

## مسرح عزيز أباظة

وبعد وفاة شوقي بإحدى عشرة سنة تقريباً ظهر شاعر تقليدى جديد يتمسك بعمود الشعر بل ويقتتل فى سبيله ويحرص الحرص كله على الجزالة ، وهو الشاعر عزيز أباظة الذى عرف فجأة كشاعر عندما نشر سنة ١٩٤٣ وهو يعمل مديراً لإحدى مديريات القطر ديوان « أنات حائرة » الذى خصصه لثناء زوجته الفقيدة ، فكان هذا الديوان هو وديوان « من وحى المرأة » للأستاذ عبد الرحمن صدقى ظاهرة فريدة ، لا فى الشعر العربى وحده بل فى الشعر عامة ، إذ نرى كلا منهما يخصص ديواناً - لأول مرة - لثناء الزوجة .

والظاهر أن الأستاذ عزيز أباظة قد عقد العزم على أن يكون شاعر المفاجآت فنحن لا نعلم أنه قد نشر بعد ذلك الديوان قصائد أخرى من الشعر الغنائى أى الشعر العربى التقليدى ، وعلى العكس من ذلك نراه رغم نزعة التقليدية المحافظة على عمود الشعر العربى يفاجىء الجمهور المصرى فى سنة ١٩٤٣ بأول مسرحية شعرية له وهى « قيس ولبنى » التى أتبعها بعدة مسرحيات شعرية أخرى استقاها - كما فعل شوقي - إما من تاريخ مصر وإما من تاريخ العرب الحقيقى أو الأسطورى قبل أن ينتهى أخيراً إلى كتابة مسرحية معاصرة شعراً أيضاً وهى « أوراق الحريف » التى ظهرت فى أواخر سنة ١٩٥٧ .

لقد ألف عزيز أباظة مسرحية قيس ولبنى التى مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى ٤ نوفمبر سنة ١٩٤٣ .

وفى سنة ١٩٤٧ نشر الأستاذ عزيز أباظة مسرحية « العباسة » التى مثلتها أيضاً الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بدار الأوبرا وحضرها الملك السابق فاروق وأنعم بمناسبتها على المؤلف برتبة الباشوية . وقد كتب الدكتور محمد حسين هيكل

مقدمة لها. وفي سنة ١٩٤٩ أصدر مسرحيته الثالثة «الناصر» مصدرة بخطاب إعجاب وتقدير من الأستاذ أحمد لطفي السيد ومقدمة للأستاذ أحمد حسن الزيات . وفي سنة ١٩٥١ أصدر مسرحيته « شجرة الدر » وأهداها إلى الشاعر أحمد شوقي أو على الأصح إلى روحه قائلاً : « إلى شوقي الخالد أزجي أثراً من هديه ونفحة من وحيه هدية تقدير وإكبار ووفاء » ومن الواضح أن الأستاذ عزيز أباطة كان يستطيع أن يكتب نفس الإهداء على مسرحياته السابقة فكلها أثر من « هدى شوقي ونفحة من وحيه » .

وبعد قيام الثورة المصرية الأخيرة أصدر الشاعر عزيز أباطة مسرحيته الشعرية الخامسة « غروب الأندلس » وأهداها « إلى الأمة المصرية الكريمة » قائلاً : « لقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها - إلا قدراً ضئيلاً منها - ولما يتأذن الله لفجرك الجليل أن تشرق أضواؤه ، ولا لبعتك المجيد أن تمهل آلاؤه ، ولقد كان أغلب ظني أنها لن يهيا لها أن تنشر على الناس ممثلة أمامهم أو متداولة بين أيديهم ، ولكنني قدرت وقدر الله ، وكان أمر الله قدراً مقدوراً . وفي هذه المسرحية أيها الأمة الناهضة لمحات عن الدول كيف تتداعى أواسيها . وعن الشعوب كيف تتوارى في حنايا الأبد مجالها ، ولعل العظة والاعتبار ألصق بالمشاعر من العظة بالنصيحة ، فإن شارفت هذه العظة منك سماوة تشوفت إليها ، فهو إذن نشيدة طالما تعلق أملى بأهدابها ، ورغبة وقتت العمر أعالج العسير من أبوابها » . وقد كتب الدكتور طه حسين لهذه المسرحية مقدمة اعترف فيها بأنه لا يكلف بالمسرحيات الشعرية التي كتبها في عصرنا الحاضر أحمد شوقي ثم عزيز أباطة قائلاً « إنني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعراً في هذه الأيام ، وشعراً عربياً بنوع خاص ، وقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتمرد على أوزانه وقوافيه ، وآثر حرية النثر وطلافته وإسماحه على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير ، وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوروبية نادرة أشد الندرة ، لا يكاد الناس يقبلون عليها إن وجدت

فإن فعلوا، لم يتصل إقبالهم عليها إلا ريثما ينصرفون عنها إلى الحرية الحرة ، والطلاقة المطلقة في هذا التمثيل المنشور الذي لا يكلفهم إلا أيسر الجهد وأقل العناء . وقد صحب التمثيل في أثناء طفولته ، وحين بلغ شبابه الشعر لأنه لم يكن يستطيع أن يتخفف من الغناء ، ولأن النثر لم يكن قد استكمل قوته بعد ، فلما تخفف التمثيل من الغناء ومرن النثر واستطاع أن يتصرف في جميع فنون القول انصرف إليه أصحاب التمثيل ، وتركوا الشعر بفنونه الخاصة . فإذا كانت آيات التمثيل في العصر القديم وفي أوائل العصر الحديث شعراً كلها فإن القرن التاسع عشر قد شهد مزاحمة النثر للشعر على التمثيل حتى استأثر به وكاد يصرف الشعر عنه صرفاً .

وهذا الرأي صحيح في جملته ، ولكنه غير صحيح في الكثير من حيثياته ، فإنه إذا كان الشعر التمثيلي قد صاحبه الغناء ، بل والموسيقى أيضاً عند أول ظهور هذا الفن الأدبي عند اليونان القدماء، فإن هذه الحقيقة التاريخية لا يجوز أن تعنى ضرورة مصاحبة الغناء للشعر لتبرير استخدامه في مثل هذا الفن ، وذلك بدليل أن الغناء والموسيقى قد انفصلا عن المسرح التمثيلي منذ أوائل عصر النهضة الأوروبية في القرن الخامس عشر الميلادي عندما ظهر بمدينة فلورنسا أولاً ثم في المدن الإيطالية والفرنسية والألمانية بعد ذلك فن مسرحي خاص بالغناء والموسيقى وهو فن الأوبرا والأوبريت، ومع ذلك ظلت المسرحيات التمثيلية تكتب شعراً في عصر من أزهي عصور هذا الفن وهو العصر الكلاسيكي الذي يكاد يغلب الشعر التمثيلي فيه على كافة أنواع الشعر الأخرى وذلك دون أن ينتقص العدول عن الغناء من قيمة هذا الشعر التمثيلي أي المسرحيات الشعرية التي لا تزال حية خالدة حتى اليوم ، بل إنه يمكن القول بأن الشعر كله قد نشأ أصلاً مصاحباً للغناء والموسيقى سواء منه الشعر الغنائي أو الشعر الملحمي أو الشعر التمثيلي ، ولم يشذ عن ذلك الشعر العربي ، بدليل ما هو ثابت في أكبر موسوعة للشعر العربي القديم ، وهو كتاب الأغاني للأصفهاني حيث نرى كل قصيدة

تشفع بضرها الموسيقى ، ثم انفصل الشعر عن الموسيقى والغناء واستقل بذاته دون أن يحتجى أو يضعف تأثيره على النفوس .

والشعر - كما قلنا غير مرة ، ليست موسيقاه ترفاً ولا مجرد وسيلة للتطريب ، بل هي أداة مرهفة للتعبير عن لطائف من المعنى أو الإحساس قد تعجز الألفاظ غير المنغومة عن التعبير عنها ، وإذن فلا ضير من استخدام الشعر كوسيلة للتعبير في أى فن من فنون الأدب ، ولكن على شرط أن يستطيع الشاعر تطويعه للفن الذى يستخدمه فيه بحيث ينجح في التعبير به عما يريد به وبخاصة في الفن المسرحى الذى يتجه إلى الجماهير ويتطلب سهولة في اللغة المستعملة حتى لا يصطدم السامع بلفظ غريب أو تركيب معقد يعوق الفهم السريع والمتابعة المتصلة واستيعاب الهدف الذى يرمى إليه الشاعر .

وبالرغم من عدم كلف الدكتور طه حسين بالشعر التمثيلى المعاصر فإننا نراه يعلن طربه بشعر الأستاذ عزيز أباطة في هذه المسرحية ويصفه بأنه « شعر جزل رصين لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد » ، بل ويرى المسرحية كلها قصيدة رائعة دون أن يناقش ملاءمة شعر عزيز أباطة عامة واللغة التى يستخدمها خاصة لهذا الفن الجماهيرى أو على الأقل المعد للاستماع السريع لا للقراءة المتنتدة بين أيدي المعاجم اللغوية .

وأما عن أصول هذا الفن التى لا يمكن بدونها أن يحقق هدفاً سواء كتب نثراً أم شعراً فقد تخلص الدكتور طه حسين من التعرض لها عند حديثه عن هذه المسرحية بلباقة فقال « وليس لى بالطبع أن أنقد القصة من هذه الناحية ”يعنى كما قال من قبل : ناحية أحداثها ومشاهدها التمثيلية“ فقد لا يكون من حتى أن أدخل فيما لا أحسن من صناعة التمثيل » وهذا عذر فيه كثير من المغالطة ، فالدكتور طه حسين قد لا يستطيع نقد التمثيل ، ولكنه بلا ريب يستطيع نقد الأدب التمثيلى ، وهو الذى استهل حياته الجامعية بتدريس الأدب التمثيلى عند اليونان وتأليف كتاب قيم فيه ، ومع ذلك اكتفى الدكتور طه حسين

في حديثه عن أحداث هذه المسرحية ومشاهدها بالإشارة إلى شدة انطباقها على مصر المعاصرة في فترة ما قبل الثورة ، فيقول عن شاهدها تمثل إنه « يقطع بأنهم قد تصوروا أشخاصاً مصريين وألقوا عليهم أسماء مصرية ، ولونوا الأحداث في ضمايرهم بألوان يعرفونها حتى المعرفة حتى لكأنهم رأوا رأى العين » دون أن يفصح الأستاذ الكبير عما إذا كان يرى في هذا حسنة تعطي المسرحية قيمة أدبية وإنسانية متميزة أم يرى فيه سيئة تشير إلى عدم استيعاب المؤلف لروح العصر التاريخي الذي استقى منه أحداث مسرحيته، وبخاصة وأن الدكتور طه حسين يشير إلى شيء من ذلك بطرف خفي حينما يقول عن المسرحية « إنها تصور أحداثاً وقعت منذ قرون ، وأخص ما يوصف به العصر الذي وقعت فيه أن طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استئثاراً به من طبيعة العصر الحديث الذي لم تكن شمسها قد أشرقت بعد » .

ثم يترك الشاعر عزيز أباطة التاريخ وأحداثه ليختار موضوعاً أسطورياً من أسطورتنا الشرقية الشهيرة أسطورة ألف ليلة وليلة فصاغ منها في سنة ١٩٥٤ مسرحية « شهر يار » بالاشتراك مع الأستاذ الشاب عبد الله البشير الذي نعلم من مقدمة المسرحية أنه كان قد ألف باللغة الإنجليزية مسرحية عن نفس الموضوع ومثلها تلاميذه في كلية المعلمين .

ولما كانت هذه المسرحية الإنجليزية غير مطبوعة فإننا لم نستطع العثور عليها لنتبين مدى اختلافها عن المسرحية الشعرية التي كتبها الشاعر عزيز أباطة بأسلوبه الشعري التقليدي المعروف .

وعلى أية حال فالأستاذ عبد الله البشير لم يكن أول أديب عربي أو أجنبي اتخذ من أسطورة شهرزاد أو شهر يار موضوعاً لمسرحية وهذا الموضوع قد طرقة كثيرون من كتاب الغرب بل وصيغت من هذه الأسطورة أوبرات لا مسرحيات فحسب . ولعل من أروع التعبيرات الموسيقية عن هذه الأسطورة تعبير الموسيقى الروسي الكبير ريمسكى كورساكوف ملحن «شهرزاد» .

وفي مصر عالج هذه الأسطورة عدد من أدبائنا فكتب توفيق الحكيم مسرحية « شهرزاد » التي ترجمها إلى الفرنسية عضو الأكاديمية جورج لوكونت ، وكتب الأستاذ علي باكثير أيضاً مسرحية « سر شهرزاد » كما كتب الدكتور طه حسين قصة « أحلام شهرزاد » وأخيراً اشترك طه حسين وتوفيق الحكيم في تأليف كتاب حوارى عن هذه الأسطورة ومرامياها القريبة والبعيدة وهو كتاب « القصر المسحور » وهو الذى كتبه أديبانا أثناء تمصيتهما الصيف بأحد المصايف الجبلية فى فرنسا .

ولأول مرة قام الشاعر عزيز أباظة بتقديم مسرحيته إلى الجمهور وإيضاح وجهة نظره إليها بدل أن يعهد بهذا التقديم إلى غيره من الزملاء أو الأدباء كما فعل فى المسرحيات السابقة .

وأخيراً أراد الأستاذ عزيز أباظة أن يحدث انقلاباً فى تأليفه للمسرحيات ، فعدل عن الموضوعات التاريخية والأسطورية إلى الحياة الاجتماعية المعاصرة ، وحاول أن يعدل عن الجزالة العسيرة فى شعره إلى السلاسة اليسيرة وحدثنا عن كل ذلك فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته المعاصرة « أوراق الخريف » ، فبيننا أنه قد عدل فى هذه المسرحية التى أصدرها فى آخر عام سنة ١٩٥٧ عن الموضوعات التاريخية التى كان يستهدف منها أمرين ، أولهما إحياء بطولاتنا التاريخية وثانيهما معالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضى ، فقد أثر أن يعالج مثل هذه القضايا الأخيرة - هذه المرة - من خلال واقع عصره .

هذا ، وقد وضعنا كتاباً خاصاً عن « مسرحيات عزيز أباظة » كما وضعنا كتاباً آخر من قبل عن « مسرحيات شوقى » . والكتابان ضمن مطبوعات « معهد الدراسات العربية العالية » بالقاهرة التابع لجامعة الدول العربية . وقد أوضحنا فى كتابنا عن مسرحيات عزيز أباظة رأينا فى هذه المسرحيات من ناحية بنائها الفنى وطريقة المؤلف فى معالجة الموضوعات التاريخية وتصوير الشخصيات ،

ثم أسلوبه الشعرى التقليدى المولع بالألفاظ القديمة التى يعتبر الكثير منها مهجوراً . ونحن إذا كنا قد عينا على الأستاذ عزيز أباطة مثلا تصديقه لبعض الروايات القديمة السخيفة فى قصة قيس ولبنى ، واعتماده لتلك الروايات فى المسرحية التى عالج فيها هذه القصة مثل رواية استعانة « قيس » بعبد الله بن عتيق خدن الحسين على تطليق لبنى من زوجها لتعود إلى قيس ، واستكرنا إمكان حدوث مثل هذه السخافة فى بيئة الحجاز المسلمة ، فإننا لانستطيع إلا أن نستنكر أيضاً فى مسرحية « أوراق الخريف » نفس هذه المواقف التى تبدو غريبة عن بيتنا الشرقية المعاصرة ، وباستطاعتنا أن نرجح أن المؤلف لم يستق هذه الأحداث من واقع حياتنا المألوفة ، وإنما حاول أن يتصور بخياله وقائع لمسرحيته فعجز به هذا الخيال عن أن يتصور أحداثاً تشاكل أو يمكن أن تشاكل هذا الواقع . وهذه المشاكلة أو إمكانها عقلا شرط أساسى لكل تأليف مسرحى أو قصصى يريد أن يوهم القراء بأنه واقعى مستمد من حياتنا المعاصرة .

فأحداث المسرحية تجرى فى أسرة الأستاذ « قاسم » الذى استطاع أن يتزوج من « وداد » التى كانت فى ولاية عمها « أكرم باشا » بعد وفاة أبيها ، وقد أنجب قاسم من وداد بنتاً « إقبال » ، بلغت سن الزواج وخطبت لعدنان ابن أكرم باشا ، وفى فترة عقد الخطبة نفاجاً بشخصية جديدة هى شخصية « مهيب » الذى نعلم أنه شريك لقاسم فى التجارة وأنه عائد من دمشق حيث كان قد هاجر منذ عشرين عاماً . وقد استضاف قاسم مهيباً فى بيته ونحن نظن أنها استضافة شريفة ، ولكننا لا نلبث أن نفاجاً بغرام عارم يبعث بين مهيب ووداد ، كما نعلم أن مهيباً كان قد حاول أن يتزوج من وداد فى صدر شبابه ، ولكنه لم ينجح ، وهنا نتساءل هل من الممكن أن نعتبر قاسماً وأكرم باشا والأسرة كلها جاهلة لهذه العلاقة القديمة ؟ وإذا كانوا يعلمون بها فى أى حد نستطيع أن نعقل دعوة مهيب إلى الإقامة داخل الأسرة ، ثم كيف نعقل قصائد انزفل الحارة الطويلة التى تجرى بين مهيب ووداد فى منزل الزوج ، على

قيد خطوات منه بل وتحت سمعه وبصره، إلى حد أن نرى وداد تصارع زوجها بأنها لم تحبه يوماً ، وأن حبيبها كان وفقاً على مهيب ، بل وتطلب منه أن يطلقها لكي تعود إلى حبيبها القديم . ومع ذلك لا يثور الزوج ولا تثوب الزوجة إلى رشدتها ، وإنما تنحل العقدة بتدخل إقبال ، التي تضرع إلى مهيب ألا يحطم حياتها وسعادتها وألا يحطم الأسرة كلها بالتفريق بين والديها تفريقاً أصبح من المؤكد أن تؤدي الفضيحة الناشئة عنه إلى فسخ خطبتها من عدنان .

وإذا كان الأستاذ عزيز أباطة قد أنبأنا في مقدمة «أوراق الخريف» أيضاً أن اختياره موضوعاً عصرياً لهذه المسرحية قد اقتضاه كارهاً أن يغير من منهجه الشعري أو من رصانه أسلوبه ليقرب بمسرحيته من واقع الحياة وبخاصة أنه يلاحظ - كما يقول - أن النثر الرصين الفصاحة نفسه قد أخذ يبدو في العصر الحاضر عامة وفي بيئتنا العربية خاصة أمراً نائياً يبعد بالمسرح عن الواقعية التي أصبحت تتطلب في أعمالنا الأدبية الجديدة - إذا كان الأستاذ عزيز أباطة قد قال كل هذا في مقدمة مسرحيته فإننا نلاحظ أن ما أرادته الشاعر عزيز أباطة شيء وما استطاع عمله شيء آخر ، ففي بعض المواضع نراه يقصد عمداً إلى التعابير المبتذلة البعيدة عن روح الشعر على نحو ما يتضح مثلاً من هذا الحوار :  
أكرم متلطفاً : ما لديك اليوم من فاخر ألوان الطعام .  
وداد في مرح : عندي الصنف الذي تهواه رزُّ بحمام ، ودجاجات سمان نظفت أمس أمامي .

أكرم : طيب فخم غذائي اليوم من غير كلام .  
وذلك بينما نراه في مواضع أخرى كثيرة لا يستطيع مغالبة نفسه فيعود إلى التصانيد الغنائية الطويلة البعيدة عن طبيعة الحوار المسرحي وإلى التعابير التقليدية التي يستمدّها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم الذي بعد به الزمن عن روح العصر ولغة العصر بل وعن الاجتهاد في تجديد التعبير واستمداد الصور من واقع حياتنا ، وإلا فأين نحن اليوم مثلاً من «الأراك» الذي لم يعد

يعرفه أحد ، وذلك في قول مهيب ص ١٠١ :

فديتك يا أخت عود الأراك سقاه الندى فانتشى وانثنى

وأمثال ذلك كثير حيث ينتقل بنا الشاعر من السوقية إلى الجزالة التقليدية التي ما فتئت تسهويه .

والذي لا شك فيه أنه إذا كانت المسرحيات التاريخية تتطلب من المؤلف مجهوداً كبيراً وشيئاً من الخيال حتى يستطيع أن يخلق من أحداث التاريخ الفانية قيماً إنسانية خالدة دائمة الحياة متجددة التأثير في الأجيال المتلاحقة ، فإن الجهد الذي لابد للمؤلف أن يبذله في تصوير قصة أو مسرحية من واقع حياتنا أكبر مشقة ، والخيال اللازم لبناء تلك الأحداث وتحقيق وحدة هذا البناء واستخدامه في إيضاح معالم الشخصيات والكشف عن أبعادها النفسية والأخلاقية والاجتماعية - لابد أن يكون هذا الخيال أقوى جناحاً وأحد بصرأ ، كما أن اختيار موضوع عصري لا يتطلب من المؤلف أن يصطنع لغة معينة وإنما يتطلب منه أن ينسى ذاكرته وأكثر ما يستطيع من محفوظه ، ليبتكر التعبير عن هذه الحياة المعاصرة حتى يقدم لنا الصورة الجديدة في ثوب جديد ليس من المحال أن يبلغ في جماله وتأثيره ما بلغته الأنثوب القديمة التي لا يزال يتشبث بها بعض أدبائنا وشعرائنا .

## المسرح النثرى

من الملاحظ أن رواد المسرح العربى منذ مارون النقاش فالقباى فخليل اليازجى قد كانوا يكتبون مسرحياتهم شعراً أو زجلاً على نحو ما كانت تكتب المسرحيات عند قدماء اليونان والرومان ثم عند الكلاسيكيين الفرنسيين ، وذلك فضلاً عن الفكرة التى كانت سائدة عندئذ فى العالم العربى من اعتبار الشعر المظهر الأساسى إن لم يكن الوحيد للأدب ، وذلك بينما كان النثر قد أخذ يطغى على لغة المسرح فى بلاد العالم المختلفة ، ولم يكن بد من أن يمتد هذا الطغيان إلى أدبنا العربى وبخاصة بعد أن أخذت تظهر فيه القصة والأقصوصة النثريتين حتى لرى الشاعر أحمد شوقى نفسه يكتب إحدى مسرحياته وهى « أميرة الأندلس » نثراً بالرغم من أن موضوعها تاريخى كوضوعات مسرحياته الشعرية الأخرى ، بل وبالرغم من أن أحد أبطال هذه المسرحية وهو المعتمد بن عباد قد كان شاعراً ، وقد ضمن شوقى فعلاً مسرحيته بعض أبيات هذا الشاعر الأندلسى الرقيق الذى كان يجمع بين الشعر وحكم الدولة .

ومنذ سنة ١٩٢٠ أخذت المسرحيات النثرية تكثر وأخذت تطغى على المسرحيات الشعرية . وإذا كنا - فى العصر الحاضر - لا نزال نرى بعض الشعراء مثل عزيز أباظة يواصلون كتابة المسرحيات الشعرية ، فإننا نرى إلى جوارهم عدداً كبيراً من الشيوخ والشبان الذين أنتجوا عشرات - إن لم نقل مئات المسرحيات النثرية . وربما كان توفيق الحكيم ومحمود تيمور أكثر أدبائنا إنتاجاً لتلك المسرحيات وأوسعهم شهرة ، كما أنهما أحرص أدبائنا على نشر إنتاجهم الأدبى ، وإعادة طبعه باستمرار والسهر عليه وعلى ترجمة بعضه إلى اللغات الأجنبية ، وهما أدبيان يجمعان بين فن القصة وفن المسرحية حتى لتختلط أحياناً

بعض معالم الفنين عندهما في العمل الأدبي الواحد .  
 وإذا كانت هناك بعض المسرحيات النثرية السابقة على توفيق الحكيم  
 ومحمود تيمور تستحق النظر فيها كأعمال أدبية مثل مسرحية « السلطان  
 صلاح الدين ومملكة أورشليم » لفرح أنطون ومسرحية « أبطال المنصورة » لإبراهيم  
 رمزي وغيرهما ، فإننا نترك كل ذلك للكاتبين اللذين نعدهما لهذه المجموعة عن  
 فني « المأساة » و « الملهاة » لناخذ الآن في الحديث عن زعيمى المسرح النثرى  
 فى بلادنا وهما توفيق الحكيم ومحمود تيمور وذلك قبل أن نفرغ من هذا الكتاب  
 العام الذى نعتبره مقدمة للكاتبين الآخرين اللذين أشرنا إليهما .

## مشرح توفيق الحكيم

لقد نشر الأستاذ توفيق الحكيم في الأيام الأخيرة مسرحية قال في مقدمتها إنه كان قد كتبها في سنة ١٩٢٣ لفرقة عكاشة واسمها « المرأة الحديدية » وفيها يعالج مشكلة السفور التي كانت لا تزال تثير اهتمام الناس ومناقشاتهم في ذلك الوقت. وقد حاول الحكيم أن يعرض فيها ما تستهدف له الأسرة والأخلاق العامة من خطر نتيجة للسفور وخروج المرأة من البيت واختلاطها بالرجال، وهي مشكلة لم يكن يشعر بها شعوراً عميقاً غير الطبقة الوسطى التي ينتمى إليها الحكيم، وذلك لأن السفور كان أمراً مسلماً به منذ زمن بعيد عند الطبقتين العليا والدنيا فالاختلاط كان ولا يزال شائعاً مطرداً في الطبقة العليا وبخاصة بعد أن اتصلنا بالغرب وأخذنا بتقاليده، كما أن نساء الفلاحين كن ولا يزالن يخالطن الرجال ويعملن معهم في الحقول منذ أقدم الأزمنة بحيث يمكن القول بأن السفور لم يكن مشكلة إلا بالنسبة للطبقة الوسطى التي عبر عن مخاوفها توفيق الحكيم في مسرحيته ووجه إلى تأييد تلك المخاوف، وإن يكن الزمن قد أثبت عدم صحتها وانتهى الأمر بسفور هذه الطبقة من النساء واشتراكهن في مختلف ميادين النشاط جنباً إلى جنب مع الرجل، بحيث يمكن القول بأن هذه المشكلة قد حلت ولم يعد لها وجود، وبالتالي فقدت مسرحية الحكيم الكثير من أهميتها ومن اهتمام الناس بها، وأصبحت أشبه ما تكون بوثيقة من وثائق التاريخ، وإن كان ذلك لا يسلبها كل قيمتها إلا إذا جاز أن نقول إن كتابي قاسم أمين مثلاً عن « تحرير المرأة » و « المرأة الحديدية » قد فقدوا كل قيمة لهما بكل مشكلة السفور.

وعلى أية حال فإن نشر الحكيم لهذه المسرحية القديمة قد لفت النظر إلى أنه قد كان معنياً منذ نشأته الأولى وقبل أن ترتفع شهرته ككاتب قصصي

مسرّحي بالمسائل الاجتماعية واتخاذها موضوعات لمسرحياته، وذلك بعد أن أخذ يذيع عنه أنه صاحب المسرح الذهني الرمزي بفضل ما نشر من مسرحيات ذهنية رمزية كانت نقطة البدء في مجده الأدبي، وكانت مسرحية « أهل الكهف » هي أولى تلك المسرحيات ثم تلتها مسرحيات « بيجماليون » و « شهر زاد » و « الملك أوديب » وأخيراً « إيزيس » .

ومع ذلك فإنه ليس بصحيح القول بأن توفيق الحكيم قد تخصص في المسرح الذهني ووفر عليه جهده، وهرب أو ترفع عن معالجة مشاكل مجتمعه فيما يكتبه من مسرحيات، وذلك لأن الحكيم قد مرت به فترة من حياته بين عامي ١٩٤٤ و ١٩٥٠ ترك فيها خدمة الحكومة وعمل صحفياً في مجلة أخبار اليوم الأسبوعية، وفي خلال تلك الفترة نشر بهذه المجلة عدداً كبيراً من المسرحيات القصيرة والمتوسطة جمعها فيما بعد تحت عنوان واحد هو « مسرح المجتمع » الذي يضم إحدى وعشرين مسرحية غالباً العظمى من النوع الكوميدي، وفيها يعالج مشاكل اجتماعية وأخلاقية وسياسية لمشكلة المرأة واشتغالها بالحياة السياسية وعضوية البرلمان، كما يعالج طغيان النزعة المادية على الأخلاق والمثل العليا وفساد الحكم وضروباً من الشذوذ في السلوك الفردي والاجتماعي، وبذلك يجمع الحكيم بين المسرح الذهني والمسرح الاجتماعي .

### المسرح الاجتماعي :

لقد أخذ المسرح، بل الأدب الاجتماعي كله يثير في العالم أجمع وفي العالم العربي خاصة مناقشات حامية بين الأدباء والنقاد، وذلك بعد ما أخذنا نلاحظ من انتشار التفكير الاشتراكي في كل مكان ودعوة هذا التفكير الأدب والأدباء إلى أن يضعوا مواهبهم في خدمة المجتمع وأن لا يظلوا متوفرين على خلق القيم الجمالية فحسب في الوقت الذي تسعى فيه الشعوب إلى التخلص من مشاكلها الاجتماعية وضروب الشقاء والخوف والقلق التي تعانيها . وقد جاء المذهب

الوجودى الذى انتشر انتشاراً واسعاً بعد الحرب العالمية الثانية مؤيداً لهذا الاتجاه الاشتراكي فى الأدب أو الواقعية الاشتراكية، حتى لرى الوجودية تنادى فى الأدب بما يسمونه «الالتزام» أو «الأدب الهادف» بمعنى أن يتحمل الأديب مسئوليته إزاء المجتمع ويلتزم بهذه المسئولية ويهدف فى أدبه إلى أغراض اجتماعية وإنسانية نافعة يعتنقها ويلتزم بها، حتى لا يظل الأدب والفن ترفاً ينعم به الخواص أو تسلياً يقطع بها المستكفون فراغ حياتهم. وفى كتاب ألفه الكاتب الفرنسى الشاب «البيريس» عن «سارتر والوجودية» ونقله إلى العربية الدكتور سهيل لإدريس يقول المؤلف: «إن الجمالية والفن يندوان لسارتر كوسيلة يتعملل بها الكاتب كى لا يجابه وجهاً لوجه قضايا زمنه، ولكنه مع ذلك لا ينكرهما بل يحلها فى الخلل الثانى، ويرى أن اللذة الجمالية فى النشر ليست صافية وإنما تأتى عرضاً، وهو يدعوننا إلى أن نكتب أولاً بنية أن نقول شيئاً للأحياء ولا يضيرنا بعد ذلك ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا الإعجاب بأسلوبنا، ومع ذلك فلا يحسن بنا أن نتوخى الأسباب لذاته لأن المسئولية والصدق يأتيان أولاً والأسلوب والجمالية فى الخلل الثانى.

«إن سارتر يعتقد أن الفكر ينبغي ألا يطفو فوق الأحداث، بل يجب أن ينخرط فيها "والحالية" هى التى ينبغي أن تضى على الآثار الأدبية قيمتها وكما أن طعم الموز يبدو أكثر لذة حين يقطف ناضجاً طازجاً فكذلك آثار الفكر يجب أن تسهلك فى مكانها».

ومع ذلك فإن هذه النظرة الوجودية للأدب والفن وهى نظرة تتفق تمام الاتفاق مع النظرة الاشتراكية لا تزال تلقى مقاومة عنيفة من أنصار الفن للفن والأدب للجمال. ومن المعلوم أن كثيراً من الأدباء والفنانين يبلغ بهم ما يصح أن نسميه «مرض الخلود» حدّاً يجعلهم ينفرون من أدب الملبسات الذى يعالج المشكلات الراهنة فى حياة مجتمعهم خوفاً من أن يصيبهم الغناء بفناء أدبهم الذى قد يموت بتغير تلك الملبسات وفقد اهتمام الناس بالمشاكل التى تؤدت عنها،

على نحو ما سبق أن أوضحنا بالنسبة لمشكلة "السفور" التي عالجها توفيق الحكيم في أول مسرحية اجتماعية كتبها وهي مسرحية « المرأة الجديدة » .

ومعظم مسرحيات المجتمع التي كتبها توفيق الحكيم من نوع الكوميديا وهو النوع الذي يستخدم عادة في نقد العيوب والأخلاق الاجتماعية ويحاول أن يصلح تلك العيوب وأن يقوم الأخلاق بواسطة إثارة الضحك والسخرية منها، وإن يكن معظم النقاد يرون أن الكوميديا لا تستطيع أن تعالج في الغالب غير العيوب والمثالب السطحية التي كثيراً ما تقف عند العادات والتقاليد الاجتماعية والفردية، وأن أبة مسرحية فكاهية تحاول أن تعالج المشاكل الأخلاقية العميقة المتأصلة في طبيعة الإنسان أو في ضميره ، المتغلغلة في كيان المجتمع والضاربة بجذورها في أساسه . لا تلبث أن تنقلب إلى دراما بل إلى مأساة، ولا تحتفظ من الفكاهة إلا بمظهرها الخارجي الذي يقف عنده السطحيون من القراء أو المشاهدين ، بينما تكمن المأساة في أعوارها . وقد رأت الإنسانية أمثلة رائعة لهذه المسرحيات الفكاهية في ظاهرها المحزنة في جوهرها في الكثير من أقلام أكبر ممثل دزلي في العصر الحاضر وهو شارلي شابلي، وبخاصة في أفلامه الأخيرة، بعد أن اتضحت ونضجت فلسفته الاجتماعية القائمة على الاشتراكية، وذلك على نحو ما نلاحظ في أفلام « العصر الحديث » و « أضواء المدينة » و « أضواء المسرح » .

ومن الواضح أن توفيق الحكيم بحكم ممارسته الطويلة لهذا الفن وسعة اطلاعه فيه لم تغب عنه هذه الحقيقة، ولذلك نراه يتخذ المأساة صورة لإحدى هذه المسرحيات الاجتماعية التي تعالج داء أصيلاً في مصر عامة وفي صعيدها خاصة وهو داء الأخذ بالثأر وذلك في مسرحية « أغنية الموت » .

وإن يكن من الحق أن توفيق الحكيم قد استطاع بمهارة فائقة أن يعالج أحياناً صفوة الغرائز البشرية ذاتها وهي أشد العوامل الفعالة في سلوك الأفراد وأخلاقهم بالفن الفكاهي، وذلك على نحو ما نلاحظ في مسرحية « أريد أن أقتل » حيث يعرض الحكيم رجلاً وزوجته يتبادلان عبارات الإخلاص والوفاء

وفرط المحبة والإيثار حتى ليعلم كل منهما رغبته في أن يسبق رفيقه إلى الموت حتى لا ينجع في أعز مخلوق لديه، وفي تلك الأثناء تفتح المسكن فتاة مصابة بلوثة تسكن بجوارهما وتدخل شاهرة مسدساً، وتنبهها أنها لا بد أن تقتل أحداً اليوم وأنها تترك لها الخيار في أن يختارا من بينهما من ستقتله، وعندئذ ينسى الزوجان كل حديث الحب والإيثار الذي كان في ذهنهما، ويأخذ كل منهما يصرع إلى الفتاة لكي تقتل الشخص الآخر وذلك لاستيقاظ غريزة «حب الحياة» أمام خطر الموت، وطغيانها على كل عاطفة، وفي النهاية تطلق الفتاة مسدسها فإذا به محشو بالبارود بدلاً من الرصاص وينجو الزوجان ويتسم القارئ، بينما قد تضج الصالة بالضحك إذا كانت المسرحية معروضة على خشبة المسرح بحكم أن ضحك الصالة ظاهرة جماعية .

ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نستعرض هنا جميع مسرحيات توفيق الحكيم الاجتماعية ولا أن نحللها ونحكم عليها مسرحية بعد أخرى، إلا أننا نستطيع أن نقرر بوجه عام أن هذه المسرحيات الفكاهية القصيرة تعتبر بلا ريب من النوع الذي يصلح للعرض على جمهورنا المصري والعربي عرضاً ناجحاً، وذلك لأنها تعرض لوحات منتزعة من واقع حياة هذا الجمهور أليفة إليه، كما أن الحركة المسرحية متوفرة فيها في الغالب الأعم وذلك بخلاف مسرحياته الرمزية الذهنية التي ربما كانت أكثر صلاحية للقراءة منها للتمثيل، وهي إذا مثلت قد لا يقبل على مشاهدتها غير الخواص من المثقفين الذين يستطيعون فهمها والاستمتاع بها ويجدون المتعة في متابعة الحوار الذهني والذين يصح عندهم ما قال به أحد فلاسفة الإغريق القدماء من أن الفكر ضرب من الحركة وأنه خليق بأن يبعث الحركة في كل شيء، وفي هذه الحركة ما يحقق وظيفة هامة من وظائف المسرح وهي شغل المشاهد عن نفسه لفترة من الزمن والاستحواذ على اهتمامه، فضلاً عن الاستمتاع بالقيمة الفكرية لمضمون الحوار إذا كانت الأفكار أصيلة عميقة موجبة محركة للخيال، قادرة على تحويل السمعيات إلى بصريات والرموز إلى حقائق . .

## المسرح الذهني :

بالرغم من أن توفيق الحكيم قد كتب كما قلنا إحدى وعشرين مسرحية اجتماعية وبالرغم من أن بعضها قد مثل وأصاب نجاحاً، إلا أن توفيق الحكيم قد اشتهر بنوع خاص بالمسرح الذهني الذي يعتبر ممهداً له في أدبنا المعاصر .

ولقد يظن أن نشر توفيق الحكيم لمسرحيات المجتمع في الصحف قبل جمعها في كتاب قد كان من الأسباب التي حملت الأدباء والمخرجين والناقدين على أن ينصرفوا عنه إلى مسرح الحكيم الذهني، وأن يظنوها أقرب إلى الصحافة منها إلى الأدب، وبخاصة وأنها تعالج مشاكل اجتماعية راهنة عابرة بينما تعالج مسرحياته الذهنية مشاكل إنسانية خالدة . . . ولكن مقياس النشر في الصحف لا يصح أن يعتبر فيصلاً في الحكم على القصص والمسرحيات التي تنشر في الصحف أولاً، وذلك بدليل أن أعظم قصة في الأدب الفرنسي وهي قصة « مدام بوفاري » لجوستاف فلوبير قد نشرت أول الأمر في مجلة ثقافية قبل أن تجمع في كتاب، دون أن يقدح ذلك في قيمتها أو ينزل بها عن المكانة التي احتلتها في قمة الأدب الفرنسي كله .

ولكنه إذا كان مكان نشر الآثار الأدبية لا يؤثر في قيمتها الفنية والإنسانية مهما يكن هذا المكان، باعتبار أن اللآلئ لا يمكن أن تذوب في الأوحال— إلا أن طبيعة تلك القصص أو المسرحيات والصورة الفنية التي تتخذها هي في الواقع الفيصل النهائي للحكم عليها وفيما يكتب لنا من مجد أو سقوط ومن فناء أو خلود .

ولقد كانت مسرحية « أهل الكهف » أول عمل مسرحي كبير لفت إلى توفيق الحكيم الأنظار، ولربما كان في إلف المسلمين لموضوع هذه المسرحية باعتبار أنها قد وردت في القرآن بل وفي صورة جرى عرف المسلمين أو سنتهم على تلاوتها في الصلاة الجامعة كل يوم جمعة— ربما كان لكل ذلك دخل في لفت

الأنظار إليها والإقبال على قراءتها ثم تمثيلها عند أول ظهورها وإقبال المشاهدين عليها وإن لم يتكرر هذا التمثيل .

ومع ذلك فإن هذه القصة لا تتعلق بالإسلام وتاريخه ورجاله بل هي قصة مسيحية، ولم يتحدث عنها القرآن إلا لأنه يعترف بكافة الديانات السماوية التي سبقته كاليهودية والمسيحية وبأبنائها وقديسيها، ويستشهد بأحداث تاريخها ليستخلص منها العبرة . ومن المؤكد أنه لو كانت هذه القصة مأخوذة من الإسلام وتاريخه وكانت شخصياتها من الصحابة مثلاً للقيت الكثير من العقبات في سبيل تمثيلها حيث لا يزال عدد كبير من الرجعيين المسلمين يعترضون على ظهور نبي المسلمين أو الصحابة، وأحياناً بعض الأنبياء الآخرين على خشبة المسرح أو شاشة السينما، وذلك بينما نرى العالم المسيحي الغربي يعرض على الجماهير لا في المسارح فحسب بل وفي الساحات العامة أمام الكنائس منذ العصور الوسطى حتى الآن السيد المسيح وهو حامل الصليب الخشبي الضخم فوق ظهره أو مشدوداً على هذا الصليب، فضلاً عن كافة القديسين والحواريين والأخبار .

ولقد وفق توفيق الحكيم توفيقاً كبيراً في استخدام هذه القصة للتعبير عن كنه الحياة وحقيقتها الأولية . والحياة ليست جوهرًا يحرص عليه الناس لذاته بل هي مجموعة من الروابط والعلاقات بحيث إذا ضاعت تلك الروابط والعلاقات وانتمتحت من تاريخ الإنسان لم يعد لهذه الحياة معنى ولا قيمة . . . وهذا هو ما حدث لأهل الكهف في مسرحية الحكيم فقد فروا كمسيحيين من اضطهاد الوثنية الرومانية ولجأوا إلى كهف رقدوا فيه مئآت السنين ثم بعثوا إلى الحياة وخرجوا من الكهف إلى المدينة فإذا كل شيء قد تغير، فقطيع أغنام أحدهم قد باد ومنزل الآخر قد تهدم وضاعت معالمه ونهض مكانه سوق، وثالثهم ماتت حبيبته منذ قرون وإن شبه له وطن فتاة أخرى حبيبته فتعلق بهذا الوهم بعض الوقت ولم يسارع بالعودة إلى الكهف وإيثار الموت على الحياة كما فعل أصحابه اللذان لم يعد بربطهما بتلك الحياة حتى مجرد الوهم الذي داعب صاحبهما، ومع

ذلك لم يلبث الوهم أن تبدد فعاد ثالثهم هو الآخر إلى الكهف وإن تكن الفتاة قد علقت بذلك الوهم وصحبت الرجل إلى الكهف هي الأخرى، وبذلك استطاع الحكيم أن يصوغ من هذه القصة مسرحية عميقة موجية غزيرة الاحتمالات قابلة لضروب متباينة من التفسير شأنها في ذلك شأن الأعمال الأدبية الكبيرة التي لا ينضب لها قط معين .

وبعد « أهل الكهف » حاول الحكيم أن يتابع نفس الاتجاه فاختار أسطورة إغريقية قديمة هي أسطورة « بجماليون » وصاغها في مسرحية تحمل هذا الاسم . والظاهر أن توفيق الحكيم عند كتابته لهذه المسرحية كانت قد تقدمت به السن وأخذت تتولد لديه عقدة نحو المذهب النهائي الذي يجب أن يخططه في حياته . وقد أتى عليه حين من الزمن كان يشكو فيه من أن تركه لوظيفته الحكومية المحترمة في نظر المجتمع ، وهي وظيفة وكيل النائب العام واشتغاله بالأدب ، قد أخذ يقوم عقبة في سبيل عثوره على المرأة التي يستطيع أن يرضاها زوجة وشريكة لحياته ، حتى فكر جدياً في أن يصرف النظر نهائياً عن الزواج وأن يخصص حياته للأدب والفن لعله يجد فيهما ما يشغل حياته كلها ، ولكن غرائز الحياة كانت تغالبه حتى حدث في حياته ما يشبه الازدواج والمرض النفسى ، فكان يحلوه أن يذيع عنه الناس أنه عدو للمرأة بينما هو في حقيقة أمره شغوف بها كغيره من الرجال ، ولكن الكبرياء تغالبه ونزعة الفن توهمه بأنه يستطيع أن يستغنى بالفن عن المرأة وفي هذه الفترة اهتدى إلى أسطورة بجماليون فرأى فيها مادة طيبة لمعالجة تلك المشكلة التي أخذت تضنيه وهي مشكلة التردد بين الفن والمرأة ، أو على الأصح بين الفن والحياة . . . فالمثال الإغريقي الأسطوري بجماليون يصنع تمثالاً لفتاة جميلة من بنات خياله بسميها جالاتيا ويأتى التمثال مصوراً لثله الأعلى في جمال المرأة . ويجب الفنان تمثاله باعتباره جزءاً من نفسه وثمره لعبقريته ، ولكن جمال التمثال لا يلبث أن يحرك غريزة الحياة في نفسه فيضرع إلى كبير الآلهة زيوس أن ينفث فيه الحياة وأن يحبله إلى فتاة من لحم ودم . ويستجيب الإله لرغبته ويتزوج الفنان من الفتاة ،

ولكن عوامل الغيرة ومتاعب العشرة لا تلبث أن تبدد أحلامه وبخاصة بعد أن انطفأ لهيب غرائزه، ويعود الفنان إلى الشقاء بحياته بعد سلسلة من الأحداث، فيطلب إلى كبير الآلهة من جديد أن يقلب فتاته تمثالا حجرياً كما كانت .

وبالرغم من افتعال بعض الأحداث التي تتخلل هذه المسرحية وبالرغم من طابعها الذهني المفرط الذي يصيبها بشيء من جمود الفكر - إلا أن الحكيم قد استطاع بفضل هذه الأسطورة أن يرمز رمزاً عميقاً موحياً لمشكلة حياته في تلك الفترة وهي مشكلة قد لا تكون خاصة به وحده ولعلها مشكلة كثيرين غيره من رجال الفكر والفن .

وبالرغم من أن مسرحية « بجماليون » تعتبر بلا ريب أقل أصالة وصدقاً وحيوية من مسرحية « أهل الكهف » إلا أنها تعتبر بلا شك خيراً من مسرحيته الذهنية الثالثة وهي مسرحية « الملك أوديب » التي تضاءل فيها توفيق الحكيم تضاءلاً كبيراً إلى جوار العملاق سفوكليس شاعر اليونان القدماء ومؤلف « أوديب ملكاً » التي ترجمها إلى العربية الدكتور طه حسين ، كما ترجم له أيضاً « أوديب في بولونا » ومسرحية « أوديب » للكاتب الفرنسي المعاصر أندريه جيد .

ونحن لا نأخذ توفيق الحكيم في معالجته لهذه الأسطورة بتساؤله إلى جوار سفوكليس فقد تضاءل من قبله ومن بعده جميع من حاولوا علاج هذه الأسطورة من جديد بعد العملاق الإغريقي الذي ربما كانت مسرحية « أوديب ملكاً » في ذروة ما أنتجته البشرية في مجال فن المأساة .

وإنما الذي نأخذه على توفيق الحكيم في علاجه هذه الأسطورة هو التناقض والهبوط الخلقى الجارح . . .

فتوفيق الحكيم يزعم في المقدمة الطويلة التي كتبها لمسرحيته أنه قد حاول أن يوفق بين الإسلام وأحداث هذه الأسطورة وأن يعالجها وفقاً لتعاليم الإسلام وروحه ، وأنه قد غير لهذا السبب مصدر مأساة أوديب فلم يجعلها نابعة عن

إرادة الآلهة باعتبار أن الله لا يمكن أن يكون مصدراً للشر الذي جعل أوديب يقتل أباه ويتزوج من أمه، وإنما أرجع هذا الشر إلى عمل البشر وإلى دسائس الكاهن ترسياس . ونحن لا نريد أن نناقش الحكيم في هذه الفكرة التي جزم بأنها من تعاليم الإسلام مع أن القرآن نفسه لم يجزم برأى في هذا الصدد، ففيه آيات يمكن أن يستفاد منها أن الشر مصدره البشر بينما فيه آيات أخرى تفيد أن الله هو الذي يلهم النفس البشرية فجورها وتقواها مما كان سبباً في اختلاف طوائف المسلمين وتطاحنهم حول الجبر والاختيار والخير والشر، كما كان سبباً في تلك المناقشات الحامية التي دارت بين علماء الإسلام وفقهائه منذ عصر المعتزلة الذين قالوا بالاختيار وأهل السنة الذين قالوا بالجبر حتى الآن، ولكننا لا ندرى كيف يستطيع الحكيم أن يوفق بين هذه النزعة الإسلامية التي حرص عليها فيما يتعلق بمصدر المأساة، وبين تلك الخاتمة المخزية التي نطالعتها في المشهد الأخير من مسرحيته، عندما نرى أوديب بعد أن اكتشف أن زوجته هي أمه يحاول أن يغيرها بالاستمرار في معاشرته معاشرة الأزواج حتى ولو اضطرا أن يهاجرا من بلدهما طيبة إلى بلد آخر. وعندما ترفض أمه هذا العرض وتختق نفسها لا يفقأ أوديب عينيه— كما فعل عند سنوكليس— تكفيراً عن الإثم الذي ارتكبه غير عامد— بل لكي يبكي زوجته المعشوقة بالدم بدلا من الدموع . فهل هذا من الإسلام أو من أي دين أو خلق في شيء ؟ فضلا عن ضياع كل قيمة، للمسرحية إذ تؤدي هذه الخاتمة المخزية إلى فقد بطلها أوديب لعطف القارئ أو المشاهد وانفعاله بمأساته، كما تطيح بعنصرى الفرع والشفقة اللذين يرى فيهما أرسطو جوهر المأساة والعاملين الأساسيين في تحقيق وظيفتها التي سماها هذا الفيلسوف بتطهير النفوس، بل على العكس لا يظفر منا أوديب الحكيم إلا بالاحتقار والاشمئزاز إذ نراه يتكالب على معاشرة أمه معاشرة الأزواج ويتفجع لفقد زوجته المعشوقة، وكل ذلك مجازاة لذلك الصراع الوجودي غير المفهوم الذي عبر عنه الحكيم في مقدمته بعبارة الصراع بين الواقع والحقيقة . والواقع في مسرحيته هو زواج أوديب من أمه

على غير علم بهويتها، والحقيقة هي ما تكشف له بعد ذلك من أنه قد تزوج من أمه بعد أن قتل أباه تنفيذاً لإرادة الآلهة في الأسطورة القديمة، ولتدبير ترسياس عند توفيق الحكيم .

ونحن لا نريد أن نتبع هنا كافة مسرحيات توفيق الحكيم الذهبية مثل « شهر زاد » وغيرها، وهي جميعها لم ترتفع واحدة منها إلى مستوى « أهل الكهف » التي تعتبر خير ما كتب الحكيم من مسرحيات والتي لولا ما فيها من حشو لا مبرر له جاء من إقحام الحكيم لأسطورة يابانية مشابهة لقصة أهل الكهف على هذه المسرحية لجاز أن نعتبرها في مستوى المسرحيات العالمية الكبرى .

ولكننا نحب أن نلاحظ أن مسرح توفيق الحكيم الذهني قد تعرض لنقد شديد واتهم بضعف الحركة أو فتورها حتى رأى فيه بعض النقاد مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للتمثيل . ونكاد نحس بأن توفيق الحكيم قد سلم هو نفسه بوجاهة هذا النقد فقرر في مقدمة بعض هذه المسرحيات أنه لا يتقيد بالصلاحية للتمثيل أو عدمها وأنه يكتب أدباً للقراءة قبل كل شيء، وإن يكن قد حاول في بعض مقالاته أن يلقي التبعة على الجمهور وعلى التمثيل والممثلين لأنهم لم يرتفعوا بعد إلى المستوى الثقافي اللازم لعرض مثل هذه التمثيليات واستساغتها .

ومهما يكن في هذه الآراء من صحة أو عدم صحة ومهما يكن في استقامة أو عدم استقامة ما يزعمه الأستاذ الحكيم من أن جودة المسرحية لا تتوقف على صلاحيتها أو عدم صلاحيتها للتمثيل، وبخاصة وأن الكثيرين من النقاد يرفضون أن يدخلوا في الأدب التمثيل أية مسرحية لا تصلح للتمثيل على خشبة المسرح - مهما يكن من أمر كل هذه الآراء، فالظاهر أن توفيق الحكيم نفسه قد أخذ يغير من اتجاهه الرمزي الذهني في معالجة الأساطير، محاولاً أن يقترب بها من الواقع الإنساني وأن يوفر لها من الحركة المسرحية ما يضمن لها شيئاً من النجاح عند تمثيلها على المسرح، وهذا هو ما يمكن أن نستخلصه بسهولة من آخر مسرحية أسطورية كتبها وهي مسرحية « إيزيس » .

فهذه المسرحية كما هو واضح من عنوانها مستمدة من الأسطورة المصرية القديمة المليئة بالرموز ، فمن أحداثها ما يرمز للصراع بين الخير والشر ، وهو الصراع بين « أوزيريس » وأخيه « ست » أو « سخ » ، ومنها ما يرمز إلى الخصب والثراء وانتصاره على القحط والجذب ممثلين في أوزيريس رمز الحضرة والثراء والذي يكاد يتحد مع ماء النيل ، ومنها ما يرمز إلى وفاء المرأة وإخلاصها وجهادها الإيجابي الشجاع في سبيل من تحب ، وكل هذه المعاني تتمثل في شخصية إيزيس التي حرص توفيق الحكيم في تعليق ذيل به مسرحيته على أن يشير إلى إيجابية وفائها إذا قورنت - ببنلوب اليونانية التي اكتفت بجهاد سلبي في سبيل وفائها لزوجها فكانت تطلب إلى خطابها أن يمهلها حتى تفرغ من تطريز ثوب كانت تصنعه ، وأخذت تنقص في الليل ما نظره في النهار حتى يطول بها الوقت على أمل أن يعود زوجها من غيبته الطويلة فينقذها من إلحاح أولئك الطامعين . وبالفعل تم لها ما أرادت ولكن كفاحها كان في الواقع سلبياً بينما كافحت إيزيس المصرية وقاتلت قتالاً مريراً في سبيل زوجها الحبيب حتى أنقذته من الهلاك مرة ، وجمعت أشلاءه التي وزعت في أربع عشرة بقعة ترمز لأقاليم مصر الأربعة عشر .

وأراد توفيق الحكيم أن يدنو بالأسطورة من الواقع الإنساني فغير وحذف الكثير من وقائعها الأسطورية ، وفسر بعض تلك الوقائع تفسيراً مجازياً مثل تفسيره ما ورد في الأسطورة من أن أوزيريس قد أصبح شجرة على ضفاف مدينة بيلوس ، وأنه قد أصبح عاموداً من أعمدة قصر تلك المدينة بأنه أصبح دعامة أساسية من دعائمها ، كما أغفل واقعة تقطيع جسده إلى أربع عشرة قطعة وجمع إيزيس لهذه القطع من أقاليم مصر المختلفة ، كما نوع في أساليب الصراع بين الخير والشر ، ورمز لأحد تلك الأساليب بشخصية توت الذي جعله يدعو إلى محاربة الشر بالشر والاحتيال على هزيمته بكافة الأساليب السياسية المخاتلة ، بينما رمز للتمسك بالشرف ومبادئ الخلق والمثل العليا بشخصية مسطاط .

ولكى يولد في المسرحية حركة دراماتيكية قوية جعل الشعب يعقد محكمة

للفصل في الخصومة التي نشبت بين إيزيس وابنها حوريس من جهة وطيفون وهو الاسم اليوناني لست رمز الشر، وأنهى هذه الخصومة بتدخل دراماتيكي للملك بيلوس الذي خف للمآزرة إيزيس وابنها اعترافاً بالفضل الذي قدمه إليه من قبل أوزيريس عندما هداه إلى سبل الزراعة أي الحضارة، وهو تدخل وإن يكن دراماتيكيًا حقًا إلا أنه يبدو مفتعلا، وربما كان من الأفضل أن ينبع الحل بطريقة آلية منطقية من أحداث المسرحية ذاتها لا أن يفد عليها من الخارج .

ومن كل هذه التغييرات يظهر التطور الذي ظهر أخيراً في معالجة توفيق الحكيم للأساطير وهو ذلك التطور الذي يتضح في أمرين :

أولهما : تخليص الأسطورة من الخوارق ومحاولة الدنو بها من واقع الحياة الإنسانية .

وثانيهما : إدخال المفاجأة الدراماتيكية في خاتمة المسرحية لكي ينفث فيها الحركة وينجو بها من تلك الرتابة التي أخذها عليه النقاد في مسرحياته الأخرى التي تكتنف بالحركة الذهنية ويغلب عليها طابع المناقشة الفكرية التي قد لا يستسيغها كما سبق أن قلنا - غير الخواص من المثقفين .

## مسرح محمود تيمور

إذا كان توفيق الحكيم قد جمع في إنتاجه الأدبي بين القصة والمسرحية في أول الأمر على قدر متكافئ عندما ظهرت له مسرحية « أهل الكهف » وقصة « عودة الروح » في وقت متقارب، ثم أخذ بعد ذلك يؤثر التأليف المسرحي ويوفر عليه معظم جهده حتى أصبح الأدب التمثيلي هو المجال الذي يعرف به - فإن الأستاذ محمود تيمور هو الآخر قد مارس الكتابة في الفنون القصصية والمسرحية واستمر يمارسها طوال حياته، ومع ذلك فشهرته ككاتب قصصي أوسع منها ككاتب مسرحي، ومسرحياته العديدة لم تلق منها دور المسرح إقبالاً بقدر ما تلقى قصصه الطويلة إقبالاً من الجمهور وقصصه القصيرة إقبالاً وتلهفاً من الصحف والمجلات .

والواقع أن محمود تيمور منذ ولادته في سنة ١٨٩٤ قد نشأ في بيت أرسقراطي شديد الولع بالأدب إنشاءً ودراسةً، فأبوه الأديب اللغوي المحقق أحمد باشا تيمور الذي أهدى دار الكتب مكتبته الخاصة الزاخرة بكتب الأدب واللغة، كما ألف عدداً من كتب البحث والدراسة في الأدب واللغة تألفت لتشرها لجنة خاصة لا تزال تعمل حتى اليوم وتتابع نشر مؤلفاته . وكان جده اسماعيل باشا تيمور أيضاً من رجال الأدب والبحث كما كانت عمته السيدة عائشة التيمورية من رواد الشعر النسائي في الأدب العربي المعاصر، وأخيراً كان أخوه محمد تيمور الذي يكبره بعامين اثنين إذ ولد في سنة ١٨٩٢ من رواد الأدب التمثيلي تأليفاً ونقداً، إلى جوار ما كتبه من قصص وأشعار . وقد جمعت جميع مؤلفاته في ثلاثة أجزاء ضخمة بعد أن أوقف الموت المبكر نشاطه الأدبي الأصيل إذ عاجله الموت وهو لا يزال في التاسعة والعشرين من عمره في عام ١٩٢١ .

وبالرغم من تقارب السن بين الأخوين محمد ومحمود فإن الأخ الأكبر قد لعب دور قيادة روحية وأدبية لأخيه . وكان محمد تيمور يؤمن بأن المسرح لكي يخاطب الجماهير ويصل إلى قلوبها ويعرض عليها صوراً واقعية من حياتها لا بد أن يتخذ اللغة العامية أداة له . وبالفعل ألف محمد تيمور المسرحيات الأربعة التي اتسع عمره لتأليفها باللغة العامية وهي مسرحيات « العصفور في القفص » و « عبد الستار أفندي » و « العشرة الطيبة » و « الهاوية » وأثرت هذه النظرية في محمود تيمور ففضل هو الآخر أول الأمر اللغة العامية في كتابة القصص القصيرة وهو الفن الذي اتجه نحوه منذ وقت مبكر ونيغ فيه حتى أصبح رائده وأكبر أعلامه في أدبنا العربي المعاصر . وكان ينشر أقاصيصه في الصحف والمجلات ثم يصدرها بعد ذلك مجموعات في كتب ، ولكنه أخذ يلاحظ بعد ذلك أن المجتمع العربي لا يزال مصراً على عدم إدخال كل ما يكتب بالعامية في تراثه الأدبي ، مما حمله على أن يعدل عن العامية إلى الفصحى ، حتى رأيناه يعيد كتابة أقاصيصه العامية الأولى باللغة الفصحى على نحو ما فعل في مجموعته الأولى « أبو على عامل أرست » التي عربها فأصبحت « أبو على الفنان » ، بل رأيناه يكتب المسرحية الواحدة باللغتين وينشرهما معاً على نحو ما فعل في مسرحيات « الخبأ رقم ١٣ » و « كذب في كذب » و « قنابل » وقد برر خطته في ذلك في مقدمات كتبها لهذه المسرحيات وأوضح فيها أن العامية هي التي تصلح للتمثيل على المسرح بينما الفصحى هي التي تعطى النص قيمته الأدبية كأثر يقرأ ويبقى في تراثنا الأدبي ، ما دام المجتمع متمسكاً بأن لا يدخل في تراثه الأدبي إلا ما هو مكتوب بالفصحى فهو يبرر العامية بقوله : « فأما العلة في ذلك كله فهي أن الكاتب المسرحي يخطر بباله أول وهلة أن روايته للتمثيل على المسرح وأنه سيخاطب الجمهور على تباين طبقاته فحتم عليه أن يطرق الآذان بما ألفت من لغة ويجلو للعيون ما عرفت من مشاهد حتى يأخذ عمله الفني مسيله إلى أعماق القلوب لا ترده وحشة ولا تعوقه غرابة ، فإن تخلفت روايته كلمات يتعذر فهمها

على النظارة في الجملة كانت الصلة بينهم وبين الممثلين غير مأمونة الانقطاع ومضى انقطعت الصلة ذهب التأثير وضاعت الفائدة المرجوة من الأدب المسرحي . ثم إن المسرحية تقوم على الحوار فهو كيانها العام، ونحن في مصر نتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية فتعودت آذاننا هذه اللغة واستساغت لهجتها فهي مسموع الجمهور في كل مكان وهي لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية الصميمة . ففى شاعده المصرى مسرحيته بالحوار العامى فإنه يستمع إلى اللغة التى استقرت فى أعماق نفسه وتحييت إليه واستعذبتنا مسامعه ، فأما الفصحى فقلما نسمع بها حواراً وقلما نصطنعها فى الحديث ، ومن ثم فهى على الرغم منا غريبة على الآذان . ثم يبرر إعادة كتابة نفس المسرحيات باللغة الفصحى ليعدها للقراءة بقوله : « فأما إن قدمت المسرحية لتقرأ فقد يكون الأولى أن تكتب بلغة للقراءة أعنى الفصحى وذلك لأننا فى حياتنا العامة تتنازعنا لغتان : فللعامية سماعنا متفهمين وتخطابنا متحدثين والفصحى أعيننا قراء وأقلامنا كتاباً ، فلو قدمنا المسرحية للقراءة مكتوبة بالعامية لأقذينا العين بما لا تألف ولو قدمنا المسرحية مكتوبة بالفصحى لآذينا الأسماع بما تنبوعه ، وما دامت هاتان اللغتان تتنازعاننا على هذا الوجه فلا بد لنا من الإذعان لما يقتضيه ذلك التنازع من مراعاة التفريق بين ما يقدم من المسرحيات للمشاهدة على المسرح وما يقدم منها للقراءة والاطلاع . »

والمهج الفكرى والفنى الذى صدر عنه محمود تيمور فى كتابة الأقصوصة والقصة هو نفس المهج الذى صدر عنه فى كتابة المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد والمسرحية الطويلة المتعددة الفصول . فلمحمود تيمور أسلوبه الخاص الذى يعتبر انعكاساً لمزاجه الرقيق الأنيق الهادئ فهو أديب يتقن أصول صناعته وقد تشرب تلك الأصول عن روائع الآداب العالمية التى يوالى قراءتها التى انقطع لها بنوع خاص فى فترة العامين اللذين قضاهما فى فرنسا للدراسة والاطلاع فى صدر حياته ، حتى لنحس عند قراءة قصصه القصيرة بأنه قد تشرب أسلوب عملاق هذا

الفن جى دى موباسان الذى يعنى أكبر العناية بأحداث الأقصوصة وقوتها وشدة تماسكها مع التركيز وضخمة العاطفة بل كتبها وعدم الإسراف فيها حتى حسب البعض هذا التركيز والكتب العاطفى جنافاً فى أدب محمود تيمور الذى يعتبر نموذجاً فريداً فى أدبنا العربى المعاصر لقوة التركيز وإحكام البناء الفنى .

وقد قام أدب محمود تيمور فى مرحلته الأولى على دقة الملاحظة الخارجية مما أسبغ على هذا الأدب طابعاً واضحاً من الواقعية ، وإذا كان بعض النقاد السطحيين قد تساءلوا : كيف يستطيع محمود تيمور الأرسطى المنشأ أن يصور حياة عامة الناس وأوساطهم ، فإن طبيعة أدبه ومعدنه تظهر بجلاء أنه فى أقاصيصه وقصصه الاجتماعية الواقعية لا يتخيل بل يلاحظ ويسجل ، وقد فسر لنا محمود تيمور كيف استطاع ذلك عندما حدثنا كيف أنه كان يتردد دائماً على ضياع أسرته بالريف حيث يحالظ أهله عن قرب ويلاحظ حياتهم . وإذا ذكرنا ما يتسم به هذا الرجل من دماثة وتواضع ولين فى الجانب ، استغلنا أن ندرك بأى سهولة يمكن أن يحالظ عامة الناس وأوساطهم وأن يطمئن إليهم ويطمثوا إليه الوقت الذى يسمح له بتصوير تلك اللوحات الرائعة لأبى على الفنان وللشيخ جمعه وللعبيط ولغيرهم من الشخصيات الشعبية التى تنبض بالحياة فى قصصه ومسرحياته .

وإذا كان محمود تيمور قد انتقل فى أسلوبه الفكرى والفنى بعد ذلك من الملاحظة الخارجية إلى الملاحظة الداخلية التى انتهت به إلى المذهب النفسى التحليلى فإنه قد ظل دائماً محتفظاً بأصالته فى حرصه على أن يكون التحليل النفسى من خلال الأحداث والتصرفات التى يرصدها ، ثم يوحى فى خفة وسرعة بدلالاتها النفسية العميقة التى قد تضرب بجذورها فى الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسى وعوالم اللاوعى ، ولكنه لا يتفلسف ولا يبالغ ولا يعمى الدلالة الموحية بأية اصطلاحات فلسفية أو سفسطة تحليلية على نحو ما نحس عندما نقرأ ونحلل أقصوصة رائعة من أقاصيصه مثل أقصوصة « الزمار » .

وكما تطور أدب محمود تيمور من الملاحظة الخارجية التي تسمى أحياناً بالواقعية إلى الملاحظة الداخلية التي تسمى بالتحليل النفسى، فإنه قد تطور أيضاً من المصرية المحلية إلى القومية العربية حيث استمد عدداً من قصصه وأقاصيصه من بعض مشاهد الحياة فى البلاد العربية الأخرى أو من تاريخها ومن أروع قصصه قصة « نداء المجهول » التي تدور أحداثها فى لبنان وصور فى شخصية كنعان أنموذجاً بشرياً خالداً .

وكما استمد محمود تيمور موضوعاته من واقع الحياة المصرية والحياة العربية استمد أيضاً من تاريخ العرب والمصريين، فله من المسرحيات التاريخية مسرحية « ابن جلا » وهو الحجاج بن يوسف الثقفى ومسرحية « حواء الخالدة » وبطالها عنتر وعبلة ومسرحية « اليوم خمرة » المستمدة من تاريخ الشاعر الجاهلى امرؤ القيس، ومسرحيته « صقر قريش » عن عبد الرحمن الداخل أول خلفاء بنى أمية فى الأندلس، ومسرحية عن الفتاة العربية « عوالى »، وكل ذلك إلى جوار مسرحياته القصيرة والطويلة المستقاة من واقع الحياة المعاصرة مثل « المنجأ رقم ١٣ » و « حنلة شامى » و « المنقذة » و « أبو شوشة » و « الموكب » و « قنابل » و « كذب فى كذب » و « سهاد أو اللحن الثانه » و « عروس النيل » وأخيراً مسرحية « أشطر من إبليس » التي تطفئ عليها الموهبة القصصية فىأخذ محمود تيمور فى التدخل لشرح مشاهدتها وطريقة متابعتها وهو تدخل قد يستسيغه القارئ ولكننا لا ندرى كيف يمكن أن ينتفع به المشاهد؟ ولعل فى هذه الحقيقة ما يجعل هذه المسرحية عسيرة التنفيذ والنجاح على خشبة المسرح .

ودراسة مسرحيات محمود تيمور العديدة دراسة مفصلة تحتاج إلى كتاب خاص ولعلنا نستطيع أن نعود إلى هذه الدراسة فى الكتابين اللذين سنعدهما لهذه السلسلة عن « الملهاة » و « المأساة » .

## الجيل الجديد

وبعد الحكيم وتيمور أخذ يظهر عدد من الكتاب الذين يؤلفون للمسرح ويجمعون هم أيضاً بين القصة والمسرحية ويكتب بعضهم بالعامية وبعضهم بالفصحى ويجمع بعضهم بين اللغتين . ومن أغزرهم إنتاجاً الأستاذ على أحمد باكثير ولعلنا نستطيع أن نقف عندهم بعض الوقت في الكتابين اللاحقين .

## مشاكل المسرح

وإذا كان المسرح قد أخذ مجتمعا العربي يعترف به أخيراً وينظر إليه نظراً جديداً ساعد على ربطه بترائنا الأدبي، فإن هذا الفن الذى يحتل مكاناً رفيعاً في الدول المتقدمة لا يزال يلقى في عالمنا العربي عدة عقبات وصعوبات منها ما يتعلق بعدم توفر عدد كاف من دور المسرح في عواصمنا ومدننا فضلاً عن قرانا، كما أنه أخذ يعاني من منافسة السينما له . وإذا كنا قد أنشأنا في القاهرة معهداً لتخريج الممثلين المثقفين ونقاد المسرح المستنيرين فإن مجال العمل لهؤلاء الخريجين لن يتوفر ما لم تول الدولة عنايتها لهذا الفن وتعتبر دوره معاهد تثقيف وتهذيب وتربية وتوجيه، بحيث تخصص لإنشائها الاعتمادات الكافية على نحو ما تفعل في إنشاء المدارس والمعاهد والجامعات، وعندئذ سيكون أمام الأدباء والفنانين مجال واسع للعمل على جذب الجمهور إلى تلك الدور وتعويده على استساغة فنون المسرح الرفيعة والإفادة منها شعورياً ولا شعورياً .