القصب، والصراع ينتهي في المسرحية كما انتهي الصراع في الوقع بانتصار الأحرار من أبناء الوطن علي قوى الظلم.**(29)**.

أدار المؤلف أحداث المسرحية في أماكن عدة، حيث تدور أحداث الفصل الأول في الأرض الفضاء خلف ورشة اندريا للتوصيلات الكهربائية في مطلع صيف1951، والفصل الثاني في قاعة مجلس إدارة شركة المقاولات الكهربائية (ورشة اندريا سابقا) في صيف 1952، والفصل الثالث داخل الورشة، ورشة كاملة علي المسرح بكل تفصيلها، يختلط فيها الشرر والدخان والعرق والآلات مع العمال.

فالمسرحية تصور واقع العمال، شخصياتها ليست جديدة علينا ومن الشخصيات التي صورها المؤلف والتي تركت أثرا بالغًا شخصية الأسطى حسن البصير، صاحب محل عصير القصب، الذي أحال قطعة ارض مهملة إلى ساحة رياضية يتدرب فيها العمال على المصارعة ورفع الأثقال، ومنها أيضا شخصية الشيخ محمد وهيبة بائع الكشري، الذي يعيش بساق واحدة بعد أن ترك الأخرى في فلسطين واستعاض عنها بساق صناعية، ورأفت طالب الثانوية الذي جاء ليعمل في ورشة اندريا بعد وفاة والده ليعول أسرته، والخواجة اندريا الذي يحاول أن يظهر طيبًا محبًا للعمال ولكن حبه للمال واضح، وهو منصاع إلى زوجته تمامًا، زوجته التي تريد الغنى السريع والشهرة وتستغل عبدالحي باشا الإقطاعي والوزير السابق وعضو مجالس عدة شركات، وولاء التي تعمل ممرضة في المستشفى وقد استاءت من أحوال المستشفى وما به من صور الإهمال والفساد، فالمسرحية مزدحمة بالشخصيات والأحداث.

والمسرحية تعرض صورة حقيقية محددة الملامح واضحة التفاصيل عن ماهية العامل، وحقيقة مشاكله واستغلاله وما يتعرض له، قبل أن يصبح بعد الثورة هو الدعامة الهامة في المجتمع، فتعرض لحقوقه وواجباته والمكاسب التي قررتها له القوانين العمالية الثورية والقرارات الاشتراكية.

وساعة الخلاص تلك وهي عنوان المسرحية، وهي لحظة قيام ثورة يوليو 1952 والخلاص من الرأسمالية والاستغلال والظلم.
ممرضة: يا ست ولاء.. سمعتي..شوفتي..الثورة..الثورة قامت
عبداللطيف: الجيش أتحرك.. الناس كانوا فاكرين الجيش بتاع السرايا، لكنه اثبت أنه جيش الشعب وجيش البلد..أهي الضربة الكبيرة اللي حتهدم الظلم والفساد، تحيا الثورة ويسقط الظلم.. يحيا الجيش محرر الوطن.
عم بركات: يا سلام.. ياما كان في نفسي.. أهي دي الساعة اللي كنت طلبها من ربنا وبنتظرها..
عبد اللطيف: ما هو في حكمة مشهورة بتقول: ساعة إخلاص تنقذ العالم. [المسرحية :ص 39]

فالمسرحية في موضوعها تتفق مع رسالة مسرح العمال.. كما أنها لا تخاطب الطبقة العاملة فقط بل تخاطب أيضا أبناء الشعب كله.

وحديثا، كتب مجموعة من الكتاب مسرحيات عمالية، فكتب نعمان عاشور مسرحية (وابور الطحين)، ومسرحية (بلاد برة) التي عقد بطولتها لعامل، وكتب محسن مصلحي مسرحيته (آدي البيضة) أو (حكاية أبو النجا المنصور)عام1994، وذلك على خلفية عمالية حقيقية وارتباط أصيل بالطبقة العمالية بمنطقة شبرا الخيمة، وهي المسرحية التي تناول من خلالها قضية خصخصة وبيع شركات القطاع العام.

ونتوقف هنا عند كاتبين مهمين من كتاب المسرح العمالي في مصر، كان لهما كبير الأثر على الحركة العمالية سواء بنضالهم بوقوفهم إلى جوار العمال والمطالبة بحقوقهم باللفظ المنطوق خلال مسيرة الحركة العمالية في مصر، أو بالكلمة المكتوبة من خلال أعمالهم الأدبية المختلفة، وهما فؤاد حجاج و أبو العلا عمارة.

الكاتب فؤاد حجاج ومسرحيته (وبعدين) عن قصيدته الدرامية (يوميات عبد العال)

فؤاد حجاج، الشاعر والكاتب المسرحي، يكتب أشعاره بالعامية المصرية، زرعت فيه هزيمة يونيو1967لسان الشعر، فبدأ مشواره على طريق الكلمة مرتبطًا بأحداث وهموم وطنه وشعبه، آمن منذ البداية أن الفن والأدب لم يخلقا لتزيين الحياة وتجميل وجهها وتخفيف وطأتها على الناس فقط، ولكن لرفض ومحاربة صور التخاذل والتردي والقهر والكبت والظلم، تلك الصور التي تباعد بين الإنسان وتحقيق أحلامه .
اشرف فؤاد حجاج على الباب الأدبي بجريدة العمال، فهو متعدد المواهب غزير الإنتاج، فكتب الشعر، والشعر الغنائي، والمسرحية، والسيناريو والحوار للمسلسلات التلفزيونية بالإذاعة.

وفؤاد حجاج مواليد 14مايو1949 بالمحلة الكبرى، إحدى القلاع الصناعية، وعمل في بداية حياته المهنية بشركة أسكوا، اشرف لفترات طويلة على النشاط الثقافي والفني بالمؤسسة الاجتماعية العمالية بشبرا الخيمة، وكان رئيسًا للقسم الثقافي بإتحاد عمال مصر، ثم التحق بإتحاد شباب العمال عام1980، كما عمل بالصحافة، حيث عمل محررًا بجريدة الحياة، ومحررًا لباب الأدب بجريدة العمال، وعضو بمجلس إدارة مجلة الثقافة العمالية. ويمكن رصد البدايات الأولى

لفؤاد حجاج كمبدع منذ عام1971، حين أصدر أول ديوان شعري له على نفقته الخاصة وعمره لم يتجاوز حينئذ اثنين وعشرين عام. **(30)**

"وتجربة الشاعر فؤاد حجاج وهي تعيد إنتاج الموروث الشعبي وخبراته وأشكاله، إنما تصنع مفارقة مع كل أشكال التعريب التي أفرزتها سنوات انحصار الحلم الجمعي ونمو النزعات الأنانية مؤكدة أهمية تماسك الجماعة والالتفاف حول حلم يعيد للوطن وجهه الحقيقي الذي شوهته الأصباغ والإعلانات، فهل يتحقق بعد ثورتين؟"**(31)**

وأعمال فؤاد حجاج يمكن تقسيمها إلى خمسة أقسام رئيسية كما يلي..

أولا: الإصدارات الشعرية وهي مجموعة من الدواوين الشعرية منها ما هو مكتوب بشعر العامية وهي (وادي الخوف1971، في المحكمة1973، غنوة المطر1978، غناوي القلب1981، نورالنار1989، فتافيت الجمر2000) ومنها القصائد الدرامية وهي (يوميات عبدالعال1984، محاكمة شخصيات نجيب محفوظ 1988).

ثانيا: الدراسات النقدية وهي مجموعة كتب وهي العمال والمسرح، بيتهوفين معزوفة التحدي، فارس مسرح الثقافة الجماهيرية.

ثالثا:الأعمال الإذاعية وهي مجموعة من البرامج الشعرية والفوازير والتمثيليات المعدة لتقديمها بالإذاعة المصرية.

رابعا: الأعمال التلفزيونية وهي مجموعة من البرامج الشعرية ودراما الأطفال والكبار المعدة لتقديمها بالتلفزيون المصري.

خامسا: الأعمال المسرحية وهي مسرحيات مصر الصنايعية 1986، ومصر النهضة1988، حزب الشرفا1991، والله زمان يافاطمة1998 عن قصة حياة وكفاح الفنانة فاطمة رشدي، مدد ياسلامة1997، قطار الحواديت 1998 وهي مسرحية للأطفال، مسرحية وبعدين 1996 كتبها عن قصيدته الدرامية يوميات عبدالعال، مسرحية ليه يا بحر أو الشقيانين، رقصة أكتوبر سويسية 1998 بمناسبة اليوبيل الفضي لذكرى انتصارات أكتوبر، سلمات يا ست روز 1990 وهي عن قصة حياة الفنانة روز اليوسف، هذا بخلاف أغاني وأشعار عدد كبير من المسرحيات من بينها في مجال مسرح الطفل(عصفور خايف يطير، التاج المسحور، ونساء السعادة).**(32)**

ويمكن استخلاص أهم سمات أعمال فؤاد حجاج خاصة المسرحية منه في:

- التوظيف الجيد للأشعار والأغاني، حيث شارك بأغانيه وإشعاره في العديد من المسرحيات، فاكتسب خبرة كبيرة في توظيفها دراميًا، بحيث تصبح جزءا أساسيا من نسيج العرض المسرحي غير مفتعلة أو مقحمة لتكمل الأحداث الدرامية وتؤكدها.
- الارتباط بقضايا فكرية محددة، حيث تتسم أعماله بارتباطها بقضايا العمل والعمال، كما تتسم بالحس الوطني وتنمية الشعور القومي.
- استخدام لغة التكثيف الدرامي والمشاهد القصيرة، فجميع نصوصه قصيرة نسبيًا لأن لغة الشعر تلتزم بالوزن والقافية فهي لغة التكثيف.
- الحساسية الشديدة والاهتمام بالتفاصيل، سواء في الوصف العام للمنظر المسرحي أو وصف المشاعر المختلفة للشخصيات الدرامية، وهو يميل إلى حب الخير ومحاربة الشر.**(33)**

وقبل الحديث عن مسرحية (وبعدين) التي كتبها فؤاد حجاج للمسرح العمالي، فقد كتب مسرحية (البحر.. ليه) أو(الشقيانين)، وهي تتناول أيضا قضايا العمال استوحى أحداثها من رائعة يوجين اونيل (قرد كثيف الشعر)، قام الشاعر بإعداد فكرتها وقد ضمنها العديد من الأحداث المعاصرة، والتي تتناول الفوارق الطبقية بين حياة عمال الفحم والأفران وبين حياة

الطبقة الأرستقراطية من ملاك هذه المناجم والأفران، مما يدفع العمال في النهاية إلى الانتقام من أصحاب الطبقات العليا، بعدما استنفذوا جميع الوسائل النقابية للمطالبة بحقوقهم.

وقد ضمن المؤلف الكثير من الأغاني في هذا النص، فعلى لسان الشقيانين يقول :
إحنا لفين ماشيين..لفين رايحة بنا؟ الدنيا عيقة بكحلها.. ولغيرنا يظهر حسنها.
وأيضا أغنية الختام التي يقول فيها ..
البحر ليه مبيضحكش؟.. الضحك غالي وله اتمان.. لوقولتها لك ماتقولش ..إن الرخيص هو الإنسان.

مسرحية (وبعدين) وقضية الغربة والترحال للعمال

أما مسرحية وبعدين والتي كتبها فؤاد حجاج عام 1996، وقام بإعدادها على القصيدة الدرامية التي كان قد سبق وأن كتبها بعنوان (يوميات عبدالعال) 1984، حيث يعالج النص مشكلة الغربة والترحال للعمال (عمال الترحيلة) بعيدا عن قريته، وتدور الأحداث الدرامية للمسرحية في كفر العدلية حيث الشخصيات الرئيسية عبدالعال وزوجته صابحة وابنه حسان، والشيخ شافعي، صابر إسلام، أم الشندي. وكذلك في مصنع الغزل والنسيج بالمدينة حيث يلتقي عبدالعال مع أصدقاءه الليثي، وأحمد عبد الستار، ورئيس العمال حنفي مصلحي وصاحب المصنع حاتم أفندي.
فعبدالعال هو الشخصية المحورية وكل الشخصيات الأخرى ثانوية بالنسبة لهم، لكنها تسهم في تعميق العالم النفسي لعبد العال، وتقودنا داخل سراديبه، كما أننا عن طريق احتكاك البطل بها وتعامله معها، نعايش داخله إقدامه.. وتردده.. ونكوصه .

" لقد تعرض عبدالعال لأزمة حادة عصفت به.. وأزمته الخاصة التي مر بها هي حلم الانتقال إلى المدينة، ليس حبًا فيها، لكن رغبة في الارتقاء بمستواه المعيشي، بعد أن ضاق به الرزق في قريته الصغيرة كفر العدلية، ونزع نفسه من بين أشجارها ومن تحت سمائها المفتوحة ومن هوائها النقي وذهب إلي عالم الماكينات بضجيجها وشحمها ووسخها".**(34)**

تبدأ أحداث المسرحية بمشهد الساقية الدايرة، الذي يجتمع حولها الفلاحون، حيث نجد عبدالعال الشخصية المحورية ومن حوله حامد وصابر صديقيه، يتندرون من حياتهم بضحكات، هذا الضحك هو تنفيس عن الهموم اليومية التي بداخلهم. وتمر الأحداث ويصل جواب من حنفي مصيلحي نسيب علام الصديق الصدوق لعبدالعال يوصيه بإرسال عبدالعال للعمل بمصانع القاهرة، وهنا تبدأ هموم الغربة عن عبدالعال، وصراعه الداخلي، صراع الإقدام الإحجام، بين الذهاب للقاهرة لتحسين معيشته أو بقائه في القرية بجوار زوجته صابحة وولده حسان.

وينتصر الخيار الأول، ويترك عبدالعال زوجته وابنه ويغادر القرية إلى القاهرة حيث المصانع والماكينات، ويبتلع طعم الغربة، وتبدأ رحلة الألف ميل بتلك الخطوة التي خطاها عبدالعال نحو المستقبل الغامض. وفي خضم العمل والكد في المصنع، يعود إلى حجرته كل يوم مساء مهدود الحيل، غريبًا عما حوله، غريبًا عن نفسه ناسيًا أهله زوجته وولده، وتمر الشهور ولم يكتب لهم جوبا واحدًا ، حتى تصله رسالة زوجته صابحة محملة بالأشواق. محملة بضيق العيش، وتبرر له سبب نزولها للعمل في الغيظ فتقول:
صابحة : طيب ليه بتبوز وشك؟
ما أنت عارفني يا عبدالعال
عمري ما أحب الايد تنمد
إلا عشان ما ترد تحية في السلامات. [المسرحية:ص100]

كما أن الرسالة محملة بألم الفراق، مطالبة إياه بلم شمل الأسرة، واللحاق به في القاهرة.
ويتحقق ما أرادت صابحة، ويجمعهم سقف حجرة واحدة ويستقبلهم عبدالعال بالترحاب والفرح، خاصة رؤية ابنه حسان بعد غربة وطول انتظار.
عبدالعال: حسان يا أحلى وشوش الدنيا تعال جوه في عب أبوك اتخبى.. انزل دمع عيوني واغسل عنك، كل شهور البعد.. بعدت بيني وبينك دي الأحوال، لكن كل كنوز الدنيا في كفة واللحظة دي في كف ميزان،
حسان.. كم في إيدينا راح المال واجه المال.. واللحظة دي يا نن عيون عب عال .. تكسر كل جمال المال. [المسرحية:ص111]

ويعمق المجتمع العمالي الجديد من غربة عبدالعال، فصاحب المصنع الذي يعمل به يشتري من قوته وعافيته، مقابل ثمن زهيد لا يمكنه من أن يحيا الحياة الكريمة التي حلم بها عند مغادرته قريته، فحاتم أفندي صاحب المصنع يريده بالإنتاج ليأخذ منه الدم والعرق ويترك له قروشًا قليلة، ويمر عبدالعال بالتجربة مع صاحب العمل ويصبر عليها ويدور في طاحونة الصبر.

" لكن وسط هذه الدوامة الهائلة تنزاح الغيامة عن الحقيقة المرة التي لا يرضها عبدالعال ابن كفر العدلية.. سليل الأرض الطيبة، لقد طرد الحاتم أفندي صاحب المصنع زملائه حسن الليثي واحمد عبدالستار، وأصبح عملهما موكلًا إلى زميلهم عبد العال، لأنه رأى فيه الرجل المنتظر الذي يستطيع أن يستغني به عن كل الآخرين في مقابل أن يعطي عبدالعال مقابل اكبر، وبذهول عن نفسه وعما حوله يغفل قيم مجتمعه المتوارثة في الشهامة والمروءة، مرض زميليه في المصنع فحل محلهم، فتسبب في استغناء صاحب المصنع عنهم، آلمه ضميره وجعل يتنبه إلى ما وصل إليه حاله، فشعر عبدالعال وكأن سهام كفر العدلية مصوبة إليه، وتستيقظ في نفسه براكين الرجولة، ويندم ويقف أمام الحاتم أفندي ويقول كلمة حق".**(35)**

عبدالعال: معقول عبدالعال يا صابحة يبقى شاطور جزار، يقطع بايدين الحاتم أفندي لقمة عيش اتنين م الزملا؟ [المسرحية:ص118]
ولكن صحوته هذه جاءت متأخرة، فإما أن يخضع تمامًا لصاحب المصنع فيما يريد أو يطرد من العمل ويدفع ثمن صحوته، ويجد نفسه طريدًا شريدًا في بلد غريب، واختار عبدالعال الاختيار الأخير لما يتصف به من شهامة ومروءة تعلمها في كفر العدلية.
وينضم عبدالعال إلى ركب المفصولين من زملائه حسن الليثي وأحمد عبدالستار، وتضيق الدنيا به حين تختفي اللقمة ويختفي الزاد ويسرح الفكر في عمل عبدالعال وحتى حسان الولد الصغير سرح إليه الفكر.. هل ينزل إلى ميدان العمل وهو الفرع الطري والعود الأخضر.
وفي خضم هذا البحر متلاطم الأمواج تظهر سفينة الاغتراب الأكبر، وتقوده الغربة إلى مزيد من الغربة، حين يعرض عليه أحد زملائه من العمال السفر إلى الخارج، وصابحة زوجته التي عارضت قديمًا تركه القرية للنزول للقاهرة، تغيرت، وهي الآن تحرضه على الهجرة والسفر للخارج، فالعيشة صعبة، والحلم بالكسب لم يزل مغريًا في الأفق، ويجد عبدالعال نفسه غريبًا عن زوجته فيسقط عبدالعال ويشرع في السفر إلى الخارج.

ولكن يظل الوطن داخله الألم والجرح، وتختفي مصر كلها أمام أنظاره، وتتحول كفر العدلية إلى ذكرى عزيزة، وتسير الحياة إلى منعطف جديد، ويتحرك المركب.. وتنتهي لتبدأ رحلة الرزق الحلال.
عبدالعال: مشيت بينا المركب.. سهت عين الدمعة .. جت في النيل.. رد النيل ع الدمعة وقال..والله يا عبدالعال لزمن بكرة يطلع أجمل. [المسرحية:ص159]

والنص ملئ، والحوار يتضمن الكثير من الصور الشعرية والتعبيرات المجازية والتشبيهات البليغية، كما أنه يتضمن العديد من الأغاني المتفائلة برغم قتامة الموضوع العام ومأساوية الأحداث، ومن بينها تلك الأغنية التي تؤكد معاني الإصرار..

مش راح أبيع الحتة الخضرا اللى في جوايا

مش راح أبيع .. إيه راح يفضل مني معايا لما أضيع؟

عارف إن الغربة القاسية صعبة.. وإن العنبة شالوها م التكعيبة

لكن عمر الخوف ما رآني بعين خايف.. مش رح أبيع. **(36)**

ولقد نجح المؤلف في توظيف وتطويع اللغة الشعرية العامية المصرية لما يريد في إدارة العمل الأدبي، من تصوير الأبعاد النفسية والمعاناة في المجتمع الصناعي المعاصر، وصور أضرار عامل الهجرة من القرية إلى المدينة، ثم من المدينة إلى خارج البلاد بحثًا عن لقمة العيش، وكشف لنا المؤلف معاناة عبدالعال النفسية عندما ترك قريته وطعن زميليه في لقمة عيشهما أو أراد عودة مستحيلة إلى قريته وزوجته وولده، كما ربط المؤلف بين الخاص (مشكلة عبدالعال في العمل وأضرار الهجرة عليه وعلى أسرته) بالعام (مشكلة المجتمع المصري كله وهجرة خيرة فلاحيه وتركهم الأرض بورًا) مما أثر على إنتاجية الأرض ودخلنا القومي وقيامنا الأصيلة بما لا يقاس بأي دولارات يجلبونها من الخارج.**(37)** فالمؤلف من خلال النص استطاع أن يبث قضايا ملحة هي في الواقع الاجتماعي كل شيء يعبر عن الواقع الحالي الذي نعيشه.

فالنص يعالج قضية الاغتراب الجسدي والنفسي من خلال مستويات الانتقال من القرية إلى المدينة ثم إلى خارج الوطن، الاغتراب داخل النفس وداخل البيت وداخل الوطن." والزمن في النص زمن هلامي غير محدد ينتقل ما بين الأمام والخلف لتجسيد الواقع النفسي داخل الشخصية المحورية وهي شخصية عبدالعال، واللغة المدارة من خلال فصول هذا النص لغة نثرية خارجة من صلب العامية المتأصلة في الألفاظ والتعابير الريفية الدافئة والتي حملت في طياتها رائحة الموروث الشعبي مما دعم هذا العمل بهذه الأصالة، كما اعتمد المؤلف على المونولوج الداخلي الذي كان كثيرا ما يبرز ما يعتمل داخل شخصية عبدالعال، كذلك من خلال تكنيك تيار الوعي الذي يحيل اللحظات الزمنية إلى محاور كثيرة تجسد الواقعية ولكن عند مستويات التعبير المراد تجسيده وإبرازه إلى حيز الوجود".**(38)**

الكاتب ابو العلا عمارة ومسرحيته (التفتيش النهائى)

أبو العلا عمارة مواليدعام1947شاعروكاتب مسرحي وناقد عضو اتحاد كتاب مصر نشرت أعماله في مجلات صباح الخير، أدب ونقد، آفاق المسرح، والعديد من المجلات الأخرى، كان المحرر العام لجريدة الصناعة والاقتصاد عام1988 ولمدة عشر سنوات حين استقال من عمله ليتفرغ للإبداع الأدبي.

قدم أبو العلا عمارة إلى المكتبة المسرحية العديد من النصوص، تنوعت فيما بينها سواء على مستوى الشكل أو المضمون، حيث قدم بعضها في إطار كوميدي والبعض الأخر ميلودرامي وتراجيدي، كما قام بكتابة بعضها في قالب المونودراما، وقد استلهم في كثير من مسرحياته بعض الأساطير والحكايات الشعبية، كما قام بتوظيف بعض مفردات المسرح الشعبي، في حين قام في مسرحيات أخرى بتقديم أشكال غربية تكاد تقترب من

العبث والامعقول. وفي كل ما قدمه كان أبو العلا عمارة مثالا للكاتب الملتزم المدرك لطبيعة التغيرات الدولية والظروف السياسية والاجتماعية المحيطة به والمقدر لأهمية الدور الذي يجب أن يقوم به المسرح في سبيل خدمة المجتمع والارتقاء به. وقد تم تكريمه مع الفنانة سميحة أيوب في عيد العمال عام1997لتعاونهما مع اتحاد العمال لتثقيف العمال بالثقافة المسرحية وإنشاء البيت المسرحي العمالي. **(39)**

وتضم قائمة مؤلفات الكاتب أبو العلا عمارة المسرحيات التالية:

- ابن الباسطي عام 1983، وهي مسرحية ذات فصل واحد نشرها على نفقته الخاصة.
- الإسفلت عام 1983، وهي أيضا مسرحية ذات فصل واحد كما انه أيضا نشرها على نفقته الخاصة.
- الجياد تموت حزنًاعام1984، وتقع في قالب المونودراما، وحصل بها على المركز الثالث في مهرجان المونودراما الأول عام1984 والتي تناول من خلالها قصة حياة مؤلف يعاني من الإحباط نتيجة عدم الاهتمام بإبداعاته وغياب فرص النشر.
- البركان عام1984، وهي مسرحية ذات فصل واحد نشرت في مجلة آفاق المسرح العدد السادس.
- بلا هوية عام1985، منودراما نشرت في مجلة آفاق المسرح العدد الرابع عشر.
- مصارعة الثيران عام1985، وتقع في قالب المونودراما ونشرت عن دار النشر الالكتروني.
- جرس عام1986. – السور عام 1989.
- المتشائل عام 1989، وهي إعداد عن نص للكاتب الفلسطيني إميل حبيبي لرواية بنفس العنوان.
- حياة أو موت بدون توقيع عام 1990.
- توب الملك عام 1991، نشرت ضمن نصوص مسرحية بالهيئة العامة لقصور الثقافة العدد 138 عام2013.
- تاج الملكة عام1991، نشرت ضمن نصوص مسرحية بالهيئة العامة لقصور الثقافة العدد 138 عام2013.
- رافع الراية عام 1992، وهي أيضا إعداد عن نص الكاتب الفلسطيني إميل حبيبي بنفس العنوان وهي مسرحية طويلة نشرت في جريدة مسرحنا العدد149 في 17مايو2010 والعدد 150 في 24مايو2010، والتي حصل بها على جائزة أفضل كاتب مسرحي عام2008 من الثقافة الجماهيرية.
- الحالة صفر عام1992، وهي إعداد عن نص الآلة الحاسبة للكاتب العالمي إلمر رايس
- التفتيش النهائي عام1995، ونشرت بسلسلة نصوص مسرحية العدد 20 الهيئة العامة لقصور الثقافة يونيو 2002، وهي مسرحية طويلة.
- خميس والبقري عام 2012، ضمن مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة وهي المسرحية التي حصل من خلال مشروعها على منحة التفرغ من وزارة الثقافة عام2012/2011، وهي عن مظاهرات عمال كفر الدوار عام 1954 وإعدام خميس والبقري ظلمًا.

ومن عرض المسرحيات السابقة يمكن استخلاص بعض السمات العامة لمسرح أبو العلا عمارة وهي:

أولا: التنوع سواء على مستوى الشكل أو المضمون، حيث يمكن تصنيف بعضها في إطار المسرحيات الكوميدية حيث يقدم الكوميديا السوداء برغم جدية بعض الموضوعات وقتامة وقسوة بعض التفاصيل، وهو يحافظ على الروح الكوميدية الساخرة وإشاعة جو من البهجة لتحقيق جذب الجماهير. وبعضها الأخر في إطار التراجيدية والميلودراما، كما تنوعت مسرحياته بين المسرحيات الطويلة والقصيرة ذات الفصل الواحد بالإضافة إلى توظيفه لبعض أشكال المسرح الشعبي ببعض نصوصه حيث حرص الكاتب على توظيف بعض الأشكال والمفردات الشعبية خاصة تلك التي اعتمد على استلهامه لبعض الأساطير والحكايات الشعبية كما في مسرحيتي (توب الملك وتاج الملكة)، كما تم توظيف بعض الأمثال الشعبية، والكاتب يميل في كتاباته إلى اللغة العامية السهلة المطعمة ببعض الجمل ذات السجع الشعبي، كمحاولة للاقتراب أكثر من القارئ. في حين قام بتوظيف الأشكال الغربية الحديثة والتي تقترب من مسرح العبث والامعقول في بعض نصوصه الأخرى، كما يمكننا رصد تنوع وتعدد الموضوعات التي تناولها سواء القضايا السياسية والاجتماعية الآنية للمطالبة بالحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية.

ثانيا: الاهتمام بقالب وشكل المنودراما، حيث قدم الكاتب من خلال هذا القالب نصوصا هي الجياد تموت حزنا، بلا هوية، مصارعة الثيران، المتشائل، وربما لجأ الكاتب إلى هذا القالب واهتم به لإيمانه بضرورة تقديم نصوص يسهل إنتاجها وتقديمها في أي مكان وزمان دون التقييد بمتطلبات المسرح التقليدي، ولا يستغرق عرضها زمنًا طويلا، وذلك تأكيدًا لمشروعه الذي دعى إليه وهو(مسرح الشمس) الذي تقدم عروضه في مدة لا تزيد عن عشرين دقيقة في الهواء الطلق وذلك من خلال التجمعات العمالية أثناء فترة الراحة أو وقت الغداء دون تضييع لوقت العمال، كوسيلة للترفيه عنهم وتثقيفهم وعرض مطالبهم وقضاياهم في إطار فني جذاب.**(40)**
ثالثا: الاهتمام بفكرة الإعداد المسرحي، "حيث قام أبو العلا عمارة بالأعداد المسرحي لبعض الروايات العربية أو بالتمصير لبعض المسرحيات العالمية المترجمة وذلك في محاولة لتقريبها للقارئ المصري، فقدم عملين من أعمال الأديب الفلسطيني إميل حبيبي وهما رافع الراية والمتشائل ، كما قدم معالجة جديدة لمسرحية الآلة الحاسبة للكاتب العالمي المر رايس إيمانا منه بأن تبادل الخبرات والاستفادة من جميع منابع المعرفة هو هدف قومي."**(41)**

رابعا: الاهتمام بدور المسرح التنويري أو التحريضي، حيث تتميز نصوصه بقدرتها على المشاركة الايجابية في معارك التنوير والتثوير، لإيمانه بضرورة ارتباط المسرح بالواقع، وحرصه على تناول القضايا الإنسانية والاجتماعية الجادة، وانحيازه إلى الأغلبية من طبقات الشعب الكادحة، التي يعرض ويتناول قضاياها وهمومها بعيدًا عن المباشرة، وتصبح نصوصه تسجيلا أمينا للواقع ولبعض الأحداث التاريخية والسياسية المعاصرة.

خامسًا: دقة رسم الشخصيات الدرامية وضبط الإيقاع العام للنص،" حيث نجح أبو العلا عمارة في رسم وتصوير الشخصيات الدرامية بمهارة ودقة، بتحديد ملامح وأبعاد كلً منها بوضوح، حيث يمكننا التعرف عليها والربط بينها وبين كثير من الشخصيات الحقيقية التي نتعامل معها يوميًا وتحيا بيننا، من خلال توظيفه للغة ومفردات الحوار لكل شخصية من تلك الشخصيات. كما حافظ الكاتب على ضبط الإيقاع العام للنصوص المسرحية والتي تتميز معظمها بسرعة الإيقاع عن طريق تتابع المشاهد القصيرة المتتالية، والتي تتكامل مع بعضها البعض لتقديم صورة متكاملة تتسم بالغة التكثيف الدرامي والحوار التلغرافي".**(42)**

سادسًا: الاهتمام بالقضايا العمالية، يتضح هذا الاهتمام من خلال تلك النصوص التي تعالج القضايا العمالية بصورة مباشرة، وتطالب بضرورة تحقيق مطالب الطبقة الكادحة من العمال وتوفير الاحتياجات الضرورية وفي مقدمتها الاهتمام بالأمن الصناعي وتوفير الرعاية الصحية

والثقافية والاجتماعية، ومن أهم تلك النصوص التي تعالج تلك القضايا مسرحية (البركان).(43) والتي تتناول علاقة العامل بصاحب العمل في المجتمعات الرأسمالية، كما تناقش قضية الانتخابات العمالية والديمقراطية، من خلال تناول الكاتب لبعض الأحداث التاريخية لبلدة (سان بيير) بفرنسا والتي حدث بها بركان مدمر عام 1902 وأعجب المؤلف الموقف الدرامي الذي جعل عمدة البلدة يرفض خروج ورحيل المواطنين من البلدة ليكمل إجراءات الانتخابات المحلية، فاستغل الكاتب تلك المفارقة وتناول قضايا الديمقراطية وانتخابات المجالس المحلية والشركات العمالية بالنقض اللاذع، وقدم صراعا دراميًا بين أنصار الخرافات، وألقى بظلال واضحة على انتشار الفساد وسيطرة المسئولين واستغلالهم لسلطاتهم. أما في مسرحية حياة أو موت بدون توقيع فإن الكاتب يناقش بعض القضايا الخاصة للطبقة العمالية ومن أهمها مشكلة السكن الإداري الذي يؤول إلى الشركات والمصانع مرة أخرى بمجرد وصول العامل إلى سن التقاعد، وفي مسرحية الحالة صفر يقدم الكاتب صورة كاريكاتيرية للحياة الحديثة حينما يصبح العامل عبدًا للروتين والبيروقراطية فيضطر إلى فقد إنسانيته تحت سيطرة الآلة. وفي مسرحية خميس والبقري يتناول المؤلف الحادثة الشهيرة لإعدام العاملين خميس والبقري بشركة النسيج بكفر الدوار في أغسطس عام 1954، ويوضع مدى الظلم الذي وقع عليهم وعلى مجموعة العمال بصفة عامة في محاولة لإنصافهم.(44)

ويعود اهتمام أبو العلا عمارة بالقضايا العمالية في مسرحه إلي العديد من الأسباب بعضها نتيجة لتكوينه الشخصي والأخرى للظروف العامة والمناخ الذي أحاط به،

- فقد استفاد من جميع التجارب السابقة في المسرح العمالي سواء تلك التي حققت بعض النجاحات أو تلك التي فشلت.
- تكوينه الشخصي وارطباته بمعظم التكوينات الأدبية والعمالية، فهو عضو باتحاد العمال وهو عضو بالجمعية المصرية لهواة المسرح.
- ارتباطه الحقيقي والدائم بالطبقات العمالية حيث عمل بمصنع 54 الحربي منذ حصوله على دبلوم المدارس الثانوية الصناعية.
- حبه الدائم للعلم والتعلم فكان من أوائل الحاصلين على دبلوم الصحافة العمالية (إعلام نقابي)، كما اتيحت له فرصة الإطلاع على بعض تجارب المسرحية العالمية وذلك ليس فقط من خلال مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والعروض الأجنبية التي تقدم بالقاهرة من خلال المراكز الثقافية والأجنبية ودار الأوبرا المصرية، بل أيضا من خلال زيارته إلى ألمانيا الغربيةعام1984من خلال بعثة عمالية قدمتها منظمة العمل الدولية ضمن وفد من قيادات العمال للإطلاع على الحياة الثقافية والمهنية هناك.
- تنوع أعماله الأدبية بين كتابة القصة والشعر والمسرحية، وممارسة النقد المسرحي، وذلك بإشرافه على باب المسرح بجريدة الصناعة والاقتصاد لمدة عشر سنوات.(45)

ساهمت جميع هذه العوامل السابقة في القيام بدور ريادي في مجال المسرح العمالي، هذا المجال الذي يفتقد إلى الكثير من التجارب.

مسرحية (التفتيش النهائي) والقضايا العمالية

مسرحية (التفتيش النهائي) كتبها أبو العلا عمارة في عام1995، والمسرحية مكتوبة بالعامية المصرية (الدارجة) ولا تخضع لقواعد اللغة العربية الفصحي. وفي المسرحية يقدم الكاتب صورة واقعية ساخرة لحياة العمال بالشركات والمصانع. كتب أبو العلا عمارة مسرحيته في ثلاثة عشر مشهدًا متتاليًا بأسلوب أقرب إلى أسلوب التتابع السينمائي، فهي مشاهد سريعة الإيقاع

متلاحقة تدور في عدة مناظر رئيسية، هي صالة التفتيش النهائي، مكتب مدير التفتيش النهائي، صالة عاملات التفتيش النهائي، مخزن المشغولات، حجرة خلع ملابس السيدات، أمام مكتب اللجنة النقابية. وبالطبع فإن كل منظر من هذه المناظر يستخدم لتقديم أكثر من مشهد طبقًا للتتابع الدرامي للأحداث الرئيسة.
تناول الكاتب في مسرحيته العديد من القضايا العمالية منذ اللحظة الأولى لبداية الأحداث ومن أهمها..

- انتشار السرقات من منتجات المصنع والتي يتبارى فيها الجميع، وانتشار الرشاوى والتي قد تصل أحيانا إلى إدارات الأمن أيضا للتغاضي عن المخالفات لتهريب المنتجات.

مدير التفتيش النهائي: اسمعوني كويس.. وافهموا.. دي آخر مرة هاتكلم معاكم، سمعة التفتيش النهائي بقت زي الزفت، البضاعة الى بتتمسك على البوابة بيقولوا إن مصدرها التفتيش النهائي، يعني بتطلع من عندنا، خلوا بالكم عاوزين يفتشوا البنات والستات على البوابة.
[المسرحية:ص38]
وفي موضع آخر من المسرحية عندما تخشى شربات الخروج خوفًا من أن يضبط ما معها من بضاعة مهربة وهي عبارة عن طبنجتين ، تطمأنها سنيه لتؤكد لها أن كل شيء معمول حسابه.
شربات: خايفة
سنية:يابت وتخافي من إيه..طب يلا اخرجي من على اليمين متوصي عليكي متخافيش، مش حيبص حتى في شنطتك وأنا وراكي لغاية ما تطلعي م على البوابة عشان تطمني.
[المسرحية:ص64]

فحاميها حراميها كما يقال في المثل الشعبي، فالتفتيش النهائي المنوط به ضبط كل شيء

لا يقوم بدوره بل يسهل ويساهم في تهريب منتجات الشركة، وكذلك إدارات الأمن أيضا لا تقوم بدورها أيضا.

صابر: كله على كله.. أمال إيه..هيصة..اشحال لو كنش الأمن شديد.. كانوا عملوا إيه..

فتحي: الأمن ولا شديد ولا يحزنون.. الشديه علينا إحنا بس..المصنع بايظ

[المسرحية:ص113]

- سوء توزيع الحوافز والمكافآت وانتشار الفساد والمحسوبية والمجاملات، وسعي المسئولين في الإدارات المختلفة للحصول على أكبر قدر من المستحقات المالية سواء تلك المبالغ الثابتة كالإضافي أو الحوافز أو المتغيرة كالمكافآت والمنح، وعدم وجود معايير حقيقية للثواب والعقاب، بل على العكس فإنه يترك للإدارة العليا فرصة مجاملة البعض وتكدير البعض الآخر طبقًا للانطباعات الشخصية.

الشلقامي: (يرتدي النظارة وهو يكشر عن أنيابه) إيه ده ؟
باتعة: كشف بالأسماء عشان المكافآت يا بيه.
الشلقامي: لأ..لأ.. ما قدرش امضي عليه، أنتوا عاوزين تودونا في ستين داهية.
باتعة: يا سعادة البيه كل الأقسام خدوا مكافآت وإحنا آخر ناس. [المسرحية:ص46]

وفي موضع آخر بالمسرحية
باتعة: طب ما هو المهندسين كانوا عارفين، دا دكي النهار المهندس.. الأبيضاني ده يابت مش عارفة نسيه اسمه جه يقول إلحقنا يا بطل.. مزنوقين..قلي يا باتعة ..قولت نعم.. قالي انتعيه برملين عشان يعتمد لينا مكافأة والنبي تاني يوم كان نازلينا مكافآت فعلا.
سنية: أهي المكافآت دي الى جرت رجليه..
باتعة: ليه؟
سنية: عشان كانت بتتوزع حسب المزاج.. مش حسب الشغل. [المسرحية:ص122]

- وكذلك تعرض المؤلف لكيفية تغلغل بعض الأمراض الاجتماعية بتلك الشركات مثل التجسس وكتابة التقارير على الزملاء.

عباس: قولت إيه يا ريس، الآنسة سوسن سكرتيرة رئيس مجلس الإدارة هتشتغل معانا.
الشلقامي: بس انا خايف ياعباس لتكون البنت دي نزلة عندنا عشان تتجسس علينا.. تبقى مصيبة..ما هو لو قعدت معانا هخاف منها.. مش عارف.. سبني أفكر [المسرحية:ص 50]

- كما تناول المؤلف في مسرحيته العديد من القضايا العمالية، ولعل أهمها سلبية الأغلبية والتي تدفع إلى مزيد من الظلم والاستغلال، وأوضح من خلال الشخصيات والأحداث الدرامية أن سلبيات الواقع ومشكلاته لا تنتج فقط من تقصير القيادات العليا وسوء الإدارة، ولكنها أيضا تنبع من الطبقات العريضة، ولذلك فإنه يستحيل الإصلاح إلا إذا تكاتفت جميع الجهود، وقررت هذه الطبقة العريضة رفض السلبية وضرورة التغيير عن وعي واقتناع.**(46)**

يونس: الماسورة بطبنجة يعني طبنجتين دلوقتي اتسرقوا..
عباس: بلغت؟
يونس: ابلغ مين أنت عاوز تودينا في داهية. [المسرحية:ص58]
وفي موضع آخر
فتحي: والمصحف شيفهم بعنيا دول اللى حيكلهم الدود.
صابر: طب ومبلغتش ليه يا واد.
فتحي: ابلغ مين يا عم صابر!!
أنا كنت عارف أتلم على نفسي أنا اتلخمت [المسرحية: ص67]
وفي موضع ثالث
صابر: الله يخرب بيتك وإحنا هنصورها يا واد، بقولك إيه.. إحنا لازم نقول للأستاذ يونس.
فتحي: لأ..لأ.. اعمل معروف.. الأستاذ يونس جبان، حيقول لك الباب الي يجيلك منه ريح سده وأستريح، ولا من شاف ولا من دري، وهيقلك يا دار ما دخلك شر، ومش بعيد يبستف فينا أو يجبلنا جزا، اعمل معروف سبها لظروفها [المسرحية: ص68]

وفي موضع أخير
فتحي: لازم اصرخ وأقول.. يا أخونا يا عمال..اسمعوني.. إحنا بنتسرق.. أنا لازم أقول كل حاجة.. مش ممكن السكات اللى مودينا في داهية الخوف والسكات وأنا مش جبان.
صابر: والنبي تتلم وحياة أمك لحسن نروح في داهية .
فتحي: نبقى بنتسرق ونروح في داهية كمان.
صابر: حد خد منك حاجة.. مش بتقبض مرتبك.
فتحي: بالطريقة دي لو قبضت انهارده بكره مش هقبض.. ليهم حق يقولوا الشركة بتخسر.. السرقة من كل جانب [المسرحية: ص14]

وللأسف مشاركة الإدارة العليا في جميع السلبيات، ولا ينكشف دورها إلا بسقوط بعض العمال الصغار الذين قد يجروا وراءهم المسئولين الأكبر، خاصة إذا ما اختلف هؤلاء الكبار فيما بينهم.
شربات: ولا كل شوية حيلومنا تلميحات وخلاص ميكشفوا ورقهم ويخلصونا.. ولا خايفين
سنية: ما أنت عرفة يا بت.. حاجة حتجرجر حاجة، واحدة حتجرجر واحد، مرؤوس حيجرجر رئيس ، غفير حيوز على مدير، وتتطربق على الكل.
[المسرحية: ص39]

- كما تعرض المسرحية الانتشار ظاهرة استغلال التجمع العمالي داخل المصانع والشركات لتوزيع البضاعة الخارجية بمختلف أصنافها (أسلوب الدلالات)

الشلقامي: هه.. وأزاي الحال هناك، البلوزة اللي عليك ديه من هناك إياك
سوسن: لأ أبدا.. ده من عمي عابدين .
الشلقامي: عابدين وصل عندكم فوق هناك.
سوسن: من زمان وإحنا بنتعامل معاه ما أنت عارف كله ع النوتة [المسرحية: ص72]

وفي موضع آخر
عابدين: مش أنا لوحدي.. دا خدوا من حكشة وطلعت..الواد ناجي طلعوا من دولابه أربعين جوز جزمه .
محسن: يعني تجار المصنع مش معروفين.
عابدين: معروفين ومفهومين.. خد عندك.. عمي إبراهيم طول عمره بيبيع بلاطي.. وبياخد البدلة م العامل بخمسة جنيه ويديله البالطو بعشرين جنيه، والمصنع بيشتري البدلة بخمستاشر جنيه.. شوف الخسارة بقى.
محسن : والمكسب.. في الجانب التاني.. عند عم إبراهيم [المسرحية: ص131]

- كذلك انتشار أسلوب الشراء بالتقسيط بمختلف السلع، وخاصة الملابس والأجهزة الكهربية.

الشيخ محمد: الآن فقط عرفتم أن العمل النقابي ليس كذلك أنتم تقيمون أعمالكم على الشراء بالتقسيط والتوريط، ورطتم العمال باستيلائكم على مرتباتهم، ساعدوموهم على الفساد.. لم يعد أحد منهم يجد ما يسد رمقه.. ورمق ذويه.. سهلتم ليهم كل شيء..بضمان لا شيء.. سوى أن يبيعوا أنفسهم لكم.

[المسرحية: ص99]

وفي موضع آخر
عابدين: المصنع سوق سهل.. أي حاجة ممكن تبعها للعامل وبأي سعر، والسلعة بتجيله لحده وبالتقسيط، ويبقى العامل مطمئن لزميله أنه حيريحوا وأنه ممكن يستحملوا لو حصلت له ظروف.. ممكن يعديلو قسط واتنين
[المسرحية: ص132]

- كذلك الصراعات الوظيفية التي تنشأ بين العاملين طبقًا لاختلاف طبيعة العمل.

سوسن: الناس هما اللى وزوا عليه، وضربوا ذنب فيه.
الشلقامي: ازاي؟
سوسن: بسيطة.. عاملة اذن بساعتين.. رحت امضيه .. ابن الحلال قالي وليه الإذن.. البوابة بتاعتنا .. واتصل بالبوابة وعديت بسلام، جيت تاني يوم لقيت نفس الشخص كاتب فيا يومية غياب والدنيا أتقلبت.. خدت جزا ونقل والمسكين اللي على البوابة خد جزا.
[المسرحية: ص73]

- كما استطاع المؤلف كشف بعض السلبيات الإدارية بالتفصيل مثل غياب التوصيف الحقيقي الدقيق لكل وظيفة وذلك بسبب الشهادات العلمية المزيفة.

سنية: خلي بالك م الونش.. راجل دحلاب وكداب.. أوعي تصدقيه في حاجة.. حيقولك كلمتين بالإنجليزي.. الكلمتين دول هما اللي وصلوا الكرسي اللي قاعد عليه ده، خلي بالك ممعهوش شهايد.. غير شهادة لا اله إلا الله.. رغم الشياكة والقلاطة و الشنطة السمسونايت.. وجودمورنينج .. وجودنايت وميرسي مادام [المسرحية: ص82]

وعندما يقدم حسانين نفسه للعمال عندما دخل الانتخابات على انه بكالوريوس هندسة، نكتشف بعد ذلك أنه دبلوم صنايع.

محمدين: (مجاملا حسانين) آي نعم مؤهل حسانين ليسانس هندسة
حسانين: (يزغده في رأسه) أعرفكم نفسي حسانين دبلوم صنايع
سنية: ايه..ايه..ايه..
باتعة : يا ستي كلها محصلة بعضها متفرقشي التنين وقفين على مكنة
حسانين: والترقية بتجمعهم في كادر [المسرحية: ص86]

و في موضع آخر

سنية: ما هو ده اللي ودانا في داهية، مفيش توصيف حقيقي للوظايف، واللي نيل الدنيا اكتر.. توحيد الحوافز.. اللي فوق قاعد على النيل على كرسي هزاز ياخد زيه زي اللي معجون في النيلة والهباب والزيت والرايش تحت ودا ظلم [المسرحية: ص87]

- كما نجح المؤلف في كشف بعض مشكلاتنا الاجتماعية، والتي يجب التصدي لها بكل حسم وفي مقدمتها التطرف والإرهاب، حيث استطاع الكاتب أن يوضح من خلال الأحداث الدرامية كيفية تسللت تلك العناصر المتطرفة إلى قاعدتنا العمالية، لاستغلال حاجات العمال الاقتصادية، وجهلها لأصول الدين وتعليماته السمحة، وذلك من أجل تكوين قاعدة عريضة تسمع لهم بكسب انتخابات المجالس النقابية وزيادة نفوذهم بجمع المال وتهريب السلاح بهدف السيطرة وفرض النفوذ.**(47)**

وهي أساليب دنيئة لأعضاء اللجان النقابية لكسب الأصوات وتحقيق الشعبية بتقديم الوعود الكاذبة، واستغلال الدين كواجهة واستغلال الظروف الاجتماعية.

وفي المشهد الثامن نجد الشيخ محمد وقد جهز حجرة بالشركة بجوار حجرة اللجنة النقابية ووضع عليها لافتة كبيرة مكتوب عليها لجنة الزكاة كالمانشيت وتحت المانشيت (بسم الله الرحمن الرحيم وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان، خذ من أموالهم صدقة تطهرهم وتزكيهم بها صدق الله العظيم)

الشيخ محمد: (مرتديا بنطلونا وسروال على الزى الإسلامي) محدثا نفسه: الحمد لله استرحت الآن، أصبح عندنا لجنة زكاة تساعد المحتاجين من العمال.. جهد جهيد.. والله لقد تعبنا ولكن كله بثوابه.. اللافتة مظبوطة.. وضعت في مكانها.. لتفعل فعلها .. نستطيع الآن أن نخطط لمسيرتنا ونسير.. لا شيء بدون دعم.. ادعم العمال يدعموك في الانتخابات.. الحمد لله الذي هدانا إلى تلك الفكرة التي ستعيننا كثيرا في الوصول إلى مآربنا.. الانتخابات تحتاج إلى مصروفات. [المسرحية: 95-96]

وعندما تفكر سنية في خوض الانتخابات لحماية نفسها والتستر وراء حصانة اللجان النقابية في ممارسة تهريب المنتجات من داخل المصنع إلى خارجه بدون شك من أحد.
بيومي: الانتخابات معادتش زى أيام زمان.. بجنيهات.. دي عايزة ألوفات..أمال إيه ..كله بالفلوس..ولازم نكسب.. أنتي عارفة المنصب.. هو اللي بيدعم..بيدي حصانة.. ويخوف..ويدينا حرية الحركة.
سنية: عشان كده أنا مرشحة نفسي..أنت فكرني بهرج، بقولك نازلة الانتخابات، أنا لازم احمي نفسي .
بيومي: بس يا سنية التوقيت مش مناسب.
سنية: ليه؟
بيومي: الدقون داخلة بتقلها، وأنتي واحدة ست وهما ضد الستات في الشغل، وكمان أنتي مش محجبة..
سنية: أتحجب يا أخي هيا شغلانة ، ومن بكرة الواد عابدين بجبلي طاقمين. [المسرحية: ص106-107]

عابدين: أيوه كده يا شيخه سيبك م المحزق والملصق وأبصر إيه ..ع الموضة ..الموضة هيا الحجاب..وكله تحت الحساب.. أقصد كله تحت الحجاب.. حد عايز يتحجب تاني، حد له نفس في حاجة.. التغيير حلو..كله في صالحنا..وبالمرة أجيب معايا الهدوم الواسعة حلوة بداري بلاوي. [المسرحية: ص109-110]

- كما ابرز المؤلف خطورة الشائعات المضللة وسرعة انتشارها بين الطبقات العمالية، وسيطرتها على عقول البسطاء.

الشلقامي: ما تنساش يا عباس إنها كانت في سكرتارية رئيس مجلس الإدارة يعني داهية مسيحة، ثم إني سامع إنها.....
عباس: متسمعش كلام حد..كله كذب [المسرحية: ص76]
وفي موضع آخر من المسرحية
فتحي: ليها حق البنت شربات تشم.
صابر: بتشم إيه؟!
فتحي: أنا عارف بتشم إيه يعني هتكون بتشم إيه تفتكر..ما أنت شايفها بتبقى ماشية مدروخة أزاي.
صابر: أتاري كل ما واحد يخطبها يسبها. [المسرحية: ص116]
كما ألفت المؤلف إلى استغلال العمال ورؤساء الورديات لإمكانية صرف ساعات عمل إضافي، بتقسيم الأعمال بين الورديات وعدم الحرص على إنهاء الأعمال في الوردية الواحدة لزيادة أجورهم.
سنية: معدلات الإنتاج قليلة.. والشغل بيخلص من الساعة اتناشر ويركنوا شوية عشان يشتغلوهم في السهر، يبقى ليه.. كله يخلص في اليوم العادي.. السبع ساعات..ويلغي العمل الإضافي، وميزانية العمل الإضافي نزود بيها الحوافز ونوفر نور وكهربا واستهلاك ماكينات.
[المسرحية: ص68] [المسرحية: ص138]
كتب أبو العلا عمارة مسرحية التفتيش النهائي وأودعها جميع خبراته الفنية، وتناول من خلالها قضايا عمالية عديدة من واقع خبراته الوظيفية وعمله لفترة طويلة بمصنع(54 الحربي)، ومن خلال حوار نجح به في التعبير عن شكل شخصياته بأبعادها الدرامية، ولاشتماله على العديد من العبارات الفنية والألفاظ الخاصة للطبقة العمالية وطبيعة العمل، ومن القواعد الثابتة في كل نجاح فني ألا يتعرض الكاتب لعلاج موضوع لا يعرفه جيدًا، ولا يحيط بكل أبعاده وتفصيلاته، وتزداد فرص النجاح إذ كان الكاتب قد عاش بالفعل التجربة التي يتعرض لتصويرها..

ويتضاعف النجاح إذا تجاوز الكاتب مجرد التصوير إلى علاج قضية يؤمن بها إيمانا حقيقيًا صادقًا، ويكرس مواهبه للدفاع عنها والدعوة لها، وهذا ما نجح في تحقيقه الكاتب أبو العلا عمارة.**(48)**

الخاتمة والنتائج

بعد العرض لتاريخ المسرح العمالي، وتناول تعريفاته المختلفة، والتطبيق علي بعض النماذج المسرحية العمالية المختارة قديمًا وحديثًا لرواد هذا الشكل المسرحي، يمكن استنتاج العديد من التعليقات والنتائج وهي:

- يعد موضوع المسرح العمالي موضوعًا هامًا وحيويا.. لأنة يمس شريحة عريضة من عمال مصر..سواء المهتمين بالدراما المسرحية من العمال أصحاب هذه الهواية: أو تلك الفئة العريضة من العمال التي تشارك من خلال الممارسة..ولكنها بطبيعتها ذواقة لهذا الفن.. الذي يشدها إلي ارتياد دور العرض لتشاهد ما يقدمه زملاؤها من أعمال فنية على خشبة المسرح، والمسرح العمالي يمثل قضية عمالية شأنه في ذلك شأن العديد من قضايا العمال التي توليها الحركة النقابية رعايتها واهتمامها، وإن الدعوة للمسرح العمالي ليست جديدة ولا مبتدعة وقد سبقنا إليها أخوه وزملاء في أقطار عربية أخري، وحظيت الدعوة باهتمام بالغ من قبل الحكومات والأفراد.

- إن مصر اليوم والتي تسعي إلي التنمية الشاملة، يستطيع المسرح العمالي أن يلعب دورًا بارزًا في شحذ همم العمال لزيادة الإنتاج وتجويده..فالفن يستطيع أن يلعب دورًا كبيرًا له عائد قومي إصلاحي، ولا ننسي كيف كان للفن في الستينيات دورًا في تنوير العمال والذين اثبتوا وجودهم في شتى معارك الإنتاج خلال هذه الفترة من عمر الثورة حيث كانت الحركة المسرحية في الحقل تعمل في صمت وتقدم أعمالها في صمت وأهم ما اتسمت به أنها استوحت من حياتها اليومية الموضوع الهادف الذي يتناول قضايا المجتمع في رؤية بعيدة عن التزييف والتمييع.

- وبرغم من مرور سنوات عديدة علي الدعوة لإنشاء مسارح عمالية في بلدنا منذ الستينيات إلا أن تلك القضايا والاختلافات حول ماهية هذا المسرح ودوره وأهدافه لم تحسم بعد، باعتبار أن ذلك النوع من المسارح الذي يشارك العمال في تقديمه إنما يندرج تحت مسمى (مسارح الهواه) وليس مسرحًا مستقلا وهذا ما جعل النقاد يختلفون حوله ويذهبون في تفسيرهم مذاهب عدة تفتقر إلي دقة المصطلح ووضوحه، وعدم الإتيان بمصطلح جامع مانع لهذا الشكل المسرحي لا يقبل التأويل ومع هذا فإن تحديد معني تعسفي ضيق لموضوعات وقضايا المسرح العمالي واهتماماته يتنافى بصورة كبيرة مع حرية الإبداع والمغامرة، والثورة اللازمة لازدهار أي فن مسرحي حقيقي وأن مثل هذا التحديد يعد ضربًا من التقييد والتكبيل، الذي يحيل خصوصية المسرح العمالي إلي صبغة نمطية جامدة وغامدة.

- إن السبب وراء الخلط في تعريف المسرح العمالي، وتلك التفسيرات المتباينة المتضاربة يتصل اتصالا وثيقا بطبيعة الفترة التي شهدت بدايات المسرح العمالي كحركة واعية منظمة، وهي الفترة التي واكبت الثورة، فلقد تميزت هذه الفترة بتبني المشروع التقدمي والفكري الاشتراكي، الذي ارتبط بالطبقة العاملة منذ بزوغها إلي الوجود، سواء في الشرق أو الغرب ونتج عن هذا التبني القومي لفكر ومشروع الطبقة العاملة أن اتجه المسرح الذي تبنته الدولة

برمته هذه الوجهة، فوجد العمال مسرح الدولة يتعرض لهمومهم ومشاكلهم وينتصر لأحلامهم وينتقد الرأسمالية المستغلة وينادي بمجتمع الكفاية والعدل، أي بالمشروع الاشتراكي البديل الذي كان يمثل عصب الحركة العمالية قبل الثورة، لكن الفرصة لم تتح له ليزهو مسرحا بديلا للمسرح التجاري البرجوازي، كما حدث في الغرب في أوربا وأمريكا.**(49)**

- يري البعض أن المسرح العمالي مبنى ومعنى، أي هيكل ومضمون أي أنه بناية تعرض عليها أعمال مسرحية قصد بها الترويج والتفريج والسهرات واللقاءات التي تضم مجتمع العمال وأسرهم في مناسبات اجتماعية وقومية ووطنية ومهنية كذلك. بينما دلالاته تنصرف إلي أبعد وأعمق حول مسرح يعرض قضايا العمال ويجسد آمالهم ويناقش آراءهم ويوحد مواقفهم مهنيًا و سياسيا واجتماعيا وربما ينحو بها منحى أيديولوجيا كذلك.**(50)**

- بالرغم من إنشاء نادي للعمال بهيئة التحرير عام 1953، وتكوين مكتب للعمل والعمال بالإتحاد القومي عام1960، وإنشاء المؤسسة الثقافية الاجتماعية العمالية عام 1961 والتي تحملت مسؤولية إنشاء مسرح للعمال 1962، إلا أن تجربة المسرح العمالي لم تتبلور بشكل كبير. كما أن المتتبع لمسيرة المسرح المصري ومسارح العمال، وبالرغم من وجود العديد من المهرجانات والمسابقات الدورية التي يقوم بتنظيمها اتحاد العمال أو اتحاد الشركات حيث تشارك الفرق العمالية في هذه المهرجانات سنويا بتقديم عروض تقليدية يحاول فيها العمال إشباع هواياتهم في التمثيل وتقديم بعض العروض المقررة والمعادة غالبا فلا نجد تجربة مسرحية عمالية حقيقية إلا ما ندر.

- ويتضح مما سبق مدى أهمية البحث والتنقيب عن بعض الأقلام الجادة التي تؤمن بقضايا المسرح العمالي، وتعمل علي المشاركة في إثرائه، فالعامل يحتاج إلي كاتب يبلور شخصيته، وهذا الأمر يتطلب وجود كتاب متخصصون إما من داخل الطبقات العمالية نفسها أو من بين الكتاب البارزين ذوي التجارب الناضجة.

- وكما يحتاج المسرح العمالي إلي كاتب متخصص - إلي حد ما- ، فكذلك لا بد من مخرج أيضا يمكنه التعامل مع هذا النشاط المسرحي، يكون علي درجة كبيرة من الوعي لهذا النشاط وأهميته، ودوره وأهدافه المرجوة منه، والجمهور المستهدف والمتلقي لهذا النوع من النشاط والفريق الذي يقوم بتقديم هذا العمل. ومع وجود كاتب متخصص ومخرج واع، يجب ألا نهمل القواعد المسرحية أو ألا نهتم بالعنصر الجمالي البصري أو السمعي في تقديم مثل هذه الأنشطة، وكل هذا يتم في صياغة مسرحية جيدة السبك والصنع. ويحمل هذه المعاني إلي الجمهور عناصر العرض: ممثل، ديكور، موسيقي، إضاءة... الخ من العمال أنفسهم، وإذا نظرنا إلي الصورة من كل جوانبها فسوف نري المثلث الهام:الكلمة، المؤدي، والجمهور.

- إن النقد والتقييم في حالة المسرح العمالي، يمثل مشكلة كبيرة، تواجه النقاد، ذلك لأن عبارة (مسرح العمال) تشير إلي خصوصية ما تميز هذا النشاط المسرحي العمالي عن غيره من أنشطة فرق الهواه الأخرى، مما يجعل الناقد الذي يتصدى لهذا النشاط يتساءل بداية عما إذا كانت تلك الخصوصية تتطلب، بل وتشترط بدورها معيارا خاصًا في النقد والتقييم غير أو بالإضافة إلي المعايير المطبقة علي العروض المسرحية الأخرى غير العمالية. وذلك لأنه لو تم اختيار المقاييس الأكاديمية السليمة والتي يتم التحكيم بها في المسابقات المحلية والدولية علي مستوي الاحتراف سوف تكون النتيجة المتوقعة هي حجب جميع الجوائز، أما إذا تمت مراعاة ظروف الهواة وضعف المستوي الفني والفكري أحيانا فان هذا المقياس سوف يصبح

مطاطا ويسمح بالكثير من التجاوزات، وبالتالي فان الهواه سوف يفتقدون فرصة التعلم الحقيقية وتبادل الخبرات **(51)**.

- ولذلك تكون الطريقة المثلى هي اختيار معايير خاصة تقع في مرحلة وسطى بين الطرفين بحيث لا يتم التهاون في أي معايير أساسية محورية مع الأخذ في الاعتبار الظروف المادية والاجتماعية، ووفق هذا المعيار الثنائي يكون أنسب معيار لتقييم هذا النشاط هو المعيار الذي سيحدد فعاليته كقوة ثقافية وفكرية مؤثرة تمدد من طبقة العمال إلي فئات المجتمع كله ، وله هدفان :

1- هدف خارجي عام، يتمثل في الكفاح والتحريض والتنوير وطرح البدائل الفكرية والنشر الفني الجاد والوعي الاجتماعي النقدي.
2- هدف داخلي خاص، وهو تحقيق اشتراك العمال في مشروع ثقافي حضاري، عن طريق تنمية مواهبهم ومداركهم واكتشاف قدراتهم الإبداعية باعتبارهم أكثر الطبقات فاعلية والتحامًا ببنية الواقع وأكثرها أيضا تعرضا للقهر والأمية.**(52)**

- إن المسرح العمالي بالإضافة إلي أنه وسيلة من وسائل الترفية والتثقيف فإنه يعمل علي صقل المواهب الفنية لدى العاملين وإتاحة الفرصة للموهوبين منهم في التمثيل والتأليف والإخراج، والدفع الجيد من هذه المواهب إلي دائرة الضوء والاحتراف، من خلال الاحتكاك بين الفرق المختلفة ومناقشة المبدعين في الندوات التي تعقب العروض .

- هناك العديد من الصعوبات التي تواجه فرق مسرح العمال، وهي صعوبات كثيرة سواء مادية أو فنية، ولعل من أهمها علي الإطلاق دعم هذه الفرق ماديا، فالجانب المادي ضرورة نسبية، إذ أن هذه الفرق تحتاج إلي توفير دار للعرض وتحتاج ملابس للممثلين وأدوات ماكياج وديكور والأجهزة الصوتية والضوئية وآلات موسيقية...إلي آخره من مستلزمات العرض المسرحي، وفي الشركات والمصانع فإن الميزانية المخصصة للنشاط المسرحي مقارنة بالنشاط الرياضي أو الجوالة لا يوجد بينهم وجهًا للمقارنة فنشاط كرة القدم مثلا ينفق عليه بسخاء شديد، ولو أن السادة المسئولين اهتموا بالمسرح والشؤون الثقافية قدر اهتمامهم بكرة القدم لأصبح لدينا فرق مسرحية في الشركات الصناعية في مستوي فرق المسرح القومي والطليعة، فشركات مثل غزل المحلة والمقاولون العرب والترسانة ينافسون الأهلي والزمالك في كرة القدم، فهل تستطيع فرقهم المسرحية منافسة فرق الطليعة والقومي والحديث ؟ بالطبع لا.**(53)**

- كذلك تأجير مسرح العمال الكائن بشارع الجمهورية لفرق القطاع الخاص وحرمان فرق المسرح العمالي منه. أيضا لم يسع اتحاد العمال لإنشاء فريق مسرحي عمالي علي مستوي عال وفق مفهوم علمي صحيح ليكون نموذجا للفرق المسرحية في جميع المواقع العمالية. كما كان لغياب العنصر النسائي في الشركات والمصانع بشكل ملحوظ تأثيرا على حركة المسرح العمالي. أيضا كان لنظرة البعض إلى الفرق المسرحية العمالية نظرة دونية دون معرفة بمضمون ما تقدمه ويلقي جزافا بالأحكام المجحفة دون الاحتكاك الحقيقي بالخامة الفنية في هذه الفرق وما تحمله من توهج، وامتدد هذه النظرة إلي أن تمر عروض مهرجان المسرح العمالي ولياليه، ليله بعد ليلة دون أن يتنبه التليفزيون للحدث الفني الكبير بمشاهدة هذه المهرجانات وتسجيلها. ولكن رغم كل هذه الصعوبات وغيرها استطاعت فرق مسرحية عمالية العمل والإنجاز تحت مظلة التعاون والتفاني وتقديم عروض ممتازة.

- إذا كانت وزارة الثقافة ترعي طلاب المعاهد والأكاديميات الفنية، وتدعم مسرح الدولة وتقدم الدعم أحيانا لبعض الفرق الخاصة بحجة نشر الثقافة..فان من واجبها أيضا رعاية الفرق العمالية المسرحية من خلال المؤسسات العمالية المختلفة كالاتحاد العام لنقابات عمال مصر، والمؤسسة الاجتماعية الثقافية العمالية بشبرا الخيمة واتحاد الشركات، والاتحاد العام لشباب العمال. كما أنه علي الجامعة العمالية دور في الارتقاء بالمسرح العمالي شأنها في ذلك شأن أية جامعة أخرى، الدور نفسه منوط القيام به الإعلام النقابي وعلي رأسه صحيفة العمال وجريدة الصناعة والاقتصاد.

- عند دراسة المسرح العمالي في مصر لا بد من ذكر مجموعة من رواد هذا المسرح الذين كان لهم الدور البارز في تكوين الفرق العمالية ومدها بالمسرحيات المكتوبة وإخراج هذه المسرحيات وتقديم العون إلي كل موهبة شابة أرادت أن تسير في هذا الطريق، ومن الأسماء المناضلة في مسيرة المسرح العمالي الأكثر تأثيرا نجد أسماء: البرنس أبو الفتوح يقف في البداية حيث بدأ حركته داخل الحقل العمالي منذ الخمسينيات من القرن الماضي، كان أبو الفتوح ممثلا ومخرجا في المسرح العمالي يلتف حوله الهواه، حيث قام بتكوين فريق مسرحي من العمال والعاملات عام 1957 وأطلق عليه (المسرح العمالي العربي) وكأنه بهذه التسمية يصبو وبطموح عريض إلى وجود مسرح عمالي ليس علي مستوي القاهرة فحسب ولكن في أرجاء الوطن العربي، فمشكلات العامل وآماله وطموحاته وأحزانه تكاد أن تتشابه في العالم العربي إن لم تكن في العالم أجمع، وقام بتشكيل مجلس إدارة لفرقته الوليدة كي يتوافر لها عنصر التنظيم، وقدم الفريق مجموعة كبيرة من المسرحيات منها أولاد الفقراء، الدم الملوث، المائدة الخضراء، حكم قراقوش، الطاحونة، عسكر وحرامية، وابور الطحين وغيرها.**(54)**

- بالإضافة إلى البرنس أبو الفتوح توجد أسماء أخرى كان لها نفس الدور، ومنهم إبراهيم الأزهري الذي كان يعمل في شركة الأدوية بالقاهرة وكان يشغل بها منصب رئيس اللجنة النقابية، خريج المعهد الإيطالي للفنون الجميلة، وكان رئيس مكتب رعاية الشباب باتحاد العمال، قدم العديد من الكتابات عن مسرح العمال ومناقشة قضاياهم، كما نذكر محمد جلال مصباح الذي تم تكريمه في احتفالات عيد العمال الذي نظمه الاتحاد العام لشباب العمال في 13مايو1997 خلال المهرجان المسرحي الثاني عشر للعمال باعتباره واحدًا من الفنانين والأدباء الذين ساندوا حركة المسرح العمالي في مصر، كما نذكر أيضا جمال البنا، كمال علام، سيد سلامة، بدوي عبدالظاهر، السيد سالم، عبدالله سعيد، محمد إمبابي، شعبان حنفي، منير مكرم، واحمد عبدالمجيد...والقائمة تطول من مخرجين وفنانين.

- وكما ذكرنا رواد المسرح العمالي ودورهم في مسيرة هذا النشاط المسرحي، لابد من ذكر كتب كان لها دور في التعريف بماهية هذا النشاط ومناقشة مشكلاته وقضاياه، ومن أهم تلك الكتب في مصر كتاب المسرح العمالي لإبراهيم الأزهري الذي صدر عام1983والذي حاول فيه أن يثبت وجود هذا المسرح في مصر، ولكنه وبرغم الجهد الشديد الذي بذل في إنتاج الكتاب، باعتباره الأول في هذا المجال ولم يكن سابقه من المراجع التي تسهل مهمته، ولكنه برغم ذلك لم يصل إلى إجابات كاملة على العديد من الأسئلة التي تدور في ذهن من يعمل في هذا الحقل.

- وفي عام 1985 صدر في بريطانيا كتاب بعنوان (أنواع من مسرح اليسار: اتجاهات المسرح العمالي في بريطانيا وأمريكا من 1880-1935) من تأليف رافايل صامويل، إوان ماكول، وستيوارت جوسجروف، وهو كتاب لا غنى عنه للمتتبع لتاريخ المسرح في العالم

وخاصة تاريخ الحركة المسرحية العمالية، وللمهتم أيضا بدراسة العلاقة الجدلية بين التيارات الفنية والتغيرات الاجتماعية أو بين المسرح والمجتمع بصورة عامة، والكتاب يقدم عرضًا تفصيليًا موثقًا للحركات المسرحية العمالية في بريطانيا وأمريكا في الفترة من 1880 الى1935، تلك الحركات التي يمكن إدراجها جميعًا رغم تنوعها واختلافها تحت مظلة المسرح السياسي العملي أو مسرح العمل السياسي والاجتماعي سواء كان الهدف منه الاحتجاج أو الدعوة أو التحريض.**(55)**

- إن فترات خفوت المسرح العمالي في مصر وما يصيبه من تراجع، راجع إلى ما يصيب الثقافة عامة، إذ هي مجرد أنبوب من أنابيب أو أوانيها المستطرقة حيث لا بد أن يتوحد المنسوب فيها جميعًا، وبالتأكيد كان لا بد لذلك الخسوف أن يصيب المسرح عمومًا في كل تجلياته أي في المسرح المدرسي والجامعي والعمالي بالطبع، ليس في مصر وحدها بل في دول عربية شقيقة عرفت المسرح وازدهر فيها المسرح العمالي مثل المغرب العربي وسوريا، بل وتأثر به الخليج العربي أيضا.**(56)**

- إن العامل المصري لابد أن يقدم له كل الدعم ليس المادي فقط بل المعنوي أيضًا، ولا بد أن توجه الأنظار إلى عمال مصر أكثر وأكثر وان يتم رعايتهم فنيًا وثقافيًا واجتماعيًا حتى نستطيع دفع عجلة الإنتاج إلى الأمام وحتى نستطيع بناء فكره من جديد.

الهوامش:

1) محمد جمال الدين: القومي للمسرح يناقش دور المسرح العمالي وأهميته في الثقافة المصرية، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد509، 29مايو 2017، ص9.
2) مدحت أبو بكر: المسرح المصري.. قضايا وعروض، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007، ص95.
3) محمد صلاح غازي: المسرح والتعليم.. البحث عن المشكلات والحلول، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد536، 4 ديسمبر 2017، ص25.
4) محمد الروبي: الوعي بوظيفة المسرح العمالي بوصفه أحد أنواع النشاط المسرحي، ضمن ندوة بعنوان دور المسرح العمالي في الثقافة المصرية، والتي نظمتها مكتبة القاهرة الكبرى في مايو 2017.
5) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص85.
6) المرجع السابق، ص88.
7) أسامة أبو طالب: مسرح عمالي أم مسرح للعمال، جريدة القاهرة، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، العدد879، في 23 مايو 2017، ص12.
8) نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص180.
9) إبراهيم الأزهري، فؤاد حجاج: العمال والمسرح، الاتحاد العام لنقابات عمال مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، مارس 1983، ص53.
10) توفيق الحكيم: سجن العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، 1988، ص76.
11) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، مرجع سابق، ص86.

12) فرحان بلبل: سلطان السرور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسلة إبداع عربي، العدد12، 2013، ص8.

13) إبراهيم الأزهري، فؤاد حجاج: العمال والمسرح، مرجع سابق، ص7.

14) أسامة أبو طالب: مسرح عمالي أم مسرح للعمال، مرجع سابق، ص12.

15) المرجع السابق، ص12

16) المرجع السابق، ص12

17) محمد جمال الدين: القومي للمسرح يناقش دور المسرح العمالي وأهميته في الثقافة المصرية، مرجع سابق، ص9

18) أبو العلا عمارة: التفتيش النهائي، تقديم عمرو دوارة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة نصوص مسرحية، العدد20، 2002، ص7.

19) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص222.

20) أسامة أبو طالب، مرجع سابق، ص12

21) إبراهيم الأزهري، وفؤاد حجاج.. العمال والمسرح، مرجع سابق، ص13.

22) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، مرجع سابق، ص93.

وأيضا انظر: أبو العلا عمارة: التفتيش النهائي: تقديم عمرو دوارة، مرجع سابق، ص8.

23) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، مرجع سابق، ص 80،81.

24) أبو العلا عمارة: التفتيش النهائي، مرجع سابق، ص22.

25) إبراهيم الأزهري وفؤاد حجاج: العمال والمسرح، مرجع سابق، ص38و39.

26) أبو العلا عمارة: التفتيش النهائي، تقديم عمرو دوارة، مرجع سابق، ص23.

27) إبراهيم الأزهري، فؤاد حجاج: العمال والمسرح، مرجع سابق، ص95.

28) السيد فرج: ساعة إخلاص، تقديم كمال الملاخ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، الكتاب الماسي، العدد147، 1966.

29) المرجع السابق، ص97.

30) إبراهيم الأزهري، فؤاد حجاج: العمال والمسرح، مرجع سابق، ص123

31) محمود الحلواني: إحياء الوجدان.. استعادة المعنى في شعر فؤاد حجاج، مجلة أدب ونقد، العدد358، القاهرة، مارس 2017، ص49.

32) فؤاد حجاج: كان ليه يا عم نجيب، دراسة عمرو دوارة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2009، ص72- 79 (بتصرف).

33) المرجع السابق، ص106-108 (بتصرف).

34) فؤاد حجازي: غربة عبد العال، ضمن كتاب يوميات عبد العال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 210، ص136.

وأيضا انظر: مجلة الثقافة العمالية، القاهرة، العدد19، أكتوبر 1991.

35) شوقي بدر يوسف: قضية الاغتراب في رواية يوميات عبدالعال، ضمن كتاب يوميات عبدالعال، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع اتحاد كتاب مصر، القاهرة، 2010، ص178.

وأيضا انظر مجلة الثقافة الجديدة، القاهرة، العدد التاسع، أكتوبر1985.

36) فؤاد حجاج: كان ليه يا عم نجيب، دراسة عمرو دوارة، مرجع سابق، ص85.

37) فؤاد حجازي :غربة عبد العال، مرجع سابق، ص 166 .

38) شوقي بدر يوسف: قضية الاغتراب في يوميات عبد العال ، مرجع سابق ، ص180

39) أبو العلا عمارة: التفتيش النهائي ،مرجع سابق ص13

وأيضا انظر، مجلة آفاق المسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد14، يناير2000، ص 193.

40) أبو العلا عمارة: نحو مسرح عمالي، الدراسة الثامنة ضمن كتاب دراسات في المسرح المصري، الجزء الرابع، وزارة الثقافة، قطاع المسرح المتجول، سبتمبر 1986، ص140.

41)أبو العلا عمارة: التفتيش النهائي، مرجع سابق، ص19.

42) أبو العلا عمارة: التوب والتاج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة نصوص مسرحية، العدد 138 ،2013، ص28.

43) أبو العلا عمارة: مسرحية البركان مجلة آفاق المسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد6، يناير 1998، ص49.

44) أبو العلا عمارة: التوب والتاج، مرجع سابق، ص14.

45) أبو العلا عمارة: التفتيش النهائي، مرجع سابق، ص10

46) المرجع السابق ص25.

47) المرجع السابق ص25.

48) المرجع السابق، ص24.

49) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، مرجع سابق، ص82.

50) أسامة أبو طالب: مسرح عمالي أم مسرح للعمال، مرجع سابق، ص12.

51) عمرو دوارة: اتحاد شباب العمال ومهرجانهم المسرحي، ضمن كتاب المسرح المصري1997/1996، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، 1998، ص344 .

52) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، مرجع سابق، ص79.

53) أبو العلا عمارة: نحو مسرح عمالي، ضمن كتاب دراسات في المسرح المصري، مرجع سابق، ص129.

54) إبراهيم الأزهري، فؤاد الحجاج: العمال والمسرح، مرجع سابق، ص118.

55) نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسلة الأعمال الفكرية، مكتبة الأسرة، 1997، ص176.

56) أسامة أبو طالب، مرجع سابق، ص12.