

الْقِسْمُ الثَّلَاثُ

الاتجاه الذهني

توطئة :

العقلية المصرية اليوم غيرها بالأمس ، والتفكير المصرى كان مقصوراً على المحاكاة والتقليد، محاكاة التفكير الغربى والعربى ، لأن الشخصية لم تكن قد ولدت بعد، ولم تهتد إلى تراثها على يد الأجيال الغابرة، أما الأجيال المعاصرة فإنها جديدة فى روحها وشدكها، حديثة فى تفكيرها وعقولها، مبدعة فى كتابتها وأسلوبها، مطورة فى نتاجها، ولغتها، يعنىها المضمون أكثر من الشكل، وتهمها الفكرة دون الزخرفة، بصيرتها نافذة تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة لتحيط بقوانينها المكنونة، تربط الجزء بالكل والكل بالجزء، وهذه أولى سمات الوعى الفنى والخلق والبناء الفكرى، والمسرح الذهنى، والإبداع الدرامى .

وعلى الرغم من شيوع وسائل الثقافة فى العصر الحديث، فإن ما حدث الأدب المسرحى - مستقلاً عن الخشبة- هو نفس ما حدث فى الأنواع الأدبية الأخرى فقد ارتقت الفكرة عن طريق الصراع الذهنى بحيث لا تكتمل إلا باكتماله، وتطورت عن طريق الحوار الذى يقرأ على أنه أدب وفكر، وتخيرت القضايا الذهنية بعيدة عن خلق الشخصوس التى تتحمل عبء الصراع الذى يجرى على خشبة المسرح، ومن ثم كانت شخصوس المسرح الذهنى مرتدية أثواب الرموز وأقرب إلى الأبواق التى تردد جوانب الرأى عند المؤلف فى قضاياها التى يعرضها .

وليس هذه بدعة، فالحوار إذا قرئ على أنه أدب وفكر فهو ذو قيمة أدبية بحثه، وهذا يتفق ووجهة نظر أرسطو . . فى أن المسرحية يمكن أن تقوم بغير تمثيل أو ممثلين، وهذا ما

أطلقوا عليه «الدراما الحديثة» أو «المسرح الذهني» ، «وطبيعة الفكرة الدرامية ذاتها تتنافى وأن المسرحية وسيلة لنقلها، ذلك أن الفكرة هي المسرحية ذاتها، فالفكرة تتمثل أطرافاً حية مختلفة الأمزجة والمشارب، مختلفة الإرادات والعواطف، وهي أطراف تتجاذب وتتباعد وتتنصر وتفشل وتقوى وتضعف، ويعتريها كل ما يعتري الحياة في الكائن الحي من أحوال وظروف، وما يجرى على ألسنة الشخصوس في المسرحية من أفكار جزئية لا تنفصل عن موقفها وظروفها، وليس هو -بعد- الفكرة الرئيسية الشاملة للمسرحية، إنها جزئيات تساعد هذه الفكرة على البروز حين ينتهي صراع الأقطاب المتقابلة إلى غاية، حتى الشخصوس نفسها يمكن النظر إليها من حيث هي أجزاء من الفكرة، لا على أنها مجرد أدوات لحمل الفكرة^(١).

وليس كل كاتب بمستطيع أن يطرق المسرحية الذهنية، لأنها تتطلب روحاً شعرية خاصة تعبق بسحرها صراعاً ذهنياً... وحواراً عقلياً، وتركن إلى قدرة نقدية ساخرة، وبصيرة مرهفة نافذة، تبرز المفارقات العقلية الدقيقة والمواقف المتضادة في سلوك الأفراد ومشاعرهم وخلقاتهم، ثم لا بد من ملكة تمكنه من بلورة القضايا داخل ذهن البشرى من هؤلاء «سارتر وأبسن وبرنارد شو» ومن المصريين «توفيق الحكيم وفتحى رضوان وبشر فارس ورشاد رشدي».

«والمشكلة التي يثيرها هذا النوع من المسرحيات هي أنها تقرأ فى مقعد، ولا تعرض على مسرح، بحيث ينطبق عليها ذلك الاصطلاح الذى أطلقه عليها أحد النقاد الفرنسيين عندما سماها «المسرح فى مقعد» ورأى فى تأليفها عجزاً عن تحقيق الوظيفة التقليدية المسلم بها للأدب المسرحى، وهى التأثير فى الجماهير عن طريق التمثيل الذى ينفث فيها الحياة، ويفتح لها مغاليق النفوس، ويعينها على استيعاب كل معانيها وأهدافها، فضلاً عن تطهيرها بإثارة الانفعالات القوية فيها، أو الضحك المسقط للهموم، أو ادخار طاقتها

(١) د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان - فى الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي ص ٤٠ .

الفعلية وتعويضها بالرؤية الخيالية عما لا نستطيع أن نعيشه فعلاً في واقع الحياة، فضلاً عن الوظائف الجديدة للمسرح خاصة والأدب عامة مثل وظيفة القيادة عن طريق الإيحاء وضرب المثل للقدوة بعرض التجارب البشرية للقدوة بعرض التجارب البشرية مجسمة أمام الأنظار^(١).

والعمل الأدبي إذا اتسم بأفكار فلسفية، كان جديراً بمخاطبة العقول، وليس غريباً أن نجد عملاً درامياً يتسم بطابع فلسفي، أو فكراً فلسفياً له طبيعة العمل الدرامي، لأن الفكرة في المسرحية لا تقوم مستقلة، وليست الشخوص مجرد أدوات لحملها، أو نقلها، وإنما تتمثل الفكرة في الشخوص ذاتها وهي تعمل وتعمل وتتحرك وتتصارع وتتطور، وتثير العواطف التي يحسها الناس في حياتهم الواقعية كالحب والغيرة والحقد والعدل والظلم والعجز والصفح عن طريق الصراع بين الإنسان والزمن أو الإنسان والإنسان.

ولا نغالي إذا قلنا أن المسرح الحديث في أوروبا يعتمد -الآن- في تطوره على المسرح الذهني، حتى أن الفكر قد أصبح عنصراً أساسياً في كل عمل مسرحي جدير بالاحترام، فالأفكار المجردة والرموز العامة التي يتسم بها مسرح القضايا الفكرية، ليست عيباً في المسرحية، وإنما العيب في الطريقة التي تقدم بها هذه الأفكار للمشاهدين، وقدرة الكاتب ومدى نجاحه في الصياغة المسرحية المناسبة . . .

ولاشك أن ذلك يتطلب حنكة وتجربة وخبرة لا تتوافر إلا في القليل من المؤلفين، ممن يستمدون فلسفتهم وأفكارهم من الشرق وروحه العميق الذي يؤمن بالغيب وتسيطر على الإنسان وملكات إبداعه، ويشكك في العقل وثمراته.

(١) د. محمد مندور: مسرح الحكيم ص ١٢٤ مطبعة الرسالة - القاهرة، ١٩٦٠م.

المعالجة الرمزية الذهنية

فى الثمانينات من القرن التاسع عشر نشأت الرمزية وتطورت فى فرنسا وأطلق البعض عليها «الرومانسية الجديدة أو الانطباعية» وهى تؤمن بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التى ندرکها بحواسنا الخمس ، كما لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل فالطريق الوحيد إلى الحقيقة هو الحدس الفطرى «والإيحاء بها عن طريق أفعال وأشياء رمزية تشير فى المتفرج إحساسات وأفكاراً تتناسب مع إحساس الكاتب بالحقيقة»^(١).

فالرمزية تعبر عن حقيقة ما توحى به ، ولها ظاهر وباطن ، وبعبارة أخرى لها معنى جلى ومعنى خفى ، فظاهرها فى المسرحية أحداث ، وأشخاص تقليدية على حسب المواقف المسرحية ، تنتهى جميعها إلى معنى تجريدى غامض عن قصد ، بحيث يوحى بأن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص فى حقيقة تجريدية مستعصية ، وأن فكرتها مستترة أو مقنعة من وراء هذه الحكاية التى يشاهدها الجمهور ، وعلى الكاتب أن يترجم هذه الفكرة ، وذلك بنقل المشاهدين من عالم الواقع والوقائع إلى عالم نفسى واجتماعى ، وهذا هو المعنى الخفى الذى سلكه الأستاذ توفيق الحكيم فى مسرحياته الذهنية على رأسها مسرحية «نهر الجنون» فهى تجمع بين الرمز الفكرى والمواقف الدرامية أى الخروج بالفكرة من مجال المطلق المجرى إلى مجال الواقع المحس الذى يتصل بطباع البشر فى أعماقها .

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما ص ١٦٥ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٦ م .

ومضمون المسرحية يروى أن ملكاً ما فى مملكة ما يرى فى منامه أن النهر فى لون الفجر، ويرى أفاعى سوداء قد هبطت من السماء فجأة، وفى أنيابها سم زعاف تسكبه فى النهر، فإذا هو لون الليل، وهتف هاتف يقول «حذار أن تشرب بعد الآن من نهر الجنون»^(١).

ويخبر الملك وزيره أن الشعب والملكة قد أصابهم الجنون، وأنهما -أى الملك ووزيره الوحيدان العاقلان فى المملكة بأسرها، ويتألم الملك لما صارت إليه الملكة وتتألم الملكة لاعتقادها أن الملك ووزيره قد جنا، ويلتمس كل منهما شفاء الآخر عند الأطباء والكهنة.

الملكة : «لرئيس الأطباء» أما من حيلة للطب فى رد نور العقل إلى هذين البائسين؟ .

رأس الأطباء: يشق على هذا العجز منى أيتها الملكة .

الملكة : تفكر يارأس الأطباء .

رأس الأطباء: لقد فكرت جلياً يامولاتي . . أن ما أصابها لا يسعه علمي . .

الملكة : أأقنط إذن من شفاء زوجي؟

رأس الأطباء: لا تقنطى يامولاتي . . هناك معجزات تهبط أحياناً من السماء هى فوق الأطباء .

الملكة : ومتى تهبط لتلك المعجزات؟ .

رأس الأطباء: من يدري يامولاتي؟ .

الملكة : ياكبير الكهان . . استنزل لى واحدة منها الآن . . الآن . . الآن . .

كبير الكهنة: ممن استنزل واحدة؟ .

(١) توفيق الحكيم : «نهر الجنون» مسرح المجتمع رقم المسرحية / ٩ المطبعة النموذجية - القاهرة
١٩٥٥ م .

الملكة :واحدة من تلك المعجزات التى فى السماء .

كبير الكهان: من قال يامولاتى أنى استطيع أن أستنز شيتاً من السماء؟ .

الملكة :أليس من عملك؟ .

كبير الكهان: إن السماء يامولاتى ليست كالنخيل يستطيع الإنسان أن يستنز منها ما شاء من ثمار .

الملكة :ألا تستطيع إذن أن تصنع شيتاً إلى زوجة تحب زوجها؟ إلى امرأة تريد انقاذ رجلها؟ انقدوا زوجى . . انقدوا زوجي^(١) .

وتعتقد الملكة اجتماعاً مع كبير الأطباء وكبير الكهنة ويسترجعون الأحداث محاولين أن يعرفوا ما يدور برأس الملك ، ويدخل الملك عليهم أثناء الاجتماع ، ويطلب منهم الخلوة بالملكة ويتأملها فى حزن قائلاً «ويلى . . إن قلبى يتمزق فأنت لا تعرفين أن هذا الرأس الجميل لم يعد يدرك شيتاً ، ويدعو الله لها بالشفاء . . وترد الملكة عليه فى فرح : لقد وجدنا الدواء . . . أن تشرب من ماء النهر ، ويتوهم الملك أن حالتها تزداد سوءاً ، وينادى الوزير ويخبره الوزير أن الناس جميعاً بالخارج يتحدثون أن الملك والوزير قد أصابهما الجنون ، ويستغرب الملك هذا الأمر ويهدى الوزير من ثورته قائلاً : «إن المجنون لا يشعر أنه مجنون ، ويجب أن نصنع مثلهم ونشرب من ماء النهر ، وقد عزمت على أن أصير مجنوناً مثلهم . . فر بما يهجمون علينا ويصيحون فى الطرقات : الملك ووزيره قد صارا مجنونين . . فلنخلع المجنونين . . .

ويحاول الوزير إقناع الملك بأنهما العاقلان وحدهما ، فقد سلما من الجنون لأنهما لم يشربا من النهر ، وأن الحق والعقل والفضيلة ملك لهم وحدهم ومن الخير أن تعيش الملكة والناس فى تفاهم وشفاء ولو ضحيت بعقلك ثمناً لذلك .

(١) المرجع السابق ص ٥٣ .

الوزير : أنت منفرد لا تملك شيئاً .

الملك : صدقت . . . إنى أرى حياتى لا يمكن أن تدوم على هذا النحو .

الوزير : أجل يامولاي وأنه من الخير لك أن تعيش مع الملكة والناس فى تفاهم وصفاء ولو دفعت عقلك من أجل هذا ثمناً .

الملك : «فى تفكير» نعم إن فى هذا كل الخير لى ، إن الجنون يعطينى رغد العيش مع الملكة والناس كما تقول . . . أما العقل فماذا يعطينى؟ .

الوزير : لاشيء . . . إنه يجعلك منبوذاً من الجميع ، مجنوناً فى نظر الناس .

الملك : إذن فمن الجنون، ألا أختار الجنون .

الوزير : هذا عين ما أقول .

الملك : بل إنه لمن العقل أن أوثر الجنون .

الوزير : هذا لا ريب عندى فيه .

الملك : ما الفرق إذن بين العقل والجنون؟ .

الوزير : «وقد بوغت» انتظر «يفكر لحظة» لست أتبين فرقاً .

الملك : عليّ بكأس من ماء النهر .^(١)

تجمع المسرحية بين الخطابة الأسطورية والواقع ، فأحداثها قريبة من الخيال ، ومضمونها يقص الحقيقة ، وهذا التباين فى وجهات النظر بين الناس يتجسد فى معالجة أكثر من قضية فى هذه المسرحية : الحق والعقل والفضيلة ، أمى مطلقة أم نسبية؟ وهل هى ما تعارف عليه الناس وأجمعوا على مدلوله؟ .

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

وقضية السعادة - هل هي فى التوافق والانسجام مع الناس والمجتمع أو بين الحاكم والمحكومين؟ أم هى إحساس الإنسان أنه سعيد؟ .

وقضية الحكم والسلطان: هل الأصلح للحاكم أن يستبد برأيه، ويفوض إرادته ويحكم السيف أو الأصلح أن يخضع لإرادة الجماهير ويحتكم إلى القانون والسلطة التشريعية؟ .

وقضية المحكومين: تبلور فى المسرحية بأنه إذا اجتمعت كلمة الشعب واتحدت إرادة الأمة فإنها تستطيع أن تجبر الحاكم على النزول على هذه الإرادة والخضوع لها فالعبرة أولاً وأخيراً بإرادة الشعب .

وقضية الفرق بين العقل والجنون، وهل يدرك المجنون أنه مجنون؟
وهل يتفق الناس أو يجمعون على معنى الجنون؟

فالمسرحية محكمة البناء تسير أحداثها فى تسلسل طبيعى لا تكلف فيه ولا افتعال، صراعها حسى وعقلى، ينتقل بالفكرة فى يسر من مجال المطلق المجرى إلى مجال الواقع المحس، فى تطور للحدث حتى يصل إلى ذروة التأزم حين يعلم الملك أن الجماهير قد علمت خبر جنونه، ثم يأتى الحل بنزوله على إرادة الجماهير وشربه من ماء النهر .

وهذا الحل نابع من طبيعة الكاتب لأن الحكيم فى مجابهته للأمور والخطوب يؤثر السلامة ويفضل الواقع على المستقبل المجهول، ويهرب بجلده، من العنف والنضال فهل أصاب الحكيم فى الوصول إلى الحل؟ لو كان الأمر كذلك لهرب كل المصلحين من ميدان الإصلاح، ولكن المصلحين وأصحاب الرسائل دائماً يصدون ويتصدون للأذى حتى تنتصر دعوتهم ويؤمن الناس بأفكارهم ويقتنعون بوجاهة آرائهم .

ومسرحية «جبهة الغيب» للأستاذ بشر فارس التى ظهرت عام ١٩٦٠م تحمل طابعاً رمزياً خاصاً شهر به الكاتب، وتتسم بفلسفة توحى بنبل العاطفة حين تترفع عن مجرى المؤلف فى علاقات الحب الحسى، وتسمو عن ملهاة الحب العادى المبتذل، ونعلو بالمحيين إلى ما فوق المادة وأشباهها، إنه الحب العذرى، والعشق الروحي . والغذاء الوجداني .

صراعها فكرى محض فى إطار المطلق والمجرد يجسد ألواناً من خلق الفرد وقبساً من أخلاق الجماعة: «الدنيا حقل النضال، النضال اضطرام جوه اضطراب.. فالمرسح الذى يخفق فيه نضال الأبطال فعلاً وقولاً، إنما هو مرسح كاذب فاتر إذا أعطى لا يفنى»^(١).

ويطغى الاتجاه التجريدى على مسرحيات الأستاذ بشر فارس، ويكاد ينعدم فيها التحليل النفسى، ويبعد الحدث عن إطاره الاجتماعى، ولا نرى إلا الجانب الفكرى بعيداً عن الدوافع والملابسات التى تبرره، وبذلك يفصل الكاتب بين شخصياته وبين الواقع، وتحول المسرحية إلى شبه قصائد رمزية غذائية لا تنطبق عليها أسس الرمزية فى المسرحية الغربية فى صورها المعهودة^(٢).

ومضمون المسرحية يقول: إن مجموعة من الفلاحين عاشوا فى كنف جبل أمين مطمئنين دونهم سفح أخضر، ويجرى الحوار حول نقرة فى أعلى الجبل تحوى عشياً أبيض ندياً قصير الورق تروى الأساطير أن من أكل منه ظفر بالحياة الأبدية الخالدة، وتروق النبوة فى عين بطل المسرحية «فدا» ويتطلع تواقاً إلى أن يقامر بالصعود إلى قمة هذا الجبل والوصول إلى هذه النقرة، رغم ما تكبده اثنان قبله من مشاق وصعوبات، إذ رجع أحدهما كسيحاً والأخر أعمى، فيشفق عليه قومه من هذه المغامرة وهو لا يعبأ بهم، ولكنه يثق بتلميذه «هادي» ويهيب به أن يصاحبه هذه الرحلة، ويخشى «هادي» عاقبة هذه المغامرة، ويتمثل شبح الموت أمامه فيعتذر «لفدا» فى الوقت الذى تتقدم فيه حبيبته «زينة» تستعطفه وتلح عليه أن تشاركه هذه المغامرة، ولكن «فدا» يرفض رغبتها لأنه لا يعترف بهذا النوع من الحب الذى يدل على رخاوة الطبع ويدعو إلى المتعة الحسية، ومن ثم لا يستجيب لرجاواتها، ولا يعبأ بتعلقاتها الجسدية، ولديه حب روحى جارف، وعاطفة قوية نحو فتاة تدعى «هنا» وقد رمز بها فى المسرحية إلى الحب الروحى، ذلك الحب الذى يسمو بصاحبه إلى أعلى عليين، ويقوى الإرادة ويهذب الخلق ويدفع إلى الإنتاج والعمل.

(١) بشر فارس: جبهة الغيب - المقدمة ص ٥ مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٠ م.

(٢) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٠٧ - مطبعة نهضة مصر ١٩٧٩ م.

وفى صبيحة اليوم الموعود يتقدم الفلاحون ويتدفق الشهود، وتعزف مواكب الموسيقى أجمل الألحان وتعلو أصوات القيان وترقص «زينة» لتعلم أن اليوم يوم عيد، فيه يزيح الناس مزيجاً من الدهشة والإشفاق على رجل ذاهب وتأسى «هنا» التي اتفقت مع حبيبها «فدا» روحاً ومعبداً - تأسى لأنها لم تشاركه هذا الصعود، وبعد وداع قصير بينهما، يأخذ «فدا» على نفسه عهداً بأن يلقى إليها كل يوم حجراً لتعلم ويعلم القوم أنه لا يزال على قيد الحياة.

وفى يوم عزف عن إلقاء الحجر شأنه كل يوم فقد حقر الناس جميعاً حين صعد إلى القمة وامتنع عن ذلك استخفافاً بالقوم فيئست «هنا» وطتته قدمات، فماتت بسبب الحجر الذى لم يسقطه، ولما عاد وعلم بخبرها تأسى لها وصعد الجبل مرة أخرى ليسقط قتيلاً، وفى ذلك يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: «قد انسدت عليه مضائق فرجة عشب الخلود فى الأعلى، على أثر تصاعد سحب الحقد من الشر إليه، ويحيا هو بالجهد فساقته هفة الحنين إلى الأرض، لقد أمعن فى العلو متمرداً على طبيعته، ولم يتزود من الأرض بقدر كاف للوثبة، إنه صعد دون جذور فأخفق، ولكنه لم يستسلم للإخفاق، فسيعود من جديد إلى الذرى بعد أن فقد «هنا»^(١).

والمغزى الرمزي فى هذه المسرحية يشير إلى عدة قضايا . قضية «فدا» هذا الإنسان المكون تكويناً عجيبياً يختلف عن الناس فى طبائعهم المشدودة إلى الأرض، ويحطم الخوف وقيود الفزع ويتحدى الهلع والفزع، بإرادة ينصهر دونها الحديد، وقضية الثورة على الحاكم، وتحقيق الذات عن طريق الفكر والعقل وإذكاء الروح ليكون بطلها قدوة يعلم تلاميذه أمثال «هادي» .

هادي : «متمرداً» ولكن الموت يرصدنى فى شباك هذه المغامرة .

فدا : «محفزا» حسبك أن تكون سلكت الطريق .

(١) د. محمد غنيمي هلال : فى النقد المسرحي ص ١٠٩ دار نهضة مصر القاهرة ١٩٥٥ م .

هادي: أرانى كما كنت . . أخشع لحركات الناس ، أرضى بها جارية على نسق هو هو . . يوماً بعد يوم . . خبرنى أستاذي . . لماذا تألبت القشور من جديد؟ .

فدا: أنت نفضتها ولم تفقد قطرة دم «ينادى مهيباً بالقوم» هلم إلى إذن أيتها الأجسام الثقيلة، يجب أن يرتوى العطش، عطش الانتصاف للشريعة، يجب أن يرتوى بالإرادة وحدها . . لنحاول القيام بالجهد الذى يطهرنا، ليس من حد وسط، فلنكتب الأوهام، ولنحى الإرادة، وليعمل من يشاء السيوف كل يستطيع أن يظهر بهمته على سواه»^(١) .

وقضية الحاكم الرجعى المحافظ تتمثل فى الإمام الذى تعوزه الإرادة ويخشى قوة الإرادة عند الرعية، وهو بين يوم وليلة ينتظر أن يخلعه الشعب، لذلك يحكم السيف وسيلة لردع المتمردين ويطرح رأى الآخر بعيداً حيث لا رأى ولا مشورة .

وقضية الدهماء والأساطير والخزعبلات التى تسيطر على عقولهم ومفاهيمهم حتى تذلل لها الجباه، قد محاها «فدا» فى لحظة صعوده إلى البقعة الخالدة، ورجوعه حياً إلى الأرض فلم تعد تتحكم فى النفوس أو يتحكم فيها المستبدون .

ويغلب على المسرحية مسحة التفكير الفلسفى وضعف البناء الدرامى، صراعها ١٨٦ تجريدى منطقى خال من الحركة والتعقيد، وأفكارها فوق واقعية الشخوص ولكنها محاولة نحو الطريق، تستدعى جهداً فكرياً فى البحث عن رموزها والوقوف على مضمون دعوتها ورسالتها .

ومسرحية «رحلة خارج السور» التى كتبها الدكتور رشاد رشدى، ذات رموز عسيرة الفهم والإدراك، لأن أحداث المسرحية المفككة الأوصال قد مضت بالمسرحية إلى أبعد حدود اللامعقول، والرمزية هنا تتمثل فى الشخصيات التى تبحث عن نفسها وتحاول أن توجد للمستقبل معنى، ولكن ماضيهم يردهم عن المضى فى هذا السبيل . . لقد أوشكوا أن

(١) بشر قارس - جبهة الغيب - مرجع سابق ص ٦١ .

يصلوا إلى نهاية رحلتهم إلى خارج السور الرمزي، ولكن القليلين منهم هم الذين ينجحون في عبور السور محررين أنفسهم من ماضيهم.

يقوم الصراع الدرامي في هذه المسرحية على أساس البحث عن الذات ويتخذ نظريتين أساسيتين وسيلة لتحقيق ذلك:

نظرية تفترض أن الشر في الحياة هو الأساس وأن الخير هو الاستثناء ومن ثم ينشأ صراع بينهما «بين الخير والشر».

ونظرية تفترض أن الخير في الحياة هو الأساس والشر هو الاستثناء ومن ثم لا تتقبل واقعاً يسوده الشر.

هاتان النظريتان تمثلان وجهة نظر... وهناك وجهة نظر أخرى، وهي النظرة الأصلية في الطبيعة البشرية، مؤداها أن الذين يحملون الشر على أنه أساس، ينظرون إليه كتراث تراكم عليه الفساد والظلم، سواء من الناحية العامة أو الخاصة، والذين ينادون بالخير على أنه الأساس ينظرون إلى حتمية المستقبل والارتباط بالسعى الحقيقي لتغيير الواقع.

والصراع بين الأشخاص يقوم على أساس هذا الاختلاف:

فالشخص تتصرف نتيجة لإيمانها بهذه الفطرة أو تلك، والمعركة بين الخير والشر قائمة لا تنتهي أبداً ولا يخمد لهيبها، بل ستدوم بدوام البشر، واستطاع المؤلف أن يحقق الشكل الفني الذي يوائم الدراما المصرية المعاصرة ليس في إطارها العام وحسب، بل في تفاصيلها أيضاً، بمعنى أن الشكل والمضمون والإيقاع الحسي والنفسي والحوار والحركة، كل أولئك مسخر لهذا الصراع نحو تحقيق الذات.

والشخص في هذه الرحلة معوقون من جانب ماضيهم... إنهم جميعاً يحلمون بالنور خارج السور ليتخلصوا من ظلام الماضي الجاثم فوق صدورهم، والسور ليس مجرد رمز إلى شيء مجدد بالذات فقد يكون سور بيت عم كامل الذي يحصر الشخص ويمنعهم من الانطلاق لرؤية النور، وقد يكون سوراً خلفته ظروف مماثلة لظروف بيت عم كامل،

علينا أن نحطمه، وقد يكون السور سور الفردية الذى يجعل «حامد» يبادر بتحطيمه ليرى العام من خلال الخاص، ويحكم على امكانية تغيير العام من خلال امكانية تغيير الخاص، وعن طريق الارتباط خارج ذاته يجد طريق الخلاص، فالطريق بالنسبة إليه مليء بالخواجز والأسوار، ولكنه الطريق التى تحتتم عليه أن يسير فيها إذا ما رفض الموت المعنوى وأراد ممارسة الحياة.

وحين يتعقد مشروع الكوبرى الذى تهتم به «كريمة» ويشدها الواقع المر بسلاسل من حديد إلى بيت عم كامل يأتيها الإدراك بطريقة طبيعية حسية بأن طريق الخلاص ليس فى الهروب من الواقع ولكن فى تغييره وليس فى الانطواء على الذات ولكن بربطها بالذات الكبرى، وأحلامها لم تعد أحلاماً بل رؤية، رحلة خارج السور مع الملايين إلى المستقبل، ومن ثم يصبح الكوبرى غير الكوبرى ويمسح البر الثانى ليس مجرد أرض زراعية، بل يصبح الكوبرى معبراً إلى مستقبل أفضل وإلى واقع أفضل.

والفرس نفسه فى المسرحية ليس رمزاً فقط... ولكنه حقيقة مادية، إنه حيوان يريد ممارسة حريته بمسيرة طبيعية، وإذا بعم كامل يكبت رغبته فى الانطلاق فيصر الفرس على التعبير عن وجوده بهذا السلوك الجامح، ورمزته مردها إلى استخدام الكاتب له فى تفرغ الشحنة الانفعالية التى يثيرها فينا بعض الشخصوس فى مجال مادي ملموس، إنه يجسم التعارض بين وضع مخلوقات إنسانية تنعدم فيها الحرية، وبالتالي فقد فقدت القدرة الكاملة على التعبير عن وجودها وبين وضع حيوان يرى حياته فى الانطلاق والحركة، والنتيجة الطبيعية لهذا التعارض بين الضدين الإنسانى والحيوانى هى شدة التركيز على عنصر المأساة فى حياة الشخصوس، فمن المسلم به أنهم بشر منحهم الله البيان والإفصاح عما فى أنفسهم وخلجات شعورهم... ولكنهم لا يقدرّون على التعبير ويعجزون عن الانسياق وراء طبيعتهم الإنسانية لأنهم يقيمون سوراً كبيراً حول أنفسهم ومن ثم كان سهيل الفرس بين حين وآخر رمزاً للتعبير عما يدور بداخلهم من نزوع أو عبور لهذه الخواجز المصطنعة أو الخروج من أسوارهم الذاتية.

فالحركة الدرامية حولت المجرد المطلق إلى عالم الواقع المحس ، عالم التجربة ليعيش الناس مصائر الناس ويصلوا إلى طريق الخلاص ، وعمادها من الخاص إلى العام والارتداد من العام إلى الخاص ، حتى يتأثر الخاص بالعام ويصبح أكثر صلابة وأقرب إلى الوعي بواقعه ، والطريقة التي تخيرها المؤلف لرسم حركة الشخصيات تعتمد على النقيضين وفقاً لنظريتي الخير والشر ، فإذا نظرنا إلى «فريد وكريمة وحامد» فالأول يبدو إنساناً مستقيم التفكير ، يؤمن بالعمل كمهندس ، و يقيم الحياة على أسس مادية ملموسة ، ولهذا يخلو تفكيره من أية نزعة غيبية ، لقد أراد أن يبنى كوبرى يربط بلده بالبلد الآخر ، فمن الناحية التجريدية البحتة لن يختلف اثنان في ضرورة إقامته على عوامات سليمة ، وإذا لم يحدث ذلك فالنتيجة معروفة لكل الناس ، سوف يسقط الكوبرى لكن هذا الرأى يبدو إليه بديهياً لا يجد له انعكاسات على المجتمع الرسمى الذى يتوقف عليه نفاذ المشروع فالمجتمع الرسمى يتمثل فى هؤلاء البيروقراطيين «والانتهازيين والمرشيين الذين يشكلون النظام فى بلده ، ويجعلون من موضوع الكوبرى نقطة جدل عقيم يتقنعون من خلفه بمنهجهم السقيم ، ليلفقوا بين الضدين ، ويرتقوا فتق النقيضين» .

حامد : «يحاول تغيير الموضوع» قوليلى ياكريمة . . الرحلة الجاية حاتكون فين؟ .

كريمة : تعرف ياحامد . . إيه الحتة اللى نفسى صحيح أروحها؟ البر الثاني . . نفسى أشوفه بشكل . . ؟ .

حامد : بقى لفيتى الدنيا كلها ولسه ما شفتيش البر الثاني؟ والله «يدخل فريد وتقوم إليه كريمة مسرعة» .

كريمة : أهلاً يا فريد . . أنت غبت فى مصر قوي .

أبو العيون: «يدخل أبو العيون» سبع ولا ضبع؟ .

فريد : «بهدهوء» أنا موش قلت لك؟ .

حامد : قلت لى إيه؟ بالعكس أنا اللى قلت لك!! قلت لك أنه ما فيش فايذة؟ .

فريد : مين قال لك إنه سافيش فايده؟ .

حامد : مش معقول . . يعنى المساعى اللى عملتها جابت نتيجة؟

كريمة : حصل أيه يافريد؟

فريد : اللجنة جاءت معايا .

حامد : اللجنة؟

فريد : لجنة تحقيق من اثنين مديرين أعمال .

حامد : مدهش . . لا والله ناصح يافريد ياخويه . . أمال أنا مش طالعك ليه؟

«لنفسه» لكن دى معجزة وهم فين دلوقت؟ .

فريد : بيعاينوا العوامات . . قلت أسيبهم لوحدهم علشان ما يفتكروش إنى

عاوز أأثر عليهم . .

كريمة : أنا كنت واثقة من إنك حاتتصر . . موش قلت لك ياحامد؟

حامد : أنا موش مصدق وحياتك . . بس سبتهم لوحدهم ليه؟ ما حدش ضامن .

فريد : ما أنا حافوت عليهم بعد شوية علشان نكتب التقرير .

حامد : بتقول تكتب التقرير؟ .

فريد : آه طبعاً . . ما هى الوزارة عيتى عضو فى لجنة التحقيق .

كريمة : برافوا يافريد .

حامد : أنت ضرورى جبت واسطة . . وواسطة جامدة قوي . .

فريد : أبداً لا واسطة ولا حاجة . . دى مسألة طبيعية خالص .

حامد : طبيعية؟ طبيعية إزاي؟ .

فريد : أولاً أنا ماليش مصلحة فى أن العوامات تنشال . . وثانياً العوامات موجودة وأى إنسان يشوفها يقدر يعرف أنها فسدانة يعنى ما تصلحش . . وفوق ده كله أنا مافيش بينى وبين المهندس شريف سامى اللى بنى العوامات أى حاجة . . لا عمرى شفته ولا حتى سمعت اسمه إلا لما انتقلت هنا واستلمت الكوبرى بعده «يدخل عم كامل ويتجه إلى «أبو العيون» .

حامد : صح . . لكن مين بيعرف الصح من الغلط؟^(١) .

والشخصية الثانية شخصية «كريمة» تتحول بدورها من الحلم الرومانسى المتطلع إلى التحليق فى الفضاء ، تتحول إلى غد مبهم نتيجة منظورات الواقع المحس والدليل على ذلك أنها بعد أن كانت تلف العالم وهى جالسة فى مكانها لا تبرحه أصبحت تلمس المخرج فى حقيقة مادية تبلورت فى بناء الكوبرى وقد جاء على لسانها «بيتهىالى يافريد إنك لما بنى الكوبرى واشوفه قدامى ، بالى حايرتاح واطلع من الحبسة اللى أنا فيها دي» .

وعندما تضع يدها على الحقيقة الملموسة تدرك إمكان تنفيذها مهما تعرضت للعراقيل ، تتبدل رؤياها إلى بر الخلاص ، وتوقظ حامد على الواقع العارى فتقول له وقد انساق وراء أحلامه : «أنت هنا . . فى بيت عم كامل» .

والشخصية الثالثة تبدو فى سخرية «حامد» التى تشله وتجعل ظروفه الفعلية تضغط عليه بقوة ، فهو لا يستطيع ممارسة حياة «الباشوات» كما أنه لا يقدر على الهرب من عمله وتكشف الأحداث عن أنه يفتش عن أضعف خيوط للحلم ، لا يهرب من واقعه ، بل لأنه كثر التكرار لكلمة «نريد أن نعيش واقعنا» إنه يفتش ليجد ثغرة وسط السور الكبير الذى أقامه «عم كامل» ثغرة تدفعه إلى النفاذ إلى واقعه الراكد «طول ما قلبى مسجون، أفكارى حفضل محبوسة لغاية ما تنتسى وتموت ، وتدفن هى رخرة شوية تراب» .

(١) د. رشاد رشدي : رحلة خارج السور ص ١٤ المسرحية تصور عن مجلة المسرح بوازة الثقافة عدد مايو ١٩٦٤ م .

ويتجلى «اللامعقول» فى أكبر صورة حين يستخدم الكاتب التداخل والتشابك فيما يشبه الأصدقاء، وفى معارضته وجها من وجوه التجربة المعنية التى يعرض لها بكل ما فيها من تعقيد فنى، ففى نفس اللحظة التى يجرى فيها على المسرح حديث على مستويين منعزلين، نلاحظ أن ذلك يكمل بعضه بعضاً فأحياناً يعطينا معلومات عن شخصية من الشخصيات لا نعرفها كما حدث بالنسبة لعلاقة سعيد بصابرة «ومسألة وجوده فى البلدة، رغم ادعائه أنه فى القاهرة، وأحياناً يشير إشارات خفية إلى ما سيحدث مستقبلاً مثل تلك اللحظة التى تتحدث فيها «محاسن» على مستوى، ونسمع تكملة الحوار على مستوى آخر، لدرجة أننا نجد أنفسنا كمشاهدين أغنى الشخصيات نفسها لأن كل شخصية تروى وجهاً من وجوه التجربة من وجهة نظرها هى . . . أما نحن فنرى كل الوجوه معاً وفى وقت واحد .

ولغة المسرحية أقرب إلى النثر المسجوع، وموسيقى الجمل واضحة وقصيرة كما نسمع من «نقيب بك» عندما تكلم عن مصر وترك الحديث عن العوامات وهو نائب الدائرة «ما قيمة العوامات إلى جانب مصر» والمجد الذى ينتظر مصر؟ أبه معنى لما الكوبرى يقع . . . لكن مصر لن تقع . . . لن تقع فريسة للذئاب . . . لن تقع فريسة للكلاب . . . مصر العزيزة لى وطن . . . وهى الحمى وهى السكن . . . وجميع ما فيها حسن»^(١).

والى جانب هذه السجعات يظهر إفلاس الشخصيات، فيما يقدمونه من جمل وعبارات، وكلمة من واحد تجر كلمة من آخر . . . أصوات لا تؤكد شيئاً سوى انعدام المعنى فيما يقال، أصوات مشروخة، وجمل مقطوعة، كأنها أصوات آلات أو أصوات ببغاوات .

ويرى البحث أن قيمة المسرحية تكمن فى أنها تكشف لنا - من خلال الأحداث المعاصرة - مشاكلنا الفردية والجماعية، فى سياق مدروس منظم يسمح لنا بمتابعة أحداثها

(١) المرجع السابق ص ٦٦ .

وتطوراتها ، ويهيئ لنا - ونحن في مقاعدنا- أن ندرك ما يحدث لهذه الشخصية أو تلك منعكساً على واقعنا، وإنما جميعاً نشاهد أنفسنا نخضع لمصير واحد مؤداه إما أن نتحرر من ماضينا ومعتقداتنا البالية ونحرر أنفسنا منها، وإما أن نسحق ويطن الأرض خير لنا من ظاهرها.

الاجتهاد الذهني ومسرحيات اللامعقول

لقد مر المجتمع العالمي بمرحلة عصيبة عقب الحرب الكبرى الثانية، ثار فيها الناس على التقاليد البالية، وشاع القلق بينهم حتى أشفق المفكرون والأدباء على مصير الإنسانية، ومن ثم جاء نتاجهم يتراوح في فكره وسلوكه بين نقيضين جزء كبير منه يتمثل فيه المنطق والمعقول، والجزء الآخر يجسد العبثية والوحشية واللامعقول.

ويعبر أصحاب هذه المسرحيات عن منطق الحياة بالسخرية المريرة، حيث لم يعودوا يثقون في منطقها، ويصورون التمزق الروحي الذي أصاب الذات نتيجة لاصطدامها بمنطق الحياة المشوب بالقلق والناشئ عن الاضطراب، وهم حين يعرضون هذا النتاج لا يعرضونه في المسارح العامة، بل يعرضونه في مسارح تجريبية خاصة، أشبه ما تكون بمسرح الجيب في مصر والمسرح الصغير في فرنسا ومسرح الساحة بأمريكا، «والأدب عند العبثيين معناه المحايدة التامة في الوجود، فالحقائق والأحداث لا معنى لها إلا في نظر الإنسان، أي أنه هو الذي يضفي عليها المعاني من عنده، فمثلاً إذا نظر الإنسان إلى حدث معين على أنه لا أخلاقي، فليس معنى هذا أن الحدث، فعلاً لا أخلاقي ولكن معناه فقط أن الناس تعتبره كذلك، فمفهوم الأخلاق عند العبثيين مفهوم مصطنع لا يقوم على دليل منطقي، وبالتالي فأى حدث له معنى أى حدث آخر، وكل الوسائل التي يستخدمها الإنسان للارتقاء بحياته الروحية لا معنى لها، لأن القيم التي يشيد الإنسان عليها مثله العليا لا أساس لها أصلاً»^(١).

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ص ٢١٩ مكتبة الأنجلو المصرية . المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٧٦ م .

على هذا الأساس صور كتاب اللامعقول حياتنا المعاصرة مكاناً غير مفهوم،
والمشاهدون لا يدركون معنى ما يحدث على خشبة المسرح، كأنهم غرباء يزورون بلداً
جديداً لأول مرة لا يعرفون لغته، ومن ثم يصعب التطهير، وتشق مشاركتهم بعواطفهم
وأمالهم وأحلامهم أحداث العمل الدرامي واتخاذ القرار.

«ومسرح العبث - أو ما يسميه بعض نقادنا: مسرح اللامعقول هو ذو معنى مزدوج:
فموضوعه من ناحية عبث الوجود، أو «رهبنة الفراغ» في الكون، رهبنة يعياها العقل، ومن
الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الجاد بهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق
الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة
اللامعقولة، أي المستعصية على الإدراك، ولذلك يستعين هذا المسرح بالإحياءات
الفرويدية فيما وراء عالم المنطق، كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي
كأقيسة المغالطة أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين، أو كراسى خالية وكإثارة
ذكريات بين الواقع والخيال، وفي ذلك كله قد تزوج الشخصية الواحدة وقد تكرر نفسها،
أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها، وقد تتضاد مع
نفسها لا في مجرد الإدراك، بل في التردد بين العقل والجنون، أو بين التذكر وفقد الذاكرة،
أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ»^(١).

وتوفيق الحكيم حين خاض تجربة اللامعقول في مسرحيته «يا طالع الشجرة» استوحى
المنبع الشعبي في إطار موضوعي عصري، تمثل العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة
المسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها في البعض تداخلاً
مادياً كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال في التصوير الحديث، فموضوع المسرحية
تجسيد للموقف الخالد بين آدم وحواء في حياة البشرية الأولى «أحب أن أرى وأن استخرج
كما حدث عندي في شهرزاد من فننا الشعبي أساساً فكرياً حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن
يقول شيئاً. . ولماذا هذه التجربة؟ لأنني رأيت أن واقعنا الحقيقي الكامل هو في هذا التداخل
والتخلخل. . إن ذكرياتنا وتأملاتنا في حالة تركنا على السليقة تتداخل فيها الأزمنة

(١) د. محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ص ٣٣ دار نهضة مصر للطباعة القاهرة ١٩٦٣ م .

والأمكنة ويتخلخل المنطق ويتحلل ، فإذا أردنا السير في المجتمع أو التفاهم مع الغير اتخذنا في الحال طريقاً منظمة تصنعها صنعاً . نحن مثل العناكب تفرز خيوطاً تسير عليها كلما أرادت السعى في الحياة . . خيوطنا نحن التي نفرزها ونسير عليها في حياتنا هي المنطق المنظم ، والتسلسل المرتب للزمان والمكان^(١) .

والذين يشاهدون المسرحية أو يقرؤونها يلحظون مزج الواقع بالخيال والشعور باللامعقول ، المهم هي الحقيقة ، فمثلاً كل من في المسرحية يتحدثون ويتساءلون ، وكل منهم لا يسمع إلا صوت نفسه ، ومن هنا اختلط الواقع في نظرهم بالأحلام والخيال . واختلفت المفاهيم واضطربت المعايير واختلت القيم والتقاليد . وضاعت الحقيقة وضاع معها كل شيء ، وفقد الإنسان نفسه لضياح أمته واستقراره ، ولاستعار الصراع بين المادة والروح ، فتارة يثور ويغلى غليان المرجل ، وتثور فيه الشكوك والريب وتفجر بركاناً يقذف حمماً فيحطم كل شيء حتى العلم والدين ، وتارة يبحث عن الحل وهو هادئ ساخر متبرم بما يدور حوله ، ولكن لا يشبه ذلك عن التنقيب والوصول إلى الهدف .

وحينما وجه تساؤل إلى الكاتب عن اللامعقولية أو العبثية في هذه المسرحية ، وأهدافها ومبعتها؟؟ أجاب : «إذا كانت السمة الظاهرة في الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح وهي التعبير عن الواقع بغير الواقع والاتجاه إلى اللامعقول واللامنتقي في كل تعبير فني ، وابتداع التجريد في الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة ، فإن كل ذلك قد عرفه فننا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القدم . . إن ذلك لا يعدو أن يكون أكثر من حالة من حالات القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب»^(٢) .

ويفرق الحكيم بين مسرح اللامعقول ومسرح العبث ، حيث جعل مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً ، وخص مسرح اللامعقول بالشكل فقط «اللامعقول عندي هو وضع العالم المعقول في إطار اللامعقول ، تعرف ياسعد أردش ، أنا قبل ما أشوف إخراجك

(١) توفيق الحكيم : ياطالع الشجرة ، المقدمة ص ٥ مكتبة الآداب ومطبعتها النموذجية ، القاهرة

١٩٦٢ م .

(٢) توفيق الحكيم : الطعام لكل فم . التعقيب ص ١٩٠ المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .

للمسرحية، كنت فاكراً نفسي عملت لا معقول إنما لما شفت إخراجك تأكدت أنى لم أتغير
وأنى لازال توفيق الحكيم»^(١).

وإذا كان الحكيم يعنى أن «موال ياطالع الشجرة» قد صوره معقولاً فى إطار اللامعقول
فهل تناسى أن هذا الموال قد تغنى به الناس على مختلف ألوانهم ومشاريهم؟؟ يقول الموال:

«ياطالع الشجرة»

«هات لى معاك بقرة»

«تحلب وتسقيني»

«بالمعلقة الصيني»

هذا الموال المبدع للغة الأحلام، هو المصنع لآمال الآدميين الذين قضى عليهم شظف
العيش وخشونته، وطحتهم الفاقة حتى أنهم لم يعودوا يحلمون إلا بالطعام والشراب،
ولما كان معظمهم من الفلاحين الكادحين تبلور حلمهم وتوقع طلبهم فى بقرة حلوب تدر
عليهم لبناً خالصاً سائغاً للشاربين، ومعلقة فاخرة مصنوعة فى الصين الشهيرة بصناعة هذه
الملاعق الفاخرة التى لا يحملها إلا القادرون من الأغنياء وكبار الفلاحين.

ومزج الحكيم بين الذهن والرمز فى المسرحية فقد رمز بالشجرة إلى قصة الإنسان
الأولى التى لم يتغير فيها شيء، ورمز بالرجل إلى عقل الإنسانية، فكل ما يدور فى الرأس
من الفكر والفلسفة والتزوع والإرادة مرده إلى الرجل نفسه، ورمز بالمرأة إلى روح الإنسان
وكل ما يدور فى قلب الإنسان من نبض وحب وفن . . مزج بين ذلك وذلك وحاول التوفيق
بينهما ليعيشا جنباً إلى جنب فى الكيان الإنساني.

ولعل شخصية المرأة تذكرنا بشخصية «آن» فى مسرحية: «الإنسان والإنسان الأعلى»
«لبرناردشو» حيث ترمز الشخصيات إلى قوة الحياة التى تنشد أغراضاً جديدة للبقاء،
والرجل يخشاها ويرغب عنها ولكنه لا يستطيع الفكك منها أو الحياة بدونها.

(١) مجلة الهلال : تجربتي مع مسرح الحكيم لسعد أردش ص ١٢١ شباط ١٩٦٨ .

ومسرحية «الطعام لكل فم» التي كتبها الحكيم ١٩٦٣ فى ثلاثة فصول جعلها واضحة كل الوضوح حيث ضفر فيها موضوعين متعانقين ليخرج منهما فى النهاية ضفيرة واحدة وموضوعاً واحداً، ضفر فيها الواقع بالخيال والمعقول باللامعقول على النحو الذى يضفر فيه الملحن لحنين مختلفين ليخرج منهما فى النهاية نغماً موسيقياً موحداً.

ومضمون المسرحية يحكى أن حمدى وسهيرة زوجان سعيدان بحياتهما الزوجية، حيث يسكنان شقة السيدة «عطيات» وذات يوم وهما جالسان يلاحظان نشعاً مفاجئاً فى ظهر الحائط، وذلك لكثرة المياه الناتجة عن غسل الشقة التى تعلقو شقتهما، وبينما هما يدققان النظر فى هذا النشع يفاجآن بزواله تدريجياً لتحل محله صورة «بانورامية» باهتة تكبر شيئاً فشيئاً لتفصح عن شاب وشابة وأمهما يتحدثون ويتحركون ويخرج الزوجان من هذه المناقشة بأن الشاب قد حضر لتوه من الخارج، وأنه يعمل جاهداً لإنجاز مشروع لو تحقق سوف يحدث انقلاباً عجيبيماً فى تاريخ البشرية، يفوق تأثير القنبلة الذرية، مؤدى هذا المشروع هو: «الطعام لكل فم» وفكرته الرئيسية تقوم على أن تحطيم الذرة لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤد إلى تحطيم للجوع، وصاحب المشروع يعلم أن إلغاء الجوع من الوجود ليس هواية علمية، بل إلغاء لعبودية الإنسان للإنسان، ولكن الطريق إلى تحقيق هذا المشروع ليس مفروضاً بالورود، وأن الذين لهم مصلحة فى السيطرة على الناس والشعوب لا يروقههم إلغاء الجوع، إن الجوع هو سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية وهم يفضلون بذل الجهد ولا يعملون خالصين من أجل الطعام والسلام^(١).

من هنا كان شعار صاحب المشروع «كلنا أمل فى الغد» ويعكس الحكيم فلسفته فى هذه المسرحية على شخصية «حمدى» التى تغيرت تغييراً تاماً حيث جعله امتداداً لحياة صاحب المشروع الباحثة العلامة وبالتالي تتحول سميرة إلى امتداد لحياة الفتاة المصرية المعاصرة، وليكن ما حدث من هذا النشع مجرد حلم فى حياتهما لترى تأثير العلم فى الفن والإنسان.

(١) توفيق الحكيم : الطعام لكل فم ص ١٩١ مكتبة الآداب ومطبعتها النموذجية القاهرة ١٩٦٣ م .

فالمسرحية إذن تجربة للتفاعل بين الواقع والمثال، وبين الفن والحياة حاول المؤلف من خلالها أن يوجد حلاً للتناقض المزعوم بين العقل والقلب والفكر والعمل في قالب نسبي وإطار عبثي، ومضمون عقلي «ومن المعروف لدى المشتغلين بأدب الحكيم أن ما يعرف بالمرح الذهني قد تعرض في العقدين الأخيرين " الستينات والسبعينات " لتطور كبير من حيث الشكل والمضمون، أما من حيث الشكل فقد ابتعد - إلى حد ملموس - عن التجريد البحت، وأصبح أكثر تحقيقاً لقاعد الصراع الدرامي بين الأشخاص والمواقف والأفكار، وأما من حيث المضمون فقد أخذ يعالج القضايا التي تمس المجتمع البشري المعاصر، مثل الصراع بين القوة والقانون في «السلطان الحائر» ١٩٦٠ والكفاح من أجل السلام وإزالة ما يعترض طريقه من عقبات في «أشواك السلام» ١٩٥٧ وتسخير التقدم العلمي من أجل محو الفقر والجوع في «الطعام لكل فم» ١٩٦٣ م.

وصحيح أن الكاتب لم يتخلص تماماً من آثار فلسفته المثالية وانطلاقه في معالجة القضايا من وجهة نظر طوباوية وتجريدية، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل ما طرأ على مسرحه من تطور فني وفكري، بحيث انتقلت مسرحياته من إطارها الذهني الرمزي المحض لتصبح مسرحيات اجتماعية ذهنية، تحقق ما دعاه الحكيم ذات يوم «بالواقعية الفكرية»^(١).
والملاحظ على هذه المسرحية أن صرعاها قد تجرد من المواقف الدرامية حتى صار أقرب إلى المناقشة والجدل بين الأمل في التقدم العلمي وبين إرادة الحياة وواقعيتها وضغوطها وقسوتها.

ومسرحية «مصير صرصار»^(٢) التي كتبها الحكيم ١٩٦٤م لم يتقيد فيها بالتعريفات المألوفة عن المأساة والمهابة، فليس الحزن أو الكوارث شرطاً في العمل التراجيدي. وإنما الإصرار على الكفاح الذي لا أمل فيه هو نوع من التراجيديا وليست الطرفة أو النكتة مقوماً أساسياً في عمل الكوميديا وإنما العبرة بالنتيجة نتيجة صراع الإنسان مع قوة لا مثيل له بها،

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ص ١٤٠ مكتبة الشباب مطبعة عابدين .
القاهرة ١٩٧٨ .

(٢) توفيق الحكيم : مصير صرصار مسرحية تقع في ثلاثة فصول مكتبة الآداب ومطبعتها ، القاهرة .
١٩٦٤ م .

قوة خارقة لا يستطيع مقاومتها، ومع ذلك يكافح، ولا مناص من المقارنة . . . وتلك هي مأساة الإنسان وعظمته .

وأحداث المسرحية تدور في «مملكة الصراصير» والصرصار هو خاتمة المطاف . ورمزية الحكيم إلى غمط معين من الإنسان «الإنسان المتصرصر ومادام الصرصار هو الإنسان المتصرصر فالنتيجة واحدة . مصير صرصار أو مصير إنسان»^(١) . وفلسفة الحكيم في هذه المسرحية شأنها شأن المسرحيتين السابقتين مزج الرموز بالحقيقة والخيال بالواقع، والمعقول باللامعقول حتى استطاع أن يرفع كفاح الصرصار إلى مستوى العظمة المأساوية ويرمز به إلى عظمة الكفاح الإنساني بلا جدوى وبلا بأس ضد القوى التي لا قبل له بها . . . وقد صب الحكيم جام غضبه الشامل على الإنسان وهجاه هجاءً مفزعاً، بعد أن كان يحزن له في الفصل الأول ويهش له في الفصل الثاني .

ثم يهبط الكاتب بالقارئ إلى عالم سفلى في الفصل الثالث حيث قسم الأحياء إلى قسمين : حياة النمل وحياة الصراصير ، فالنمل خلق نشط وجيش متماسك لا مكان فيه للفردية وأمراضها، ولكنه مع ذلك لا يفكر في غير الطعام وحاجات الجسم، ويقابل هذا الوجه مخلوقات الصراصير المفككة المتعاسة، كل منها يعمل لصالح نفسه وشعاره أنا ومن بعدى الطوفان، تتكالب على المصلحة الفردية ويشغلها المظهر ويصرفها عن المخبر، وتقف في الخرافة والخزعبلات وتجاफी صحوة العلم واليقظة - غير مرتبطة بروابط القومية وأواصر المجتمع - لأنها مشغولة بالخطر المحدق بها منذ الأزل، وكل همها في التخلص من عدوها الأول ذلك النمل وفيالقه، فما من مرة يقع أحد الصرصار على ظهره حتى يتلقفه النمل في تكتيك بديع، وهجوم مفاجئ ليجعل منه غنيمة باردة ورصيداً لأيام القحط والمجاعة في الشتاء .

وهذا العالم السفلى مجسد من قبل الصراصير، ملك يحكم صراصير ولا موهبة له تؤهله للعرش أو الحكم، وإنما أوجدته الظروف لسبب ما، وجعلت منه حاكماً . . . وحتى

(١) المرجع السابق - المقدمة .

علاقته مع الملكة ليست مبينة على حب وتعاطف بل على كراهية وازدراء وحقد وسخط . . كلاهما يهتبل الفرصة لينقض على الآخر ، أو يقضى عليه ، ويعاون الملك وزير متخصص فى توريد المشاكل المركبة أو خلقها واصطناعها إن لم تكن ثمة مشاكل ، ضماناً لبقائه على كرسى الوزارة ، وطالما يردد قبوله لهذا المنصب دون راتب أو مكافأة ، ولعل هذا جعل الملك لا يفرط فيه حرصاً على موهبته وبراعته فى النفاق والتبجيل المستمر لقداسة الملك ، وتبجيل ذاته العلية ، وقد يضطر الملك إلى البحث عن وزير غيره فلا يجد فيقبل مرغماً هذا الوزير المتصرصر .

والمرحبة تحليل ودراسة لعالمين متناقضين : عالم العمل والإنتاج المستمر والكفاح والنضال من أجل المجموع كما فى الخط الذى يصور مملكة النمل ، وعالم الاتكالية والانعزالية والانتهازية والوصولية إلى أسمى مراتب الحكم كما فى خط الصراصير ، ذلك الخط الذى يرمز إلى الناس الأعلين .

وجانب مزج العقول باللامعقول يتجلى فى أن «أم عطية» تختتم المشهد الأخير فى المسرحية بصب جردل من الماء على هذا العالم وتزيله من الوجود ومهاجميه من فيالق النمل فى حمام الشقة .^(١)

وإذا كان مغزى المسرحية يتبلور فى مشاهدتنا لمصرع الصرصور فى الحوض فهل هذه النسبية تنتقل بدورها إلى الإنسان المتصرصر ، وهل يرى الكاتب أن الإنسان سائر إلى مصير الصراصير بعد أن حقق الحرية المطلقة والفوضى العارمة ، وخلق المتناقضات ، وأوجد طرازاً سلبياً من المعرفة ، ووضع الدين فى موضع غير محدد المعالم ، يكتفه الغموض ، وتحيط به الأسوار المستغلقة ، بعد أن أرضى غروره ونصب نفسه ملكاً وعات فى الأرض فساداً .

لعل الكاتب يرمى إلى القول بأن الإنسانية فى سبيلها إلى الانقراض أمام هجمات الكائنات الحية التى تفوقها قوة ويصعب التكهن بحقيقتها ، وأن هذه الشخصيات «الملك

(١) انظر المسرحية ص ١٩٠ .

والوزير والعالم والكاهن» أمط لما يمكن أن يكون عليه المجتمع الإنساني المتصرصر مستقبلاً، ومع ذلك فهو انحسار مستمر وضمور متزايد .

فالعبيثة أو اللامعقول مدرسة - فرضها العصر بأعبائه الثقيلة، وأمراضه المستحدثة، وتطاحنه المستمر - حتى استطاعت هذه المدرسة أن تصنع الدواء من نفس الدواء .

والإنسان المعاصر يمر بحزن ومصائب جاءت معاناة لأمراض هذا العصر، وخير دواء لاستئصال الأمراض هو تشخيصها والبحث عن أسبابها للتخلص منها سواء كانت الأمراض تفككاً في المجتمع أو تشتتاً أو مزجاً لأفكار غير متجانسة أو فقداناً لروح العصر، أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والعلاج أو شعوراً بالعجز والنقص، أو افتقاراً إلى جلب الأفكار الجديدة أو الخلاقة، أو سأمًا ومللاً نتيجة رتابة الحياة وتحويلها إلى شيء لا قيمة له ولا جدوى منه، كل هذه العوامل مجتمعة خلقت مدرسة أدبية جديدة ترى أن وظيفتها هي محاربة هذا العبث الذي اجتاح حياة الإنسان المعاصر عن طريق تجسيده في أعمال درامية شعرية ونثرية تستأصل بها هذا الداء وتقضى عليه، حتى يعود الإيمان إلى النفوس، والمعنى الإنساني للوجود، في لغة جديدة وموضوع جديد وصراحة تامة، وأمانة واعية، لأن رسالة الأدب الإنساني الأصيل هي مواجهة الإنسان بكل حقائق حياته مهما كانت مرة أو مفزعة .

الإجتهاد الذهني ومعالجة التراث

اتجه كثير من أدبائنا إلى السير الشعبية والأساطير التاريخية ليستقوا منها مادتهم المسرحية وليواكبوا معركتنا الحضارية الراهنة، معبرين عن مشاكلنا الاجتماعية والسياسية والفكرية، وتبرز مسرحية الكاتب الأديب «فاروق خورشيد» «حبلى بظاظا» سمة خاصة وطابعاً مميزاً حاول الكاتب فيها أن يعالج المادة الخام بإدخال التي فيها من الزوجة والالتواء وفيها من الزيف والإدعاء، وفيها من الزبقيّة والانتهازية، وفيها كل المعاني اللاأخلاقية مما يجعلها قادرة على الوصول على حساب الآخرين، مستغلة عناصر الضعف الإنساني الموجودة فيهم حتى ولو كانوا من الفرسان. (١)

لقد عالج فاروق خورشيد هذا العمل بالمونولوج الداخلي حيناً وباللوحات الغنائية الراقصة حيناً آخر حتى استطاع أن يربط الحوار بالشخص، والشخص بالأحداث، وليست المسرحية حدثاً يتطور كما هو سائر في المسرحيات الأخرى، وحسب وإنما هي ثلاث لوحات:

فأللوحة الأولى: تعود بنا إلى مدينة بابل، حيث الخمر المعتقة، وسحر هاروت وماروت، وحيث نلتقى بالأم ياسمين وهي تستثمر مفاتها وتوظف أنوثتها مع الخليفة الحاكم بغية أن يصبح ابنها حبلى واحداً من فرسان الخليفة.

(١) جلال العشري «المسرح أبو الفنون» ص ١٥٩ دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧١.

واللوحة الثانية: يتجلى الحوار الدرامي ويتصاعد حينما تحاول ياسمين أن تستميل السلطان، وأن تكيّد لباقي الفرسان، حتى تحصل «لابنها حبلظم» على رتبة القائد العام بدلاً من الفارس.

واللوحة الثالثة: يهد لها حبلظم بمونولوجه الذي يعد بمثابة مقدمة تسبق البرهان أو النتيجة التي تعقب المقدمة، وهنا تبدو دليّة في رداء عصري، ويدور بينها وبين سلاح أجهزة الإعلام من صحافة وإذاعة ونخلص منه أن النجاح هو الإله الجديد الذي يسكر الناس بخمره، ويتعبد الجميع في محرابه، والمرأة هي سلاح كل عصر، وهي صانعة التاريخ، أما جوهر الإنسان وحقيقته فهو حبلظم الذي يلخص فلسفته في كلمة حاضر. . حاضر لكل شيء للغريزة وللسلطان وللمال والجاه والانتقام، لأن الوصول إلى الشهرة والمقام الرفيع لا يكون إلا بكلمة حاضر. والإنسان الجديد يقول حاضر لكل شيء.

ويلقى الناقد «جلال العشري» ضوءاً على شخصية «حبلظم بظاظه» يقول حبلظم ليس واحداً أو شخصاً بعينه، وإنما هو فلسفة بذاتها، أو هو اتجاه في السلوك ومنهج في الحياة، ومراة الحياة عنده واحدة، وإنما المهم هو طريقة النظر إلى هذه المرأة، النظر إلى الوجه اللامع من المرأة هو الذي يؤدي إلى الحكمة ويقود إلى الحقيقة أما النظر إلى الوجه المعتم فهو الذي يجعل الناظرين لا يرون شيئاً، فالحياة كليها في نظر «حبلظم بظاظه» صدفة وحظ ومهارة وذكاء وفهولة، والإنسان لكي يطفو فوق السطح أو فوق صفحات التاريخ لا يملك إلا أن يكون بطلاً كالثور ماهرأ كالبهلوان مكرأ كامرأة عجوز، وتلك هي الحبظلمية التي صارت علماً على فلسفة وسلوك حبلظم بظاظه. (١).

وعما هو جدير بالإشادة بهذه المسرحية أن لغتها قد كتبت بالفصحى المبسطة، وفاروق خورشيد كاتب متمكن واسع الاطلاع، ما في ذلك شك!!

ولغته هنا لغة عصرية فائقة، تعرض فلسفة حبلظم من ثنايا الحدث المسرحي عن طريق الكلمة ومدلولها، والفعل وما يترتب عليه، إلا أننا نتلقى الكلمة تلقياً مباشراً كالتعليق على

(١) جلال العشري المسرح أبو القنون ص ١٦٥ دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧١.

الأحداث وتفسيرها دون أن تكون هناك ضرورة تستوجبها، أشبه ما يكون بالراوي يصف ويفسر ويسرد ويعلق فهو بمثابة مركز إشعاع للحدث المسرحي والدليل على ذلك هذا جزئ من المونولوج الذى يليه حبظلم «إنهم يتحدثون عن المثل العليا، كل الفرق أنها تقرن الحديث بالعمل، وسرعان ما تحقق المثل العليا تحقيقاً عملياً، ففي جلسة واحدة استطاعت أن تجعلنى فارساً وقائداً عاماً ومركزاً ومشهوراً مرموقاً، أليست هذه كلها من المثل العليا، ولقد حققتها لى أمى، بينما يحلم بها الآخرون مجرد أحلام»^(١).

وشخص المشرحة ثانوية باستثناء شخصية ياسمين، فهى التى تستطيع أن تحرك التاريخ . . لأنها امرأة . . بحكم أنوثتها تعيش فى كل عصر وتحيا فى كل مكان لتدل على أنه ما من عظيم إلا ووراءه امرأة، وشخصية حبظلم تتناوب مع ياسمين الأخذ والعطاء فحبظلم هو حبظلم على مدى العصور وياسمين هى الأم فى عصر الخليفة والجارية فى عصر السلطان، والصديقة فى العصر الحاضر.

وإذا كان التصوير وسيلة محببة إلى النفوس وقرينة من العقول، فإنه يمس شغاف القلوب إذا استلهم التراث الأدبى والشعبى، أو أفاد من التاريخ القديم أو الحديث ومشرحة «ست الملك» التى كتبها الدكتور سمير سرحان «يتناول فيها جانب المستحيل فى الإنسان وهل يوصف حقاً أنه مجنون - كما يزعم المؤرخون - كل من يتصدى للوقوف أمام المستحيلات من الأمور؟ أم أنه عبقرى فنان والجنون فنون؟ أم أنه يجمع كغيره بين العبقرية والجنون؟ أم يأتى من الأعمال الصوفية ما يعجز عن فهمه البسطاء فيتهمونه بالجنون؟ أم يأتى من الأعمال الخارقة ما يسبق به عصره - كالإسكندر الأكبر، ونبيرون، وكاليجولا، ونابليون، ودون جوان، والوزير سالم، وعنترة العيسى، وسليمان الحلبي؟ إنهم جميعاً بحثوا عن المستحيل وسعوا وراءه ليحققوه، فشخصياتهم أثار الانتباه، وبعث الإشمئزاز فى الوقت الذى دعت فيه إلى الإفتتان فهم ظلمة ومظلومون، جاءوا بالعدل

(١) فاروق خورشيد «حبظلم بظاظة» ص ٨٦ «ثلاثة مسرحيات» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٠م.

وأرسلوا الظلم، حققوا الأمان ليرسوا الفوضى والاضطراب، فى أشكالهم وجباههم الإنسان ابن الإنسان وفى نفوسهم وأحشائهم الوحوش الضارية والوعول الفاتكة، يقطعون رؤوس العباد حينما يرونها أينعت، ويركعون أمام الزهور حينما تزهى، ويدلون حياة الأسياد حينما تتحرك فيهم غريزة الاستعلاء، ويتشوقون إلى الدماء، ويلطخون أيديهم بالوحل ليستديروا بوجوههم إلى القمر . .

«إن الحاكم بأمر الله لم يخرج عن كونه إنساناً يرض نفسه رياضة روحية عنيفة، أثارته حولها الغموض والشكوك والإبهام، وبعثت فى النفوس الرهبة والجلال، حتى أصبحت شخصية عجيبة غريبة، شديدة التعقيد، بما أتت من أعمال شاذة وتصرفات متناقضة، وسلوك مضطرب، إذن هو متصوف أمعن فى التصوف واستغرق فى الحب الإلهى حتى نازعته نفسه إلى الانسلاخ من بشريته ليصل إلى مرتبة الكمال الإلهى، حتى يكون روحاً شفافة متصلة بالروح الأكبر السارى فى الكون كله هو الله»^(١).

هذه الرياضة الروحية والنفسية التى نهجها هذا الخليفة الفاطمى، قوامها أنه عمد إلى جميع مظاهر الضعف فى الإنسان من خوف وعجز، وكل وحرص ويخل وشهوة وكبر ورحمة، فاقتلها من نفسه بعزيمة جبارة لا تعرف التردد، ومن ثم ظهرت تلك الأعمال الغريبة التى تبدو فيما يظهر للناس متناقضة، وليس فى حقيقتها تناقض، إنما هى تجرى على منطق جديد لم يعهده الناس من قبل فأنكروها، ولكنه منطوق متسق مع الهدف الأكبر الذى يسعى إليه هذا الخليفة»^(٢).

وهناك حقيقة ثابتة هؤلاء الشعوبيون الذين حاولوا أن يثأروا من الإسلام ويتقموا لسلطانهم الغابر، فقد بعثوا بهذه الداهية «حمزة الزوزني» وهو من أخطر الذين يعملون على تقويض الإسلام وهدم العقيدة الإسلامية، فهده ذكائه إلى حقيقة الحاكم وسريته التى يخفيها عن الناس، فكتب كتاباً - زعم أنه من عهد قديم توارثه الأبناء عن الأجداد -

(١) علي أحمد باكثير، سر الحاكم بأمر الله، المقدمة ص ٣، دار الكتاب العربي، ١٩٤٨ .

(٢) علي أحمد باكثير، فن المسرحية ص ٤٩، مطبعة المعرفة، القاهرة . ١٩٦٤ .

فحولته أن روح الله حلت في الحاكم وأدخل في روعه أن يعلن ألوهيته للناس ويدعوهم إلى عبادته ، كما ورد في هذا الكتاب ، وأجبره بعد ذلك هو وأخت الحاكم «ست الملك» على أن يفعل أفعالاً لم يكن يجزؤ على القيام بها من قبل .

ثم أدرك أخيراً وبعد فوات الأوان حقيقة حمزة ذلك الشعوبى الخطير ، وهاله أن يرى هدفه الكبير قد تحطم على هذه الصورة المزرية ، وأن ما قام به من رياضة شاقة قد ذهبت سدى ، فلم يعد يطيق العيش ودعا ربه أن يقبض روحه ، واستسلم للمؤامرة التي دبرها حمزة وأخت الحاكم لاغتياله .

«وسوف تتركنى هناك وحدى مع المستحيل ، ولأنى إنسان ، لأنى لا أستطيع أن أعيد الحى حياً كما كان . . سوف افتح صدورى لخنجر ريدان ، وسوف تطعننى الأميرة بخنجره المجنون ، وسوف تعلنون فى القاهرة أن الإمام الظالم مات ، وإذ سار إلى الموت بقدميه تكفيراً عما جنت يدها ، وسوف يشنق القاتل على باب الفتوح ، وسوف تعيش القاهرة مع مقدم الصباح . . أفراح الموكب الجديدة»^(١) .

لقد كتب الدكتور سمير سرحان مسرحيته «ست الملك» وفلسفته فى هذه المسرحية لا تهدف إلى سيرة الحاكم بأمر الله ، فقد تكفل بهذا علماء التاريخ والسيرة ، ولكنه تناول فى هذه المسرحية جانب المستحيل فى الإنسان ، هل يقف إزاءه مكتوف اليدين؟ أم يحاول أن يحطم الحدود ليحقق المستحيل يقول الكاتب «لم يكن هدفى أن أكتب من جديد قصة الحاكم بأمر الله ، فهذه قصة قديمة ، وأمرها متروك للتاريخ ، كان هدفى أن أكتب عن الإنسان فى كل زمان ومكان ، الإنسان عندما تعذبه الأسئلة . . عندما ينشد الحقيقة . . عندما يبحث عن اليقين»^(٢) .

«والحاكم هنا إنسان . . ساقته عذاباته المريرة لأن يفكر ، ولأن يبحث عن المستحيل . عن يقين لن يجده إلا . . . فى الموت» .

(١) د . سمير سرحان ، ست الملك ص ١٤٨ مجلة المسرح وزارة الثقافة والإرشاد .

(٢) المصدر السابق ، المقدمة ، ص ٥ .

والعجيب الذى يلفت النظر أن المؤلف قد جعل عنوان المسرحية «ست الحسن» على الرغم من أنها تدور كلها حول شخصية الحاكم فهى الشخصية التى تتجمع حولها سائر الشخوص الأخرى، وهى التى يتطور بها الحدث وتخلق المحور الدرامى، وكان المفروض ونحن أمام مسرحية تمثل الاتجاه التاريخى شكلاً والاتجاه ذهنى موضوعاً حيث تجعل نفسية الإنسان وتصميمها على أن تحقق المستحيل موضوعاً، كان المفروض أن تحتوى على فصول ثلاثة «بداية ووسط ونهاية» إلا أن المؤلف آثر أن يجعلها فى فصلين، حيث جمع فيهما الأثر التجمعى للمشاهد المتتابعة، وتطور به إلى الذروة، حتى يحقق التأثير المطلوب.

«على أن الذى لاشك فيه أن نسيج سمير سرحان فى المسرحية يقترّب من محاولة بناء شخصية تراجمية أصيلة على خشبة المسرح المصرى مستمدة من تراثنا الفكرى والاجتماعى والتاريخى جميعاً، أما بالنسبة لأولئك الذين لا يستوعبون الأفكار الفلسفية، أو يجدون فيها كثيراً من التجريد، فستظل المسرحية تؤثر فيهم على أنها دراسة تتسم بالقوة والطرافة لشخصية من أبرز شخصيات التاريخ ألا وهى الحاكم بأمر الله»^(١).

ولغة المسرحية هى العربية الفصحى، وذلك ما يتناسب مع اتجاهها النفسى فالجمل قصيرة، ومفرداتها موحية، حيث يحدث التأثير والرّنين فى الأذن واستعمال التوكيدات المختلفة والتنوع بين الأساليب الخيرية والإنشائية، التى وردت على لسان الحاكم بأمر الله «وهذا صحيح أننا جميعاً ننشد اليقين الكامل، ولكننا جميعاً لا نقوى على الفعل الكامل، فالفعل الكامل يحتاج إلى السيف المبصر، والسيف المبصر كان فى يدك، ولكنك بدلاً من أن تتصور أن غرورك أنت وحده.. تخيلت أنه غرور كل إنسان، وتلك كانت نقطة ضعفك التى أدت فى النهاية إلى سقطتك، لأنها نقطة الضعف التى عرف الدرزي كيف يغذيها بمساعدة الخصى براجوان؟؟ فدفعاك دفعا إلى قتل القاضى، وتهديد القاضى، وحرق القاهرة ونكران الأخت والزوجة، بل نكران الولد والوالد، حتى تعريت من كل شيء إلا

(١) جلال العشري مسرح أو لا مسرح ص ٢٤٢ دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ م .

من شتاتك العارى، أو عريك الشتوى الذى خيل إليك معه أنك له وما هو إلا سراب
المستحيل»^(١).

وعلى الرغم مما فى المسرحية من هنات فى البناء المسرحى ، وما اعتراها من غموض
فى بعض الأساليب والعبارات فإنها إضافة إلى أدبنا المسرحى الحديث بما فيها من أعلاء شأن
الكلمة الجادة، والفكرة الجديدة وإضاءة وإشراق لجوانب حياتنا الاجتماعية والتاريخية
والنفسية .

(٢) سمير سرحان ست الملك ص ١٤٠ .

المعالجة النفسية والإتجاه الذهني

ليس أضر بالمرح من خضوعه لسيطرة أنظمة أو أفكار موجهة أو فئات محتكرة، مهما كانت كفايتها أو ارتفاع مستوى أفرادها حتى لا يلجأ إلى الإسقاط في تقنياته وبنائه وعرضه .

والتفسير النفسي للأدب خليق بأن يحل العقد النفسية التي تراكمت عليه من قديم الزمن سواء كانت عقداً مادية أو فنية أو فكرية، والكاتب المسرحي مهما كان جاداً وملتزماً لن يستطيع أن يكتب في الحال مسرحية تثير في مشاهديه ردود أفعال مباشرة، بل عليه أن يكون أكثر تأنيلاً وأعمق فكراً، فيزرع في نفوس مشاهديه أسس الرفض وبنود الثورة بطريقة نفسية ناضجة، وبشكل درامي غير مباشر يعزف عن الإثارة، ويحرك بطريقة نفسية جميع القوى والغرائز والميول ويمدها بكثير من التبصر والأناة لتمضي هي بنفسها في الطريق الصحيح .

وليست آراء الفيلسوف تجريدية معلقة في الهواء، ولكنها وثيقة الصلة بمواقف نفسية حادة لأشخاص ارتبطوا أشد ارتباط في صراعاتهم ومصيرهم بالعصر ومشكلاته، والأديب محمود تيمور عنى بهذا النوع من الحوادث والمواقف والأحوال الاجتماعية والنفسية حتى نكاد نلمس في نتاجه النزعات التحليلية والعطف على الشخص، والاعتدال في التصوير وعدم المبالغة والإغراق في تمثيل الواقع كله .

ومسرحية «عوالي» نزع فيها متزع الروح الشرقية، وحوادثها تشبه حوادث الحب العذرى القديم، تحس فيها النزعة الخيالية واضحة، والتحليل النفسى للشخصيات وعواطفهم تحليلاً واقعياً، فالخيال والواقع يتقابلان، وروح الفكاهة والجد ماثلتان.

إنها تحكى قصة فتاة عربية تسمى «عوالي» تناضل من أجل حقها فى الاستشارة وأخذ رأيها فى الزوج الذى يتقدم لخطبتها عملاً بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم «الأيام تستأمر والبكر تستأذن» . . قالوا وما إذن يارسول الله؟ قال إذنها سكوتها»^(١).

إنها لم تعد الفتاة المغلوبة على أمرها . . إنها الفتاة التى تقرر مصيرها بنفسها طوع إرادتها وتلبية لأحاسيسها ومشاعرها وفؤادها.

وطبيعى أن تكون لغة هذه المسرحية هى الفصحى، وقد كتب المؤلف فى مقدمتها «إن العامية هى التى تصلح للتمثيل على المسرح، بينما الفصحى هى التى تعطى النص قيمته الأدبية، ويبقى فى تراثنا الأدبى مادام المجتمع متمسكاً بالأيدخل فى تراثه الأدبى إلا ما هو مكتوب بالفصحى»^(٢).

الأمير سنان : (جالس إلى منضدة يلعب بالشطرنج مع «أبى خونده» الشاعر وغير بعيد منهما وقف «مكين» يخمل الشراب) مالك يا أبأ خونده؟ هل لك فى كأس من خمر معتقة؟؟ تلك هى فى يد الساقى ترحب بك «مشيراً إلى مكين الذى يحمل الكؤوس» .

أبو خونده : «وهو لم يغير جلسته» لا حاجة لى بها . . خلنى وشانى .

سنان : «وهو يحرك فى تؤده قطع الشطرنج مسترسلاً فى ضحكاته» الكأس تصبو إلى تقبيل ثغرك، والخمر تشتهى أن تلامسى لسانك؟؟ .

أبو خونده : «وهو جالس فى حالة عبوس» ألا فليقطع لسانى أربأ أربأ . .

(١) حديث شريف .

(٢) محمود تيمور عوالي ، المقدمة ص ٤ - ٩ ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة د . ت .

سنان : «وهو يتابع لعبه» لسانك ينقطع أرباً أرباً! لا قدر الله! - إنه لينطق بالروائع كل يوم من ساحر الشعر، أفتريد أن تحرمنا هذه التحف الغوالي؟؟ .

أبو خونده : أى تحف غوال؟؟ دعنا من هذا وانظر فيما يخلصنى من ذلك المأزق الحرج . . أكاد اختنق!! .

سنان : «متحمساً فى اللعب» أحذر السلطان!! .

أبو خونده : أين أذهب به؟؟ .

سنان : «متصراً» مات السلطان . . البقية فى حياتك . . (١)

أبو خونده : «وقد دفع منضدة الشطرنج جانباً» وملك من قاتل . . أنت . . أنت لا تتغير أبداً . . مع أعدائك قاتل ومع أصحابك قاتل «يلتفت إلى مكين» هات كأساً يا غلام . .

«مكين يملا لأبى خونده كأساً وللأمير مثلها، الأمير وأبو خونده يشربان» .

سنان : وهل تريد أن أكون رحيم القلب معك؟؟

أبو خونده : «وهو يجرع الكأس» وهل تأبى أن تكون بأصدقائك رحيم القلب؟

سنان : «وهو يشرب» نحن فى الدنيا غالب ومغلوب، والفتى الهمام من يحرص على أن يكون الغالب دائماً .

مكين : مولاي

سنان : أين عوالي؟؟

مكين : غادرت القصر يا مولاي بصحبة الأمير «طلال» وهما فى لبوس الصيد . .

(١) هكذا وردت ، والصواب : الباقية حياتك .

سنان : اصطحبت ابن أخى للصيد؟ حسن جداً . . اسمع يامكين اذهب من فورك إلى الفارس «زياد» وأبلغه أمرى إليه بالخروج فى نفر من الحراس إلى ساحة الصيد فى تلال النعمان ، وألا يعود إلا ومع «عوالي» و «طلال» أفاهم أنت ما أقول؟^(١) .

والصراع فى هذه المسرحية جعله المؤلف عوالم مستقلة بأشخاصها ومظاهرها ، عالج الحياة فيها من طريق تحريك الشخصوص على النظام الطبيعى ، ثم ترك الغرائز تسيطر ، والعقول الباطنة تحسر اللثام ، والحقيقة أن المؤلف استفاد من تجارب فطنته وذكائه فى فهم طبائع هذه الشخصوص واكتناء أسرارها ، تجلى ذلك كله فى شخص القائد العربى الكبير الأمير سنان بن أسر ، فأنفته وعزته تحول بين قلبه المتيم بتلك الفتاة التى تربت فى القصر وبين التصريح بهذا العشق والهيام . . كيف ينزل إلى درجة الوله والافتتان بجارية من جوارى قصره؟ ولكن الحب لا يعرف الطبقات وليس فى قانونه أمير أو خفير ، «فالقلوب بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبها كيف يشاء ، ما تعارف منها أئلف وما تناكر منها اختلف»^(٢) .

وتشعر عوالى بهذا الإحساس عند الأمير بحاسة المرأة فتثير فى نفسه صراع الغيرة وحب التملك ، فتتظاهر بالتعاطف مع ابن أخى الأمير سنان ، وهو شاب فى زهرة العمرة . . . فالصراع ذو شقين صراع نفسى داخلى بين الأمير ونفسه ، وصراع وجدانى عاطفى بين الأمير وقلبه أما الخط الآخر للصراع فهو صراع حسى جسدى بين الأمير الذى يناهز الخمسين من عمره وبين أخيه وهو فى ريعان شبابه ، أيهما الذى يكون له فضل سبق فى الوصول إلى قلب «عوالي» ثم تتربع عوالى فى قلب كل من الأمير وابن أخيه وتصبح أشبه ما تكون بملكة غير متوجة ، فتلمح «لطلال» ابن أخى الأمير - أمام الأمير نفسه - بأنها قد اهتدت إلى الرجل الذى ترضاه بعلاً ، لأنه قد جمع كل المزايا التى توافقها «فيقيم الأمير

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠ .

(٢) حديث شريف .

سنان الدنيا ويقعدها ويثور ثورة لا نهاية لها ولعل المشهد التالي يصور هذه الحالات النفسية
الثلاث للأبطال «عوالى وسنان وطلال» .

عوالى : «تدخل على الأمير سنان محتدة» سمعت أن الخليفة بعث فى طلبى ،
فلم لم تخبرنى حتى أنتهياً للإرتحال؟ .

الأمير سنان : «فى غير مبالاة» ستهين فى الوقت الذى أحده .

عوالى : أحب أن يكون ذلك فى أقرب فرصه .

سنان : لا مانع عندي . . ولكن ثقى أن هذا التأخير كان خيراً لك . . لقد فكرت
فى أمرك طويلاً ، وقدرت أنك ربما لقيت فى دار الخلافه ما لا
يرضيك ، جائز أن يتخذوك جارية أو حظية أو

عوالى : أشكر لك أيها الأمير !! .

سنان : إبنى لأعلك على الرغم من كل شيء وديعة فى حماى ، فواجب على أن
أصونك وأن أحمى لك مستقبلاً مأموناً . . مع «طلال» مثلاً أو مع
غيره !! .

عوالى : «بعد صمت وهى تداعب عقدها» طلال؟؟ طلال لا يعجبني !! .

سنان : «مبتهجاً» طلال لا يعجبك؟؟ ألم تقولى من قبل إنك تحببته؟؟ .

عوالى : «وهى مازالت تداعب عقدها» غيرت رأيي !! .

سنان : أمسألة رأى هذه أم مسألة قلب؟؟

عوالى : «وقد حدثت فيه» قلت لك غيرت رأيي . . وكفى . . طلال ليس الرجل
الذى يستهويني . .

سنان : ومن الرجل الذى يستهويك؟؟ .

عوالي: الذى يتمثل فيه معانى الرجولة كلها!! .

سنان: بالطبع لن يكون متقدم السن . .

عوالي: ليس هذا بشرط . . السن لا دخل لها فى ذلك . . على أن السن فى رجل تختلف عنها فى آخر . . لعل رجلاً فى الأربعين تخاله فى الستين، وكم من رجل جاوز الستين وهو فتوة ابن الثلاثين . . وأنت لم تخبرنى برأيك فى المرأة التى تروك . .

سنان: المرأة التى تروقنى هى الطيعة التى لا تخالف لى أمراً، ولا تتوانى عن تنفيذ ما أريد!! .

عوالي: تريدها مسلوقة الإرادة، فاقدة الشخصية؟ ذوق غريب!! .

سنان: ذوق حسن .

عوالي: ما أحسبك تستطيع العيش مع امرأة كهذه لحظة واحدة . .

سنان: لم؟ أليس كلهن على هذا النحو؟ أو لست أعيشهن عيشة طيبة؟ .

عوالي: «غاضبة» أنت تعد النساء كلهن جواري!! الطاعة دائماً . . الطاعة والخضوع . . رجل أناني!! .

سنان: الطاعة هنية يا عوالى إذا تعودتها المرأة . .

عوالي: «صائحة» وإن لم تتعودها فماذا تصنع؟ .

سنان: «وقد صاح ثائراً» تتعودها مرغمة!! .

عوالي: «لا تستطيع كبح جماحها» مرغمة؟ كل شيء عندك إرغام فى إرغام . .

سنان: «يهجم عليها ويصفعها» أخرسى . . أخرسى أيتها الخبيثة . .

عوالي: أه «وقد أخفت وجهها فى يديها» .

طلال: «يدخل فى دهشة» عمى . . ماذا صنعت؟ ماذا صنعت؟ كيف تصفعها؟ .

سنان: أصفعها وأصفعك أنت أيضاً.

طلال: «يجرد سيفه فى وجه عمه» لابد أن أنتقم لها.

سنان: «يضحك» تنتقم لها؟ تعال جرب . .

عوالىي: «تهجم على طلال وتخطف منه السيف وتشهره فى وجه سنان» أنا التى سأنتقم لنفسي .

سنان: «لطلال» دعها تنتقم لنفسها . . يقترب منها» تعالى . . انتقمى لنفسك!
صدرى أمامك . . اقسم لك بشرفى أنى لن أدافع عن نفسي . . .

عوالىي: لن تدافع عن نفسك؟ لا . . دافع عن نفسك!! سترى أن الشخص الذى يواجهك لا يقل شجاعة ومهارة عن أشجع فارس نازلته فى ميدان الحرب!! قلت لك دافع عن نفسك .

سنان: «مقترباً منها» تعالى . . أضربى . . أغسلى الإهانة التى أهنتك بها كيف تغمضين على إهانة كهذه؟ . . قلت لك تعالى . .

عوالىي: «فى ضعف» وحش!! وحش!!

سنان: «وقد اقترب منها» حقاً أنا وحش . . لكن أؤكد لك أن هذا الوحش لم تبلغ به النذالة أن يرفع يده عليك . . وفى رأسه مسكة من عقل! لم أكن فى وعيي حين صنعت بك ما صنعت . وجدتنى شعلة نار حامية . . كل شيء أمامى كان يتراءى لى أحمر ملتهباً «يحتضنها ويقذف بالسيف بعيداً» أحسست أن نصالاً تهاوت على قلبى فهى تمزقه إرباً إرباً.

عوالىي: «ترمى بنفسها على صدره باكية» أكرهك . . أكرهك .

طلال: «يجرى خارجاً كأنه يبكي» سأشكوك إلى الخليفة يا عمي .

سنان: «فى شوق ولهفة» عوالى . . عوالى . .

عوالى: «تبادلته العناق» سنان . . سنان . .

سنان: «يحملها ويخرج بها من باب خلفى صغير جارياً» . .

وبعد:

فالمسرحية مجموعة من المشاهد تتوافر فيها الصورة والحركة والإيقاع والحوار الذى يطول ويقصر تبعاً للغرض المنشود فى السياق عبرت عن المعنى الذهنى الذى يحرك الشخص، ويعكس حالاتهم النفسية المتبانية التى تجلت فى الصراع بين الأمير وابن أخيه والخدم والحشم وممالاتهم للسلطان، والإشباع الفطرى والسلوك الغريزى الذى حدا «بعوالى» أن تتبوأ مكان الصدارة وترجع على عروش قلوب المعجبين من الفرسان والأمرء . .

المعالجة المحمية والاجتاه الذهني

مسرحية «الغرافير» ليوستف إدريس، مزج فيها مزجاً تاماً بين الممثلين والجمهور، فلا توجد خشبة مسرح على الإطلاق، وإنما يتحرك الممثلون في حرية بين الجمهور، ويكونون معه وحدة بشرية واحدة، بل يستطيع الجمهور أن يقوم بدور «الكورس» فيعلق على الأحداث الجارية أو يعارض الممثلين أو يطلب تفسير ما يحدث، لأن مستقبل المسرح ركيزة في مواجهة الجماهير ووسيلة من وسائل التعبير المستخدمة كالإذاعة المرئية والخيالة، يقول الكاتب «هذه الرواية مكتوبة على أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العمل المسرحي باعتبارهم وحدة واحدة، ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءاً من الممثلين والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور وإذا كان المسرح الإغريقي والأوربي قد اصطلاح على تسميته بالخدعة المتفق عليها، فمسرحنا في معظمه هو الخدعة التي لم يتفق عليها، الخدعة الكاملة المباشرة، بلا أى محاولة لتخفيفها أو مواربتها، والمسرح الأمثل في نظرنا لتمثيل هذه الرواية ليس هو المسرح العادى حيث الجمهور الذى يواجه الحائظ الأول الذى تتفرج عنه الستارة، ولكنه على المسرح الدائرى أو الحلقة التى تتكون نتيجة تجميع أى جماعة من الناس على شرط أن تزود بالإضاءة الكافية، ولا يحتاج الأمر إذن لأبواب دخول وخروج، فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف فى طريقه إلى الدائرة المسرحية فى الوسط وهو داخل ثم وهو خارج»^(١).

(١) يوسف إدريس، الغرافير، المقدمة، ص ٤، ط ١، مطبعة الكتاب الماسي، القاهرة، ١٩٦٤م.

بهذا المزج التام قد جعل المؤلف مسرحية «الفرافير» مسرحية ملحمة، يشارك الجمهور أحداثها، بل ويتخذ قراراً إيجابياً أو سلبياً نحوها، ولم لا وهى تعرض مشكلة تهمهم جميعاً، مشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان، بين الرئيس والمرؤوس، والتابع والمتبوع، إنها مشكلة أزلية فلسفية قديمة قدم الكون نفسه.. هذا النظام الإنسانى الرتيب خادم ومخدوم.. سيد وفرفور.. هذه السيادة والتحكم ورسم الطرق والتخطيط فى العمل والحركة والاندماج والتنفيذ.. هذا الخط الذى لا مناص منه ولا مفر.. هل يمكن التخلص منه؟ هل يمكن القضاء على نظام الفرفور؟ والسيد والمسود؟ وهذه البيروقراطية التى أصبحت متفشية فى المصالح الحكومية والإدارات، ومازلنا نعانى منها الكثير فى واقعنا العلمى المعاصر.. ألا يمكن القضاء عليها؟ هذا هو مغزى المسرحية الذى عناه المؤلف بغية الوصول إلى طريقة أمثل وإلى سلوك أفضل.

والفرفور هو الشخص البارع، الهجاء الساخر المتهكم الذى يستخدم ضحاته وتهكمه وسخريته فى مرارة وروح غير هدامة، بل يجبر بهجائه وسخريته من يواجهه على تقبل آرائه، ولعل المؤلف قصد إلغاء الحائظ الرابع الوهمى عندما تحدث إلى الجمهور «سيداتى وسادتى، مساء الخير.. أنا مش خطيب ولا حاجة.. أنا مؤلف الرواية.. واحنا كمان ممكن نبتديها على طول، ويقعد كل واحدة فيكم يتفرج عليها فى الضلمة لوحده كأنه فى سينما.. احنا فى مسرح.. والمسرح احتفال.. اجتماع كبير.. مهرجان.. ناس - بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين وتلاته مع بعض.. عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت، وثانياً إنها حتقوم فى الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق.. عشان كده مافيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين.. أنتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية.. وليه لا؟ اللى يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل.. أنتوا ما بتعرفوش تمثلوا؟ بقى دا كلام..

«يفادر المنصة مقرباً من مقدمة المسرح فيكتشف المتفرجون أنه رغم أناقة نصفه الأعلى يرتدى «شورت» قصيراً جداً يكشف عن ساقيه الطويلتين الرفيعتين وخذائه الذى يغطى

رجليه بلا جورب» مع تقديري لشعوركم النبيل ده وفرحكم بأنى قربت منكم . . أنا مش شايف أى مناسبة للضحك ده . . الرواية لسه ما بدأتش . . يا حضرات من فضلكم . . أنا كل قصدى إننا نلغى المسافات اللى بيننا ونرفع الستائر اللى بين كل واحد والتانى . . ونعيش ساعة ساعتين . . للصبح إذا حبيننا نمثل مع بعض ونألف مع بعض ونتفرج على بعض ثم يقدم بطل المسرحية الفرфор للمتفرجين بدقات تقليدية على المسرح»^(١) .

وفى الفصل الأول ترى السيد وقد فرض على الفرфор كل شيء على سبيل الإعلاء والإلزام، وينفذ الفرфор كل طلبات السيد دون معارضة، لدرجة أن السيد يوحى إليه بعدد أنفاسه والتحكم فيها . .

وفى الفصل الثانى يحاول يوسف إدريس أن يعرى مجتمعه فوق خشبة المسرح ليرى الناس أنفسهم على ما هم عليه، بعد أن يسقط عنهم القناع ويكشف الأكذوبة والتفاهة والوهن والخسة والمرارة والنفاق ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات أو يصدروا أوامره لتغيير العالم والمجتمع وأنفسهم .

فترى فرфор فرфор على السيد حيث يعلن استغلاله والتعبير عن رأيه والتصدى لكل ما يقف أمامه من صعوبات، ولكن السيد يحاول جاهداً أن يعيده إلى العمل، وبعد إلحاح وشد وجذب يتفق الإثنان على أن يجربا كل الحلول فمرة يعمل فرфор سيداً، ويعمل السيد فرфор ولكنهما يفشلان ومرج أخرى يعمل الإثنان سيدين فيصابان بخيبة أملها فى تنظيم العلاقة بينهما، فيهديان إلى الانتحار، وتنتهى الفكرة دون وضع حل لها، لأنها مشكلة أزلية فلسفية وقديمة قدم الإنسان نفسه .

والشخص فى المسرحية قليلة ومحدودة تعتمد على شخصيتى فرфор والسيد وهاتان الشخصيتان لا يمكن للمشاهدين أن يفهموهما أو يصلوا إلى حقيقتهما إلا بالعقل، لأن المسرحية كما قدمنا فلسفة إنسانية تقوم على العقل والفكر والذهن الذى يعرض قضايا الإنسان أو النماذج البشرية أكثر مما تقوم على قضية شخصية أو فردية . . ولكننا نستطيع أن

(١) المرجع السابق، ص ٨ .

نقول أن شخصية فرفور شخصية مسرحية وحزينة فى نفس الوقت ، شخصية تثير الضحك وتثير الشفقة فى آن واحد أشبه ما تكون بشخصية نجيب الريحانى فى عروضه الضاحكة الساخرة ، حيث يتناول الدنيا تناولاً مليئاً بالسخرية النقدية ، وفى نفس الوقت يحمل مشكلة تنطوى عليها جوانحه .

وشخصية السيد شخصية تجريدية تصلح لكل زمان ومكان ، فهى بحكم أومرها ونواهيها تحتاج إلى قوة فى الإرادة واعتداد بالشخصية ، وتحكم كامل على أعضاء جسم فارغ ، وسيطرة تامة على الصوت والحركة وتنظيم التنفس وضبط النفس واتساع الصدر .

بقيت شخصيتان ثانويتان شخصية الميت الذى اعترض على القبر المجهز له والمعد لاستقباله ، فاعتمدت على الإغراب الكامل فى الصوت المتهدج والنبرات المنقطعة ، والحركات المترنحة ، وإتيان الأعمال اللإنسانية .

وشخصية الزوجة تلك الفتاة «البورجوازية» المتظاهرة ، التى تجرى وراء الشكليات من الأمور ، أغرتها غريزة حب الظهور ، فارتدت ثوباً غير ثوبها وسرعان ما تحولت إلى سيدة معتدلة تربي أطفالها وتحرص عليهم وتراعى شئون بيتها .

ولاشك أن يوسف إدريس قد تأثر بمدارس التجريب فى الشكل المسرحى أمثال «بيراند للووبريخت وبيكيت ويونسكو» وغيرهم من رواد التجريد المسرحى فى الشكل والمضمون ، وليس المهم فى التجربة المسرحية أن يقدم الكاتب تقاليد جديدة ، أو يحطم الحائط الرابع الوهمى كما زعم الكاتب ولكن المهم أن يستفيد من التجارب الجديدة التى سبقه إليها كبار المجددين ويستخدم إمكاناتها فى خدمة نصه الجديد ، والذى لا شك فيه أن الكاتب قد أفاد من مسرح السامر الشعبى حيث اعتمد على سرعة البديهة والتلميح سواء فى الأسئلة أو الإجابة عنها حين ربط علاقة السيد والفرفور فى المسرحية برباط الاهتمامات المحلية على مستوى الطبقات فى الشعب ، وعلاقة الزوج بالزوجة فى المسرحية وكيفية جلب الرزق والكفاح من أجله ، ربطها بالمعاناة الاقتصادية التى يعيشها العصر ، وحطم الحائط الوهمى بين المتفرج والممثل واندمجت الصالة بالنصبة اندماجاً تاماً أفاد النص

وحقق المشاركة الوجدانية والنفسية ، وحطم قواعد الزمن ولم يرضح له حيث تزوج السيد ، وفى اللحظة التالية يظهر أطفاله دون إسدال الستارة وفلسفته واضحة فى التلاعب بالزمن بلا ضابط لخدمة المضمون والشكل ، فالشكل عنده مضمون فى المضمون شكل فى .

وفى المشهد التالى يجسد الصراع بين السيد والفرفور الدوافع الحقيقية وراء تصرفات الناس التى تحكمها عقد الصراع الطبقي ، ويحاول كل منهم أن يخفيها ، أو يقنعها بالمظاهر الزائفة التى تتصل بالشرف والعزة والسيادة والكرامة .

السيد : أنا كل اللى أفهمه كريس إنى سيلك وخلص .

فرفور : سيد إنت ياسيدي . . اللاقول لى ياسيدي .

السيد : عايز أيه؟ .

فرفور : اللأ أنت سيدى ليه؟ .

السيد : مش عارف أنا سيلك ليه ياولد .

فرفور : «مشيراً إلى الفاس المستقرة على الأرض» إن شاء الله انسخط زى اللى نائمة دى ما أعرف .

السيد : أما أنت فرفور مسخه صحيح . . ما تعرفش أنا سيلك ليه ياولد؟

فرفور : أنا مش عارف . . تعرف أنت؟ .

السيد : ما هو من ضمن شغلى ياواد إنى ما اعرفش . . أمال أنت فرفور ليه؟ أنت فرفور بتاعى تبقى لازم تعرف لى .

فرفور : طب أنا فى دى ما اعرفش .

السيد : وأنا ما اعرفش . . فيبقى ما اعرفش بتاعى تمشى على ما اعرفشى بتاعتك .

فرفور: بس . . لقيتهالك . .

السيد: هى فين؟

فرفور: اللى قاعدة هناك فى اللوج اليمين .

السيد: بيخبيك ياولد . . هوذا اللى متعرفوش؟^(١)

وقد اعتمد المؤلف - فى معالجته المسرحية - على الأسلوب الكوميدي الراقى ، ونهج طريق النقد الموضوعى لسلسلة من الأعمال والحرف والوظائف العامة والخاصة والمواقف السياسية والاجتماعية بغية إثارة الغضب والتمرد لدى الجمهور فى هجاء وسخرية فكاهة ونقد محلى لاذع .

السيد: مادام سيد لازم يكون لى شغلة . . اسمع ياوله يافرفور . . ياولد نقيلى شغلة محترمة قوى ، حاجة كده مودرن خالص .

فرفور: تشتغل رأسمالية وطنية؟

السيد: مفيش حاجة أحسن؟

فرفور: فيه . . تشتغل مثقف؟

السيد: وييعملوا أية المثقفين دول عندكم؟

فرفور: ما يعملوش حاجة . .

السيد: إزاي ما يعملوش حاجة؟

فرفور: أهو ده سؤال يدل على إنك مش مثقف .

السيد: طب وغيره فيه أية كمان؟

فرفور: تشتغل فنان؟

(١) يوسف إدريس ، الفرافير ، المقدمة ، ص ٤ ، ط ١ ، مطبعة الكتاب الماسي ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .

السيد: فنان أيه؟ أعمل أيه؟

فرفور: فنان من غير فن

السيد: وهو فيه فى الدنيا فنان من غير فن؟

فرفور: يوه . . عندنا منهم كتير . . دول يسبحوا على الواحد «يمد يده داخل ملبسه ويخرجها مقبوضة» تاخذ لك كبشة . . طب أيه رأيك تشتغل مطرب؟

السيد: أعمل أيه يعني؟

فرفور: تقعد لك يبجى ثلاثين أربعين سنة تقول آه .

السيد: يافرفور !!

فرفور: ما ترعلش؟ أشتغل وكيل نيابة

السيد: وكيل نيابة مرة واحدة؟

فرفور: أيوه . . الراجل اللى بيعادى الناس ده لله فى لله . . لا ياعم أشتغل قاضى أحسن .

السيد: أعمل أيه يعنى يافرفور .

فرفور: تفضل تدرس فى قضايا كويس قوى وتجهز لها الخيشيات وبعدين تيجى فى المحكمة تأجلها مش عاجبك؟ خلاص . . أشتغل دكتور . .

السيد: ما فيش يابنى شغلانة عندك . . الواحد ياكل منها عيش بعرق جبينه؟

فرفور: فيه أشتغل حرامى . . !!

السيد: طب أنا مستعد .

فرفور: تحب تبقى تشتغل حرامى كبير والا متوسط والا حرامى على قد حاله؟

السيد: ودى عايزة كلام . . حرامى كبير طبعاً . .

فرفور: خلاص بقى اشتغل فى التصدير والإستيراد . .

السيد :والحرامى المتوسط .

فرفور :أبقى افتح لك جمعية تعاونية . .

السيد :إلا دى . . واللى على قد حاله ؟

فرفور :ده الغلبان بقى . . اللى يسرق بعرق جيبينه . . يطلع على مواسير بسطى على

بيت . . ينشل محفظة وتطلع فاضية . . حاجة زى كده (١).

وكذلك اعتمد فى معالجته لأحداث مسرحيته أعلى التجسيد الدرامى لنظام الكون الذى يجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة بفعل الجاذبية المغناطيسية المتأثرة بعنصرى الثقل والكثافة فنرى فرفور يدور حول السيد بفعل الجاذبية المغناطيسية التى تجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة وهكذا يعتبر دوران الفرفور حول السيد نظاماً كنظام الأفلاك . وبذلك يفشل الإنسان فى رحلته الأبدية فى العثور على معنى لوجوده، لأنه مجرد ذرة فى هذا الكون بدليل إيجاءات إسدال الستارة النهائية «لقد يوحى إسدال ستارة النهاية على فرفور وهو يصرخ فى جمهور النظارة - يا عالم . . يافراير . . إحقوا أخوكم . شوفولنا حل . . حل ياناس . . «لازم فيه حل . لابد فيه حل . . النجدة» قد توحى هذه النهاية المفتوحة بمثل ما كانت توحى به نهايات «تشيخوف» حين يكتفى برسم الصورة، ويتركها تحفر فى نفسية المتلقى أخاديد مأساوية عميقة، أو يقنع بإثارة الفكر والشعور وتوجيههما صوب التجربة المطروحة، وحفزهما بالألم والمعاناة إلى التغيير أو على الأقل إلى الأمل فى التغيير» (٢) .

فالتجسيد هنا تجسيد بشرى قوامه سيد وفرفور، وهذه سنة الحياة ونظام الكون، ولولا ذلك ما عمر الكون، ولتلاشت الغاية الكبرى من حكمة وجود الصراع بين الطبقات

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .

(١) د. محمد فتوح فى المسرح المصرى المعاصر مرجع سابق ، ص ١١٣ .

واختلاف الدرجات حفزاً للعمل ودفعا لعجلة الإنتاج «إن صراع الفرفور للتخلص من السيد صراع قائم على جميع الحالات البشرية حتى في الحالة التي نسميها نحن حالة الموت، فالمت من الناحية العلمية هو نوع من تحليل الأجسام إلى إلكترون وبروتون، حيث يدور الإلكترون دورة أبدية حول البروتون، كما كان الفرفور في الدنيا يدور حول سيده، والذي أحسن وضعه يوسف إدريس أن ترك المسرحية لا تقدم حلاً للمشكلة، بل ترك الباب مفتوحاً أمام العقل الإنساني لبحث عن حلول»^(١).

ومع ذلك فقد أضرت بالتجربة بعض الهنات حيث تحولت مشاهد كثيرة إلى قفشات لفظية استخدمت أسلوب «القافية» المعروفة في مسرح السامر الشعبي، مما أصاب العمل الدرامي بالخلخلة والتفكك، وهذا الإطناب في نقد المهن والصناعات والوظائف والنسوة المتحررات والسيدات المتفرجات أدخل السأم والملل لرتابته وتكرار أجزائه، وهذا المقياس التجريدي الذي طبق على بطل المسرحية جعل كليهما يتسم بالمنطوية، لأن السيد لم يفصح عن رغبات خاصة أو طلبات تميزه عن غيره من الأسياد.. وإنما هو نمط يحمل كل الصفات السائدة في السادة، وكذلك «فرفور» هو العبد أو الخادم الذي يحمل كل صفات العبيد والخدم والتي تفقده رغباته وميوله الشخصية مستقلة وحياء لها طابعها الخاص.

ولقد حاول المؤلف أن يربط بين العلاقات الإنسانية القائمة بين السيد والفرفور وبين قوانين الطبيعة الجبرية، فأوحى إلينا بأن قوانين الكون الصارمة هي المسئولة عن تلك العلاقة الظالمة بين السيد والفرفور ومن ثم كانت الصلة بين الشكل الفني للمسرحية وهذه النهاية المشبعة بروح التشاؤم واليأس، وأكدت القنوط من وجود نظام عادل يضمن لكل حياة مثالية رغدة لا تعرف المشكلات ولا تعكر صفوها المتاعب، وغاب عنه أن العلاقات الإنسانية تخضع للقوانين الاجتماعية التي تعترف بإرادة الإنسان في تكييف أموره وأحواله المعيشة في الحياة، بل بإرادته يستطيع أن يسخر قوانين الطبيعة لخدمته وبعقله يتمكن من إخضاعها لسلطانه.

(٢) رجاء النقاش في أضواء المسرح، ص ١٢٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.

ونحن لا نستطيع أن نتتبع كل ما كتب فى هذا الاتجاه، ولكن الذى يعنينا أن المسرح
الذهنى قد تعرض -ولا يزال- لنقد شديد، حيث أنهم بضعف الحركة أو انعدامها، وفتور
الحبكة أو تخلخلها، حتى يرى بعض النقاد أنه مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للعرض على
الخشبة .

ومهما يكن من أمر فالمسرحية الذهنية قد تعددت روافدها الرمزية والأسطورية محاولة
الاقتراب من الواقع الإنسانى، والالتحام بالحياة المحسة وإدخال المفاجأة الدرامية، وبت
الحركة والحياة بين الشخوص والأحداث .

هذا والمسرحية الذهنية منذ أن ظهرت فى القرن الماضى على يد «أبسن» النرويجى ،
و«برنارد شو» الأيرلندى، أطلقوا عليها اسم «الدراما الحديثة» لأن عمالقة هذا الاتجاه
مزجوا بين الرمزية والواقعية وطوروا الصراع الناشب بين الإنسان والقدر إلى صراع بين
الإنسان والحقيقة ومادام الإنسان قد دخل طرفاً فى الصراع فإن المسرحية لا تفقد حرارتها
بل إن تأثير قوتها الدرامية يهز النفوس ويشير الشجون، ويولد الشفقة، والرعب فى نفوس
المشاهدين ويحقق ما يُسمى «بالتطهير» .