المسرح . . وماذا يقدم ؟
السؤال المطروح بعد السادس من أكتوبر

الحقيقة التى تفرض نفسها على وجداننا الفنى ، بل وعلى وجداننا الثقافى كله – هى أن السادس من أكتوبر لم يكن مجرد تاريخ مادى وكفى ، ولكنه أصبح بعد ذلك تاريخاً روحيًا للنفس العربية ، تستطيع عبره أو من خلاله أن تستأنف مسيرتها الحضارية بطول الماضى وعرض الحاضر وعمق التراث ، وأن تبدأ زحفها الطويل فى ضمير عالمنا المعاصر نحو آفاق أرحب وغايات أبعد مدى .

ولم يكن العبور الحربى الذى أنجزته بسالة المقاتل المصرى سوى علامة رائعة ومروعة على قدرة الإرادة المصرية ، على أن تعبر مخاوفها وتتخطى همومها ؛ لتطلق طاقاتها فى الخلق والإبداع ، وتنطلق نحو الارتفاع إلى مستوى الأحداث مستلهمة روح أكتوبر المجيد فى شتى نواحى التحرير والتنوير على نحو يجعل من « **الأكتوبرية** » بحق أصول عقيدة وفلسفة نهضة : عقيدة نابعة من أعماقنا معبرة عن ذواتنا ، ونهضة شاملة وقادرة على الاندفاع بنا نحو مواكبة روح العصر .

وكان من الطبيعى أن يتكثف هذا كله فى سؤالين محوريين ، أو فى سؤال مزدوج : ماذا نعمل ؟ وماذا نقدم ؟

أما الإجابة على السؤال الأول فقد تجسدت فيما فعله كل مواطن شريف وصالح بذل دمه ، وتبرع بماله ، ولم يبخل بساعة من ليله أو نهاره فى الحفاظ على صلابة الجبهة الداخلية ، وأما الإجابة على السؤال الآخر فقد ألقيت على عاتق كل كاتب أو أديب أو فنان يتعامل بالكلمة أو بالنغمة أو بفرشاة الألوان .

٤

وربما كانت إجابة المشتغلين بالمسرح أكثر تعقيداً وتركيباً : فالصورة التشكيلية والقصيدة الشعرية واللحن الموسيقى أسرع فى التعبير لصدورها عن ذات الفنان وحده ، أما العمل المسرحى فمحصلة جمع عدة فنون مجتمعة ، فضلاً عن أنه أكثر من سواه : الفن الذى لايتم بالتلقى عن طريق جهاز أو كتاب أو لوحة ، ولكن باللقاء الحى المباشر بين الفنان والجمهور ، فكلمة المؤلف فوق شفتى الممثل ، ومن فوقها الماكياج ، ومن حولها الديكور والإضاءة والموسيقى - كل هذا وكثير غيره يحتاج إلى وقت أطول ودراية أعمق من أجل البناء والأداء ، أو من أجل التمثل والتمثيل .

٥

وبرغم هذا كله استطاعت « **هيئة المسرح** » أن تجرؤ على الإجابة ، فعدلت من خطتها المسرحية ، وعدلت عن مسرحياتها الكوميدية ، وقدمت فوراً وكعملية إنزال أولى عروضاً من الشعر الحماسى ، والغناء الوطنى ، والأداء الساخن فوق المسرح ، وكان فى طليعة هذه العروض العرض الناجح جماهيريًّا « **مدد . . مدد . . شدى حيلك يابلد** » الذى ولف مخرجه **عبد الغفار عودة** بين أشعار **زكى عمر** الشعبية وألحان **محمد نوح** العصرية محاولاً أن يقدم عرضاً فيه من الفورية بمقدار ما فيه من الصدق والحرارة ، وفيه من التلقائية مايجعل جمهور الصالة يشارك ممثلى المسرح فى

ترديد أناشيد المعركة .

وكرجع صدى لهذا العرض الطليعى – ظهر عرضان آخران : أحدهما بعنوان « **فى حب مصر** » الذى حاول مخرجه الشاب « **سامى صلاح** » أن يولف بدوره بين بعض الأشعار الحماسية لشاعر العامية **سمير عبد الباقى** ، وبعض الألحان الوطنية للمطرب الصاعد **عدلى فخرى** ، وذلك فى نوع من البساطة الموحية والانفعال البالغ التعبير . أما الآخر فبعنوان « **هنا القاهرة** » ويجمع هو أيضاً من خلال مخرجه **عبد الرحمن الشافعى** بين أشعار **عبد العزيز عبد الظاهر** وألحان **على سعد** وغناء **سهير طه حسين** بين الجدة والجدية ، عبر تلك « **البيانات المدنيه** » التى تحاول أن ترتفع إلى مستوى الأحداث بالتعبير عن وجدان الشعب المشارك فى المعركة .

ولكن هذه النوعية من العروض التى لانملك سوى « تحيتها » لما فيها من صدق وحرارة ، وشرف التعبير الوجدانى عن المعركة – لا يمكن معاملتها بمقاييس النقد المسرحى : فهى تشكل فى أسعد الأحوال مايمكن تسميته « بمسرح الشعر » الذى لايرقى إلى المسرح الشعرى بالضرورة ، وإن أدى إليه بالتطور ، لذلك كان لزاماً على « هيئة المسرح » أن تبحث لفرقها عن « خط درامى » يوازى هذا الخط الشعرى فتؤدى دورها المشروع فيما وراء خطوط النار .

وكان توفيقاً أن أعادت تقديم بعض العروض المسرحية التى – وإن لم ترتفع إلى مستوى الشىء الكبير الذى حدث فى أكتوبر – تتماشى مع الطقس المعركى العام الذى نعيشه ونعايشه : فمسرحية « **الناصر صلاح الدين** » التى كتبها **محمود شعبان** وأخرجها **كمال حسين** وقدمها « **المسرح القومى** » تشيد بالمواقف الإيجابية فى سيرة ذلك البطل العربى العظيم الذى قاد الجيوش العربية فى حربها المقدسة ضد الصليبيين الغزاة دفاعاً عن بيت الرب وأرض الأنبياء ، ودفاعاً عن السلام الذى لا يُحْمَى إلا

بقوة السلاح .

ومسرحية « **أيوب الجديد** » التى كتبها **يوسف الحطاب** وأخرجها **كمال حسين** أيضاً ، وقدمها « **مسرح الطليعة** » تأكيد للقيم الإيجابية فى شخصية الإنسان المصرى الذى يجمع بين الصبر والثورة ، فهو صابر عن إيمان بنيله الجارى وشمسه المشرقة وأرضه الخضراء ، وبأن من أراد بلاده بسوء قصمه الله ، ولكن إذا اشتد به الظلم وحاصره الظلام نفد الصبر وكانت الثورة ، تماماً كما حدث فى الثورة الوطنية الكبرى عام ١٩١٩ ، وفى الثورة الاجتماعية الكبرى عام ١٩٥٢ ، ثم فى ثورة التصحيح المجيدة فى ١٥ مايو ١٩٧١ .

ومسرحية « **الغول** » التى كتبها **بيترفايس** وصاغها شعراً **فؤاد حداد** وأخرجها **أحمد زكى** ليعيد تقديمها « **مسرح الطليعة** » – تندد بالاستعمار البرتغالى فى أنجولا ، وتناشد القوى الشريفة والمناضلة أن تهب للدفاع عن الشعوب النامية التى تحت تأثير الاستعمار ، والمنسحقة تحت عجلات الاستغلال .

أقول : إن إعادة الهيئة تقديم مثل هذه العروض المسرحية كان توفيقاً واضحاً فى ملء الفراغ المسرحى الذى لم تقو عليه عروض الشعر والغناء ، فيما أسميناه « **بمسرح الشعر** » ، ومع ذلك فقد ظل قائماً السؤال المطروح فوق المسرح ، وهو : ماذا يقدم ؟

وصحيح أن كثيراً من النصوص المسرحية الجديدة قدمت للجان القراءة ، ولكن الصحيح أيضاً أن أكثر هذه النصوص لم يكن فيها من العمق الفنى بمقدار مافيها من الصدق الوطنى ، ولذلك كانت فى معظمها نصوصاً دون المستوى : دون مستوى الفكر والفن ، ودون مستوى الحدث العبورى الكبير ، والاستثناء هنا بطبيعة الحال لمسرحية « **حدث فى أكتوبر** » التى كتبها الشاب **إسماعيل العادلى** وأخرجها **كرم مطاوع** ؛ ليقدمها المسرح القومى ، فهى مسرحية تجمع بين طرافة

الفكرة وبساطة العرض ومباشرة الحوار ، وإن جمعت بلا مبرر بين مقاطع شعرية ونثرية من مسرحيات أخرى مثل « **وطنى عكا** » و « **ثأر الله** » .

وهنا يبزغ هذا السؤال إجابة على السؤال المطروح : لماذا لاتقدم فرق الهيئة بعض مسرحيات « **الريبورتوار** » التى تتلاءم شكلاً ونماشى مضموناً وطقسَ المعركة ؟ إن من المسرحيات القديمة ما يمكن أن ترتفع حرارته إلى تلك الدرجة التى نعيشها حتى هذه الأيام ، بل كان بعضها بحق استعجالاً ليوم السادس من أكتوبر ، فضلاً عن قيمتها الأدبية والفنية كلمعات ضوء باهر على ستار مسرحنا المعاصر ، وليس أدل على ذلك من مسرحيات مثل « **ثأر الله** » و « **مأساة الحلاج** » و « **بلدى يابلدى** » بما تنطوى عليه من إشادة بالجهاد الدينى فى سبيل العقيدة والحق والحرية . . كذلك مسرحيات مثل « **الفتى مهران** » و « **سليمان الحلبى** » و « **ليلة مصرع جيفارا** » التى تهيب بالقوى الوطنية الشريفة والمناضلة أن تقف فى مواجهة كل قوى القهر والبغى والطغيان ! هذا فضلاً عن مجموعة المسرحيات التى تتخذ من القضية الفلسطينية موضوعاً رئيسيًّا لها ، مثل « **النار والزيتون** » و « **شمشون ودليلة** » ومسرحية « **السؤال** » .

فإذا تركنا هذا كله على المستوى المحلى فلن نعدم على المستوى العالمى تلك المسرحيات التى كتبها أصحابها فى مواقف مماثلة لتلك التى يقفها كتابنا فى هذه الأيام : فمثلاً مسرحية « **الذباب** » التى كتبها **سارتر** و « **العادلون** » **لألبير كامى** ، كانتا قنبلتين زمنيتين فى وجه الاحتلال النازى لفرنسا ، وكانت مسرحية « **المحراث والنجوم** » التى كتبها **أو كيزى** ومسرحية « **الرهينة** » **لبراندان بيهان** كانتا صيحتين ناريتين من أجل تحرير أيرلندا ، وقس على ذلك مسرحيات « **أفول القمر** » **لجون وشتاينبك** و « **الأم شجاعة** » **لبرتولد بريخت** ، و « **جان دارك** » **لبرنارد شو** ،

و« موسيق مستر شارلى » لجيمس بولدوين ، فضلاً عن مسرحية « تاجر البندقية » لشيكسبير ، أو « الجنة المحاصرة » لكاتب ياسين .

فهذه وغيرها مسرحيات محلية وعالمية تتلاءم هى وظروف المعركة التى نعيشها ونعايشها حتى الآن : بعضها سبق تقديمه ، ويمكن إعادة تقديمه من جديد ، وبعضها الآخر يمكن إنتاجه إنتاجاً جديداً . وهنا يمكن هيئة المسرح أن تعود مرة أخرى إلى التنظيمات الإدارية التى كانت قد أعلنت عنها قبل السادس من أكتوبر ، وبخاصة ما يتعلق منها بالنوعية المحددة لكل مسرح : حيث يقتصر « المسرح القومى » على تقديم الكلاسيكيات ، ويقدم « المسرح الحديث » المحليات ، أما « مسرح الطليعة » فيقدم التجريبى من المسرحيات المحلية والعالمية .

فإذا تركنا « هيئة المسرح » التى استطاعت بوعى معركى فورى وأصيل أن تتجاوب إلى حد كبير والأحداث ، وأن تعيد تنظيم صفوفها بما يشبه المجهود المسرحى الذى يتناغم هو والمجهود الحربى ، ولو على مستوى الجبهة الداخلية ، فضلاً عن فتح مسارحها بالمجان أمام الجمهور ، ثم بمبالغ رمزية تخصص لأغراض المعركة ، وانتقلنا إلى الوجه الآخر للمسرح ، وهو مايعرف بمسارح القطاع الخاص أو « المسرح التجارى » — طالعتنا صورة مغايرة كل المغايرة ، أقل ما يقال فيها : إنها بمهذب التعبير « صورة مقلوبة » أو بصريح العبارة « صورة غير مشرفة » : فقد تركت هذه الفرق لضمائرها الوطنية دون إلزام رقابى أو قرار إدارى ، فترددت بادئ الأمر بين إغلاق مسارحها أو استمرار فتحها للجمهور ، ولكن صوت المعركة الأعلى ، ووعى الجمهور الأقوى اضطر هذه الفرق اضطراراً إلى إيقاف عرض هذه النوعية من المسرحيات التى برغم مابينها من تفاوت فنى — فإنها جميعاً من نوع « الفارس » أو المسرح الهزلى الذى يعمل على جذب الجمهور أو طبقة بعينها من

المجتمع بتزجية فراغه ، ودغدغة مشاعره ، بل أكاد أقول : وإثارة غرائزه عن طريق الرقصات الاستعراضية والأفيهات الكوميدية واللوازم الفكاهية المعينة التى يقوم بها بعض نجوم الكوميديا المعروفين ، والتى تجعل « هذا الجمهور » يتفرج عليها أكثر من فرجته على المسرحية ذاتها .

غير أنه مع وقف إطلاق النار وبرغم استمرار المعركة عادت هذه الفرق إلى تقديم مسرحياتها من جديد ، وهى المسرحيات التى لم تعد ترتبط بحركة المسرح العامة ، ولا بوعى المجتمع ذاته ، ولا بروح أكتوبر المجيد التى تهيب بنا جميعاً أن نأخذ « بجدية » جميع أمورنا فى الحياة والفن ، وأين هذه « الروح » من مسرحية مثل « **مدرسة المشاغبين** » التى قدمتها فرقة الفنانين المتحدين ، وثانية مثل « **هاللو دوللى** » التى قدمتها فرقة الكوميدى المصرية ، وأخيرة مثل « **افتح ياسمسم** » التى قدمتها فرقة عمر الخيام المسرحية ، وكلها إفراز فنى مريض للتناقضات الاجتماعية المرحلية والجراحات الأخلاقية الطارئة التى طفحت فوق سطح حياتنا العامة فيما بعد النكسة وفيما قبل النصر .

وصحيح أن هذه الفرق أقدمت على بعض « التغطيات » المادية والفنية كجواز مرور إلى الجمهور تحت دخان المعركة من قبيل تخصيص يوم من إيرادها الأسبوعى للمجهود الحربى ، وإضافة « **نشيد ختامى** » يشيد بالنصر كما حدث فى المسرحية الهزلية « **أجمل لقاء فى العالم** » التى قدمتها فرقة أمين الهنيدى المسرحية ، ولكن هذه التغطية المكشوفة لا تتفق مع البعث الكبير الذى يعيشه أبناء هذا الجيل ، والذى ينبغى أن يكون « **نقطة ارتكاز** » لكل ماهو جاد وأصيل ، ومن ثم « **نقطة انطلاق** » نحو كل ما هو أصدق وأعمق فى حياتنا العامة .

وهنا لا نملك إلا أن نقف وقفة قصيرة ملؤها التحية لمسرح الفنانة « **تحية**

كاريوكا » التى أثبتت بإيقافها لعرض مسرحية « نيام . . . نيام » وبحثها عن النغمة المسرحية الصحيحة فيما بعد السادس من أكتوبر – أن « مسرح الشوك » الذى كانت تقدمه بكل ماينطوى عليه من نقد وسخرية ولذع اجتماعى لم يكن ركوباً لموجة أو اتجاراً بمرحلة وإنما كان فى صحيحه محاولة ممرورة لإصلاح بعض النواقص المريرة ! .

ولكن هل معنى هذا أننا نطالب هذه الفرق بإغلاق مسارحها طالما أن ماتقدمه من كوميديات أو حتى هزليات لايتفق مع روح المعركة ؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن هذه الفرق بما لديها من ممكنات مادية ، وتمكنات بشرية – تستطيع أن تستثمر هذا كله فيما هو أرفع بالنسبة لحركة المسرح العامة ، وأنفع بالنسبة لحركة المجتمع ذاته : فالمسرح الجاد لا يعنى فحسب الشعارات الرنانة والخطب المدوية والعبارات التقريرية المباشرة ؛ وإنما الكوميديا أيضاً يمكن أن تكون فنًّا جادًّا إذا شاركت فى توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية فى فترة بعينها من فترات تحول المجتمع ؛ بل إن « الفارس » نفسه بما ينطوى عليه من قدرة هائلة على الإضحاك ، سواء عن طريق النكت اللفظية أو المقالب الهزلية أو المواقف المتشابكة – يستطيع أن يؤدى الدور نفسه ولكن إذا أحسن توظيفه واستثماره .

فالقضية فى عمومها هى قضية « الجدية » و « اللاجدية » ، وهذا هو الحد الفاصل بين ما قبل وما بعد السادس من أكتوبر ، ماقبل ومابعد العبور .

ولعل أكبر محاضرة تلقيناها من روح ذلك اليوم المجيد – هى أن نكون جادين فى كل شىء : جادين فى حياتنا وفى فنوننا ، جادين فى جدنا ، وجادين حتى فى حالات الضحك !

نقول إن القضية فيما يتعلق بالمسرح : وماذا يقدم بعد السادس من أكتوبر هى

فى عمومها قضية الجدية واللاجدية : بمعنى أن الدرس الأكبر الذى نتملاه من ملحمة ذلك اليوم المجيد هو أن نكون جادين فى فنوننا بمقدار مانحن جادون فى حياتنا ، وأن تتمدد هذه الجدية بحيث تسرى فى كيان كل فن من الفنون ، وبخاصة فنون « المشاركة » التى هى أكثر من فنون « التلقى » تحملاً للمسئولية باعتبار تأثيرها الفورى والمباشر فى وجدان الجمهور ، وتأثرها الحى والسريع بالواقع النابض فوق أمواج الحياة .

والمسرح فى طليعة غيره من فنون المشاركة التى لاتتم بالتلقى عن طريق جهاز كما فى الموسيقى ، أو آلة كما فى السينما ، أو « لوحة » كما فى الفن التشكيلى ، أوكتاب كما فى القصيدة ، أو الرواية أو القصة القصيرة – أكثرها تأثراً وتأثيراً . . فعلاً وانفعالاً . . استجابة وإجابة على كل ما هو مطروح فى ضمير الجمهور ، فالكلمة فوق شفتى الممثل . . ومن فوقها الماكياج ، ومن ورائها الديكور ، ومن حولها الموسيقى والإضاءة – كل هذا وكثير غيره تجسيد حى للواقع الخارجى ، وإضاءة بالرؤيا البصيرية والرؤية البصرية لجميع جوانب هذا الواقع .

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر – كان المسرح طرفاً فى الحوار الدائر مع الواقع يصوره بمقدار مايطوره ، ويتأثر به بمقدار مايؤثر فيه ، فثمة سببية متبادلة بين المسرح والواقع . . كلاهما سبب ونتيجة فى آن واحد : سبب فيما يحدث ونتيجة لما يقع . . وهذا ما عبر عنه الشاعر المسرحى العظيم **لوركا** بقوله : (المسرح الذى لايحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، وتراجيديا هذا الشعب ، واللون الأصلى لأفقه وفكره – مسرح محتضر إن لم يكن قد مات !) .

وقد يبدو هذا كله صحيحاً فيما يتعلق بالمسرح التراجيدى ، أو ما اصطلح على تسميته بالمسرح الجاد ، بحيث يبزغ السؤال أو التساؤل عن المسرح الكوميدى . .

وهل ينبغى أن يكون جادا هو الآخر ؟ وإن كان الأمر كذلك فكيف تتفق الجدية مع الكوميدية ، أو الموضوع الجاد فى القالب الضاحك ؟

الواقع أن المسرح – تراجيديًا كان أو كوميديًا – هو بالضرورة فن جاد . . فالدراما بأصولها الفنية وقواعدها الأساسية هى الدراما ، سواء اتخذت بعد ذلك القالب التراجيدى أو القالب الكوميدى ، لأنه إذا كانت الدراما بحسب تعريف **أرسطو** « محاكاة لفعل إنسان » – فإن هذا الفعل قد يكون مثيراً للخوف والشفقة ، أو مثاراً للبهجة والمرح ، وبذلك تصبح الكوميديا باعتبارها أحد الجنسين الرئيسيين فى الدراما ، وبحسب تعريف **الدكتور جونسون** « عرض مسرحى للحياة الإنسانية بغية إحداث هزة الفرح . . فى نفس المتفرج » والفرح الذى **يقصده الدكتور جونسون** ليس هو الفرح الساذج أو الفرح الأبله الذى يؤدى إلى الضحك لمجرد الضحك ، وإنما هو الفرح العميق أو الفرح الواعى الذى يقوم على إدراك التناقض بين ظاهرتين أو عدم التوافق مع المجتمع ، وعلى ذلك يصبح الضحك وظيفة اجتماعية لا يمكن فصلها عن خدمة المجتمع ، أو عزلها عن مائر الموضوعات الأخلاقية . وحتى الدعوة التى نادت بأن يكون الفن للفن نشأت أصلاً للحكم على الأشياء بالجمال أو بالقبح ، لا بالصحة أو بالخطأ ، وليس هذا معناه أنها مادامت لاتؤمن إلا بفنية الفن فهى متحللة من القيم الأخلاقية . . متحررة من احترام سلوكات المجتمع .

ومراجعة ولو عابرة لتطور الكوميديا من القديم إلى المعاصر ، من الكوميديا التقليدية عند **أريستوفان** الإغريقى **وميناندر** الرومانى إلى كوميديا عصر النهضة عند **شكسبير** الإنجليزى **وموليير** الفرنسى ثم الكوميديا الحديثة عند **شريدان وأوسكار وايلد وبرنارد شو** فضلا عن الكوميديا المعاصرة عند **بيكيت وبريشت** ، وعند

بيراندللو وديرنمات وعند جورج كوفان وجون ليتلوود – نخرج منها بحقيقة على جانب كبير من الأهمية هى أن هؤلاء جميعاً كما يقول الدكتور على الراعى فى كتابه « فنون الكوميديا » استطاعوا فى كوميدياتهم أن يزاوجوا بين المتعة والفكر ، وأن يربطوا الفكرة بالفكاهة ، والشخصية بالإضحاك والحدث بالنقد الاجتماعى .. وأن يصلوا عبر المهرج والمفكر والشاعر جميعاً ومن واقع العرض الكوميدى الناجح إلى وجدان الجماهير .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الكوميديا يمكن أن تكون فنًّا جادًّا أو هى بالضرورة كذلك طالما استهدفت المشاركة الإيجابية الفعالة فى إيضاح الرؤى الاجتماعية والسياسية ، بل والاقتصادية فى فترة بعينها من فترات تطور المجتمع : فالكوميديا بقدرتها الهائلة على الإضحاك والإمتاع وجذب الجمهور واقترابها من مزاج « الكم » الغفير من أبناء الشعب سواء عن طريق النكتة اللفظية أو المقالب الهزلية أو المواقف الحرجة ، فضلاً عن استخدامها لفنون الشعب المرتجلة مثل فن المهرج أو فنون الكباريه أو مثل فنون السامر والأراجوز وخيال الظل – بفضل هذا كله وكثير غيره تستطيع إن هى استُثمرت استثماراً جادًّا ، ووظفت توظيفاً جيداً – أن تكون سلاحاً لمقاومة العدو سلباً أو إيجاباً وعن طريق التنوير أو عن طريق التحرير .

وفى تاريخنا الكوميدى لم تنعزل الكوميديا تماماً عن واقع المجتمع وقضايا الشعب ، بل استطاعت إلى حد كبير أن تكون وقوداً فنيًّا فى معاركه ضد الاستغلال الإقطاعى والرأسمالى ، وضد الاحتلال بشتى صوره ، ولم ينقطع تيار المشاركة الكوميدية منذ النماذج الناضجة التى قدمها **ابن دانيال** حتى المحاولات الناجحة التى أقدم عليها **يعقوب صنوع** إلى أن جاء أبو الكوميديا الحديثة **نجيب الريحانى** ليقدم أكبر عدد من الكوميديات الشعبية التى تقوم أصلاً على النقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى ، وتحاول أن تكشف عن عيوب المجتمع المصرى فيما قبل الثورة .

ولكن كوميديا الريحانى بمقدار ما كان لها من تأثيرها الإيجابى فى حركتنا المسرحية العامة – كان لها أثرها السلبى على ماتلاها من مراحل : فهو بعدم قدرته على كتابة مسرحيات مبتكرة ، واعتماده على التمصير عن مسرح البوليفار الفرنسى ، ووقوفه عند عتبة النقد الاجتماعى دون أن يصعد إلى سطح الموقف الثورى – ترك بصماته على كل من جاءوا بعده . . بمواهب أقل وقصور أكبر،مما أدى إلى ظهور موجة المسرح التجارى التى تغرق مسرحنا الكوميدى حتى الآن .

وكنا نتوقع للحركة الكوميدية فى المسرح بعد وفاة الريحانى أن تتجاوز هذه « **المرحلة الريحانية** » إلى مرحلة أخرى يتم فيها الجمع بين الأصالة والمعاصرة خروجاً بفننا الكوميدى من نطاق التقليد إلى آفاق التجديد ، بحثاً عن المؤلف الكوميدى المصرى الأصيل ، وتعرفاً على ملامح الكوميديا الشعبية على الأصالة . ولكن الأصوات الكوميدية التى حاولت ذلك من أمثال **نعمان عاشور** ، **ولطفى الخولى** ، **ويوسف إدريس** ، **وألفريد فرج** ، **وعلى سالم** – لم تستطع أن تتجاوز الجمهور المحدود إلى الجمهور العريض ، أو أن تنتقل من كوميديا البورجوازيين إلى كوميديا الشعب ، ظلت مقصورة على مخاطبة الفئة دون الكل ، أو الطبقة دون المجتمع .

وعاد المسرح الكوميدى بوجهه التجارى ليهوى فى المرحلة الريحانية دون أن يتجاوزها إلى مرحلة أخرى أعمق أثراً وأبعد مدى ، وربما قيل إن ثنائى « **الريحانى – ميمى شكيب** » **هو نفسه ثنائى** « **المهندس – شويكار** » الطابع نفسه والإطار نفسه مع استبدال التمصير عن الفودفيل الفرنسى بالتمصير عن الفودفيل الأمريكى ، بل بالتمصير عن الأفلام الأمريكية بالذات التى لا علاقة لها بالبناء الدرامى فى المسرح .

ولقد تفشت هذه الظاهرة بالذات فى سنوات النكسة حتى حجبت المؤلف الكوميدى الجاد ، وجرفت فى تيارها كل القوى الإبداعية فى مجال الأداء

الكوميدى مثل عبد المنعم مدبولى ، وأمين الهنيدى ، ومحمد رضا ، ومحمد عوض ، وأبو بكر عزت ، وبدر الدين جمجوم فضلاً عن جيل المضحكين من الشبان ، عادل إمام ، وسعيد صالح ، وجورج سيدهم ، وسمير غانم ، ومحمد صبحى ، ووحيد سيف ، وصلاح السعدنى ، وعبد السلام محمد ، وسيد زيان ، ولم يعد المسرح الكوميدى فى عمومه سوى مسرح النكت اللفظية الفارغة ، والمواقف الكوميدية الهزيلة ، والمفارقات السطحية الساذجة ، بالإضافة إلى إقحام الرقصات الاستعراضية والموسيقى الغنائية بلا مبرر سوى اجتذاب أكبر « كم » من الجمهور .

ولم يقف خطر هذه الظاهرة وخطورتها عند المياه الإقليمية لما اصطلح على تسميته « بالمسرح التجارى » الذى حدد هدفه بالكسب المادى ، وحدد وظيفته بالإضحاك من أجل الإضحاك ، ولكن عدوى هذا المسرح تفشت فى المسرح الرسمى للدولة ، فظهرت على فرق الهيئة العامة للمسرح أعراض هذا الوباء الكوميدى أو اللاكوميدى بصحيح التعبير ، وهو ما تجلى واضحاً فى سلسلة المسرحيات الممصرة التى قدمها المسرح القومى والمسرح الحديث .

حدث هذا كله قبل السادس من أكتوبر ، وتجلى واضحاً فى سنوات النكسة أو الهزيمة ، ولكن الحدث العبورى الرائع والمروع معاً ، الذى كشف عن الإرادة المصرية فى جوهرها وأصالتها وقدرتها على أن تعبر مخاوفها وتجتاز همومها وتنطلق نحو تصحيح موازين القوى فى ملحمة الإنسان المصرى المعاصر ، ذلك الحدث المجيد الذى كان بحق « نقطة ارتكاز » لتأصيل كل شىء فى حياتنا العامة ، ينبغى كذلك أن يكون « نقطة انطلاق » لبناء إنساننا الحضارى الجديد ، بحيث يقف على خط عرض واحد مع كل الدول المتقدمة فى هذا العصر .

وكثيرة هى الآفاق التى يمكن يوم العبور المجيد أن يفتحها لا أمام حيواتنا

فحسب ، بل وأيضاً أمام فنوننا ، فإذا كنا قد عبرنا بعد السادس من أكتوبر إلى أنفسنا ، وإلى ذواتنا الأصيلة محاولين أن نفجر فيها كل طاقاتها الدفين على الخلق والإبداع ، وهو ما تجلى واضحاً فى الإرهاصات الأولى لما يمكن تسميته بمسرح العبور ، وإذا كنا قد تكلمنا عن آفاق العبور : شمالاً إلى حيث « **المسرح العالمى** » نستجلب منه أفضل مافيه دعوة للمقاومة ودعاية للحرية ودعاء للنصر ، ثم عدنا وتكلمنا عن آفاق العبور شرقاً وغرباً إلى حيث « **المسرح العربى** » الذى استطاعت المعركة أن تضخ مشاعره ، وتنضج أفكاره ، فتستخرج كل ما فى آباره من قدرة على العطاء – فى وسعنا أن نتكلم عن أفق جديد للعبور جنوباً إلى حيث « **المسرح الأفريقى** » الذى وقفت شعوبه إلى جوارنا وقفة فيها صلابة أشجار الغابة ، وهدير مياه الشلال ، وأصالة الإيمان بالأسلاف والتناغم مع الطبيعة .

فالزنوجة بعد العروبة والعالمية أفق جديد يستطيع أن يعبر إليه مسرحنا المعاصر ، ليتعرف على ملامح جديدة لمعنى الدراما ، ورؤية مغايرة لكيف العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، فضلاً عن النظرة المختلفة للتشخيص أو التعبير ، وعلى الوجه الآخر للفرجة أو المشاهدة .

فالدراما الأفريقية على العكس تماماً من الدراما الأوربية عمادها الجماعة وليس الفرد ، وهى تقوم على الرمز لا على الحوار . . ومن العبث أن نبحث فيها عن شخصيات تنمو وتتطور ، أو عن حدث يبدأ ويتوسط ويصل إلى الذروة ، فالرمزية هى عماد التعبير الدرامى الأفريقى ، وإن اختلفت أشكالها من طائفة اجتماعية إلى أخرى ، وهى جميعاً تستخدم الأقنعة لإبراز المعنى الدرامى ، من خلال لغة راسخة لمعنى كل قناع . . فأقنعة المناسبات القومية غير أقنعة الأعياد ، غير أقنعة القتال أو الإعداد للحرب ، ذلك لأن القناع هو صوت الجماعة ، وليس الفرد بذاته ممثلاً

لجماعته ، وإنما الرمز هو الذى يمثل القيمة الاجتماعية المعينة التى تصبح بدورها قيمة مجردة ، ومن خلال القناع يستطيع الإنسان أن يخاطب الأسلاف ، ليستخيرهم فى دينه ودنياه .

والرقصات مثل الأقنعة لها أيضاً دلالتها الرمزية التى تنتقل من خلال أنماط متعددة الإيقاعات لحركة الجسم ، وكذلك تتخذ أشكالاً متنوعة ، وتثير انفعالات بعينها يحددها التراث الثقافى لدى الجماعة ، سواء فى مواقف القتال والحرب ، أو فى الأعياد والاحتفالات القومية ، أو فى المناسبات التى تستوجب طرد الأرواح الشريرة والعودة إلى مناجاة الأسلاف .

وعلى ذلك فالرقصة الأفريقية ليست مجرد رقصة بالمعنى البسيط العادى الذى قد يتبادر إلى الذهن السياحى ، ولكنها فى الواقع نوع من أنواع الدراما التصويرية تتخذ من الموسيقى خلفية لها ، على اعتبار أن الموسيقى الأفريقية بتركيبها الإيقاعى موسيقى تمثيلية تتجه إلى الدراما ، على العكس من الموسيقى الأوربية التى تتجه بتركيبها السيمفونى إلى الأذن أو الاستماع .

ومن هنا لم تكن « **الدراما – الراقصة** » بأساليبها الرمزية المتنوعة تصويراً للمآزق الفردية ، بل تعبيراً عن الروح الجماعية للمجتمع ، فهى تمثل صراع الجماعة للقوى الشريرة فى حالات الموت والحرب ، أو الابتهاج بالأرواح الخيرة فى حالات النشوة والانتصار .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدراما الأفريقية بأساليبها المختلفة من أقنعة ورقصات وموسيقى إنما هى استجابة للغرض الاجتماعى من الدراما ، على العكس من الدراما الفردية كما فى درامات **سوفوكليس** أو **شكسبير** أو **موليير** ، ولما كانت الرمزية هى طابع التعبير الدرامى الأفريقى كان التنوع الكبير فى اللغة الرمزية التى

يتخذها هذا التعبير ، وربما كان هذا هو ما قصده الكاتب **باكارى تراوورى** فى كتابه عن « **المسرح الزنجى الأفريقى** » من أن المسرح بالذات فى القارة السوداء : « مظهر من مظاهر التألف والميل إلى الاجتماع » ، بمعنى أنه يخاطب جمهوراً من نوع مغاير لجمهور المسرح الأوربى ، جمهوراً التزم هو نفسه بالدراما واشترك فيها ، ومن ثم فهو جمهور واحد لايتغير !

وتفسير ذلك نقدياً أننا فى تناولنا للمسرح الأفريقى لاينبغى أن ندخل فى اعتبارنا موضوع المسرحيات ، أو المفهوم الدرامى عند كتّاب هذا المسرح فحسب ، وإنما علينا أيضاً أن نتناوله من خلال ما يستعان به فى أى عرض مسرحى تقليدياً كان أو عصرياً مادام الغرض من هذا العرض هو تحقيق قيمته الاجتماعية ، والتأثير فى جمهور يتكون من « المشاركين » أكثر مما يتكون من « المتفرجين » : أى أن « دراما المشاركة » وليست « دراما الفرجة » ومسرح « التلاقى » وليس مسرح « التلقى » — هو أهم مايميز المسرح الزنجى الأفريقى ، وهو من هذا المنطلق يعكس الحاجة إلى التقارب والاتصال بين الطبقات الاجتماعية ، كما يمثل صورة علمية نابضة لرغبة المجتمع فى أن يثبت وجوده ، أو أن يقوم بعمل حاسم يدعم به هذا الوجود .

وتأسيساً على ذلك كان من حق هذا المسرح كما يقول الشاعر الكبير **ليوبولد سنجور** « أن يسجل اسمه فى نضال أفريقيا السوداء من أجل الحرية والاستقلال حتى يظل وثيق الصلة بالشعب ، يعكس شواغله واهتماماته ، ويغذى آماله وأحلامه » .

والحقيقة أننا إذا نظرنا إلى الدراما الإغريقية القديمة ، وإلى الدراما فى العصور الوسطى ، ثم عدنا ونظرنا إلى الدراما الإليزابيثية فضلاً عن أعمال **شكسبير** و**موليير** و**لوب دى فيجا** — وجدنا أن الاهتمام بروح الجماعة هو الطابع الذى يميز المسرح الأفريقى ، والذى لا يجعلنا نستطيع أن نفصل فيه بين « الأدوار الجماعية » وبين

الأدوار التى يتم تمثيلها على خشبة المسرح .

وهذا ما نراه بشكل واضح فى المسرحيات الثلاث التى كتبها الشاعر الزنجى إيميه سيزير ، وهى مسرحيات « **العاصفة** » و « **الملك كيريستوف** » و « **فصل فى الكونغو** » والتى حاول فيها أن يمجد فكرة **الدراما الزنجية** بدعوى أنه إذا كانت « الزنجية » ميراثاً وليست حضارة فعلى الزنوج أن يستبقوا هذا الميراث ، وعليهم فى ذات الوقت أن يحولوه إلى حضارة ، لها معناها وقيمتها وسط الحضارات الأخرى ، فالإنسان على حد تعبيره « الذى لا يملك أن يغير جلده ، لا أقل من أن يمنحه البريق والحياة » .

ومن واقع الاستجابة لهذا التحدى الحضارى تحولت مسرحياته إلى صرخات وطلقات تتحدث بصوت الجميع من أجل الجميع ، وتتحرك بجسد الكل من أجل الكل ، وتتردد فيها كلمات من قبيل – الصلابة . الصمود . التحدى . الانتقام – وتحاول فى هدفها الاجتماعى أن تعبر المسافة من مضاجعة الاستعمار إلى مواكبة الحضارة !

وربما كانت هذه الروح الجديدة لدى **سيزير** على أحد طرفى « فكرة الزنوجة » ولدى **سنجور** على الطرف الآخر ، برغم ما بين الطرفين من سمات مشتركة هى التى جعلت الكاتب الفرنسى **جان بول سارتر** يقول فى مقدمته لكتاب « **أورفيوس الأسود** » إذا كانت الظروف التاريخية فى كل عصر من العصور تختار أمة أو جنساً أو طبقة لكى تحمل الشعلة من جديد – فإن « الشعوب السوداء مقدر لها أن تطلق الصيحة الزنجية العظمى التى سوف تتزعزع لها أسس العالم » .

ومطالعة ولو عابرة لبعض معطيات المسرح الزنجى أو الدراما الأفريقية – تقف منها على هذه الملامح وتلك السمات ، بعضها على حدة وأحياناً كلها مرة واحدة :

فسرحية مثل : « **إيقاع العنف** » التى كتبها **لويس نكوسى** تدور حول صراع القيم فى الجنوب الأفريقى ، وموقف الأفريقى المعاصر من تراث الأسلاف وحضارة العصر ، وكثيراً ما تعقد المقارنة بين هذه المسرحية وبين مسرحية **جون أردن** الشهيرة « **رقصة الشاويش ماسجريف** » لما تنطويان عليه من عنف فى الفكر ، وغضب فى المضمون ، وسخط فى الحوار .

ومسرحية مثل « **أغنية الماعز** » التى ألفها الكاتب النيجيرى **جون بيبر كلارك** تعتمد على الفولكلور الشعبى فى نيجيريا ، وتدافع عن القيم الأفريقية الأصيلة ، وترى فى تنميتها وتطويرها ثراء للتراث الإنسانى .

أما مسرحيات الكاتبة الغانية فو أسوزر لاند وأهمها .. « **أوداسانى** » و « **التجديف** » و « **زواج أنافيوا** » فتدور من ناحية الشكل حول تأصيل الدراما الأفريقية وتطويرها فى ذات الوقت إلى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ، أما من ناحية المضمون فتدور حول العادات والتقاليد الاجتماعية فى المجتمع الغانى برؤية تعليمية لاتخلو من معنى التحرر ، ولا تعدم روح الانطلاق .

وكذلك الكاتب الغانى **هنرى أوفورى** صاحب مسرحية « **المجتمع الأدبى** » التى تدور حول صراع الإنسان المثقف ضد كل قوى التخلف والرجعية ، ومحاولة التوفيق بين التقليد والتجديد سواء فى الفن أو فى الحياة .

وهناك كتّاب دراميون غير هؤلاء من أمثال الكاتب النيجيرى **جابرييل أوكارا** ، والنيجيرى الآخر **جيمس هنشو** ثم الشاعر المسرحى **مازيس كونيني** من جنوب أفريقيا ، فضلاً عن الكاتب الأفريقى **جابرييل كوزان** ، وكلهم يحاولون أن يعالجوا مشكلة التحرر فى المسرح الأفريقى ، بحيث تكون الدراما الأفريقية فى آخر الأمر دراما تحريرية تستهدف استرداد الشخصية الأفريقية الأصيلة ، دونما انعزال عن

مواكبة التطور الحضارى .

وتلك هى المعادلة الصعبة التى تواجه لا كتّاب المسرح الأفريقى وحده ، بل كل كتاب المسرح فى عالمنا الثالث كله ، حتى يستطيع أن يخرج من آبار عزلته واستغلاله ، كى يحمل الشعلة من جديد ، وكى يطلق تلك الصيحة التى سوف تتزعزع لها أسس العالم .

أكثر من أفق إذن من آفاق العبور استطاع يوم السادس من أكتوبر أن يفتحه لا أمام حيواتنا العامة وكفى ، بل وأمام حياتنا الفنية بخاصة ، وربما حياتنا المسرحية بوجه أخص ، وما كان العبور المعركى الذى حققه ذلك اليوم المجيد سوى فاتحة الطريق أمام آفاق من العبور الحضارى ، وبلورة لصراعنا لا مع دول العصر ، ولكن مع حضارة العصر ذاته . فإلى أى مدى نستطيع أن نقف مع هذه الدول على خط عرض واحد ، وتحت مظلة حضارية واحدة ؟ وإلى أى حد نستطيع أن ننطلق من ذواتنا الأصيلة غير منقطعين عن أبدع وأروع مافى تراثنا ، وغير معزولين عن قضايا المجتمع وروح العصر ؟

هذان هما السؤالان المحوريان اللذان تشكل الإجابة عليهما نوعاً من « التعبير » عن وجهى « العبور » و « التعمير » أعنى العبور الحربى الذى انتصرنا به على أنفسنا وعلى العدو ، والتعمير الحضارى الذى نجد فيه حاضرنا ونوجده على خريطة العصر .

وإذا كنا فى مجال التعبير المسرحى قد تكلمنا عن آفاق العبور « شمالاً » إلى حيث « المسرح العالمى » نستجلب منه أشرف مافيه من مسرحيات إشادة بالحرية ، ومناشدة لضمير الإنسان ، وتشييداً لكل قيم الحق والعدل والسلام ، واستشهدنا على ذلك **بسارتر وكامى** من الوجوديين الفرنسيين ، **وأوكيزى وبيهان** من الثوريين

الآيرلنديين ، **وجون أوزبورن وبيتربروك** من الساخطين الإنجليز ، **وبيتر فايس وجونتر جراس** من التسجيليين الألمان ، فضلاً عن **جيمس بولدوين** من الكتّاب الزنوج فى أمريكا .

ثم عدنا وتكلمنا عن آفاق العبور « شرقاً » إلى حيث « المسرح العربى » نتكامل معه فنيًّا وفكريًّا وعلى المستوى الحياتى ، وباليد التى تعمر نعمر معاً ، كما باليد التى تحارب حاربنا معاً ، تحقيقاً لوحدة الطقس الفنى مثلما تحققت وحدة الوقود الحربى ، وضربنا بذلك مثلاً بأعمال السوريين **مصطفى الحلاج وعلى عقلة عرسان وسعد الله ونوس** ، وأعمال العراقيين **يوسف العانى** ، **وجليل القيسى** ، **وعادل كاظم** ، وأعمال اللبنانيين **أنطون معلوف وعصام محفوظ وبلال خورى** فضلاً عن أعمال المناضلين الفلسطينيين **معين بسيسو وسميح القاسم وهارون هاشم رشيد** .

ثم تكلمنا بعد الشمال والشرق عن آفاق العبور « جنوباً » إلى حيث « المسرح الأفريقى » نتعرف فيه على صيغة مغايرة للدراما ، تخالف الدراما الإغريقية أو الأوربية شكلاً ومضموناً ومعاراً ، تلك هى « الدراما الزنجية » التى تعتمد على الجماعة لا على الفرد ، وتقوم على الرمز لا على الجوار ، وتستجيب لنداء الأسلاف بمقدار ما تنصت لصوت الطبيعة كى تشكل فى النهاية « دراما المشاركة » لا « دراما الفرجة » ومسرح « التلاقى » ، بدلاً من مسرح « التلقى » وهو ما نراه بوضوح واضح فى درامات الكاتب النيجيرى **جون بيبر كلارك** والكاتب الغانى **هنرى أونورى** وكتّاب جنوب أفريقيا **لويس نكوسى** ، **ومازيس كونيني** ، **وجابرييل كوزان** .

أقول إننا إذا كنا قد تكلمنا عن هذه الآفاق من العبور المسرحى – فى وسعنا أن نتكلم عن « أفق رابع » تكتمل به آفاق العبور إلى الجهات الأربع ، وأعنى به العبور

« غرباً » إلى حيث « المسرح المغربى » الذى يحتوى على محاولة جادة وأصيلة بحثاً عن صيغة عربية لمسرحنا المعاصر ، صيغة تخرج به من مستوى النشاط الحركى إلى مستوى النشاط الإبداعى ، وتتجه به إلى جمهور أكثر اتساعاً فى الحيز المكانى ، وأرحب انفتاحاً على المدى الحضارى .

هذه الصيغة العربية للمسرح فى استلهامها لتراثنا وفنوننا الشعبية المرتجلة ، وتطويرها إلى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ، وتعبيرها عن شخصيتنا الدرامية المتميزة ، وجذبها لأكبر مساحة ممكنة من الجماهير العربية لا بقصد « الفرجة » ولكن بهدف « المشاركة » فى العرض المسرحى – إنما تلقى بالبذور الحقيقية فى أرض الدراما العربية « تأصيلا » لها فى باطن هذه الأرض « وتعصيراً » لها فى وجدان هذه الجماهير .

وإذا كانت هذه القضية قد تردد صداها فى شرق المسرح العربى ، وبخاصة عندنا ، حيث دعا **توفيق الحكيم** فى كتابه « **قالبنا المسرحى** » إلى استنبات شكلنا المسرحى من فنوننا البدائية الأولى ، كما هى ممثلة فى الحكواتية والمداحين والمقلدين الذين كانوا يقومون بحكاية السير والملاحم ، وتقليد الأبطال والشطار ، ويستعيضون عن هذا كله بفن المسرح ، كما دعا **يوسف إدريس** فى مسرحيته « **الفرافير** » إلى استلهام فنوننا الشعبية المرتجلة ؛ كما هى ممثلة فى شكل السامر الذى تتم فيه المشاركة المسرحية بين الممثلين والحضور ، أو بين المشخصين والجمهور ، عبر الشخصية الشعبية عبارة وتعبيراً . وكذلك حاول **رشاد رشدى** فى مسرحية « **اتفرج يا سلام** » استدعاء خيال الظل من المأثور الشعبى ، وتوظيفه توظيفاً دراميًّا يعلق فيه على أحداث المسرحية فيما يشبه الجوقة أو الكورس الإغريقى ، دون أن تكون الجوقة التقليدية التى تلخص المواقف ، وتعلق على الأحداث ، وتصوغ حكمتها النهائية ،

ولكنها الجوقة العصرية أو « المسرحية داخل المسرحية » والتى تعبر بالحركة والتشكيل والإضاءة !

أقول : إنه إذا كانت قضية البحث عن صيغة عربية للمسرح قد تردد صداها فى « **المشرق العربى** » ، فقد وجدت صدى أكبر وأخطر فى « **المغرب العربى** » ، حتى بدت كما القضية الأولى والأخيرة فى فنونهم المسرحية ، وحتى لقد شبهها بعضهم « باللغز الأوديبى » الذى لابد لهم أن يتصدوا لحله : فإما أن يموتوا دونه ويفترسهم الوحش ، أو يحلوا اللغز ويقتلوا الوحش ، ويستنقذوا مسرحهم العربى !

فى تونس تصدى الأديب الفنان **طاهر قيقة** لهذه القضية كما تصدى لها فى الجزائر المخرج والمدير المسرحى **مصطفى كاتب** ، والكاتب والفنان المسرحى **عبد القادر ولد عبد الرحمن** وربما كانت أنضج وأوعى تجربة شهدتها محاولات « تأصيل » المسرح فى المغرب العربى – تلك التى قام بها **الطيب الصديقى وعبد الله شنوق وأحمد الطيب العلج** ، كلٌّ بطريقته الخاصة وأسلوبه المتميز ، وجميعاً بهدف تأصيل المسرح فى التراب العربى ، وتعصيره بجعله مطلاً على خريطة العصر .

فعند هؤلاء جميعاً أنه إذا كان عقل الأمة العربية فى الوقت الحاضر قد وصل إلى مستوى فهمها ، وكان العرب اليوم يمرون بتطور حضارى يربطون فيه حاضرهم بماضيهم تطلعاً إلى مستقبلهم – فقد جاء الوقت الذى نوصل فيه حاضرنا ، ونعصر فيه تراثنا ، وننطلق نحو غايات وآفاق أرحب وأبعد مدى .

وسواء حاول « واحد » مثل عبد الله شنوق أن يحقق ذلك عن طريق الدعوة إلى « **مسرح الحلقة** » المستنبط من تراث المغرب ، حيث يتجمع المتفرجون على شكل حلقة يدور فى وسطها العرض المسرحى ، بحيث يترك مجالاً للأداء المرتجل لدى الممثلين ، بمقدار مايترك الطريق مفتوحاً أمام إشراك الجمهور واشتراكهم فى

الحفل المسرحى استهدافاً لكسر معيار المسرح الأوربى الحديث من ناحية ، وعودة إلى التراث العربى الأصيل من ناحية أخرى لا بقصد إحيائه ووضعه فى متحف مسرحى حديث ، ولكن بهدف إعادة صياغته بما يتلاءم هو وواقع الجماهير العربية . . سياسيًّا واجتماعيًّا وعلى المستوى الثقافى .

وسواء حاول آخر مثل « أحمد الطيب العلج » فى مسرحية « **ولى الله** » أو فى مسرحية « **مقالب جحا** » إحداث تكوين مسرحى عربى يستند إلى أصول عربية تقابل تلك الأصول الأدبية الفرنسية التى نجدها فى « **طرطوف** » أو « **مقالب سكابان** » **لموليير** ، وهى المحاولات التى تقترب من « التأصيل » بمقدار ما تبتعد عن « الاقتباس » الذى بدأه **مارون النقاش** فى عام ١٨٤٧ عندما قدم مسرحية « **البخيل** » **لموليير** قائلاً عنها : « ذهباً أفرنجيًّا مسكوباً عربيًّا » ، ثم تبعه فى ذلك الكثيرون من رواد التعريب أو التمصير أو الاقتباس ، وهو ما يختلف مادة وروحاً ونصًّا وعرضاً عما يحاوله الفنان المغربى المعاصر من استزراع « الثيمة » الفرنسية فى التربة المغربية ، بحيث لايبقى فيها من الأصل إلا نكهته الإنسانية العامة .

وسواء حاول أخير مثل « الطيب الصديقى » فى مسرحياته الكبرى التى بدأها بمسرحية «**معركة وادى المخازن** » ، ومضى فيها بمسرحية « **ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب** » ، وبلغ ذروتها بمسرحية « **مقامات بديع الزمان الهمذانى** » وهى المسرحيات التى أودعها جهده الإبداعى فنيًّا وفكريًّا ، لخلق مسرح عربى يرتد بجذوره إلى تراث الماضى ، ويمتد بفروعه إلى فنون العصر .

وتكتسب تجربة « الطيب الصديقى » عمقها لا من مجرد اعتمادها على أشكال عربية مسرحية ، « **كسلطان الطلبة** » و « **مسرح الحلبة** » . . « **ومسرح البساط** » ، وهى الأشكال التى تقف عند حدود الإطار الذى يحطم به الجدار التقليدى بين

المسرح والصالة ، وإنما جاوز ذلك إلى الاعتماد على فن المقامة العربية ، باعتباره الإرهاصة الأولى لفن المسرح عند العرب القدامى ، والنبتة الحقيقية أو الشرعية لخلق مسرح عربى متميز .

ومن هذين البعدين معاً . . بُعْدى النص والعرض . . أو بعدى القالب والمادة – استطاع « الطيب الصديقى » أن يكسر حاجز الصمت الذى عرفه المسرح المغربى ، وغدا الجمهور مشاركاً فى العمل المسرحى . . يناقش ويحاور . . يقبل ويرفض . . يعارض ويعترض ، انطلاقاً من أن المسألة تخص هذا الجمهور أولاً وآخراً ، وأن مشاركة الجمهور فى الحدث المسرحى هى جوهر الدراما العربية بعامة والمغربية بوجه خاص

ولا تقتصر تجربة « الطيب الصديقى » على تجسيد صيغة عربية مسرحية فحسب ، وإنما تمتد كذلك بحيث تشمل تجسيد واقع وهموم الجماهير العربية المعاصرة : ذلك لأن « المقامات » بتعبيرها عن أفول عصر مضى تمكن من اتخاذ موقف من الماضى ، بل ومن الحاضر باعتباره استمراراً . ومن هنا كان الالتزام الاجتماعى والحضارى فى مسرح « الطيب الصديقى » عبر مقامات بديع الزمان الهمذانى . . وكذلك الالتزام التراثى والمعاصر ؛ فهو ليس معاصراً لمجرد إضافته لبعض العبارات التى تنتمى إلى واقعنا الحاضر ، ولكن معاصرته تنبع من الإفادة من إنجازات المسرح الغربى الحديث ، دون أن تطغى هذه الإنجازات على جوهر التجربة التى يحاولها « الصديقى » ، بكل ما تحتوى عليه من قيم جمالية وفكرية ، وتقاليد أدبية وفنية ، ومظاهر فردية وجماعية . وهو ليس أصيلاً لمجرد استضافته بديع الزمان الهمذانى من أواخر العصر العباسى ، إلى أواخر القرن العشرين ، ليعيش بيننا حياة الغربة والاغتراب ، وإنما لأن « الصديقى » جعل منه رجلاً ينتمى إلى عصرنا بمقدار

ماينتمى إلى عصره ، وينتقل بين العصرين ليكشف فى وعى وسخرية عما تحت سطحيهما ؛ مما يكاد يجعل منهما عصراً واحداً : وذلك لأنه استطاع أن يغطى بعمق الإدراك ونفاذ الرؤية – المسافة الزمنية الممتدة من العصر العباسى إلى العصر الحاضر . فهو – وإن انفلت من إسار الزمان لكى يعيش فى أى مكان – لايزال عربى الفكر والسلوك وإن كان عالمى الوعى والإدراك . . وتلك هى معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

أرجع وأقول : إنه إذا كان هؤلاء جميعاً بمحاولاتهم الجادة لإيجاد صيغة عربية للمسرح قد لاقوا من النجاح ماجعل الجماهير العربية تصفق لهم فى مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية ١٩٧٢ ، وفى مهرجان الحمامات بتونس ١٩٦٨ محققين بذلك بُعد الأصالة – فقد صفقت لهم أيضاً الجماهير الأوربية عندما شاهدتهم فى « مهرجان أفيون المسرحى » ١٩٧٣ ، وفى « مهرجان مسرح الشعوب » بباريس ١٩٤٦ ، محققين بذلك بُعد المعاصرة .

والذى يعنينا . . هنا والآن . . هو التعرف على هذه المحاولات الرائدة بالنسبة لمسرحنا المصرى المعاصر : إما بعرضها أو باستضافتها طالما أنها تقول الكثير والكثير جدًّا . وطالما أن مسرحنا لم يعد يقول سوى القليل والقليل جدًّا . بل عاد يقدم برغم السادس من أكتوبر مسرحيات المقالب والمصايد والحبايب . . أليس كذلك يا هيئة المسرح ؟ .