فى المسرح المصرى

عيلة الدوغرى

« عيلة الدوغروى » لنعمان عاشور مسرحية تعالج حياة أسرة من الطبقة الوسطى . تضم هذه الأسرة نماذج مختلفة ففيها الأخ الأكبر المثالى المتصوف الذى يحب الجميع ويحنو عليهم ، وفيها الأخ المتوسط الانتهازى الذى يريد أن يرتقى ويصعد ويحصل على الثروة بأى ثمن ويريد أن يترك زوجته البسيطة ويتزوج فتاة أرستقراطية تتلاءم مع طموحه ، وفيها الأخ الأصغر البسيط الطيب القلب الذى يأخذ الحياة بسهولة ويسر . وفيها أختان : الصغرى تحب شاباً عصرياً تريد أن تتزوجه . . . وتستطيع أن تحقق رغبتها فى نهاية المسرحية . أما الأخت الكبرى فهى مثال للسيدة المتظاهرة التى لا تؤمن بشىء غير المظاهر وهى مستبدة عنيفة متسلطة على زوجها الموظف البسيط . وفى المسرحية شخصية أخرى هى « الطواف » خادم الأسرة منذ وقت طويل جداً وقد ربى معظم الأبناء وحملهم على كتفيه ... وله هدف واحد طيلة المسرحية هو الحصول على حذاء . . . وعند ما يحصل عليه يجده أضيق من قدميه . وفى المسرحية حادث رئيسى تدور حوله هو محاولة بيع بيت الأسرة من جانب الأخ الأوسط .

* * *

بعد ثلاث سنوات من الصمت عاد نعمان عاشور إلى المسرح (١) ، وقد عاد هذه المرة وفى يمينه مسرحية ليس فيها بساطة مسرحياته القديمة ، ولكنها مسرحية من نوع معقد ملىء بالخيوط المتشابكة المتداخلة .

هذه المسرحية هى « عيلة الدوغرى » .

وقد شاهدت هذه المسرحية مع بعض الأصدقاء ، وكنا جميعاً متلهفين لمعرفة هذا العمل الفنى الجديد الذى يقدمه نعمان عاشور ، فنعمان ولاشك هو رائد المسرح الجديد فى مصر . وهو أمل كبير من آمال النهضة

---

(١) فى الموسم المسرحى لعام ١٩٦٣ .

المسرحية فى بلادنا . ماذا فعل هذا الرائد المسرحى ؟ ما هى خلاصة انعزاله وابتعاده عن المسرح هذه السنوات الطويلة ؟

هذا هو ما كنا جميعاً نفكر فيه . . . وبعد أن انتهينا من مشاهدة المسرحية دارت بيننا مناقشات عديدة . ولكننا لم نتفق على رأى واحد فى تفسيرها وفهمها . وكان بيننا سيدة مثقفة طرحت على الجميع رأياً طريفاً ذكياً فى تفسير المسرحية . وهو رأى لا أوافق عليه ولكنى أحب أن أعرضه لجماله وذكائه . . قبل أن أتحدث عن رأيى فى المسرحية .

فالمسرحية فى نظر هذه السيدة ترمز إلى مصر كلها . والبيت الذى كان مرهوناً فى المسرحية هو مصر . وعملية « فك الرهن » هى عملية تحرير مصر . والذى صنع هذه المعجزة فى المسرحية هو الأخ الأكبر . . صاحب القلب الكبير الذى ضحى بكل شىء ، واحتمل كل شىء حتى استطاع فى النهاية أن يحرر البيت المرهون .

ولكن تحرير البيت لا يعنى إنقاذه النهائى ، فهناك صراع حول البيت ، والصراع يدور بين نوعين من الناس : البسطاء الذين يتحملون ويصبرون ويمثلهم فى المسرحية الأخ الأكبر « سيد » والخادم العجور « على الطواف » أما النوع الآخر فيمثله الأخ التالى « مصطفى » وهو أنانى فردى لا يفكر إلا فى نفسه ، ويريد أن يبيع البيت من جديد ويقضى عليه .

هذا التفسير فى اعتقادى بعيد عن أن يلمس الموضوع الحقيقى لمسرحية « عيلة الدوغرى » أولا لأن كثيراً من جزئيات المسرحية تفلت منه . وثانياً لأن طابع المسرحية تسيطر عليه الواقعية الواضحة التى لا تتيح سوى فرصة محدودة للرموز البعيدة .

والحقيقة أن نعمان عاشور لم يخرج فى هذه المسرحية عن الموضوع الذى عاش فيه وله بحرارة منذ أن بدأ الكتابة للمسرح ، ذلك هو موضوع

المريضة بالحب للفنان جان ستين

الطبيب للفنان بيترو لونجى

« الأسرة المصرية » إنه مشغول بمشكلة هذه الأسرة فى طبقاتها المختلفة ، ومشغول بكشف الصراع القائم فى هذه الأسرة بين القديم والجديد ، بين الإيجابى والسلبى . بين عوامل التدمير وعوامل البناء . وكما حدثنا نعمان فى مسرحياته السابقة عن الطبقة الفقيرة ثم عن الطبقة العليا ، فهو يحدثنا الآن عن الطبقة الوسطى . . فمسرحية « عيلة الدوغرى » هى على حد تعبير أحد النقاد مسرحية « الناس اللى فى الوسط » بعد « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » .

ونعمان عاشور يريد أن يكشف فى هذه المسرحية عن عوامل التفكك والسقوط فى أسرة من أسر الطبقة الوسطى « فعيلة الدوغرى » مريضة بعدة أمراض خطيرة ، كل منها كفيل بتبديد وحدة هذه الأسرة ، وطرد السعادة عنها طرداً تاماً ، وقطع الروابط الإنسانية القائمة بين الأفراد .

حياة الأسرة عموماً فارغة من الهدف الذى يربط بين الجميع ، ومن خلال انعدام الهدف يتسلل إلى الأسرة مرض خطير هو « الأنانية » أو « الفردية » . . كل واحد يفكر فى نفسه . . فى شخصيته . . فى حياته الخاصة . . كل واحد يعيش فى « خلوة » خاصة تفصله عن الآخر ، ولكن الممثل الأكبر للأنانية فى هذه الأسرة هو « مصطفى » الذى قام بتمثيله كمال حسين فى دور من أعمق وأنجح أدواره على المسرح . ومصطفى مدرس تخرج فى الجامعة . وهو يستعد لنيل الدكتوراه فى التاريخ. وهو لا يعبأ بأى إنسان . بل يكتسح كل من يقف أمامه أو يعترض طريق مصالحه ، وهو الآن يريد أن يتخلص من زوجته التى تزوجها عند ما كان طالباً لأن هذه الزوجة — التى هى ابنة خاله فى نفس الوقت — لم تعد تصلح له . . فهى أمية لا تقرأ ولا تكتب وهو « على وش » دكتوراه . وهى فقيرة وهو يعبد الثراء ويتحرك بغريزة كامنة عميقة فى شخصيته هى حب الامتلاك.

لا عاطفة الحب ، ولا رباط الدم بينه وبين إخوته ، ولا أى نوع

من أنواع الشعور بالحنان والرقة ، لا شيء من هذا كله يظهر فى شخصية مصطفى . . لا شيء غير الأنانية المسرفة والفردية المكتسحة .

أما المرض الثانى فى هذه الأسرة فهو مرض « الابتذال » . وفى الفصل الثانى تمثل لنا (زينب) الأخت الكبرى فى العائلة صورة صارخة «فاقعة» للابتذال إنها امرأة ثرثارة مستبدة جاهلة متحكمة فى بيتها وزوجها ، لا تصدر فى سلوكها ولا فى ألفاظها عن عاطفة عميقة أو فكر عميق . بل ولا تصدر عن نفس بسيطة طيبة تهتم بالسلوك الطبيعى الصادق . إن هذه الشخصية التى أجاد نعمان عاشور تصويرها وأجادت ملك الجمل تمثيلها بحيويتها وحرارتها إجادة بارعة . . هذه الشخصية هى تمثال حى ، وتجسيد نادر « للابتذال » الذى تنحدر إليه الشخصية الإنسانية عندما يتحكم فيها الجهل والتفاهة .

ومن مظاهر الابتذال فى هذه الأسرة أيضاً شخصية «كريمة» التى تألقت فيها نادية السبع ومثلتها بفهم وذكاء . لقد جعلت كريمة من الدموع شيئاً أرخص من التراب . . إنها تبكى بمناسبة وبغير مناسبة . تبكى على نفسها وعلى غيرها . لقد انحدرت فى الفصل الأول من المسرحية حتى أصبحت أحزانها لا تثير غير الابتسام والاشمئزاز . إنها سريعة التأثر بالعوامل الخارجية سريعة التعبير عن نفسها بالدموع . . شأنها فى ذلك شأن الشخصية التافهة التى لا عمق فيها ولا إرادة . وقد تحولت شخصية كريمة بعد ذلك إلى نموذج إنسانى جديد عندما طلقها مصطفى وتزوجت سيد وحملت منه . وهنا نلتقى بفكرة عميقة . . هى أن كريمة لم تحمل من مصطفى وحملت من سيد . فكأن الفردية التى يمثلها مصطفى عاقر . وكأن طيبة القلب التى يمثلها سيد خصبة ولود .

ويرتبط بمرض الابتذال مرض آخر وثيق الصلة به ذلك هو مرض « التظاهر » وأوضح مثال له هو شخصية زينب أيضاً ، هذه المرأة التى

تفضل أن تجوع على أن تكون حجرة الصالون فى بيتها متواضعة بسيطة ... المرأة التى تحب أثاثها أكثر مما تحب زوجها وأولادها . . وهى تعض أثاثها بأسنانها — فى لمسة ذكية من لمسات المسرحية — عندما تحس أنها مهددة بفقد هذا الأساس . . فالمظهر عندها هو كل شىء . . هو الحياة.

وبذلك تقوم المسرحية بتشريح هذه الأمراض تشريحاً رائعاً ، وهى أمراض تنشب أظافرها فى « عيلة الدوغرى » وفى أى « عيلة » من هذا النوع ولا تتركها إلا وقد امتلأت بالتفكك والتمزق والعفن . . إلا وقد تسرب إليها الفشل والخراب من كل جانب ، كأنها سفينة مثقوبة ذات شراع ممزق فى بحر هائج عنيف .

وهكذا نجد أن نعمان عاشور قد ضمن لمسرحيته موضوعاً عميقاً ، وعالجه برؤية اجتماعية واضحة بل حادة الوضوح فى بعض اللحظات بحيث نستطيع أن نقول إن نعمان فنان صاحب رسالة تملأ قلبه وعقله وتدفعه إلى الكشف عن الخراب الروحى والمادى الذى يهدد « الأسرة » . . لأنه يحلم بأسرة جديدة فى مجتمع جديد !

ولكننا عندما ننتقل من الموضوع الجذاب الذى اختاره نعمان لمسرحيته ونقف عند العلاج الفنى نجد أننا أمام عدة ملاحظات رئيسية يجب أن تقال .

وأهم ما يمكن أن نأخذه على هذه المسرحية هو ضعف ما فيها من « صراع » رغم مواقفها العنيفة المتوترة .

فنحن لا نجد فى المسرحية صراعاً رئيسياً يسيطر عليها ، ولا صراعاً نفسياً يسيطر على الأفراد ويسبب لهم القلق ويمنحهم القدرة على الحركة الفنية المتنوعة . .

هناك الأخ « مصطفى » . . تلك الشخصية الأنانية الفردية التى تردد دائماً « أنا ومن بعدى الطوفان » . . هذه الشخصية لا تجد فى مقابلها قوة

تحاول أن تغيرها أو تقف فى وجهها . إن كل إخوة « مصطفى » « يطبطبون » عليه . . يحاولون إرضاءه . . يخافون منه . ولا أحد أبداً يقف فى وجهه . لا أحد يتحداه . إن صفة « الأنانية » لا تدخل فى صراع واضح مع صفة مقابلة لشخصية أخرى فى المسرحية .

والشخصية المقابلة . . شخصية « سيد » كانت كفيلة بأن تقف وجهاً لوجه مع شخصية « مصطفى » . . ولكنها لا تفعل ذلك . بل تكتفى بالعبادة ، والبكاء ، والابتعاد عن كل مشكلة . .

والغريب أن « معلوماتنا » عن سيد شىء . . و واقعه المسرحى » شىء آخر . . فنحن « نعلم » أن سيد هو الذى « فك رهن » البيت . وحمل أعباء الأسرة بعدموت والده . . . وكل هذه المواقف تحتاج إلى شخصية قوية « مناضلة » على قدر كبير من العناد والصلابة . . ولكن الواقع المسرحى للشخصية شىء مختلف : إنها شخصية ضعيفة متخاذلة منذ أول المسرحية حتى آخرها . . . إنها لا تقاوم ولا تعرف العناد أو الصلابة .

فالصراع الرئيسى فى المسرحية مفقود . ولا شك أن نقص هذا الصراع فى هذه المسرحية أو غيرها يترك فراغاً فنياً كبيراً ويؤثر على حيوية المسرحية .

ومن ناحية أخرى نجد الصراع النفسى مفقوداً فى داخل الشخصيات أيضاً . إنها شخصيات لا تعانى القلق ولا التردد . . ومعظمها يلتزم موقفاً واحداً من أول المسرحية حتى آخرها .

الأخ « سيد » الذى بدأ درويشاً انتهى درويشاً .

الأخ مصطفى يبدأ أنانياً شريراً . ويظل طول المسرحية أنانياً شريراً « فى الكبيرة والصغيرة » . وتنتهى المسرحية وهو أنانى شرير .

الأخت زينب متظاهرة مستبدة مبتذلة . . وتظل كذلك طيلة المسرحية . . وتنتهى نفس النهاية .

والاحتكاك بين هؤلاء الناس لا تأثير له ولا نتائج كأن كل فرد عالم مغلق على ذاته ، ولاشك أن الاحتكاك كان يجب أن يترك أثراً . . لابد أن يؤدى إلى أحسن أو إلى أسوأ . . المهم أن هذا الاحتكاك لابد أن يغير الإنسان . ولكن الناس فى « عيلة الدوغرى » ثابتون على مبادئهم . . فكلهم تقريباً لا يتغيرون ولا يتحركون بعيداً عن موقفهم الأساسى .

وهناك شخصيات لا تؤدى شيئاً بالنسبة للمسرحية مثل شخصية « حسن » . . . إنه يمثل القوة العضلية فى العائلة وهو نموذج إنسانى قريب إلى القلب . ولكن ما هو معناه فى المسرحية ، ما هو دوره غير فض الخناقات أو الاقتراض . أو إلقاء الحكم والأمثال التافهة ؟

وعندما تظهر وسط هذه المواقف كلها بارقة صراع حقيقى بين الأخت الصغرى عائشة وخطيبها سامى من جانب ، وبعض أفراد العائلة وخاصة الأخت زينب من جانب آخر . . عندما يبدأ هذا الصراع فى الظهور فإنه يبدو خافتاً ضعيفاً ، لأن الذين يريدون هدم القواعد القديمة لا تحركهم دوافع قوية ، ولا يحملون أملا فى حياة جديدة عميقة . . فشخصية عائشة سطحية محدودة الجوانب ، وشخصية خطيبها سامى شخصية شاب مختل العقل . . يدعى أنه فنان بطريقة تثير السخرية ومع ذلك فهو يمثل الأفكار الجديدة التى تقاوم القواعد والتقاليد .

فهل تقاوم القواعد والتقاليد بسطحية عائشة أو بجنون سامى ؟

ولو تدارك نعمان عاشور هذه العيوب فما لا شك فيه أن مسرحيته كانت تستطيع أن تصل إلى قمة رفيعة من النضج الفنى . ولكن هناك حقيقة أساسية : هى أن فى الفن شيئاً أكبر من القواعد العامة . فيه تلك اللمسة السحرية التى تعطيه الحياة رغم كل شىء ، وتجعل منه كائناً حاراً رغم كل شىء .

وهذا هو الأمر مع نعمان عاشور . . . وهو الشيء الذى جعل مسرحيته تنجو من التحول إلى بحث اجتماعى أو لوحات من حياة أسر منهارة . فلو كانت هذه العيوب فى مسرحية كتبها فنان آخر من الذين يقوم فنهم أساساً على التزام القواعد والأصول الفنية فقط . لانتهت المسرحية ولفظت أنفاسها نهائياً .

ولكن مسرحية نعمان عاشور برغم عيوبها استطاعت أن تحتفظ بنبض الفن . . بسخونته وحيويته . . فالمسرحية مليئة بالحوار الذكى ، والفكاهة الغزيرة الحصبة ، كما أنها تلمس « مواجع » الأسرة المتوسطة بإحساس عميق . . فإحساس نعمان بجسامة المأساة الاجتماعية فى هذه الأسرة بل فى المجتمع كله إحساس غامر عنيف .

كذلك ، لن ينسى المسرح المصرى لنعمان عاشور شخصية « على الطواف » . . إنها شخصية من تلك الشخصيات الحية النادرة فى تاريخنا المسرحى كله . و « الطواف » هو رمز أبدى للصبر والرضا بآلام الحياة ومتاعبها ، لقد حمل الجميع على أكتافه . وأطعم الجميع ، وربى الجميع ، وكان نصيبه فى النهاية لا شيء سوى « الحفاء الدائم » حتى أصبح أمله الوحيد بعد سبعين عاماً عاشها على هذه الأرض هو أن يحصل على « حذاء » . . مجرد حذاء . وعندما يحصل على أمنيته أخيراً يكون هذا الحذاء ضيقاً فيعود راضياً إلى الحفاء من جديد .

وقد التقى فن نعمان عاشور فى رسم هذه الشخصية بعبقرية شفيق نور الدين فى تمثيله . . إنه ممثل عظيم عملاق ممتاز بالصدق والأصالة والإحساس الفطرى العميق بالمسرح .

وقد اجتمع لهذه المسرحية من الممثلين الموهوبين عدد كبير . ولا أكاد أذكر أن واحداً منهم كان ضعيفاً أو مهزوزاً فوق خشبة المسرح سواء منهم هؤلاء الذين رسخت أقدامهم فى الفن مثل توفيق الدقن أو عبد المنعم

إبراهيم أو على رشدى . . أو هؤلاء الشبان الذين ما زالوا فى أول الطريق .

فعبد الرحمن أبو زهرة كان رغم ضعف دوره — قوياً متمكناً من أدائه الفكاهى . . ويبدو أن عبد الرحمن أبو زهرة أصبح سيء الحظ لأن معظم الأدوار التى يؤديها هى — فى النص — أدوار كاريكاتيرية . وهو فى الحقيقة غير مسئول عن رسم هذه الأدوار . . إنه يؤديها بدقة وبراعة فائقة كما رسمت له .. فإذا كان هناك عيب فى هذه الأدوار فهو عيب المؤلفين . أما رجاء حسين فما زالت تخطو إلى الأمام فى تمثيلها خطوات واضحة ، فبعد دورها الرائع فى مسرحية « بيت برنارد ألبا » للكاتب الأسبانى الكبير لوركا تقدم لنا فى مسرحية « عيلة الدوغرى » دوراً ممتازاً ناجحاً رغم أنه ضعيف فى النص .

أما أحمد الجزيرى فقد أثبت أنه ممثل كوميدى من الدرجة الأولى . . وأنه يؤدى أدواره الكوميدية بطريقة متميزة عن غيره من ممثلى الكوميديه . ولكن الجزيرى يبدو ضعيفاً فى الأدوار الجدية . . أو على الأصح فإن مواهبه لا تظهر فى هذه الأدوار وهذا هو ما أرجو أن يراعيه المخرجون وأن يراعيه هو نفسه فى اختيار أدواره .

أما إخراج عبد الرحيم الزرقانى فقد التزم فيه أسلوباً واقعياً عميقاً . . فى الفصل الأول يعطينا صورة للبيت القديم الرحب الواسع الذى يحتمل الجميع ، وفى الفصل الثانى يعطينا صورة للبيت الحديث الضيق المكتظ الذى لا يكاد يسع من فيه لقد استطاع المخرج أن يقدم إطاراً ملائماً تماماً للمسرحية زاخراً بمثل هذه اللمسات الذكية التى تملأ المسرحية .

ثلاث مسرحيات للحكيم

فى الموسم المسرحى (١٩٦٣ – ١٩٦٤) عرض المسرح المصرى ثلاث مسرحيات لتوفيق الحكيم الأولى هى بجماليون وتقوم على أسطورة يونانية قديمة ، حيث دعا الفنان بجماليون آلهة الجمال لكى تحول له تمثاله الجميل إلى امرأة حقيقية و بالفعل يتحول التمثال إلى امرأة يتزوجها بجماليون ولكنه يعود من جديد ويتمنى أن تتحول المرأة إلى تمثال ، أولا لأنه اكتشف هروبها مع الفتى الجميل « نرسيس » ، وثانياً لأنه شاهدها وهى تكنس أى وهى تعمل فوجد الجمال وقد تلوث بالغبار وأصبح مشوهاً . وتعود المرأة من جديد إلى تمثال . فيحطم الفنان التمثال ويحطم نفسه . . . وهدف مسرحية الحكيم هو تصوير الصراع بين حب الفن وحب الحياة فى نفس الفنان . . الفن يمثله التمثال والحياة تمثلها المرأة .

المسرحية الثانية هى مسرحية « يا طالع الشجرة » وتصور زوجاً وزوجة وشجرة ودرويشاً ومحققاً . تغيب الزوجة عن البيت فيتهم المحقق زوجها بأنه قتلها . وفجأة تعود الزوجة فيتم الإفراج عن الزوج بعد أن ثبتت براءته . ويسأل الزوج زوجته أين كانت فلا تجيب عليه فيقتلها ويضع جثتها تحت الشجرة القائمة فى بيته . وبذلك تتحقق نبوءة الدرويش الذى يقول : إن الزوج سيقتل زوجته ليجعل منها سماداً للشجرة ، وهذه الشجرة يمكن أن تعيش فى ربيع دائم ، مثمرة طيلة فصول السنة لو وجدت سماداً من جثة بشرية . ومشكلة المسرحية هى مشكلة الحياة فى نظر توفيق الحكيم . . . إنها مشكلة البحث عن أسرار الحياة ومعرفة خفاياها .

المسرحية الثالثة هى مسرحية « الطعام لكل فم » . . . وهى تقوم على أسرتين الأسرة الأولى مكونة من أم وابنتها وابنها ، والبنت تتهم أمها بأنها قتلت أباها لتتزوج من عشيقها ويحاول الابن أن يصرف نظر أخته عن هذه المشكلة فتلك مشاكل عصور قديمة أيام أليكترا وهاملت وما إلى ذلك . أما التفكير العصرى فيجب أن ينصرف إلى البحث عن طريقة للحصول على الطعام الرخيص وتوفيره

للناس جميعاً بأسعار بسيطة جداً . هذه هى مشكلة العصر فى نظر الابن وليست مشاكل العصر هى الثأر وما إلى ذلك . . .

. . . وقصة هذه الأسرة تظهر « بصورة غير عقلية» على حائط أسرة أخرى بسيطة ، ثم تختفى القصة فجاة ، فيقرر الزوج فى الأسرة الثانية أن يواصل رسالة الابن . . . أن يبحث ويدرس لكى يوفر الطعام لكل فم بأرخص الأسعار .

* * *

كان توفيق الحكيم هو الكاتب العربى الأول فى موسم (١٩٦٣ — ١٩٦٤) ، فقد قدم له المسرح المصرى ثلاث مسرحيات ، الأولى هى «بجماليون» التى افتتح بهامسرح الحكيم موسمه الأول ، والثانيةهى « يا طالع الشجرة » التى قدمها مسرح الجيب ، والثالثة ، « الطعام لكل فم » والتى قدمها المسرح القومى .

وهذا بالطبع يثبت مدى غزارة توفيق الحكيم وخصوبته ، وأنه ما زال يحتل مركزاً قوياً فى قلب الحياة المسرحية .

وهذا الموقف أيضاً يدل دلالة قاطعة على أن حياتنا المسرحية نفسها قد تقدمت فلقد كان توفيق الحكيم فى الماضى يجد صعوبة فى تقديم أعماله الفنية على المسرح . فلم تكن إمكانيات الإخراج ولا إمكانيات التمثيل تتيح فرصة الظهور لمسرحيات الحكيم . وقد قيل عن مسرحيات الحكيم إنها مسرحيات ذهنية .

وإذا كان هذا الوصف صحيحاً بالنسبة لمسرحيات الحكيم فهو ليس مبرراً لعدم تقديمها على المسرح .

لقد عرف المسرح الحديث ألواناً من المسرحيات أكثر تعقيداً وغرابة من المسرح الذهنى . ولكن ذلك لم يمنع من تقديمها على مسارح العالم المختلفة ، ولم يمنع من عرضها ونجاحها بين الجمهور والنقاد . وأقرب مثال بالطبع هو مسرح « اللامعقول» فالمسرحيات الكثيرة التى عرفت بهذا الاسم قد ظهرت على المسرح . . وحظيت بالإقبال والمناقشة . ولم تكن

لا معقوليتها عائقاً لها أو عقبة فى طريقها .

وهكذا فإن ظهور توفيق الحكيم بهذة الصورة الواضحة على المسرح المصرى نما يؤكد بالدرجة الأولى أن هذا المسرح قد تقدم ، وأصبحت إمكانياته اسعة إلى حد بعيد .

بل لقد ساهم تقدم المسرح المصرى فى السنتين الأخيرتين فى تشجيع توفيق الحكيم على أن يخوض تجارب أجرأ من تجاربه القديمة . ففى العام الماضى مثلا قدم مسرح الجيب مسرحيتين من مدرسة اللامعقول هما « نهاية اللعبة » لبيكيت ، و « الكراسى » لأونيسكو . وقد نجحت المسرحيتان نجاحاً واضحاً ، وأثارتا اهتمام الجمهور والنقاد على نطاق واسع .

وكان هناك بالطبع من رفض المسرحيتين وهناك من تحمس لهما . ولكن لم تحدث المقاطعة أو الانصراف التام ، كما توقع البعض بل ظلت مقاعد المسرح ممتلئة طيلة فترة العرض .

معنى هذا أن جمهورنا « شب عن الطوق» كما يقولون وأنه لم يعد جمهوراً سطحياً تافهاً يفكر بعقلية الأطفال ويحتاج إلى من يقدم إليه طعاماً عقلياً رخيصاً هدفه الوحيد هو التسلية .

ولهذا لم يعد توفيق الحكيم أو غيره من كتابنا يخافون من الجمهور أو يخافون عليه ، بعد أن فاجأهم وعى الجمهور وقدرته على مواجهة الجديد ، واحترامه والتفكير فيه ، ومحاولة اكتشافه ومعرفته .

والمسرحيات الثلاث التى قدمها المسرح المصرى فى موسم ٦٣ — ٦٤ لتوفيق الحكيم تثبت أن هناك رابطاً قوياً بين مسرحيات توفيق الحكيم منذ البداية حتى الآن .

فهو فنان مفكر ، يريد أن يعالج المشاكل الكبرى التى تعترض الإنسان والحياة .

فمسرحية بجماليون – رغم أنه كتبها منذ عشرين سنة تقريباً – إلا أنها مع ذلك تعالج مشكلة أساسية هى مشكلة « الفن والحياة » : هل هناك أفضلية للفن على الحياة . أم أن الحياة أفضل . أم أن الصراع بينهما لا يستقر على قاعدة معينة .

وفى المسرحية التى قدمها مسرح الجيب « يا طالع الشجرة » وهى المسرحية التى كتبها الحكيم بعد « بجماليون » بعشرين سنة . . فى هذه المسرحية تجد توفيق الحكيم يقف أيضاً أمام مشكلة رئيسية هى : سر الحياة . ما هى حقيقة هذه الحياة . وماذا وراء هذا الوجود . .

ومشكلة « يا طالع الشجرة » هى نفسها المشكلة التى تعرض لها توفيق الحكيم فى مسرحيته القديمة « شهرزاد » ولكن « شهرزاد » أوضح وأقل تعقيداً من « يا طالع الشحرة » .

أما فى المسرحية الثالثة التى قدمها المسرح القومى : « الطعام لكل فم » فإن توفيق الحكيم يعالج مشكلة العالم الحديث بالقياس إلى مشاكل العالم القديم .

إن السؤال الأساسى فى « الطعام لكل فم » هو : ما هو المهم فى العصر الحاضر بالنسبة للإنسان ؟ ما هى القضية الأساسية بالنسبة لأبناء القرن العشرين ؟

هذا الرباط القوى الذى يربط بين مسرحيات توفيق الحكيم يثبت فى نهاية الأمر أن الحكيم إنما يغير فى أشكاله الفنية أكثر مما يغير فى موقفه الفكرى . أو فى الأسئلة التى تشغله والهموم التى تملأ قلبه وعقله . إنه فنان « مفكر » بالدرجة الأولى .

وهو يحاول دائماً أن يكسو أفكاره ثياباً فنية ، تجعلها بعيدة عن التجريد الكامل ، والتعبير المباشر .

وتوفيق الحكيم ينجح أحياناً فى الوصول إلى ما يريده وتغلبه أفكاره

أحياناً أخرى فتطغى على فنه طغياناً واضحاً .

والعمل الذى استطاع توفيق الحكيم أن يخلق فيه أكثر من غيره توازناً بين الفن والفكر هو — بين هذه المسرحيات الثلاث — يا طالع الشجرة .

ومسرحية « يا طالع الشجرة » قد أثارت عند ظهورها كثيراً من التعليقات ، وحاول الكثيرون أن يقدموا تفسيراً لها .

وجاءت هذه التفسيرات فى معظمها نوعاً من « الإسقاط » ، أى أنها تفسيرات تعكس آراء أصحابها ومشاغلهم الفكرية والروحية أكثر من أى شىء آخر . والواقع أن هذه ميزة فى « يا طالع للشجرة » . لقد خلقت بناء فنياً وفكرياً مثيراً للتأمل ، واستطاع الكثيرون أن يروا فيها جوانب مختلفة من همومهم ومشاكلهم الوجدانية والعقلية . وهذا بالطبع يذكرنا بالأعمال الفنية الكبرى ، التى لا تحمل وجهاً واحداً قاطعاً . فالقطع والتأكيد ليسا من صفات الكائن الحى . ولكنها من صفات الموجودات المادية الجامدة . ولنذكر مثلا تلك التفسيرات العديدة التى قدمها النقاد لشخصية « هملت » أو لغيرها من الشخصيات المعروفة فى الفن الإنسانى . وليس التعدد والاختلاف فى التفسير مقصوراً على الشخصيات الفنية وحدها ، بل هناك أيضاً تعدد واختلاف فى التفسير أمام كثير من الأعمال الفنية المعروفة .

ولذلك فلست أجد ما يدعو للخوف أو الاعتراض على اختلاف التفسير لمثل هذه الأعمال الفنية .

فذلك — بالتأكيد — دليل على خصوبة هذه الأعمال ودليل على غزارة ما تثيره فى النفوس والعقول .

ويمكننا بعد ذلك أن نقول إن مسرحية « يا طالع الشجرة » تضم جانبين من جوانب هذا الوجود :

جانب تقوده الغريزة .

وجانب يقوده العقل .

الجانب الأول هو الذى يعتبر جزءاً من الطبيعة على درجات متفاوتة . وهذا الجانب يتصرف عادة بالفطرة والغريزة أو ما يشبه الفطرة والغريزة ، ويمثل هذا الجانب الطبيعى فى المسرحية ثلاثة كائنات :

الكائن الأول هو الزوجة .

الكائن الثانى هو السحلية .

الكائن الثالث هو الشجرة الكبيرة فى حديقة البيت .

أما الجانب الثانى فى المسرحية فهو الجانب الذى يغلب عليه الفكر والذى يتصرف حسب اجتهادات عقلية معينة ولا يترك للطبيعة وحدها أن تتحكم فيه . . هذا الجانب الذى يفكر ويتساءل يمثله فى المسرحية ثلاثة أشخاص أيضاً .

الأول والأهم هو بهادر الزوج .

الثانى هو المحقق .

الثالث هو الدرويش .

والأول — وهو الزوج — يفكر ويتساءل ويحلم .

والثانى — المحقق — يتساءل ثم يعطى أحكاماً .

والثالث — الدرويش — انتهى من السؤال إلى الرضا بما يعرف ، وهو من العارفين إلى حد أن لديه القدرة على التنبؤ .

والجانب المفكر — ولنأخذ الزوج — كممثل أساسى له يلقى أسئلة ولا يجد لها جواباً . فهو عندما تتغيب زوجته وتعود بعد ثلاثة أيام يحاول أن يسألها أين كانت ، ولكنها لا تجيب إلا برد واحد هو : لا . فأسئلة الزوج لا رد لها ولا صدى . إن أسئلته لا تجد جواباً حاسماً يبعث الطمأنينة إلى النفس ولذلك فهو يندفع إلى قتل زوجته .

فلماذا قتل الزوج زوجته ؟ لأنها لم تجب عليه ، ولم ترد على أسئلته ، وهذا القتل يمثل ثورة العقل الذى يتساءل ويحاول أن يتعرف

دائماً على كل ما هو غامض فى الطبيعة والوجود . أن الغموض يجد مصرعه على يد العقل . ولكن هذا الغموض ليس غموضاً كاملا مطلقاً ، إن الزوجة رمز هذا الغموض تقوم بدور واضح ، تمثل استمرار الحياة عن طريق الولادة والحلم بالولادة أى أنها تمثل استمرار الحياة عن طريق قوة الطبيعة نفسها ، أما الزوج فيمثل استمرار الحياة عن طريق قوة أخرى هى الفكر والإرادة وما يتصل بهما من أحلام كبيرة .

والزوجة فى المسرحية عاقر لا تلد .

ولا شك أن هذا يوحى إلينا بأن الكاتب يرى أن قوة الطبيعة التلقائية ، لم تعد قادرة على الاستمرار وحدها هكذا ، إن ذلك كان يمكن أن يحدث فى الماضى ، ولكن الأمر تغير الآن بعد أن كثرت فى ذهن الزوج الذى هو رمز للإنسان أسئلة عديدة خطيرة تتركز كلها فى السؤال الأكبر : من أين ؟ أى أن القوة التى تقود العالم الآن هى قوة العقل وليست قوة الطبيعة . إن العقل الآن هو الذى يقوم بالدور الأول فى المرحلة الراهنة من تاريخ الإنسان .

ولقد قتل الزوج زوجته بعد أن سألها ولم تجب ، وكان عزاؤه فى هذا القتل أن الشجرة التى تثمر فى كل الفصول سوف تستفيد من سماد هو جسد الزوجة . لابد من جسد حتى تثمر الشجرة هذه الثمار . وإلا فإنها لن تخرج عن أن تكون شجرة طبيعية عادية .

والشجرة هذه هى رمز « الفردوس » الذى يحلم به الإنسان باستمرار ، هذا الفردوس الذى هو عند العلماء الوصول إلى المعرفة الكاملة ، وهو عند الثوريين تحقيق الجنة الأرضية بحيث لا يكون هناك جائع على الأرض أو ضائع أو شقى . وهكذا فالشجرة المزدهرة على الدوام هى حلم البشر منذ قديم الزمان ، وحلمه — الذى ينغص عليه حياته — فى هذا العصر أكثر من أى عصر آخر من عصور الحضارة .

إن الشجرة تحتاج إلى تضحية . . فالعلماء يضحون بالروح ، والثوريون يخوضون حروباً عنيفة يموت فيها الكثيرون من أجل الحياة الأفضل التى ينشدها الجميع .

ولكن هل هناك انتصار كامل للزوج ؟ أى للعقل ؟ . .

هذا ما لم يقل لنا عنه المؤلف ، ولكنه أثار المشكلة ، وأكدت مسرحية « يا طالع الشجرة » أن فى عصرنا هذا — على الأقل — تسود فلسفة « التضحية » بكل ما يعطل السؤال ، ويرفض الإجابة ، سواء كان هذا المعطل هو الروح ، أو الطبيعة نفسها ، أو القوى الخارجة عن الطبيعة . . أى شىء يقف فى سبيل السؤال ، أى شىء لا يجيب ، مصيره فى عصرنا هو القتل ، سواء تم هذا القتل على يد فيلسوف متمرد شبه مجنون مثل نيتشه أو على يد عاصفة فكرية مثل ماركس ، أو على يد نفسانى متهور لا يعرف الخجل مثل فرويد ، أو على يد رياضى ذى عقل نفاذ مروع مثل أينشتين . . أى واحد من هؤلاء له قتيل أو قتلى كثيرون ، وكل قتلاهم كانوا فى الماضى موجودين وكنهم لا يردون مثل الزوجة فى مسرحية « يا طالع الشجرة » .

وقد اختفى قتلى هؤلاء ، ولكن هل اختفوا إلى الأبد ، أم أنهم سيعودون من جديد ، إذا حدث وتأكد لهم أن « العقل » ليس « الإمام » الوحيد لهذا الكون ، وأن على الإنسان أن يرضى بما فى هذا الكون من غموض ويقف أمامه كما وقف فى الماضى يعالجه بالسحر والشعر والتصوف ؟

ذلك ما لا تجيب عليه المسرحية . . إنها ببساطة تقول : أن التجربة قائمة ، والعقل مستمر فى عملية القتل وتقديم الضحايا من أجل الشجرة الخالدة ، شجرة الحياة المثالية . . هل ستثمر الشجرة فى كل المواسم أم أن التضحية ستكون بلا ثمن ولا جدوى ؟ ذلك ما ستكشف عنه التجربة فى الغد القريب . . وهو غد قريب مهما بدا بعيداً مسرفاً فى بعده .

هذه هى المسرحية الممتازة التى كتبها توفيق الحكيم ، وهذا هو العمل الفنى الكبير الذى قدمه مسرح الجيب . .

أما « الطعام لكل فم » ، فهى عمل مسرحى أقل من « يا طالع الشجرة» . ولكنها لا تقل فى القيمة الفكرية . إن « الطعام لكل فم » تغلب عليها المناقشات الواضحة المباشرة التى لا تخفيها أثواب فنية بنفس الغزارة والخصوبة التى نجدها فى « يا طالع الشجرة » .

و « الطعام لكل فم » مسرحية تقدم عالمين فى وقت واحد ، عالم قديم له قيمه الخاصة وتقاليده الخاصة ، إنه يقوم على مشاعر الانتقام والثأر وما إلى ذلك من تجارب معنوية عاشها العالم القديم كثيراً ، وعبر عنها الفن القديم تعبيراً رائعاً .

هناك « هاملت » الذى قضى حياته يبحث عن طريقة للانتقام لمقتل والده ، وهناك أليكترا التى قضت حياتها أيضاً فى البحث عن طريقة للانتقام لمقتل والدها .

أما الإنسان العصرى فعليه ألا يفكر فى هذه المشاكل والقيم . عليه أن يفكر فى هموم عصرنا التى تتركز فى البحث عن « الطعام لكل فم » كيف يمكن لعالمنا المعاصر أن يتخلص من أزمة الجوع . كيف له أن يعيش فى مأمن من الموت لأن الطعام لا يكفى السكان ، كيف يمكنه الاستفادة من التقدم العلمى الكبير فى حل مشكلة الطعام هذه ، وفى الوصول بالإنسان إلى شاطىء الطمأنينة الأمان ؟

هذه هى مشاكل عصرنا ، أو هى — بالأحرى — نموذج من مشاكل عصرنا . أما الانتقام والثأر ما إلى ذلك فهى مشاكل قديمة لا يجوز أن تفرض نفسها على عالمنا العصرى .

ومع ذلك فهناك من يفكرون بالطريقة القديمة ، ويعيشون بقيم العالم القديم .

ويوحى المؤلف لنا فى نهاية المسرحية بأن من الضرورى أن ينتصر الجانب العصرى وينهزم الجانب القديم ، إن الذين يعيشون بعقلية العالم القديم هم عقبة فى سبيل الخلاص من مشاكل الإنسان ، أما الأمل كل الأمل ، فهم الذين يفكرون فى طريقة لينتصر الإنسان على مشاكله الكبرى . . وفى مقدمتها الرغيف .

أما مسرحية « بيجماليون » فهى تسجل بوضوح حيرة توفيق الحكيم بين الفن والحياة ، وهى حيرة كبيرة عاشها الحكيم فى فترة من حياته وخاصة فى بداية حياته ، عندما كان يبحث لنفسه عن طريق .

صحيح أن المسرحية قد ظهرت فى ثوب جديد نسجه الحكيم من الأسطورة اليونانية القديمة ، إلا أنها مع ذلك لا تكاد تخفى التجربة الخاصة التى تكمن وراءها ، وهى تجربة القلق فى حياة الحكيم . . هل يضحى بالحياة من أجل الفن أم يضحى بالفن من أجل الحياة ولقد كان تصور الحكيم للأشياء فى الفترة التى كتب فيها بجماليون تصوراً بسيطاً لا تعقيد فيه ، فهو على سبيل المثال يصور لنا التمثال عندما يتحول إلى امرأة حية فى صورة خاصة ، أن المرأة التى ترمز إلى الحياة تبدو بشعة . . إنها تكنس ، وتقوم بأعمال خالية من الجمال ، أما من الناحية الأخلاقية فإن فيها بذرة الاختلال الأخلاقى لأنها تحاول أن تهرب مع نرسيس الذى يمثل الجسد والجمال المادى فقط .

وتلك — ولا شك — صورة بسيطة ، بل ساذجة للحياة ، وهى صورة تعكس إلى حد كبير « عدم ثقة توفيق الحكيم » فى المرأة ، وعلى الخصوص فى تلك المرحلة المبكرة من حياته وفنه . وهى أيضاً تعكس نظرته — فى تلك الفترة — للعمل . لقد كان يرى فى العمل شيئاً كئيباً لا جمال فيه ، وعلى الأخص العمل اليدوى ، إن العمل الراقى هو العمل الفكرى الذى يقوم به الفنان .

ولا شك أن توفيق الحكيم قد تغير كثيراً بعد ذلك سواء فى نظرته للمرأة أو فى نظرته للعمل .

ولكن لقد كان ممتعاً وجميلا أن نشاهد بجماليون . . هذا العمل الرقيق البسيط ، لنشاهد من خلالها كيف كان الحكيم يفكر فى هذه المرحلة من عمره . وكيف كانت همومه ومشاكله .

حلاق بغداد

حلاق بغداد لألفردفرج مسرحية من لوحتين . اللوحة الأولى هى « يوسف وياسمينة » والثانية هى « زينة النساء » ، وفى الحكاية الأولى يحب يوسف ابن أحد التجار ياسمينة بنت كبير القضاة . ويتفقان على الانتحار معاً لأن القاضى سوف يرفض حتماً زواجهما . ولكن حلاق بغداد يتدخل دون أن يدرى بحيلة من حيله ويسرق السم ويضع بدلا منه ماء ، فلا يموت الحبيبان عند ما يشربانه . ويتم زواجهما عند ما يعرف الجميع قصتهما الحقيقية كاملة . وفى الحكاية الثانية يتدخل حلاق بغداد نفسه لإنقاذ سيدة مات زوجها وترك ثروة عند أحد أصدقائه . . . ولكن هذا الصديق لا يريد أن يعيد الثروة إلا بعد أن ينال من هذه الزوجة الفاضلة ما يريد . غير أنه يعجز عن ذلك بفضل حيلة الحلاق . . . فتعود الأموال إلى الزوجة وتتخلص من صديق زوجها الذى كان يريد أن يعتدى على عرضها . والحكاية الأولى استمدت خامتها الأساسية من ألف ليلة وليلة ، واستمدت الثانية خامتها من كتاب « المحاسن والأضداد » للجاحظ .

* * *

منذ ثلاثين سنة تقريباً ظهر توفيق الحكيم فى حياتنا الأدبية وكان ظهوره مفاجأة سارة تحمس لها كثير من الأدباء فى ذلك الوقت وعلى رأسهم الدكتور طه حسين الذى قال وهو يستقبل توفيق الحكيم : إن الحكيم يفتح باباً جديداً فى الأدب العربى هو باب الأدب المسرحى الذى لم يعرفه العرب من قبل فى أى عصر من عصورهم .

ولم يختلف أحد مع هذا الرأى الذى قال به طه حسين ، إلا توفيق الحكيم . نعم . . . لقد اعترض توفيق الحكيم على هذا الرأى وقال إننى لست أول من كتب للمسرح . وليس صحيحاً أيضاً أن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحى .

وكتب توفيق الحكيم رسالة إلى طه حسين يقول فيها : (. . وبعد فقد كنت أقرأ الجاحظ منذ عامين فألفيت عنده كلاماً كالحوار التمثيلي لم أر مثله فى الأغانى . وقد بدا لى أن أنقل هذا الحوار على شكل « منظر صغير » دون تغيير فى الألفاظ والمعانى ، إنما سمحت لنفسى ببعض الحذف وبعض الملاءمة بين وضع الحوار الأصلى والوضع المسرحى بغير أن أمس جوهر الموضوع ، حتى يبقى الفضل للجاحظ وللأدب العربى ، والحق أنه حوار يذكر بألفرد دى موسيه فى « كوميدياته وأمثاله » . . . إن عناصر كل نوع من أنواع الأدب والفكر موجودة عند العرب لكنها مجرد عناصر . فلماذا لا نستخرج هذه العناصر ونفصلها ونبوبها ؟ لماذا لا نضع مثلا كل حوار من هذا الطراز فى الشكل التمثيلى على قدر المستطاع ، ونجمعه على أنه نماذج تمثيلية من الأدب العربى ؟ إذا صح هذا فإن مجال العمل فى الأدب العربى القديم متسع) .

انتهى كلام توفيق الحكيم ، وقد أرفق توفيق الحكيم بهذه الرسالة الصغيرة منظراً تمثيلياً كاملا بعنوان « فراق » ، كله مستمد من الجاحظ بكلماته وألفاظه وحواره .

وهكذا تنبأ توفيق الحكيم منذ ظهوره على مسرح الحياة الأدبية ، بأنه سوف يأتى ذلك اليوم الذى نعود فيه إلى أدبنا القديم ، نستمد منه خامات خصبة للعمل المسرحى . فالمسرح ليس موجوداً عند العرب بشكله الاصطلاحى المعروف ، ولكن « عناصره» موجودة ومتوافرة بكثرة .

وها هو ذا ألفريد فرج ، الكاتب المسرحى الشاب ، يحقق نبوءة توفيق الحكيم بعد ثلاثين سنة . . . فيعود إلى الأدب العربى القديم ، بل إنه يعود إلى الجاحظ على وجه التحديد ، ذلك الكاتب الممتاز الخصب الذى عرفه أدبنا القديم . لقد قرأ لفريد فرج كتابه « المحاسن والأضداد » . واختار قصة من قصصه ، جاءت فى هذا الكتاب تحت عنوان « محاسن

مكر النساء » وجعل من هذه القصة « خامة » من خامات مسرحيته حلاق بغداد التى قدمها المسرح المصرى فى موسم ١٩٦٤ .

وحلاق بغداد مسرحية من حكايتين ، الحكاية الأولى هى « يوسف وياسمينة » وهى مستمدة من ألف ليلة وليلة فى قصة بعنوان « مزين بغداد وما جرى له مع ابن التاجر من العجائب والغرائب والأهوال » ، أما الحكاية الثانية فهى التى استمدها من كتاب الجاحظ وجعل عنوانها « زينة النساء » .

ومسرحية حلاق بغداد جديرة بأن نؤرخ بها عصراً من عصور اليقظة فى المسرح المصرى . فلقد كان المسرح المصرى فى نهضته الجديدة بعيداً عن الالتفات إلى التراث العربى القديم ، بعيداً عن الاستفادة من هذا التراث ، كل ذلك برغم دعوة توفيق الحكيم القديمة . وبرغم أن الحكيم نفسه قد حاول الاعتماد على التراث القديم ، وحاول أن يستمد منه « خامة » لبعض مسرحياته مثل شهرزاد .

إن تراثنا القديم خصب وعميق ، إنه منجم من الذهب يحتاج إلى قدر يسير من المغامرة لكى يملأ الدنيا بالفن الجميل . وعندما أقول التراث القديم فأنا أعنى بذلك ما كتبه الجاحظ وغيره من أدباء العرب ، وأعنى أيضاً الأدب الشعبى بما فيه من قصص وحكايات ، وما فيه من نصوص ثمينة مثل « ألف ليلة وليلة » .

إننى أحب أن أستطرد هنا قليلا لأقول : إن شكسبير قد أقام بناء كثير من مسرحياته العظيمة على قصص شعبية قديمة كانت منتشرة فى أوربا . فمسرحيته روميو وجولييت التى يمكن أن نقول عنها إنها أشهر مسرحية عن الحب عرفها العالم حتى الآن ، هذه المسرحية الجميلة العميقة العذبة ، لم يخلق شكسبير قصتها ، وإنما أخذها من حكاية شعبية إيطالية قديمة . كانت معروفة بنفس الاسم « روميو وجولييت » وقد أعاد شكسبير

كتابتها ، وأقام على هذه الحكاية الشعبية بناء مسرحيته اللامعة .

فالاتجاه إلى التراث القديم اتجاه مفيد ومثمر فى حياتنا المسرحية ، كما كان مثمراً عند الغربيين . ومن حق ألفريد فرج أن نقول إنه أول من قام بهذا العمل من جيل الكتاب الشبان فى المسرح .

ولقد استفاد ألفريد فرج من جو الحلم والخيال فى ألف ليلة وفى كتاب الجاحظ ، ففى القصة التى رواها الجاحظ هدف أساسى هو الوصول إلى التسلية والمتعة . وألف ليلة من ناحية أخرى تخلق جواً جميلا ساحراً تدور فيه أحداثها المختلفة وقصصها المتنوعة . وقصة الجاحظ تبدأ بهذه السطور :

« ذكروا أن الحجاج بن يوسف أرق ذات ليلة فبعث إلى أمين القرية فقال : إنى أرقت فحدثنى حديثاً يقصر على طول ليلى وليكن من مكر النساء وفعالهن » .

أى أن الهدف الأساسى من القصة هو التسلية والمتعة والقضاء على الأرق . وقد حافظ ألفريد فرج على هذه « القيمة » محافظة كبيرة ، فمسرحية حلاق بغداد فيها هذا « الجو المخدر الممتع » . . . إنها تستطيع أن « تقصر طول الليل » كما يقول كتاب الجاحظ .

ولا شك أن ألفريد أحسن الاختيار فى الحكايتين عنصر فكاهى واضح جذاب ، وهذا العنصر نفسه موجود فى أصل الحكايتين . وقد استغله ألفريد فرج أحسن استغلال وتوسع فيه وأضفى عليه الكثير من خصائصه المستقلة ككاتب مسرحى . وقد ساعد على توفير المتعة فى هاتين الحكايتين وجود عنصر « الحدوتة » بشكل واضح ملموس . إنه عنصر غنى سواء فى حكاية ألف ليلة ، أو فى حكاية الجاحظ ، وقد استغل ألفريد فرج هذا العنصر أيضاً أحسن الاستغلال .

والذين يحاربون توفير « المتعة » فى العمل المسرحى يخطئون . إن المتعة

هدف رئيسى . أو قل بعبارة أخرى إنها وسيلة رئيسية يمكن أن يستفيد منها الكاتب ليحمل إلى الجمهور ما يؤمن به من أفكار وآراء . وأى كاتب مسرحى يقدم أراءه وأفكاره بجفاف وخشونة هو كاتب يعانى — ولا شك — من عيب فنى . . . مهما كانت آراؤه عميقة ، ومهما كانت أفكاره رفيعة ورائعة . ولكن ألفريد فرج لو اقتصر على تقديم عمل ممتع ظريف ، لما جاز لنا أن نقول عنه أكثر من أنه رجل من رجال التسلية والترفيه ، وليس رجلا من رجال الفن المسرحى ، ولكن ألفريد فرج قد استغل الحكايتين استغلالا ممتازاً ليقول بعض آرائه وأفكاره العصرية .

فى الحكاية الأولى « يوسف وياسمينة » ، نحس أن المؤلف يريد أن يقول إن النصر للحب ، وإن الأقدار الخفية نفسها تقف وراء الحب ، وتدمر ما أمامه من عقبات وسدود وهذه الفكرة ليست أكثر من فكرة « شعرية » ، ولا يمكن أن تكون أكثر من ذلك فى هذا الجو « الخرافى » الجميل وربما كان هذا هو ما يبرر لنا أن نقبل — بدون ضيق — هذه المصادفات العديدة التى وقعت فى طريق الحبيبين وحققت لهما النجاة والحياة . فهذه المصادفات هى القوى الفعالة فى الحكايات الشعبية ، إنها أحلام الناس ، التى يتحقق فيها ما لا يستطيعون تحقيقه فى الواقع وما يؤمنون — فى نفس الوقت — بأن من الضرورى تحقيقه . .

فالحكاية الأولى إذن هى أغنية جميلة صادقة فى الدفاع عن الحب ، وهى فى نفس الوقت دعوة إلى الحب ، وكأن هذه الحكاية تقول لكل عاشقين ، إن العالم كله معكما . . . ولو كانت القوى الظاهرة فيه ضدكما ، فالقوى الخفية تقف معكما ، وتساندكما ، وتقودكما فى النهاية إلى حياة فيها « تبات ونبات » « وصبيان وبنات » برغم كل المشاكل والعقبات .

وهذه الفكرة ليست موجودة فى الحكاية الأصلية التى جاءت فى ألف

ليلة ، فحكاية ألف ليلة هى مجرد كوميديا خفيفة هدفها إثارة الضحك عن طريق شخصية الحلاق أو المزين كما تسميه ألف ليلة .

لقد تصرف ألفريد فى القصة تصرفاً فنياً خصباً ، وأعطاها معناها الجديد الجميل .

وفى الحكاية الثانية نلمح فكرة جديدة يقدمها ألفريد فرج هى أن أعظم أحلام الناس هى الحكم « بالعدل » الذى يرمز إليه منديل الأمان فى يد الخليفة بصورة شفافة رقيقة . . . إن العدل هو طمأنينة الناس ، وهو شغلها الشاغل ، وهو الأساس الذى يقوم عليه النظام الاجتماعى الإنسانى السليم . . . ولن تجد شيئاً من هذا الكلام بصورة مباشرة فى حكاية زينة النساء . . وهى الحكاية الثانية من « حلاق بغداد » . ولكنك ستجد هذه المعانى متسللة بهدوء وخفة ورشاقة فى المواقف المختلفة لهذه الحكاية .

لقد كان الهدف الأول للجاحظ هو الكشف عن « مكر النساء » . فالمرأة ماكرة لأنها ضعيفة وعاجزة عن أخذ حقها بطريق مباشر طبيعى كما يفعل الرجل ، لقد كانت هذه الفكرة هى الفكرة القديمة عن المرأة ، وربما ما زال الكثيرون يحملونها فى رؤوسهم حتى اليوم . ولكن ألفريد فرج لا تعنيه هذه الفكرة ولا تغريه . . فالذى يعنيه ككاتب عصرى مستنير ، هو أن هذه الفتاة لها حق تريد أن تحصل عليه ، لا لأنها ماكرة تعرف أصول الدهاء الأنثوى ، ولكن لأنها صاحبة حق تحلم بالعدل . . .

والطريقة التى حصلت بها « زينة النساء » على حقها ليست طريقة عقلية منطقية ، ولكنها تقوم أيضاً على المصادفة السعيدة مما يجعل فكرة الحكاية شعرية ، تقوم على عاطفة حب العدل والإيمان به .

وهكذا استطاع ألفريد فرج أن يقول بعض أفكاره وآرائه من خلال ذلك الشكل الجميل الذى استمده من ألف ليلة ومن الجاحظ . وهذا هو الجديد الذى جاء به ألفريد . . . أن يستغل تلك الحكايات بما فيها

من متعة وجمال وجو أسطورى ليقول شيئاً يخاطب النفس والعقل ، فالناس يستمتعون وهم يشاهدون حلاق بغداد ، ولكنهم بعد المتعة يفكرون ويحلمون أحلاماً خصبة . وقد اجتمع فى حلاق بغداد ، مجموعة من الممثلين الشبان الموهوبين ، وكان أصعب الأدوار وألمعها هو دور عبد المنعم إبراهيم ، إنه دور كوميدى ، ولكنها ليست الكوميديا الصاخبة الزاعقة السهلة ، إنها كوميديا رشيقة هادئة ، تحتاج إلى مجهود عميق وموهبة كبيرة ، ولقد نجح عبد المنعم إبراهيم فى دوره إلى حد بعيد . وكان عبد الرحمن أبو زهرة فى دوره ممتازاً ، إنه من المواهب الجديدة التى تصعد يوماً بعد يوم وتثبت أصالتها على خشبة المسرح . وقد كشفت المسرحية عن موهبة جديدة فى الإخراج المسرحى هى موهبة فاروق الدمرداش فهذا هو أول عمل له ، وبرغم أنه يحمل ملامح العمل الأول إلا أن المسرحية تؤكد أن وراءها مخرجاً موهوباً . . وإن كان صغيراً وفى بداية الطريق . أما الذى يستحق اللوم فى المسرحية فهو سوء اختيار شخصية ياسمينة إن الممثلة التى قامت بأداء هذا الدور الهام كانت على جانب كبير من الضعف ولست أدرى لماذا اختارها المخرج . قد يقول قائل إن الدور صغير . ولكن هذا لا يبرر إطلاقاً سوء اختيارها . . . فهى على المسرح ليست بالفتاة التى تستحق أن ينتحر من أجلها إنسان .

شفيقة ومتون والمستخبى

عرض مسرحى من لوحتين لشوقى عبد الحكيم هما « شفيقة ومتولى والمستخبى» .
وشفيقة ومتولى مسرحية مستمدة من قصة شعبية معروفة بهذا الاسم . وتقول القصة إن شفيقة قد انحرفت إلى طريق الرذيلة ، وباعت جسدها ، وأخذ أخوها متولى يبحث عنها ليقنص منها ويقتلها . . . وتصور المسرحية انتظار شفيقة لمجىء أخيها حتى يقتلها ويحقق فيها عدالة القدر . وكانت شفيقة تنتظر أخاها . . . كما تنتظر الوعد والمكتوب . . . وهى فى نظرها بمثلان العدل الكامل .

أما « المستخبى » فتصور زوجة قتلت زوجها الذى تكرهه ، وهى تحاول أن تخفى جريمتها عن ابنها ، ولكن عيون الناس تطاردها ، وتحاول أن تقنع ابنها ببراءتها . . . وعند ما تحس بشكه تقتله هو الآخر بالسم ثم تنتحر .

* * *

قدم مسرح الجيب فى موسمه الثانى (موسم ١٩٦٤) عرضاً مسرحياً للأديب الشاب شوقى عبد الحكيم ، ويتكون هذا العرض المسرحى من لوحتين ، الأولى هى « شفيقة ومتولى » والثانية هى « المستخبى » .

وبهاتين اللوحتين يبدأ شوقى عبد الحكيم خطواته الأولى ككاتب مسرحى ، والحقيقة التى نحسها بوضوح أن هذا العرض يكشف عن موهبة فنية جديدة ولكنها برغم هذا كله موهبة تحتاج إلى مناقشة طويلة متأنية .

لقد اختار الكاتب أن يعود إلى التراث الشعبى ليحصل منه على « مادة خام » لعمله المسرحى فى « شفيقة ومتولى » ، فقدم لنا هذه الفتاة التى تنتظر شقيقها ليقتلها ، ويغسل بذلك عاره ، وعار الأسرة ، بعد أن انحرفت الفتاة . . . ولطخت شرف الأسرة بطريقة لا يمحوها إلا الدم .

هذا هو الموضوع البسيط الذى اختاره الكاتب وقدمه فى عمله

المسرحى . وهو لم يقدمه بصورته البدائية وإنما حاول أن يكسبه مضموناً فكرياً فلسفياً ، فقد جعل من « شفيقة » تنتظر قدرها فى استسلام ، بل إن هذا الاستسلام يبلغ حد المحبة والعشق لهذا القدر الذى يأتى حاملا معه الموت والدمار . . . وحب الفتاة لقدرها قد يكون مبعثه أنها ترى فى هذا القدر تحقيقاً للمكتوب الذى لابد أن تراه العين — كما يقول المثل الشعبى .

أى أن المسرحية إلى حد ما هى تعبيرفنى عن علاقة الإنسان بالقدر فى المفهوم الشعبى العميق لهذه العلاقة .

وهذا الالتفات إلى التراث الشعبى ، ومحاولة الاستفادة منه ظاهرة طيبة ، سوف تساعد ولا شك على الوصول إلى « مدرسة مسرحية » تعبر عن شخصيتنا ، وتقترب من وجودنا الروحى الحقيقى ، بدلا من استعارة الموضوعات والتجارب من المدارس الفنية الغربية ، والالتفات إلى التراث الشعبى بهذه الصورة ظاهرة واضحة فى كثير من التجارب المسرحية المعاصرة ، خاصة هذه التجارب التى ولدت فى شعوب لها حضارات عريقة ، وتجتاحها روح ثورية تميل إلى تغيير الواقع والتمرد عليه ، والوصول به إلى صورة إنسانية أكثر أصالة وعمقاً . . .

فالطابع الشعبى يواجهنا بوضوح فى مسرح لوركا ، ولوركا فنان إسبانى عاصر تلك الفترة من حياة بلاده التى كانت مليئة بالأمل فى تحقيق ثورة شاملة غامرة ، والتى انتهت بقيام حرب أهلية بين الثوار وبين الرجعيين مات فيها لوركا مقتولا ، وانتصرت الرجعية ضد الثورة .

لقد كان لوركا يتجه إلى التراث الشعبى ، حيث كان يجد فى هذا التراث ما يقدم إليه مادة خصبة للكتابة المسرحية ، فقد كان يطمح إلى التعبير الشامل عن بلاده وشعبه ، ونحن نذكر مسرحيته « بيت برناردا ألبا » . . . تلك المسرحية التى تدور فى بيئة ريفية شعبية ، وتتكون عقدتها من قلب التقاليد الشعبية المتخلفة الموجودة فى البيئة الزراعية الإسبانية ،

ونذكر أيضاً من مسرح لوركا مسرحية « عرس الدم » التى تدور فى نفس الجو الشعبى والبيئة الزراعية حيث تحلم الأم بزواج ابنها حتى ينجب كثيراً من الأولاد « والحلم بكثرة الأولاد هو حلم شعبى يكاد يكون حلم جميع الأمهات فى البيئات الشعبية الزراعية » . . . فهؤلاء الأولاد الكثيرون سوف يملأون على الأم دارها بالحياة والخصب ، ولكن الشاب المأمول . . ابنها . . . مصدر الخصوبة والأمل ، يموت قتيلا فى معركة مع الرجل الذى أراد أن يتزوج من حبيبته ، فالأحداث المسرحية ، والعقدة المسرحية ، والعواطف والمشاعر المختلفة كلها تنبع من بيئة شعبية ، وتمثل هذه البيئة الشعبية بأحلامها وفواجعها وأحزانها .

وهناك من مسرحيات لوركا أيضاً مسرحية « يرما » التى تقوم عقدتها المسرحية على « حلم فتاة عاقر » بأن تلد طفلا . . . لقدر رسم لوركا هذا الحلم فى جو شعبى غنائى جميل ساحر .

هذه الروح الشعبية نجدها بطريقة أخرى عند طاغور ، لقد كان طاغور أيضاً يريد أن يخضع المسرح لمضمون شعبى هندى وروح شعبية هندية ولذلك لجأ إلى التراث الشعبى الهندى ، بأغانيه وحكاياته وخرافاته ليستمد من هذا كله مادة فنية لأعماله المسرحية . وقد استطاع بالفعل أن يكتب مسرحاً متميزاً ، له شخصيته الخاصة ، وفيه رائحة هندية أصيلة لا يمكن أن تختلط بالمدارس المسرحية الغربية . . ويبدو ذلك وضحاً فى مسرحيته المعروفة « شترا » تلك الفتاة التى لم تكن جميلة ، ولكنها التقت بفتى أحبته ، ولذلك اتجهت إلى الله بقلبها ودموعها أن يمنحها وجهاً جميلا لمدة قصيرة حتى تعيش مع حبيبها لحظات ثم تعود بعد ذلك إلى حياتها العادية ، واستجاب الله لدعائه . . . فأحبها فتاها عندما رآها جميلة فاتنة . . . وعاشت معه فترة عشق فيها روحها أيضاً ، وعندما عادت إلى صورتها الأولى الخالية من الجمال . . . كان فتاها قد أصبح

متعلقاً بها إلى أبعد حد . . . لقد قرر أن يعيش معها إلى الأبد . . . حتى بعد أن فقدت جمالها وفتنها . . . لقد بقيت روحها وهذا هو المهم .

هذه روح هندية خالصة ، ويمكن أن تزداد هذه الروح وضوحاً أمامنا لو قارناها على سبيل المثال بأسطورة بجماليون اليونانية . . فى بجماليون روح غربية وفكر غربى . أما فى « شترا » فإننا أمام روح هندية متصوفة وحكمة هندية أصيلة .

إن مشكلة بجماليون هى أنه يدعو الله أن يحيل تمثاله إلى فتاة حقيقية حية ، أى أنه يريد أن يحول الفن إلى حياة . . . تلك مشكلة فكرية ، أما فى « شترا » فنحن أمام محاولة صوفية لإبراز قيمة الروح الإنسانية ، وأهميتها وأصالتها . . . والتحول من التمثال الحجرى إلى الحياة يهز عقولنا ، ولكن التحول من القبح إلى الجمال فى سبيل الحب ومن أجل اختبار القلب الإنسانى ، وإبراز عظمة الروح الإنسانية . . . كل هذا يهز أرواحنا ويعطينا إحساساً أننا نعيش فى جو صوفى هندى أصيل .

وأود أن أستطرد قليلا فأذكر هنا أيضاً مسرحية « الراكبون إلى البحر » للكاتب الإيرلندى « سينج » . . . إنها مسرحية من فصل واحد ولكنها ذات شهرة عالمية كبيرة . . . وهى مسرحية تقوم على موقف واحد هو صراع أم من أجل أن تمنع ابنها الوحيد من السفر بالبحر حتى لا يموت كما مات إخوة له من قبل . . . ولكن الابن يصر على السفر ويموت . . . إن هذه لمسرحية الجميلة المتازة فيها لمسة شعبية هى الأخرى ، فهى تنقل إلينا الكثير من لمحات البيئة الشعبية فى إيرلندا ، ومن مشاكل هذه البيئة وتقاليدها وعاداتها والأحاسيس الكامنة فى أعماقها .

هذه النماذج كلها تدلنا على أن معظم الشعوب ذات التقاليد القديمة ، والتى خضعت لظروف سيئة سواء كانت هذه الظروف راجعة إلى استعمار خارجى أو إلى أنظمة داخلية فاسدة ، معظم هذه الشعوب قد وجدت من

بين كتابها المسرحيين من يحاول إنعاش روحها وإيقاظها على « إيقاع » التراث الشعبي ، بعد هضمه واستيعابه وفهمه .

لذلك كله فنحن نجد فى هذا الاتجاه إلى التراث الشعبي فى المسرح — بحكاياته ومفاهيمه عن الحياة والإنسان — موقفاً فنياً أصيلا ، يتلاءم مع محاولتنا الشاملة للبحث عن شخصية خاصة بنا . ويستجيب للحنين الكبير الكامن فى أعماقنا إلى أن يكون لنا جذور تربطنا بتراثنا العاطفى والروحى .

فالطريق الذى يسير فيه شوقى عبد الحكيم هو ولا شك طريق من طرق الأصالة الفنية والروحية ، كما أن شوقى ليس غريباً ولا دخيلا على هذا الاتجاه فهو من أسبق أدبائنا الشبان إلى دراسة الأدب الشعبي ومحاولة فهمه واستيعابه . وقد تربى فى الريف ، وعنى بجمع الكثير من الأشعار والقصص والحكايات وله كتاب قيم عنوانه « أدب الفلاحين » .

غير أن « شفيقة ومتولى » باكورة أعمال شوقى المسرحية قد خرجت إلى الوجود مادة حية ولكن ينقصها الكثير من عناصر الاكتمال الفنى . إنها كما أشرت حافلة بالشاعرية الرقيقة ، حافلة بالمحاولة المليئة بالطموح إلى استخلاص مادة فكرية وفلسفية من هذه الخامة الشعبية البسيطة . ولكنها مع ذلك لا تقوم على أساس من الفهم المسرحى السليم .

إن النماذج السابقة التى أشرت إليها من كبار كتاب المسرح الذين حاولوا الاستفادة من التراث الشعبي فى بلادهم ، كل هؤلاء يشتركون فى احترام المسرح كشكل فنى ، وفى محاولة الاستفادة من كل إمكانياته المعروفة . وهم أكثر من ذلك يحرصون كل الحرص على أن يكونوا فى منتهى الشفافية والوضوح .

ولكننا نجد شوقى عبد الحكيم يقيم بناءه الفنى على خروج كامل على أبسط قواعد المسرح . هذه القواعد التى لم يخرج عليها : لا كتاب المعقول ولا كتاب اللامعقول .

فالمسرحية على سبيل المثال — وهذا خروج لايغتفر فى الفن المسرحى — تعتمد على موقف ساكن لاصراع فيه على الإطلاق . إن المسرحية تبدأ بقرار من شفيقة بأن تنتظر أخاها ليقتلها ، ولينفذ فيها عدالة القدر وكلمته التى لاترد . وتمضى المسرحية فى نوع من « المونولوج » الذى يستغرق معظم أجزاء المسرحية . . . فشفيقة تحدث وحدها ، عن رغبتها فى لقاء أخيها ، وعن انتظارها لهذا اللقاء الدامى .

إن مثل هذا الموقف الذى لا يتحرك ، لا يمكن أن يؤدى أبداً إلى أى درجة معقولة من درجات الفن المسرحى . لقد كان على الكاتب أن يبنى مسرحيته على أساس آخر . إن شفيقة تأخذ قرارها منذ اللحظة الأولى ، وبذلك تبدو المسرحية أمامنا طيلة الوقت ولا جديد فيها على الإطلاق . وهذا الموقف يعطينا إحساساً بأن المسرحية منتهية منذ البداية لأننا نعرف كل شىء ، ولا ننتظر أى شىء ، ولا نتوقع جديداً من أى نوع . . . وهذا خطأ فنى كبير ، وهو خطأ كثيراً ما يواجهنا فى عدد غير قليل من الأعمال المسرحية عندنا وهذا الخطأ نفسه سر رئيسى من أسرار الفساد الفنى الذى يتسلل إلى هذه المسرحيات .

وأغلب الظن أن هذا العيب قد تسرب إلينا مع مدرسة « اللامعقول » التى بدأت للأسف تثمر ثمرات غير ناضجة فى أدبنا المسرحى . وفى مسرحية شفيقة ومتولى نجد أن السبب الرئيسى فى انصراف المؤلف عن العناية بالتركيب الفنى هو عنايته بتسليط الضوء على أعماق البطلة ، أو بالتحديد على « الوعى الباطن » فى شخصيتها . إن هذا الاهتمام الكبير بالوعى الباطن ، واعتباره هو المسيطر الأساسى على شخصية البطلة قد شغل المؤلف واستغرق منه مجهوداً كبيراً . وهكذا كتب المؤلف مسرحيته فى ظل اقتناعه بأنه لا يحتاج فى عمله إلى نظام أو وضوح ، طالما أن الوعى الباطن هو الأساس فى حركة المسرحية ، وهكذا استباح

لنفسه أن يخرج على النظام الضرورى لعمله الفنى . . . فما هى ضرورة النظام ما دام العقل الباطن هو الأساس ؟ . . . والعقل الباطن لا يعرف نظاماً ولا دقة ولا منطقاً واضحاً على الإطلاق .

إن الموقف الذى لا يتغير من أول المسرحية إلى آخرها يقضى على المسرحية بالجمود ، وهو يقضى من جانب آخر على الشخصية المسرحية بأن تصبح مسطحة خالية من العمق ، فالشخصية المسرحية تستمد عمقها عادة من الصراع الذى تدخل فيه ، ومن الرغبة فى تحقيق شىء معين ، والكفاح من أجل تحقيق هذا الشىء . . . وهذا ما عجزنا تماماً عن أن نجده فى شفيقة ومتولى .

إن البطلة « شفيقة » لا تكافح من أجل تحقيق شىء ما ، بل هى تنتظر مجىء شقيقها ولا شىء غير ذلك . وهذا الشقيق نفسه لا يكافح من أجل تحقيق شىء . . . إنه يريد أن يقتل أخته ، وأخته مستعدة لأن تقدم نفسها بدون مقاومة . ولذلك فهو ليس بحاجة إلى الكفاح من أجل تحقيق رغبته .

وهكذا تصبح الشخصية المسرحية سهلة بسيطة مسطحة ، ليس فيها أعماق كبيرة نحاول أن نصل إليها مع الكاتب .

ولست أجد هناك على الإطلاق ما يبرر هذا الموقف الفنى ، لست أجد ما يبرر القضاء على الشخصية المسرحية ووضعها فى موقف «محلك سر» خاصة إذا كانت المادة الخام التى تتكون منها هذه الشخصية مادة خصبة أصيلة مثل هذه المادة التى عثر عليها شوقى عبد الحكيم فى شفيقة ومتولى .

ولست أجد ما يبرر القضاء على المنطق المسرحى الذى يقول : إن المسرحية يجب أن تقوم على صراع ما ، وألا تقوم من البداية على قرار نهائى كامل لا استئناف له ولا تعديل فيه . لأن هذا القرار النهائى يجعل من المسرحية أشبه بالقطعة الموسيقية التى تكرر نغماً واحداً لا تغيره أبداً

والتى تنتهى كما تبدأ .

إننا نجد فى شفيقة ومتولى نوعاً من الحيوية والجمال . . . ولكنهما يعودان إلى ما يملكه المؤلف من شاعرية صادقة خصبة ، ولا يعودان إلى وعيه بأداته المسرحية . . . ولو أتيح لموهبته الفنية أن تجد نظاماً فنياً يحتويها أدق من هذا النظام الذى لجأ إليه الكاتب . . . لكنا قد حصلنا بدون شك على كاتب له قيمة أكبر بكثير من القيمة التى تقدمها لنا شفيقة ومتولى .

إننا يجب أن نحذر إلى أبعد الحدود من الانسياق وراء مدرسة « اللامعقول » ، لأن الذين ينجحون فنياً من أبناء هذه المدرسة فى الغرب ، هم فى الواقع من أكثر الذين درسوا المسرح التقليدى وعرفوه معرفة جيدة . وهم لذلك يحاولون إحداث تغييرات مدروسة فى الشكل المسرحى والتقاليد المسرحية . أما أدباؤنا الشبان الذين يهجمون هكذا فجأة على أساليب اللامعقول فهم فى الحقيقة يعرضون أنفسهم لخطر كبير ، ويفصلون بين أنفسهم وبين جمهور المسرح الحقيقى ، ويضعون مواهبهم فى قوالب لا تكشف عنها ولا تؤدى بها إلى نتيجة لها قيمة حقيقية .

إن المسرح يفقد الكثير من حيويته عندما يغفل تقديم « شخصية » إنسانية لها رغبة تريد أن تحققها ، وتبذل فى سبيل هذه الرغبة مجهوداً عميقاً ، وتحاول أن تتغلب على ما يواجهها من المصاعب والعقبات . . . بدون مثل هذه الشخصية لا يمكن أن يوجد مسرح له تأثيره العميق الأصيل .

وشوقى عبد الحكيم يلجأ إلى منبع التراث الشعبى ويحاول أن يستمد وجوده الفنى من الروح الشعبية ، فلماذا يقرن بين هذه الشعبية فى عمله الفنى وبين هذا الغموض والارتباك اللذين يفرضهما على مسرحه بدون سبب جوهرى ؟ إن المادة الخام الشعبية هى بطبيعتها مادة واضحة . . . فلماذا التعقيد والغموض ؟

ولماذا يلجأ الكاتب إلى هذه السرعة فى نسج مسرحيته ، بينما كانت

هذه المسرحية بمادتها الإنسانية ومادتها الفكرية جديرة بأن تكون عملا أكثر عمقاً وأصالة مما شاهدناه فى مسرح الجيب . . . لو وجه المؤلف عنايته إلى البناء الفنى الصحيح .

بعد شفيقة ومتولى شاهدنا اللوحة الثانية وهى « المستخبى » ، ولا مجال لمناقشة هذه اللوحة ، فهى فى الحقيقة بعيدة عن فن المسرح تماماً ، إنها أشبه بقصيدة نثرية جميلة عن « عيون الآخرين » . . . وتمتاز هذه اللوحة بنفس الشاعرية التى نجدها فى شفيقة ومتولى ، ولكنها أكثر بعداً عن روح المسرح من شفيقة ومتولى ، وأقل كثافة وعمقاً منها .

لقد كان هذا العرض المسرحى بداية طيبة لموهبة يمكن أن تنمو وتزدهر لو حرصت على الأصول والقواعد الأساسية فى المسرح ، والتى بغيرها لا يولد مسرح ولا كاتب مسرحى .

ويجب أن نشير فى ختام هذه الكلمة إلى المجهود الفنى الواضح الذى بذله المخرج كمال عيد ، وبذلته الممثلة الموهوبة محسنة توفيق والممثلة الكبيرة أمينة رزق . لقد كانت هذه الجهود جزءاً من الجانب الجميل المشرق فى هذا العرض المسرحى .

الدخان

الدخان مسرحية لميخائيل رومان تتحدث عن شاب مدمن للمخدرات ، أدى به الإدمان إلى انهيار نفسى كامل ، وإلى عدم قدرة على الارتباط بأى عمل ، وعدم قدرة على الانتماء إلى المجتمع كزوج أو كأخ أو كابن أو كصديق . كل هذه العلاقات الإنسانية قد تمزقت فى حياته ، فعاش فى عالمه المريض كئيباً وحيداً مسلوب الإرادة . . . وانتهى الأمر بعد صراع نفسى طويل ، وبعد كفاح من جانب الزوجة المخلصة والأخت إلى أن يقف البطل على قدميه ويبدأ الحياة من جديد .

* * *

سمعت عن مسرحية الدخان قبل أن أراها بعام كامل وقد سمعت عنها فى جو من الحماس الكبير لها ولمؤلفها الجديد ميخائيل رومان حتى لقد قال لى مسئول كبير فى المسرح القومى : إنها أحسن مسرحية ظهرت خلال السنوات الأخيرة ، ولا شك أن جانباً كبيراً من التحمس لهذه المسرحية يرجع إلى قلة عدد كتاب المسرح فى بلادنا ، فالمسرح عندنا مثل الأب فى البيئات الزراعية يمتلىء فرحاً وسعادة كلما ولد له مولود جديد ، لأنه دائماً بحاجة إلى الأبناء الذين يعينونه فى شئون الحياة ، هكذا المسرح المصرى ، إنه يزدهر ويسعد بمزيد من الكتاب ، لأنه فقير وبحاجة إلى العون والمساعدة .

وبعد أن شاهدت المسرحية التى عرضت فى نوفمبر (١٩٦٢) ، أحسست أنها مليئة بالعيوب التى يجب أن نناقش المؤلف فيها مناقشة صريحة . . . ولكنى مع ذلك أحسست بشىء آخر هو أن صاحبها كاتب مسرحى جديد بلا شك ، وأن لديه من الموهبة الفنية الواضحة ولديه من عمق التفكير ما يجعله أملا من آمال المسرح فى المستقبل .

إن المسرحية تعالج مأساة شاب مثقف أدمن المخدرات مما دفعه إلى الانهيار والتعطل والحياة فى شبه غيبوبة مطلقة عن الواقع والناس ، وقد قام بتمثيل دور حمدى بطل المسرحية عبد الله غيث . وكان فى تمثيله على جانب كبير من التوفيق والأصالة والإحساس الصادق .

فالمسرحية إذن هى « مأساة نفسية » وقع فيها البطل بسبب ظروفه السيئة . وبسبب عدم قدرته على تغيير هذه الظروف . ولكنك تحس أن هذه المسرحية — برغم أنها تقوم على موضوع غنى خصب — تعانى من نقص جوهرى كبير .

فما هو هذا النقص ؟ إنه فى اعتقادى : أن المقدمة المنطقية فى المسرحية ضعيفة مشوشة . والمقدمة المنطقية هى اصطلاح نستعيره من الناقد الكبير « لايوس إجرى » .

والمقدمة المنطقية هى الفكرة الرئيسية أو القضية التى من أجلها كتب المؤلف مسرحيته ولنأخذ مثالا على ذلك مسرحية « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم . إن المقدمة المنطقية فى هذه المسرحية هى « أن الحق فوق القوة » ، وهى بألفاظ أخرى : إن القانون فوق السيف .وقد قامت المسرحية لإثبات هذه المقدمة المنطقية والوصول إلى صحتها فى النهاية .

ولو أخذنا مسرحية عالمية أخرى هى « بيت الدمية » لإبسن لوجدنا أن المقدمة المنطقية هى « أن المرأة ليست لعبة الرجل ، ولكنها إنسانة لها مطالبها وحقوقها الإنسانية الكاملة مثل الرجل » ، من أجل هذا كتب إبسن المسرحية وقد قامت مسرحيته العظيمة بإثبات هذه القضية والبرهنة عليها بصورة فنية عميقة .

وهنا يجب أن نشير إلى ملاحظتين : الأولى أن المقدمة المنطقية ليست فكرة مفروضة على الكاتب المسرحى بحيث تكون المسرحية مجرد معادلة رياضية تتلاءم تماماً مع المقدمة المنطقية وتبرهن عليها فقط . كلا : إن

المقدمة المنطقية هى فكرة تدل الكاتب المسرحى على طريقه وتوجهه إليه ، إنها نقطة الارتكاز فى الدائرة المسرحية ، وهى فى النهاية ليست سوى نقطة صغيرة ، ولكنها ذات أهمية كبيرة تمنع الاختلال فى الدائرة حتى لا تفقد شكلها الخاص . هذه ملاحظة . أما الملاحظة الثانية فهى أن الوصول إلى المقدمة المنطقية لا يعنى الوصول إلى المسرحية الجيدة ، فالمسرحية الجيدة تحتاج إلى مواهب وإمكانيا ت أخرى عديدة فقد توجد المقدمة المنطقية ولا توجد المسرحية الناجحة ، ولكن المسرحية الكاملة الرائعة لا يمكن أن توجد بلا مقدمة منطقية بحال من الأحوال . . . هذه حقيقة ثابتة فى كل مدارس المسرح ،حتى المدارس التى نقول عنها إنها تعتمد على اللاشعور أو الاتجاهات « السيريالية » فى المسرح مثل « بيكيت » و « أونيسكو » وغيرهما .

والمقدمة المنطقية فى مسرحية الدخان مفقودة ، مبددة ، فلا تستطيع أن تكتشف هذه « المقدمة » فى المسرحية ، وبمعنى آخر لا تستطيع أن تكتشف لماذا كتب المؤلف مسرحيته بالتحديد . هل كتبها ليقول لنا إن أزمة البطالة أو عدم تلاؤم الإنسان مع عمله تؤدى إلى إدمان المخدرات ؟ هل كتبها ليقول لنا إن المريض المنهار — روحياً — يستطيع أن يشفى ويقف على قدميه بمساعدة الآخرين إذا أخلصوا له وأحبوه ؟ . . . هل كتبها ليقول لنا إن فى الإنسان قوى معنوية كبيرة يمكن إيقاظها من الخارج بالحنان والفهم لا بالفرض والعنف ؟ . . . هل يريد أن يقول إن العاطفة الإنسانية التى تمثلها فى المسرحية أخت البطل وزوجته أقوى من العلم الذى يمثله شقيق البطل ؟ أم أن المؤلف كتب مسرحيته ليقول إن الإنسان عندما يكون بلا هدف فى الحياة لابد أن يقع فى مأساة نفسية كبيرة أخف أعراضها الشعور بالملل من كل شىء . . . ثم تنتهى إلى ما هو أعنف وأقسى . . .إلى إدمان المخدرات مثلا ؟

أغلب الظن أن المسرحية تقوم على هذه القضية المنطقية الأخيرة ، يؤكد ذلك أن الستار يسدل ، والبطل — حمدى — يصرخ بصوت يصم الآذان ، ولكنه للأسف لا يدخل القلب :

« لازم ألاقى هدف ، لازم ألاقى هدف » ويشير المؤلف بذلك إلى أن الخلاص من الانهيار يتم بالوصول إلى هدف يتبناه الإنسان ويعيش من أجله ، ولكن هذه القضية فى المسرحية مضطربة مشوشة ، وذلك لأن التعبير عنها تم بوسائل غير فنية فى كثير من مواقف المسرحية ، فالبطل فى أزمته ومأساته أكثر إنسانية منه وهو يحاول أن يتحرر ويبحث عن هدف ، إنه فى الحالة الثانية ليس أكثر من « ميكروفون » يعلن آراء المؤلف وأفكاره الخاصة ، فلم يولد هذا الشعور بنقصان الهدف ميلاداً طبيعياً من خلال احتكاك البطل بأحداث الحياة ، فالبطل لم يتأثر كثيراً بالفساد الذى يتمثل له فى تاجر المخدرات أو فى فؤاد خطيب أخته الانتهازى مما يؤدى إلى أن تولد فى نفسه رغبة قوية فى الوقوف ضد فساد الحياة ومقاومته ، والبطل لم يتأثر كثيراً بتضحيات الذين يعيشون حوله : تضحية أمه وتضحية أخته وتضحية زوجته ... لم يتأثر بهذه التضحيات فيعود من جديد إلى الانتماء للمجتمع دفاعاً عن هؤلاء الناس الذين يساعدونه بكل ما يملكون فى حياتهم. إن فكرة « البحث عن هدف » تولد فى المسرحية بشكل خطابى . وأعدى أعداء الفن فى كل أشكاله هو الخطابة . إننا باختصار لا نعثر بسهولة على الفكرة الجديدة التى تولد فى حياة البطل النفسية فتساعده على أن ينتشل نفسه من الانهيار الذى وقع فيه . هل هذه الفكرة هى : الحب أو المسئولية أو كراهية الابتذال والسطحية ؟...لا أحد يعرف بالتحديد.

ونتيجة لهذا الموقف كانت الشخصيات الأخرى فى المسرحية مضطربة ، غامضة فى معناها ودلالتها ، إن دور الأخت ، وهو الدور الذى قامت به سناء جميل فأضفت عليه من قوة فنها وأصالته وتمكنها من الوقوف والحركة

فوق خشبة المسرح ما غطى على ضعفه الأساسى . . . هذا الدور ما معناه ؟ لماذا تقف الأخت إلى جانب أخيها بكل هذه القوة ؟ ما هى العاطفة المحركة فيها بالضبط ؟ هل هى عاطفة السخط على خطيبها الانتهازى فؤاد ؟ هل هو الحب الفطرى لأخيها . . . بطل المسرحية ؟ هل هو التعويض عن فشلها فى الزواج ؟ ذلك ما لم أفهمه وما لم أضع يدى عليه . نفس الشىء حول دور الزوجة الذى مثلته محسنة توفيق . . . ما الذى يدفعها إلى كل هذا الارتباط بزوجها ؟ إننا نعرف ونقرأ عن زوجات كثيرات وقفن وراء أزواجهن فى أحلك ساعات المحنة . ولكن على الفنان عندما يضع يده على حالة من هذه الحالات أن يفسر لنا هذه الحالة ، وأن يكشف لنا حقيقة العواطف التى تحرك مثل هذه الزوجة . وهذا ما لم يتضح أبداً فى دور الزوجة . . . إنها زوجة غامضة ، غير مفهومة . . . زوجة من دخان . وقد كان هذا الدور من الغموض والضعف بحيث جعل الممثلة الجديدة الموهوبة محسنة توفيق تعجز عن استغلال إمكانياتها الفنية الأصيلة فى أدائه .

ماذا إذن فى هذه المسرحية يدل على النبوغ الفنى للمؤلف ويكشف عن موهبته المسرحية ؟ . . . أقول بلا تردد إنه الفصل الثانى فى المسرحية ، بل أقول بلا تردد إن هذا الفصل هو فى حد ذاته مسرحية كاملة على جانب واضح من النضج والعمق . ولو قدم المؤلف مسرحيته من هذا الفصل فقط لكانت من أنجح وأروع المسرحيات ذات الفصل الواحد . ففى هذا الفصل يدخل البطل فى صراع ضخم مع نفسه ومع تاجر للمخدرات يحاول أن يغريه بالاشتراك معه فى تجارة المخدرات كحل لأزمته الخاصة ، وهو لا يغريه فقط ، وإنما يحاول أن يفرض عليه هذا الحل الذى هو مرحلة جديدة فى المأساة . لأن الذى يخرج من إدمان المخدرات إلى التجارة بالمخدرات لا يتحرر ، وإنما يغرق أكثر وأكثر فى مأساته ، ويقاوم بطل

المسرحية ويضعف . ثم ينتهى بالمقاومة الحقيقية ، بعد أن يروى له تاجر المخدرات — دون قصد منه — قصة من السجن لشاب سياسى مريض بالسل عجز « الشاويش » أن يجعله يركع على قدميه .

هنا مسرحية كاملة ، يزدوج فيها الواقع والرمز . ويدور فيها صراع هائل صادق مثير : فى نفس البطل وخارج نفسه ، ويتعثر البطل فى طريقه إلى موقف يأخذه ويلتزم به . . . ثم ينتهى إلى لحظة يقف فيها وقفة معنوية قوية رغم انهياره الجسدى التام ، هنا تستطيع أن تقول بصدق وبدون افتعال : ما أعظم الإنسان .

وليس غريباً بعد ذلك أن يكون الإخراج فى هذا الفصل ذكياً واضحاً محدداً شديد الإيحاء ، فمغارة المقطم التى يسكنها تاجر المخدرات تبدو كأنها سجن . وأحياناً كأنها خيال من الخيالات ، وأحياناً تبدو كأنها مملكة مستقلة تتحدى الواقع بقوانينها وقواعدها الخاصة ، لقد أعطاها المخرج كمال يس الكثير من الدلالات والمعانى الحية .

وليس غريباً أيضاً أن يكون التمثيل فى هذا الفصل رائعاً واضحاً ، لأن هذا الفصل وحده يقوم على أسس فنية وفكرية واضحة ، لقد كان توفيق الدقن فى هذا الفصل رائعاً أكثر مما عاهدناه . . . فى حركته . . . وطريقته فى أداء الكلمات والنطق بها ، حتى ليخيل إليك أن هذا الفنان يغنى ، وليس ما يقوله مجرد حديث عادى . إن هذا الفصل وحده عمل فنى موهوب ؛ أما الفصلان الأول والثالث فقد أفسدا المسرحية وجعلا منها خليطاً من الفلسفة والنكت والأشخاص الغامضين ، والاتجاهات النفسية المضطربة ، والخناقات التى لا معنى لها ولا هدف .

فهل أكون مخطئاً أو ظالماً حين أقول : إذا أردت أن تستمتع بهذه المسرحية فاذهب إليها — عند عرضها — بعد أن تبدأ بساعة واخرج قبل أن تنتهى بساعة ؟ أو على الأقل إذا أردت فناً حقيقياً فلا تبحث عنه فى

الفصل الأول ولا فى الفصل الثالث ، بل انتظره وابحث عنه فى الفصل الثانى من مسرحية « الدخان » . . . . وفى جميع الأحوال ؛ فإن المسرحية رغم الاعتراضات ضدها قد أعلنت ميلاد فنان موهوب . . . لا شك أنه يستطيع فى المستقبل أن يقدم لنا شيئاً له قيمة . إن المسرحية مع كل عيوبها فيها من الحرارة والدفء — وخاصة فى الفصل الثانى ما يؤكد إمكانية الفنان وقدرته .

الفرافير والمسرح الغاضب

فى مسرحية الفرافير ليوسف إدريس شخصيتان رئيسيتان الأولى هى شخصية « فرفور » والثانية هى شخصية « السيد » . والمسرحية من فصلين . فى الفصل الأول يفرض السيد على « فرفور » كل شىء ، ولا يستطيع فرفور أن يعترض ، فكل عمل يؤديه فرفور يكون بوحى من السيد وأمر صادر منه . وفى الفصل الثانى يتمرد « فرفور » ويعلن استقلاله ويحاول السيد أن يعيده إلى العمل ، ويتفق الاثنان على أن يجربا جميع الحلول ؛ فمرة يعمل « فرفور » سيداً ويعمل « السيد » فرفورا ، ومرة أخرى يعمل الاثنان سيدين . . . ولكنهما يفشلان فى تنظيم العلاقة بينهما على أى وجه من الوجوه . وأخيراً ينتحران وبعد الموت يدور فرفور بصورة أبدية حول السيد ، لأن فرفور أخف من السيد ، وحسب الحقائق العلمية فإن الأجسام تتحول إلى ذرات والذرات إلى « الكترون » و « بروتون » والألكترون يدور بصورة أبدية حول البروتون . . . لأن الألكترون أخف والبروتون أثقل . وفرفور هو الجسم الخفيف ولذلك فسوف يدور حول السيد إلى الأبد حتى فى العالم الآخر . المشكلة التى تعالجها المسرحية هى مشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان ... ولماذا يحتاج النظام الإنسانى إلى وجود سيد وفرفور . أى وجود إنسان يسود إنساناً آخر ويحركه ويقوده . وهذه الفكرة — كما تقول المسرحية — لم تستطع جميع الفلسفات والأنظمة وضع حل لها . . . وهذه هى المشكلة الفلسفية والإنسانية التى تعالجها مسرحية الفرافير .

* * *

لم تثر مسرحية من المناقشات عندنا فى السنوات الأخيرة مثلما أثارت مسرحية الفرافير ليوسف إدريس . ويرجع ذلك إلى أنها مسرحية جريئة من الناحية الفنية والناحية الفكرية على السواء . فقبل أن تظهر الفرافير على المسرح بفترة قصيرة ، كتب يوسف إدريس بحثاً طويلا فى مجلة

(الكاتب)[١] يطالب فيه بضرورة خلق مسرح مصرى ، ويعلن فيه اعتقاده أن المسرحيات التى قدمها كتابنا هى مسرحيات غربية كتبها مؤلفون مصريون ، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون . وفى هذه المقالات يعلن يوسف إدريس اعتقاده الراسخ بوجود المنابع الأصيلة للمسرح المصرى ، وهى المنابع التى ينبغى أن يعود إليها كتابنا ويستمدوا منها خاماتهم المسرحية . وهذه المنابع هى (السامر ، وخيال الظل ، والأراجوز) .

فمسرحية الفرافير إذن لم تخرج إلى حياتنا كما تخرج المسرحيات الأخرى فى هدوء وبصورة طبيعية وإنما سبقها تمهيد فكرى وتبشير فلسفى .

ولذلك فقد اتجهت الأنظار إليها بصورة غير عادية ، وأخذ الجميع يتساءلون . هل هذا هو المسرح المصرى حقاً ؟ هل تختلف الفرافير عن غيرها من المسرحيات المعروفة فى مدارس المسرح الغربى على اختلاف هذه المدارس ؟ هل تحمل الفرافير من ملامح المصرية أكثر مما تحمل غيرها من المسرحيات التى قدمها مسرحنا هذا العام أو فى الأعوام السابقة ؟

وهكذا كانت (جنسية) الفرافير مصدر مناقشات طويلة : هل هى غربية أم مصرية ؟ ذلك هو السؤال الذى وقفت أمامه الأقلام واختلفت حوله الآراء .

ولم تكن هذه النقطة وحدها هى مصدر الأهمية فى الفرافير . فقد كان هناك أمر آخر على جانب كبير من القيمة . فقد مزق يوسف إدريس فى الفرافير تلك (اللافتة) التى ما زال كتابنا المسرحيون يضعونها فوق مسرحياتهم ، وهى اللافتة التى تقول : لقد حدث هذا قبل الثورة . .

---

(١) نشر البحث فى مجلة الكاتب على ثلاثة شهور : فى يناير وفبراير ومارس ١٩٦٤ .

وهذه اللافتة كانت تتيح للكاتب حرية أوسع لكى ينقد ويعترض كما يشاء .

أما يوسف إدريس فقد اتجه بجرأة واضحة إلى الواقع الاجتماعى الراهن ، ووقف وجهاً لوجه مع مجتمعنا العصرى ، بلا تردد ولا خوف ولا مواربة ؛ حتى لقد قفزت إلى ذهنى وأنا أشاهد الفرافير عبارة قرأتها لناقد أوربى — لا أذكر اسمه الآن — حيث يقول هذا الناقد :

« إن من واجب الفنان العظيم أن يكون وقحاً ، لأن الحياة وقحة » .

ولقد حقق يوسف إدريس بدون شك هذا المعنى من معانى العظمة الفنية ، أى أنه كان « وقحاً » لا يعترف بالخجل فى التعبير عما يراه ويؤمن به ، وفى الكشف عن مشاعر سخطه وغضبه ! .

وكان هذا الموقف سبباً من أسباب موجة الانتباه الواسعة التى خلقتها المسرحية . فقد كانت المسرحية تطل على حياتنا بوجه جديد غير مألوف ، وتتحدث بصوت جديد غير مألوف ، ولم تكن الغرابة مصدرها الشذوذ ، بل مصدرها أن الكاتب كان جريئاً ، واضحاً فى جرأته إلى أبعد الحدود .

وليست مسرحية الفرافير — فى جرأتها — مجرد دلالة على شخصية الفنان الذى كتبها فقط ، ولكنها تدل دلالة قوية على مجتمعنا فى عام ١٩٦٤ . . . العام الذى ظهرت فيه المسرحية .

إن هذا العام فى بلادنا هو عام الديمقراطية بلا شك . فهو العام الذى تم فيه إعلان الدستور المؤقت ، وتم تكوين مجلس الأمة ، وهو العام الذى تم فيه إلغاء الأحكام العرفية وتم الإفراج عن جميع المعتقلين والمسجونين السياسيين . . ويمكننا أن نقول كذلك إن عام ١٩٦٤ هو أيضاً العام الذى ظهرت فيه مسرحية (الفرافير) . . . فالمجتمع الذى يحتمل النقد بل والهجاء العنيف الذى تتضمنه مسرحية الفرافير هو بلا شك — مجتمع ديموقراطى متحرر واثق من نفسه .

وقد ظهرت هذه المسرحية على مسرح الدولة وهذا الموقف له مغزاه الواضح من الناحية السياسية . فهو تأكيد لأننا نعيش فى عام الديموقراطية ، وأننا نعيش بعد أن هضمنا الكثير من القيم الجديدة التى بشر بها الميثاق وعلى الأخص قيمة (النقد الذاتى) فلم يعد هناك ما يحول بين الفنان وبين أن ينقد بقسوة وعنف . ما يرى أنه يستحق النقد فى حياتنا . ما دام الفنان يصدر فى ذلك عن إخلاص وصدق . ويستمد القوة من رغبته فى تعميق حياتنا وتجديدها إلى أبعد حد .

لم يكن غريباً بعد ذلك كله أن تثير الفرافير كل ما أثارته من مناقشات واسعة عنيفة . إنها تقتحم عوالم كثيرة ، وتمس مفهوماتنا الفنية والاجتماعية والفكرية بصورة قوية مباشرة . . ومن هنا كان لابد أن تثير حولها عاصفة من الآراء المؤيدة والآراء المعارضة على السواء .

وأى مناقشة تفصيلية لمسرحية الفرافير لابد أن تقف عند ثلاثة جوانب :

الجانب الأول : هو الشكل المصرى فى المسرح .

والجانب الثانى : هو الاتجاه الفكرى للمسرحية ، وبعبارة أخرى : الجانب الأيديولوجى فى المسرحية .

والجانب الثالث : هو الجانب الفنى عموماً (الحوار ورسم الشخصيات وما إلى ذلك) .

* * *

هل استطاع يوسف إدريس أن يحقق طموحه فى خلق مسرح مصرى مستقل عن المسرح الغربى تمام الاستقلال ؟ .

لقد أراد يوسف أن يفعل ذلك ، وأجهد نفسه فى التفكير والبحث والتنقيب لعله يهتدى إلى خامات خاصة تميزه فى النهاية عن كتاب المسرح الغربى ، وتنقذه من مجرد تقليد (شكل) المسرحية الغربية .

والواقع أن الجهد الذى بذله يوسف إدريس — كما يدل عليه بحثه الطويل عن (المسرح المصرى) — لم يكن جهداً ساذجاً ، بل كان جهداً فيه كثير من العمق والأصالة . ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إنه نجح فى العثور على هدفه من الناحية الشكلية على وجه الخصوص ، فماذا يميز شكل مسرحية الفرافير عن الشكل الغربى ؟ . . لا شىء .

إن كل جديد فى المسرحية قد سبقه إليه كتاب غربيون. فليس جديداً على المسرح الغربى عدم استخدام الستائر بين الفصول وليس جديداً على المسرح الغربى تلك المحاولة لإزالة الفاصل بين الجمهور والممثلين .

وأهم نموذج يمكن الإشارة إليه هنا هو بريخت . . فيوسف إدريس استخدم معظم الوسائل الفنية التى يستخدمها بريخت فى مسرحه . . فهو يخلق علاقة مباشرة بين الممثل والجمهور حيث يخاطب الممثلون الجمهور ويتجهون إليه . وهناك أيضاً فكرة (الإغراب) عند بريخت ، وهى فكرة أساسها إشعار الجمهور أنه فى مسرح حتى لا ينسى ذلك أبداً . وذلك حتى لا (يندمج) الجمهور مع النص بطريقة تنسيه أهمية التفكير فى النص ، فالمهم فى هذا النوع من المسرح هو إثارة التفكير ، ودفع عقل المتفرج إلى العمل . . إنه فى كل لحظة يوحى إلى المتفرج أنه فى مسرح ، وأن المسرحية هى محاولة لحل مشكلة ، وأن عليه أن يشارك فى البحث عن هذا الحل .

ومن نماذج الإغراب فى مسرحية الفرافير ما يدور بين السيد والفرفور فى بداية الفصل الثانى .

يقول السيد : « أنا بقالى عشرة آلاف سنة بادور عليك » .

فيتجه فرفور إلى الجمهور ويقول : « الراجل كداب كدب ، دا احنا ما بقلناش خمس دقائق سايبين بعض قدامكم » .

وفى موقف آخر يتجه فرفور إلى الجمهور قائلا : « يا عالم . .

خمسمائة ستمائة دماغ بكام ألف فكرة فى كل ثانية مش عارفة تلاقيلنا حل؟!».

وعندما أراد السيد أن يتزوج اقترح فرفور أن يزوجه من الجمهور فيقول السيد : دول جمهور جايين يتفرجوا يا بنى . .

كل هذا هدفه إيجاد دور فكرى للجمهور فى المسرحية ، حتى لا ينسى نفسه ، وحتى لا يكف عن التفكير والمناقشة والمشاركة فى البحث عن حلول لما يعرض أمامه من مشكلات. وهذا هو نفسه أسلوب بريخت ، وهو تطوير للمسرح فى نطاق القواعد الأساسية للعمل المسرحى كما يفهمه الغربيون .

« ولم يكن بريخت هو الوحيد فى هذا الميدان فهناك أكثر من اسم لامع فى المسرح الغربى لجأ إلى هذه الأساليب الجديدة واستفاد منها ، ومن بين هذه الأسماء الكاتب الإيطالى العظيم بيرا ندللو » .

هذه هى حقيقة الشكل الفنى فى الفرافير ولكننا يمكن أن نقول مع ذلك إن يوسف إدريس قد استمد هذه التجربة الفنية من دراسته وتأملاته فى المحاولات المسرحية الشعبية البدائية فى مصر ، وهى تلك المحاولات التى يمثلها السامر وخيال الظل والأراجوز. أى إن يوسف إدريس التقى بالمسرح العالمى عن طريق التراث الشعبى فى مصر ، ومما يدل على ذلك ويؤكده أنه أخذ شخصية (فرفور) باسمه وصفاته من المحاولات المسرحية الشعبية عندنا.

فشخصية (فرفور) موجودة فى التراث الشعبى . ولقد أشار يوسف إدريس فى بحثه . عن المسرح المصرى ، إلى أن الممثل المعروف على الكسار كثيراً ما كان يمثل دور (الفرفور) فى مسرحياته التى كان يقدمها فى بداية هذا القرن .

والصفات الخاصة التى تتوفر فى (فرفور) يوسف إدريس هى نفسها الصفات التى تميز هذا (الفرفور) فى التراث الشعبى ، فهو يعبر عن شخصية الإنسان الساخر (الحدق) الذى يعتمد على موهبة السخرية اللاذعة عنده فى نقد أوضاع المجتمع والحياة ، وهذا الفرفور هو دائماً

أبداً: الإنسان الساخط فى مرح وبلا مرارة ، إنه ساخط بسخرية نافذة لاذعة ، وليس ساخطاً بحقد مدمر هدام . . . إنه صورة نموذجية «لابن البلد » فى مصر .

ولا شك أن هذا النموذج الإنسانى ، نموذج فرفور ، يمثل المزاج المصرى أصدق تمثيل . . إنه يمثله فى خفته ومرحه واعتماده على السخرية كسلاح أساسى فى مواجهة مشاكله وهمومه .

معنى هذا أن يوسف إدريس وإن كان لم يستطع أن يقدم إلينا شكلا مسرحياً يختلف كل الاختلاف عن الشكل الغربى ، فإنه قد حمل إلينا من بحثه عن هذا الشكل المصرى شيئاً له رائحة شعبية أصيلة ، هو فرفور الذى اهتدى إليه أثناء بحثه وتنقيبه . وهذه الفكرة تقودنا إلى شىء آخر ، هو أن (المصرية) فى حقيقتها ليست شكلا من الأشكال ، بل هى روح تملأ العمل وتلون ما فيه من أفكار وعواطف ، والمسرح المصرى فى حقيقته لن يولد إلا إذا عبر عن المشاكل والهموم التى تشغل الإنسان فى مصر . ولن يستطيع الفنان أن يفعل ذلك بصورة كاملة إلا إذا تأمل وتعمق فى التراث الخاص الذى ابتدعه الوجدان الشعبى فى مصر ، مهما كان هذا التراث بسيطاً وبدائياً ، ففى هذا التراث يمكن للفنان المسرحى أن يجد كثيراً من المواد الخام الصالحة للصياغة الفنية ، كما وجد يوسف إدريس فى شخصية (فرفور) ، كذلك من الضرورى أن يكون الفنان المسرحى مخلصاً لبيئته ، يتأملها ويتعمقها إلى أبعد حد ، فهذا الإخلاص للبيئة هو الذى يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر — من خلالها — على الآخرين حتى لو كانوا غرباء عن هذه البيئة .

وأذكر فى هذا المجال كلمة للأديب الروسى العظيم تشيكوف يقول فيها : (إنه لن يولد أدب يستحق صفة (العالمية) إلا إذا كان هذا

الأدب أولا أدباً محلياً عظيما » ، ذلك أن الفنان يصل إلى العموميات من الجزئيات ، ويصل إلى الإنسانية من البيئة المحلية الخاصة ، وربما استطاع الفيلسوف مثلا أن يعكس الأمر ، فيعيش فى ظل العموميات ويقف عندها ، ولكن الفنان لا يستطيع أن يفعل ذلك بحال من الأحوال . . إن الطريق الوحيد لكى يصل الفنان إلى (الكل) هو (الجزئى) والخاص .

وهذا الموقف الذى يدعو إلى العودة للبيئة المحلية ، بشخصيتها الخاصة ومشاكلها المتميزة ينقذ الفنان من أن يكون مجرد رد فعل للإنتاج الفنى فى الغرب .

وهذا ما عرفناه فى أدبنا العربى المعاصر فقد ظهرت فى السنوات الأخيرة موجات متتالية من التأثر بمدارس أدبية غربية ، أو بأدباء غربيين معروفين .

هناك تلك الموجة العنيفة التى تأثرت بجوركى وقامت على تقليده حرفياً . وهناك تلك الموجة التى قامت على تقليد سارتر ، فقد خلقت هذه الموجة السارترية إنتاجاً أدبياً غريباً علينا لا يصورنا ولا يعبر عنا بحال من الأحوال ، وإذا كانت مصر هى الميدان الذى تعرض لموجة تقليد جوركى ، فقد كانت سوريا ولبنان على وجه الخصوص ميداناً للموجة الأخرى التى قامت على تقليد سارتر .

وكثيراً ما كنا نقرأ قصصاً بأقلام عربية فلا نجد فيها من الروح العربية قليلا أو كثيراً ، ولا نجد فيها من التجربة العربية ذلك النفس الصادق الأصيل . . ولم يزد هذا الإنتاج عن أن يكون نوعاً من الترجمة الركيكة لكتابات جوركى أو سارتر .

وهذا ما يجب أن نحذر منه فى المسرح أيضاً فها هى مدرسة اللامعقول تكاد تطيح برؤوسنا وتكاد تترك بصماتها على كثير من إنتاجنا المسرحى ، كل ذلك ناتج عن أن الفنان يترك نفسه دون مراقبة أو محاسبة ، ودون أن

يربط وجدانه وعقله بتراثه الخاص وتجربته الخاصة ، وهنا يتحول الفنان إلى عجينة سهلة التشكيل ، فأى لمسة من لمسات الفن الغربى تؤثر عليه تأثيراً كبيراً ، لأنه بلا موقف ولا تراث يستند إليه بعقله ووجدانه .

بهذا المنطق يمكن أن نقول إن دعوة يوسف إدريس دعوة صحيحة ، إنها محاولة للارتباط بالتراث الخاص والواقع الخاص ، واستلهام الوحى الأساسى فى العمل الفنى من هذا التراث ومن هذا الواقع . . على أن ذلك كله لن يؤدى بنا إلى ضرورة الدعوة إلى هدم القواعد المعروفة عن المسرح الغربى ، فى سبيل خلق شكل خاص من الواضح أنه غير موجود للمسرح المصرى .

إن المسرح المصرى هو روح ونظرة للحياة ، وليس شكلا فنياً ولا يمكن أن يكون كذلك بحال من الأحوال ، إن فى الفنون عموماً جانباً علمياً هو القواعد الأساسية الجوهرية التى تقوم عليها . وهذه القواعد يسرى عليها ما يسرى على العلوم جميعاً من الثبات والعالمية . إنها قواعد لا تتغير بتغير الزمان والمكان ، كما لا يمكن أن تتغير حقيقة علمية مثل دوران الأرض حول الشمس . . مهما تغير المكان الذى يعيش فيه الإنسان ، ومهما تغير الزمان .

وقواعد الفن ولا شك مرنة أكثر من غيرها ، ولكنها فى جوهرها وأساسها يجب ألا تتغير . وهذا ما يجعل للمسرح بشكله الغربى صفة عالمية . وهذه الصفة العالمية من حيث الشكل لا تنفى ولا تمنع بحال من الأحوال إمكانية التميز فى الفكر أو فى الروح الخاصة التى يعبر عنها المسرح .

وكثيراً ما كان يوسف إدريس يردد فى بحثه عن المسرح المصرى : (إن هناك مسرحاً صينياً ومسرحاً يابانياً لم يتأثرا بالمسرح الغربى . . فهل هذا صحيح ؟ أين هو المسرح الصينى والمسرح اليابانى ؟ وبماذا يتميزان عن المسرح الغربى ؟ . . إن النماذج المعروفة فى مسرح الشرق الأقصى عموماً ليست من الناحية الشكلية مختلفة عن المسرح الغربى . هناك على سبيل

المثال مسرح طاغور ، شاعر الهند الكبير . . إنه مسرح يلتزم القواعد الجوهرية المعروفة فى المسرح الغربى ، وهذا بالطبع لم يمنع طاغور من التعبير عن شخصية خاصة ، هى بالتأكيد ثمرة للحضارة الهندية والروح الهندية بحيث لا يمكننا أن نقول عنه بحال من الأحوال إنه فنان غربى ، فهو أولاً وقبل كل شىء فنان من الشرق ، من الهند .

وهنا يختلف طاغور اختلافاً كلياً عن كتاب الغرب . . أما من الناحية الشكلية ، فلا يوجد فرق له أهمية كبيرة .

من هنا نجد أن دعوة يوسف إدريس إلى ضرورة العثور على شكل خاص بالمسرح المصرى لا معنى لها . أما الدعوة إلى ضرورة التعبير عن الشخصية المصرية والشخصية العربية عموماً تعبيراً مستقلا عن التأثر بالغرب والوقوف عند حد تقليد موضوعات المسرح الغربى وأفكاره ، فذلك أمر طبيعى ، وموقف سليم يجب أن يقفه كل فنان حقيقى أصيل ، والطموح هنا ليس جريمة ولا عاراً ولكنه فضيلة .

إن الفرافير من الناحية الشكلية لا تختلف كثيراً عن مسرحية مثل (نهاية اللعبة) لصمويل بيكيت .

ففى مسرحية بيكيت أيضاً سيد وفرفور . والسيد يريد أن يفرض إرادته وشخصيته الخاصة ، والفرفور يريد أن يتملص ويتحرر ويخرج من عبودية سيده إلى الأبد .

وما أشبه العلاقة بين هام — السيد — وبين كلوف — الفرفور — بالعلاقة بين فرفور يوسف إدريس وسيده . فلا فرق إذن فى الشكل المسرحى ، ولكننا إذا بحثنا بعد ذلك عن فرق آخر فى الروح وفى التركيب الموضوعى لاستطعنا أن نقول بحق : إن يوسف إدريس فى مسرحية الفرافير مصرى يستمد مشاكله وهمومه ونظرته للحياة من تجربته العميقة فى المجتمع المصرى ، دون أن تمنعه مصريته من التطلع إلى آفاق فلسفية عامة .

لقد عثر يوسف إدريس على موضوع مسرحى ممتاز ، وهو موضوع يشغل وجدانه وعقله ، هو موضوع (فرفور والسيد) أو بعبارة أخرى محاولة فرفور أن يتخلص من النظام الذى يفرض عليه أن يكون تابعاً لسيد آمر مطاع . .

وقد شاهدت هذه المسرحية أكثر من مرة وفى كل مرة كان ذهنى دائماً ينصرف إلى (البيروقراطية) المصرية ، ذلك المرض الخطير الذى ورثناه منذ آلاف السنين ، والذى نحاربه اليوم فى عصرنا الثورى حرباً عنيفة ، فنغلبه تارة ويغلبنا تارة أخرى .

إن البيروقراطية ، أو تحكم الموظفين الكبار فى الموظفين الصغار ، وتحكم الجميع فى المواطن العادى . . هذا المرض الخطير هو ولا شك مرض راسخ فى المجتمع المصرى ، ومرض مزمن وعريق ، ونحن نذكر حتى فى أيام الفراعنة تلك الشكوى الشهيرة التى بقيت لنا حتى اليوم (شكوى الفلاح الفصيح) ، ذلك الفلاح الذى أراد أن ينال حقه ، فتعقدت أموره بين يدى الموظفين ولم يستطع أن يحصل على شىء ، فقدم شكواه إلى حاكم مصر .

ومن المعروف عند الدارسين الاجتماعيين أن مصر تعتبر من أقدم البلاد فى تنظيمها الإدارى ، مما ساعد على تعقيد سلطة الموظفين وتعميقها ، وجعل هذه السلطة ميراثاً ثقيلا ورثه المجتمع ، وما زال يشكو منه إلى اليوم ، ومما ساعد على تعقيد البيروقراطية المصرية خطة الاستعمار الأجنبى فى العصور الحديثة ، فلقد كان الاستعمار يحاول دائماً أن يخلق طبقة ضخمة من الموظفين لخدمة مصالحه فى داخل البلاد . ولتنفيذ خطته فى السيطرة على كل صغيرة وكبيرة عن طريق هؤلاء الموظفين . وقد عزلهم الاستعمار عن الشعب ، وخلق فجوة كبرى بينهم وبين بقية المواطنين حتى وصل النظام الإدارى البيروقراطى إلى حد المأساة ، خاصة فى تلك المراحل

التاريخية التى كانت مصر فيها تخضع لأنظمة سياسية فاسدة ، لقد كانت هذه الأنظمة تساعد الأمراض الاجتماعية على النمو والانتشار بدلا من أن تقف فى وجهها وتحاول القضاء عليها .

لقد عاش المواطن العادى طويلا وهو يمر بتجربة مريرة كلما كانت له مصلحة هنا أو هناك دون أن يجد وسيلة غير طبيعية — كالوساطة مثلا — للوصول إلى هدفه ، فاعتمد على النظام الطبيعى العادى . إن مصلحته عادة تتعثر وتتعطل والأبواب تغلق فى وجهه ، والموظف يمارس معه دور السيد مع الفرفور .

لا شك أن هذا المرض ، مرض البيروقراطية يمكن أن يوحى إلى عقل الفنان الحساس بفكرة مثل فكرة (فرفور) و (سيد) .

أنا لا أعنى هنا أن يوسف إدريس أراد بمسرحيته أن يعالج مشكلة البيروقراطية ، كلا ، بل أود أن أقول بالتحديد . إن التجارب اليومية الكثيرة الطويلة مع البيروقراطية المصرية يمكن أن ترسب فى وجدان الفنان فكرة فلسفية رئيسية ، ويمكن أن تقوده حتى ولو بطريقة غير شعورية إلى أن يضع يده على مشكلة إنسانية من هذا النوع الذى عالجه يوسف إدريس فى مسرحيته .

وفى اعتقادى أنه لو كان يوسف إدريس يعيش فى مجتمع لا يعرف البيروقراطية بالصورة المريرة التى عرفتها مصر ، فربما لم تخطر على باله مثل هذه المشكلة .

فى البلاد العربية الأخرى — على سبيل المثال — لا توجد مشكلة البيروقراطية هذه ، بل ربما كانت المشكلة الموجودة هى العكس ، أى انعدام التنظيم الإدارى بصورة سليمة ، فى الجزائر على سبيل المثال لا يوجد فرق بين موظف صغير وموظف كبير .

لقد شاهدت — عندما زرت الجزائر فى العام الماضى — سائقى سيارات و (جرسونات) يتصرفون ويتعاملون مع كبار الموظفين معاملة الند للند . ورغم اختلاف العمل ، واختلاف مستواه ، فالحدود البيروقراطية غير

موجودة إلا بصورة ضعيفة جداً .

فالمشكلة فى بلد مثل الجزائر هى مشكلة عكسية . . أى انعدام الفواصل العملية التى يمكن أن تساعد على تنظيم العمل فى الحدود اللازمة والمعقولة ، مما تعالجه ثورة الجزائر الآن بمحاولة بناء دولة قوية . تحفظ للمواطن كرامته ولا تقع فى حبائل البيروقراطية أو الفوضى .

من هنا يمكننا أن نقول : إن الهدف الذى يوجه إليه الفنان فى مسرحية الفرافير كل جهوده للتغلب عليه وهزيمته ، وهو القضاء على نظام الفرفور والسيد ، وقد استمد إيحاءه الأكبر من الواقع العملى فى مصر ، والذى ما زال يعانى من بعض الآثار البيروقراطية العنيفة حتى الآن .

وهذا الإيحاء نفسه هو ما يجعلنى أحس أن الصبغة المصرية من حيث الموضوع والروح واضحة فى المسرحية ، وهذا هو الشىء الأساسى الذى يجب أن نبحث عنه دائماً إذا أردنا أن نعرف صلة العمل الفنى بالبيئة التى ينتمى إليها . .

إننا يجب أن نبحث عن مدى انسجام روح العمل مع البيئة ومشاكلها الحقيقية . ومن هنا نستطيع أن نقول : إن الفرافير مصرية الروح ولكنها من الناحية الشكلية لا تختلف عن المسرح الغربى الحديث فى شىء .

* * *

بعد ذلك نستطيع أن ننتقل إلى الجانب الثانى فى المسرحية ، وهو جانب الاتجاه الفكرى أو الأيديولوجى .

لقد أثارت المسرحية عاصفة من النقد فى هذا الجانب بالذات . وقبل أن نتعرض للنقد الذى واجهته المسرحية لنرى إلى أى حد يبدو هذا النقد عادلا يجب أن نسأل أين يقف الفنان فى هذه المسرحية ؟ .

إن يوسف إدريس يقف فى الفرافير موقف (الفنان الغاضب) ولذلك يمكن أن نقول عن مسرحية الفرافير أنها أول عمل مسرحى غاضب صريح

فى غضبه عرفه مسرحنا فى السنوات الأخيرة . إنها مسرحية احتجاج واعتراض، ورغبة عنيفة فى التجديد والتغيير. وهى لا تخفى هذا الموقف، ولا تحاول أن تدفع به إلى سراديب مظلمة والتواءات غامضة . فليس الجمهور بحاجة إلى مجهود كبير لاكتشاف هذا الموقف الغاضب ، إنه موقف يعلن نفسه بلا رمز ولا غموض من أى نوع .

وهو غضب اجتماعى وغضب فلسفى معاً . أما الغضب الاجتماعى فيبدو واضحاً فى السخط العنيف الذى تعبر عنه المسرحية على كثير من المهن بل على جميع المهن الصغيرة والكبيرة .

أما السخط الفلسفى فيبدو فى اعتراض المسرحية على جميع الأنظمة الفكرية وسخريتها من هذه الأنظمة .

وأود أن أتوقف هنا لأشير إلى مقال قرأته ليوسف إدريس قبل ظهور المسرحية بفترة قليلة ، لقد كان هذا المقال يعبر عن سخط الكاتب وغضبه العنيف . لقد كان يرى فى الحياة الفكرية والثقافية نوعاً من الفوضى الشاملة ، واختلاط القيم ، واضطراب الأمور ، بحيث لم يعد واضحاً ما هو الجيد وما هو الرديء، ما هو الصواب وما هو الخطأ . ولقد نشر يوسف إدريس هذا المقال فى الفترة التى كان يعيش فيها فى جو مسرحيته ، وقد دفعنى هذا المقال إلى التفكير فى حقيقة هامة ، هى أن الفنان عادة تمر به تجارب روحية ، مختلفة ، تسيطر فيها عل كل تجربة (حالة) معينة ، تكون هى الأساس فى إنتاجه فى هذه الفترة .

وفى اعتقادى أن يوسف إدريس قد كتب الفرافير وما حولها من إنتاجه الفكرى وهو يمر بما يمكن أن نسميه (تجربة غاضبة) . . إنها ليست تجربة حزينة ولا تجربة صوفية ولا تجربة تقوم على اللامبالاة ، ولكنها تجربة تقوم أولا وقبل كل شىء على الغضب . إنه غاضب ساخط ، يطلب شيئاً آخر غير هذا الواقع الذى يعيشه ، إنه يريد شيئاً جديداً فى

الحياة ، ومستوى جديداً فى الواقع القائم .

ولقد دفعته هذه الحالة الشعورية الغاضبة إلى ما يمكن أن نسميه (محاكمة) للمجتمع و (محاكمة) للفكر الإنسانى . وكأنه يريد أن يقول لأفراد المجتمع : إنكم أقل مما يجب أن تكونوا ، ويريد أن يقول للفكر الإنسانى : إنك لم تصل إلى الكمال المطلق بحيث تستطيع أن تحل كل مشكلة ، وتجيب على كل سؤال .

والذى أثار الدهشة ، وأثار النقد ضد الفرافير هو أن البعض يرون أن محاكمة المجتمع تصبح مقبولة من الفنان إذا كان المجتمع فاسداً من الأساس ، فمثلا (محاكمات) برنارد شو فى مسرحياته المختلفة للمجتمع الإنجليزى الخاضع للنظام الرأسمالى تبدو محاكمات عادلة ، فبرنارد شو كاتب اشتراكى ، ومن الطبيعى أن يرى شو (الاشتراكى) فى إنجلترا (الرأسمالية كثيراً من العيوب والأمراض .

ومن الطبيعى كذلك أن يحاكم شو المفكر الاشتراكى تلك النظريات الفكرية المختلفة التى تصدر عن مفكرى النظام الرأسمالى . . هذا منطقى .

ولكن الذى يثير الدهشة هو أن ينقد يوسف إدريس الاشتراكى مجتمعنا اشتراكياً هو المجتمع العربى فى مصر . . وأن يقيم هذا الفنان الاشتراكى محاكمة لجميع النظريات بما فيها النظرية الاشتراكية .

والواقع أنها نقطة ينبغى أن نتأملها طويلا وألا نبدى فيها رأياً سريعاً سهلا .

فمن النظرة السريعة يبدو موقف يوسف إدريس غريباً مثيراً للدهشة . فلقد اختط يوسف إدريس لنفسه منذ البداية موقف الكاتب الاشتراكى ، الذى لم يحد فى إنتاجه الفنى عن هذا الخط على الإطلاق ، لقد كان أدبه

يشير إلى إيمان عميق بضرورة التغيير الكامل فى طريق العدل الاجتماعى والمساواة بين الناس .. فما الذى جعله الآن يتمرد ويغضب بهذه الصورة العنيفة التى بدت فى مسرحيته ؟ .

هنا مسألة هامة ينبغى أن نلتفت إليها ، فليس من المعقول أن يتجمد الكاتب فى ظل موقف واحد ، خاصة إذا كانت الحياة نفسها لا تعرف هذا الجمود ولا تقف عنده ، فإذا ظل الكاتب عند موقف واحد فإن الحياة ولا شك تسبقه ، وتصبح قراءته نوعاً من الالتفات إلى الماضى البعيد أو القريب ، ولا شك أننا لم نعد نقبل من أى كاتب أن يكون أدبه مجرد دعوة إلى الاشتراكية . إن مجرد الدعوة إلى الاشتراكية كانت مقبولة قبل عام ١٩٦١ . أما الآن فقد خطا مجتمعنا فى الطريق الاشتراكى خطوات واسعة ، وأصبح من الضرورى أن تتغير رؤى الكاتب وتتنوع .

وهناك موقفان للفنان إذا ما وصل إلى هذه النقطة التى يرى فيها أن مبدأه الرئيس آخذ فى التحقيق .

الموقف الأول : هو أن يتحول من (مبشر) إلى مجرد مؤيد وداعية ، وهذا الموقف ولا شك يقتل الفنان ويسد أمامه منافذ الإبداع الفنى ، ويحوله إلى كاتب منشورات دعائية لا تأثير لها على العقل أو الوجدان .

أما الموقف الثانى : فهو أن يحافظ الفنان على طموحه ، وينفذ إلى أعماق الواقع الجديد ليرى أين يستطيع أن يقف ، ولا شك أن الواقع الجديد مهما كان ممتازاً وخصباً فهو يعانى من بعض جوانب النقص التى تحتاج إلى من ينقدها ويعمل على الخلاص منها ، فالحياة لا تعرف الكمال المطلق والفن الذى يتصور عصراً من العصور على أنه عصر كامل لا عيب فيه ، هو فن ناقص قاصر بدون جدال . أما الفن الذى يتعمق ويكتشف حقيقة الموقف الجديد ، ويقف حيث يستطيع أن ينقد ويدمغ

ويدفع ويحدد هدفاً جديداً أبعد وأهم . . هذا الفن هو ولا شك الفن الأصيل الناضج .

وقد اختار يوسف إدريس الموقف الأخير . . اختار أن يكون (ناقداً لحياتنا ، بشكل يتضح منه أنه طموح يريد مزيداً من التقدم ، ويريد أن ينفض الغبار عن بعض الجوانب فى حياتنا . حتى لا يتوقف مجتمعا عند مرحلة الإعجاب بالنفس ، والرضا عما يحدث والاكتفاء به .

وقد فكرت كثيراً فى النقد الذى واجه مسرحية الفرافير ، ومعظم هذا النقد ولا شك يصدر عن وعى وإخلاص ، وهو نقد يجب أن ينصت الكاتب إليه ويدرسه ويزنه وزناً صحيحاً . هذا كله صحيح .

ولكنى — بعد التفكير والتأمل — وجدت نفسى أقرب إلى موقف (الفرافير) منى إلى موقف الذين نقدوها .

لو دلت الفرافير على سوء نية إزاء مجتمعنا إذن لكان من واجبنا أن نرفضها كل الرفض . ولكننى أعتقد أنه لا يستطيع أحد أن يصفها بسوء النية ، فروح المسرحية لا تنم عن ذلك على الإطلاق ، وهى فى الوقت نفسه لا تثير قضايا فارغة من الأهمية ، فالقضايا التى تثيرها نثيرها نحن أيضاً كل يوم ونحاول أن نتغلب عليها بالفعل ، فنحن إذا كنا نحس بمنتهى الوضوح أن مجتمعنا يتقدم بخطى ثورية أصيلة ، فهذا ليس معناه بحال من الأحوال أن تفاصيل حياتنا مرضية . فنحن ولا شك ما زلنا بحاجة إلى الطبيب الجديد ، وإلى المهندس الجديد وإلى الإنسان الجديد عموماً فى بلادنا ، الإنسان الذى يعتبر فى سلوكه اليومى وعمله وليداً كاملا للفلسفة الاشتراكية والنظام الاشتراكى ، نحن نريد مثلا الطبيب المحبوب لا مجرد الطبيب الذى يجيد مهنته . . وهكذا فى كل ميدان .

فإذا كان هذا ما نحس به ، فاعتقد أن من واجب الفنان الجرىء المخلص أن يستمد منه مادته الفنية . وفى هذه الحالة يكون الفن تنفيساً

وتبشيراً بمستوى جديد من الحياة ، ولا يمكن أن يكون هدماً أو إنكاراً وجموداً .

ومن حظنا أن ثورتنا لم تعش فى ظل عقيدة مغلقة (دوجماتية) بل كانت عقيدتها الاشتراكية مستفيدة إلى أبعد الحدود من (مناخ) النصف الثانى من القرن العشرين ، مناخ التفتح واتساع الأفق .

ولو كانت ثورتنا تعيش فى ظل عقيدة مغلقة — كما حدث لبعض الثورات الاشتراكية الكبرى فى بعض المراحل ، لو كانت ثورتنا من هذا النوع ، لكانت النتيجة أن تمر بمرحلة طويلة من الجفاف الفكرى والفنى ، ولأصبح المفكرون والفنانون عندنا نسخاً متشابهة ، ولأصبحوا مجرد أبواق دعاية لا تأثير لها ، ولجاء عصر بعد ذلك — كما يحدث عادة — ننكر فيه كل الإنكار هذه المرحلة الجامدة الجافة من الفكر ونطالب بإذابة الجليد .

ولكننا سرنا فى طريق ثورى تجنبنا فيه أمراض العقيدة المغلقة أو (الدوجماتزم) أليس هذا أدعى إلى الترحيب والارتياح ؟ أليس هذا أدعى إلى أن ندرك أن حرية الفنان فى ظل ثورتنا أرحب بكثير منها فى ظل مراحل ثورية أخرى عرفها العالم المعاصر ؟ . . ذلك ما أعتقده ، وعلى هذا الأساس أعتقد أن الفرافير ليس فيها انحراف إيديولوجى . . وليس فيها ما يناقض موقف الفنان الذى يحرص على مسئوليته أمام مجتمعه ومواطنيه .

ويجب أن نذكر هنا أن المسرحية تعتمد على الأسلوب الكوميدى . وما الكوميديا الراقية إلا نقد للحياة والمجتمع ، فأساسها الأول هو النقد .

ولقد كان أريستوفان أكبر كاتب كوميدى عند الإغريق يجعل من مسرحه الكوميدى محكمة علنية صاخبة ، وكان يضع فى قفص الاتهام بعض معاصريه ويجعل منهم شخصيات مسرحية دون أن يغير من أسمائهم

كما فعل مع سقراط الذى كان معاصراً له . ولقد كان أريستوفان ينتقد ويتهم ، ومع ذلك فقد كان يعيش فى عصر من أزهى عصور أثينا الديمقراطية . . وكانت اتهاماته التى يصبها على عصره رغم عنفها وقسوتها علامة من علامات ازدهار هذا العصر ، لأنه عصر يحتمل الاتهام العنيف ويتقبله . . مما يدل على أنه عصر راسخ قوى .

* * *

هذا كله إذا نظرنا إلى الفرافير من ناحية الموقف الاجتماعى . . أما إذا نظرنا إليها من ناحية الموقف الفلسفى ؛ فقد لقيت المسرحية أيضاً نقداً عنيفاً فى هذا المجال . ذلك لأنها — من وجهة نظر المشكلة التى عرضتها وهى مشكلة الفرفور والسيد — قد أدانت جميع المذاهب الفلسفية ، القديمة والحديثة ، التى تقف على اليمين والتى تقف على اليسار ، ولم تكتف المسرحية بذلك بل أدانت جميع الحالات البشرية ، حتى حالة الموت وجد فيها الفنان أيضاً ما يثير المشكلة لا ما يحلها كما يتصور البعض ، أو ينهيها كما يتصور البعض الآخر ، إن صراع (الفرفور) للتخلص من (السيد) صراع قائم فى جميع الحالات البشرية حتى فى الحالة التى نسميها نحن حالة الموت . فالموت من الناحية العلمية هو نوع من تحلل الأجسام إلى ألكترون وبروتون ، حيث يدور الألكترون دورة أبدية حول البروتون ، كما كان الفرفور فى الدنيا يدور حول سيده .

نحن إذن أمام موقف فلسفى عنيد حرون يرفض جميع الفلسفات ويحاكمها . ولكننا مع ذلك نستطيع بشىء من التأنى والتأمل أن نجد ثلاث أفكار إيجابية تكمن فى أعماق المسرحية . ونستطيع أن نجد هذه الأفكار بدون افتعال أو تعسف .

الفكرة الأولى : هى أن المسرحية تشير إلى أن كرامة الإنسان ، بحاجة إلى مزيد من التفكير ومزيد من العناية . إنها بحاجة إلى أن تحتل مركزاً

أكبر من مركزها الحالى فى الفكر الإنسانى ، وأن من الضرورى أن يزداد اهتمام المفكرين بهذه المسألة وأن يضعوها فى حسابهم . فكثير من الحلول الفكرية الآن تنصب على علاج الجانب المادى من ظروف الإنسان ، وهو جانب هام ، بل هو جانب أساسى وخطير ، وهو الجانب الذى إذا فقده الإنسان فقد ضاع منه كل شىء . . . ما يتصل بالكرامة وما لا يتصل بها ، وهو الجانب الذى يمثل المصدر الأكبر لعذاب الإنسان خلال معظم مراحل التاريخ المعروفة . ولكن إذا جاء فنان حساس وقال إنه مع أهمية هذا الجانب وخطورته فى حياة الإنسان فمن الضرورى أيضاً أن نفكر ونحن نبحث الحلول المختلفة للمشكلة الإنسانية فى مسألة الكرامة ، فكثير من المفكرين ينسى هذه المسألة ولا يحسب لها أى حساب ، وكثيرون منهم لا يرون ضيراً فى حل الجانب المادى على حساب أى شىء آخر بما فيه قضية الكرامة هذه . إذا جاء فنان يمثل هذا الالتفات — إلى مشكلة الكرامة الإنسانية ، ورأى أن جميع المذاهب لا تزال تجحف بنسب مختلفة بالكرامة الإنسانية .

هنا لا نستطيع أن نلوم الفنان على هذه الرؤية الخاصة التى يرى بها مشكلة الكرامة هذه . إنه هنا يريد مزيداً من الاكتمال للتفكير الفلسفى عند نظرته إلى قضية الإنسان .

أما الفكرة الإيجابية الثانية : فهى تركيز المؤلف على مسئولية الإنسان فى حل مشاكله . ففى الفصل الأول من المسرحية يوجد مؤلف يفرض إرادته وأفكاره على البشر ، ويرسم لهم الطريق الذى لا يستطيعون الاعتراض عليه . وفى الفصل الثانى يختفى المؤلف . وتصبح مسئولية الإنسان هى تأليف حياته بالشكل الذى يتلاءم مع احتياجاته ومسئولية الإنسان عن حياته مسئولية كاملة تجعل من الممكن مطالبته بمزيد من البحث لتعديل الموقف الراهن وإكمال جوانب النقص فيه . ولا شك أن تأكيد فكرة

(مسئولية الإنسان عن حياته) — وهو المؤلف الأول والأكبر لها . . هذه الفكرة ، تبدو إلى حد كبير فكرة إيجابية أصيلة .

والفكرة الإيجابية الثالثة فى المسرحية : هى أنها لا تقدم حلا ، ولا تغلق الباب أمام العقل الإنسانى ؛ بل هى تدعو إلى التفكير . إنها تدعو إلى البحث عن حل ، أى تدعو إلى استخدام العقل إلى أقصى درجات الاستخدام ؛ فهى مسرحية مثيرة للفكر ، وليست معطلة له .

ولو كانت المسرحية تعالج مشكلة تقليدية لكان اعتراضها على النظريات والأفكار المختلفة مردوداً بشدة . فلو كانت تعالج المشكلة الاجتماعية أو الاقتصادية فى حياة الإنسان مثلا لكان من المؤكد أن المسرحية يجب ألا تتجاوز الحل الاشتراكى ، فهو الحل السليم النبيل لهذه القضية ، بل هو الحل السليم النبيل لما يتبع حل القضية الاجتماعية والاقتصادية من قيم معنوية مختلفة . ولكن المسرحية تضع مشكلة إنسانية غير تقليدية وتحاول أن تجد لها حلا وهى مشكلة الفرفور والسيد . وهى مشكلة لا يوجد لها بعد حل نهائى فى أى نظام فلسفى حتى الآن مهما كانت عدالته وأصالته . ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نعفى المؤلف من خطأ فكرى كبير وقع فيه هو — تسويته المطلقة بين جميع المذاهب الفلسفية وهذا بالطبع موقف فكرى غير سليم ، فلا شك أن الاشتراكية تخلق جواً أرحب وأعمق وأصفى لعلاج مشاكل الإنسان من أى فلسفة أخرى .

* * *

بقيت نقطة أخيرة هى الجانب الفنى فى مسرحية الفرافير ، وأعنى بهذا الجانب حوار المؤلف ورسمه للمواقف والشخصيات ، بعد أن أشرت إلى مشكلة الشكل المسرحى وناقشتها فى بداية هذا الحديث .

إن الفرافير فى رسم الشخصيات تقوم على التجريد . فالشخصيتان الرئيسيتان فى المسرحية . الفرفور والسيد شخصيتان مجردتان عامتان .

فالفرفور يصلح فرفوراً فى أى زمان أو مكان ، والسيد يصلح سيداً فى أى عصر أو مكان . ولكى تتضح هذه النقطة نستطيع أن نتذكر رواية دون كيشوت للكاتب الأسبانى سرفانتس فى هذه الرواية يوجد — لو استعرنا اصطلاحات الفرافير — سيد وفرفور . السيد هو (دون كيشوت) والفرفور هو (سانكو بانزا) ، ولكننا مع ذلك نحس بأن دون كيشوت هو شخصية إنسانية خاصة ، لها مشاكلها وأحاسيسها الخاصة ، شخصية لها ملامح مستقلة عن غيرها من الشخصيات . . وهذا التخصيص فى شخصية دون كيشوت يجعل هذه الشخصية قريبة إلى القلب ، وليست مجرد شخصية عقلية تجريدية ، إنها شخصية إنسانية تعيش فى دائرة عواطفنا المختلفة .

ولكن شخصيات الفرافير وعلى رأسها شخصية فرفور وشخصية السيد لا يمكن إدراكها إلا بالعقل ، وهنا لا نستطيع إلا أن نعتبر الفرافير نوعاً من المسرح الفكرى الذى يناقش قضايا أكثر مما يقدم نماذج إنسانية .

والملاحظة الثانية على الفرافير أنها فى مواقف كثيرة كانت تلجأ إلى التعبيرات المباشرة ، فهى تناقش — بشكل مباشر — القضايا التى تعرض لها . وكثيراً ما كان فرفور يتجه إلى الجمهور ليخاطبه — مباشرة — عن رأيه فى أمر من الأمور أو فى موقف من المواقف . والتجريد والمباشرة فى الفن عموماً وفى المسرح على وجه الخصوص عيبان كفيلان بأن يقصما ظهر أى عمل فنى . فكيف أفلت يوسف إدريس من هذين العيبين الخطيرين ؟ .

لقد أفلت يوسف بأكثر من وسيلة ، وأولى هذه الوسائل وأهمها هى اهتمامه البالغ بالحوار . فالحوار فى المسرحية على غاية من الأناقة والجمال . إنه حوار مدروس وذكى ، مما ساعد إلى حد بعيد على التغلب على الجو العقلى فى المسرحية ، وأخرجها من الاحتمالات التى كانت تنتظرها وهى

الجفاف والصلابة والاحتياج إلى مجهود عصبى كبير لاحتمالها . والوسيلة الثانية التى كسر بها يوسف إدريس حدة الجو العقلى فى المسرحية هى اختياره للكوميديا . فلو قامت هذه المسرحية على أساس غير كوميدى لعانت الكثير من الجفاف العقلى الخانق . ولكن اختيار الكاتب للكوميديا كان موفقاً . وقد زاده توفيقاً ما أظهرته هذه المسرحية من غزارة قدرة الكاتب على الإضحاك وخصوبة هذه القدرة . لقد كان المؤلف يعرض المواقف المتناقضة ويبتكرها ويرسم الصور الكاريكاتيرية المختلفة ، كل ذلك بمقدرة ساحر أو بهلوان أو لاعب أكروبات . لقد كان فيض الفكاهة فى المسرحية أشبه بتكييف الهواء بأحدث الوسائل وأرقاها فى حجرة قائمة فى الصحراء .

وأخيراً استطاع المؤلف أن يغلب الجفاف العقلى الذى كان كفيلا بالسيطرة على المسرحية ، وذلك بما فى خياله الفنى من جرأة وخصوبة ، فكثيراً ما كان المؤلف يبتكر مواقف غريبة غير مألوفة ، ويرسم صوراً غير عادية ، مما ساعد طيلة المسرحية على شد انتباه الجمهور . ومن هذه المواقف : المناقشة التى دارت بين أحد الموتى ، وبين فرفور وسيده . واعتراضات الميت على القبر الذى سيدفن فيه ، وتعبيره الصاخب عن عدم الرضا عن أعمال الإنسان . والمسرحية مليئة بأمثال هذه المواقف الصادرة عن خيال خصب قادر على الابتكار . وكل موقف مبتكر فى المسرحية هو ابتعاد عن الرتابة والجمود فى العمل الفنى .

وهكذا استطاع يوسف إدريس أن يتغلب على الجو العقلى فى المسرحية ، ويستأنسه بما يملكه من قدرات متعددة فى الحوار ، والكوميديا ، والخيال المنطلق المتميز .

ولكن ذلك كله فى النهاية لم يخلص المسرحية من جوها الفكرى فبقيت مسرحية فكرية بالدرجة الأولى ، نرتبط بها ارتباطاً عقلياً ، ولا يمكن أن

نرتبط بها عن طريق العاطفة والشعور . فلابد للعمل الفنى من خلق نماذج إنسانية إذا أراد أن يقترب من عاطفة الإنسان ، لأن الإنسان لا يمكن أن يهتز عاطفياً من الأفكار المختلفة ، أو من النماذج التجريدية التى توجد أولا وقبل كل شىء لتدل على فكرة خاصة معينة . فالفرافير لا يمكن تصنيفها فى آخر الأمر إلا فى باب المسرح الفكرى .

إننا على سبيل المثال لا نشعر بالحزن عندما يمارس أحد أبطال المسرحية قتل إنسان آخر . وذلك لأن القوة المسيطرة علينا هى أن المقتول فى هذا الموقف هو إنسان رمزى وأن القتل نفسه عملية رمزية .. ترمز لمعنى معين ، أكثر منها عملية (شبه) واقعية موجهة إلى إنسان محدد . وهذا هو ما أعنيه بأن المسرحية تدور فى الإطار الفكرى أكثر مما تدور فى الإطار العاطفى . إنها فى جوهرها تقوم على التجريد والعموميات . ولا يمكن للتجريد والعموميات أن يؤثرا فى القلب الإنسانى ، فهذان تأثيرهما الأساسى هو العقل أولا وقبل كل شىء . وقد سيطر يوسف إدريس فى هذه المسرحية بقوة وأصالة على عقولنا أكثر مما سيطر على عواطفنا .

* * *

ماذا فعل كرم مطاوع مخرج الفرافير فى هذه المسرحية ؟ .. مما لاشك فيه أن كرم قد بذل جهداً كبيراً ، وأثبت موهبة أصيلة . . إن هذه المسرحية هى أول مسرحية يقدمها هذا المخرج الجديد بعد عودته من بعثته فى إيطاليا . . وهى بداية ممتازة ولا شك . وما زلت أذكر أول مرة سمعت فيها باسم هذا المخرج الشاب . وكان ذلك منذ ثمانى سنوات تقريباً ، فقد حضرت مسرحية (هاملت) التى كان يقدمها طلبة السنة النهائية بمعهد التمثيل ، وكان الذى يقوم بدور هاملت هو كرم مطاوع . والواقع أن كرم قد لفت نظرى منذ ذلك الحين ولفت أنظار الكثيرين . ثم اختفى كرم فى بعثته ليعود إلينا بعد غيبة طويلة مخرجاً جديداً له طابع متميز واضح . .

ولست أدرى أين درس هذا المخرج الشاب ولا فى أى معهد من المعاهد ، ولكن يبدو أنه اهتم بدراسة الفنون التشكيلية ودراسة الموسيقى ودراسة الرقص .

فلقد كانت حركة الممثلين على المسرح دقيقة ورقيقة معاً ، وفى كثير من المواقف كان تصميم حركات الممثلين أشبه بتصميم الرقصات التعبيرية . . كانت حركاتهم رشيقة (مفسرة) لا غموض ولا ارتباك فيها .

ومما يدل دلالة واضحة على أن هذه الحركات كانت من تصميم المخرج هو ما كان ملحوظاً من التناسق الكامل بين حركات الممثلين جميعاً ، وهذا معناه أن المسألة لم تكن معتمدة على مواهب الممثلين وعلى تصرفاتهم الخاصة حسب فهم كل منهم بل كانت معتمدة على تخطيط دقيق من المخرج ، يؤكد ذلك أيضاً حركة (الكورس) ، فهى حركة جماعية لا يمكن أن تخضع لتصرفات أفراد الكورس . ولابد لها من رسم وتصميم ، وقد كانت حركة الكورس فى غاية الرشاقة والحيوية أيضاً . وكان أداؤهم الصوتى أقرب إلى الأداء الغنائى .

وقد كان استخدام الكورس مقنعاً فى معظم أجزاء المسرحية ، وإن كنا نجد بعض اللحظات التى أصبح فيها الكورس يؤذى المسرحية ، وذلك عندما كان ينطق ببعض الجمل والعبارات الطويلة ويدخل فى مناقشات واسعة مع بطلى المسرحية ، وهو ما لا تحتمله وظيفة الكورس ، التى يجب أن تقوم على النطق بعبارات واضحة غير مبهمة ، وكذلك يجب أن تكون هذه العبارات قصيرة وموجزة ومحددة .

فأى مناقشات طويلة هى من شأن الأبطال الرئيسيين ، وليست من شأن الكورس بحال من الأحوال .

فالكورس مهمته أن يكمل رواية بعض الأحداث أو يعلق تعليقاً سريعاً عليها ، أو يقدم لشىء أو يعقب على شىء .

وليست مهمة الكورس أبداً أن يقوم مناب بطل من أبطال المسرحية .

والذى حدث فى الأجزاء التى اشترك فيها الكورس بأكثر من وظيفته الحقيقية فى (الفرافير) . . إن الجمهور لم يستطع أن يفهم شيئاً على الإطلاق . وقد مرت هذه اللحظات فى جو من الغموض والإبهام الكاملين .

على أن هذه الملاحظة لا تنفى أن استخدام الكورس فى المسرحية كان موفقاً بشكل عام ، وكان من ناحية أخرى شيئاً جديداً على المسرح المصرى . . وإن لم يكن جديداً على المسرح العالمى بالطبع ، فالكورس مشهور ومعروف فى المسرح اليونانى ، وقد عاد بريخت فى العصر الحديث فى بعض مسرحياته فاستخدمه من جديد .

وقد لجأ المخرج إلى البانتوميم أو التمثيل الصامت فى بعض المواقف ، مثل موقف حفر القبور ، وموقف الزوجات أثناء تقديم أطفالهن إلى الأزواج ، واللحظات القليلة التى استخدم فيها المخرج التمثيل الصامت كانت موفقة ، وكانت فى موضعها ، فالمسرحية تمزج بين الرمز والواقع ، ولذلك فقد كان هناك مجال لاستخدام البانتوميم ، خاصة فى بعض المواقف التى تعتمد على الرمز أكثر مما تعتمد على التصوير الواقعى .

والحقيقة أن المخرجين عندنا يجب أن يكونوا حذرين فى استخدام مثل هذه الأساليب الفنية ، ويجب ألا يستخدموها إلا فى موضعها الصحيح ، فكثيراً ما شاهدت بعض المسرحيات التى لا تحتمل الأداء الرمزى ، ومع ذلك كان الجمهور يفاجأ باستخدام البانتوميم أو التمثيل الصامت . وعلى العموم فإنه لا معنى على الإطلاق ولا مبرر لاستخدام البانتوميم فى المسرحيات الواقعية . . فهذا نوع من (التقليعة) السخيفة ، وقد كان نجاح مخرج الفرافير فى استخدام « البانتوميم » راجعاً إلى أن المسرحية تحتوى على الكثير من المواقف الرمزية .

هذه بعض جوانب التوفيق فى إخراج المسرحية حيث استطاع كرم مطاوع أن يلفت النظر إليه كمخرج جديد موهوب ، رغم أن الفرافير هى العمل الأول له . . إن المخرج ولا شك يعتمد على ثقافة فنية خصبة ، هى التى ساعدته على أن يكون مجهوده فى إخراج الفرافير واضحاً ومحسوساً إلى حد بعيد . فالجمهور عندنا كثيراً ما يلتفت إلى التمثيل والتأليف فقط دون أن يحس بدور المخرج أو يشعر به ، ولكن جمهور الفرافير قد أدرك دور المخرج وأحسه بصورة واضحة .

وفى التمثيل ، لمع فى الفرافير عبد السلام محمد ، إنه يقدم فى هذه المسرحية دوراً من أفضل الأدوار التى عرفها المسرح المصرى فى سنواته الأخيرة . لقد كان المطلوب من عبد السلام محمد أن يقدم فى دور (فرفور) شخصية مرحة وحزينة فى نفس الوقت ، شخصية تثير الضحك وتثير الشفقة فى آن واحد . فهو يتناول الدنيا تناولا مرحاً مليئاً بالسخرية ولكنه يحمل فى نفس الوقت سؤالا متعباً ومشكلة عنيفة تنطوى عليها جوانحه .

إنه يريد علاجاً لمشكلة الفرفور والسيد ، ويدرك أن هذه المشكلة تضنى روحه وتملؤه عذاباً . . إنه يمثل الروح المرحة ولكنه فى نفس الوقت يمثل قلق الإنسان وألمه وهو يبحث عن حل لمشكلته أو حل لمأساته .

وقد استطاع عبد السلام محمد أن يجمع فى رشاقة بين الأسلوب المرح والموقف المأساوى التراجيدى . وكان هذا دليلا على فهمه لدوره وعلى ما تنطوى عليه شخصيته من أعماق فنية خصبة .

وقد استفاد عبد السلام محمد من تكوينه العضوى البسيط فى الوصول إلى إجادة دوره ، عن طريق الحركة الرشيقة السهلة بل لقد كان جسمه البسيط سبباً من أسباب (إثارة الشفقة) التى كان يتطلبها دوره أساساً . ولكن الذى لا شك فيه أن قدرة عبد السلام على الانفعال الصادق ،

وقدرته على الاندماج الكامل فى دوره كانتا هما الأساس فى نجاحه وتوفيقه الفنى .

وكان توفيق الدقن فى هذه المسرحية كعهدنا به ممثلا قديراً ، وتوفيق يمكننا أن نقول عنه إنه (وحش) المسرح المصرى . إن قدمه على خشبة المسرح ثابتة جداً ، وأداؤه يتميز بالسيطرة الكاملة على الصوت والحركة . . وهى سيطرة يفرضها كل ممثل كبير على نفسه ، حتى يتمكن من تلوين أدائه الفنى فلا يبدو مملا أو متكرراً أو مبدداً لإمكانياته .

وصوت توفيق الدقن عميق يخرج من قلبه ويمتزج بانفعال ساحر له جاذبيته الخاصة ، وحركته على المسرح حركة فيها شمول . . . أعنى أنه عندما يتحرك فإنه لا يتحرك بقدميه ولكنه يتحرك بجسده كله . ليس فى جسد الدقن عضو خامل فنياً . . فهو يدخل فى دوره بكل ما يملك من إمكانيات عضوية وإمكانيات انفعالية .

وربما كان الدقن يميل أحياناً إلى المبالغة بسبب وفرة إمكانياته ، إنه يستغلها أحياناً استغلالا غير حكيم ، وغير مدبر . ولكنه فى الفرافير على كل حال لم يتعرض لحالة من هذه الحالات ، فقد كان حكيماً وكان مدبراً .

ومن الممثلين الذين لمعوا فى الفرافير أيضاً عبد الرحمن أبو زهرة . وعبد الرحمن ممثل موهوب أثبت إمكانياته الفنية فى أكثر من عمل مسرحى سابق خلال السنوات الثلاث الأخيرة .

وهو ممثل كوميدى بالدرجة الأولى ، إنه يجيد هذا اللون إجادة عالية ، وهو فى أدواره الكوميدية لا يقلد أحداً ، وإنما يطبع الدور بشخصية خاصة مستقلة . وهو يحاول عادة أن يفهم الدور ويفهم زواياه التى يمكن أن ينبع منها الموقف الكوميدى حتى لا يقع فى ذلك الخطأ الذى يقع فيه عادة كثير من ممثلى الكوميديا عندنا ، وهو أن يفرضوا شخصيتهم على

جميع الأدوار التى يمثلونها فنحن على سبيل المثال نجد أن إسماعيل يس يفرض شخصيته على جميع الأدوار التى يمثلها ، فتحس أن الدور الذى يقوم به هو دور إسماعيل يس وليس دور الموظف أو الخادم أو الزوج أو ما إلى ذلك . وهنا نستخدم الممثل لوازم محددة تتكرر دائماً ولا تتغير . هى هى فى مختلف المواقف .

أما عبد الرحمن أبو زهرة فهو من مدرسة جديدة مختلفة ، مدرسة تحس بالولاء أولا وقبل كل شىء للدور الذى تقوم به ، فهو الذى يفرض إيحاءاته المختلفة ويملى الأسلوب المناسب لأدائه .

وفى دور عبد الرحمن أبو زهرة الذى قام به فى الفرافير نجد نموذجاً واضحاً على ما نقول . .

فهو يقوم بدور ميت يدخل فى مناقشة مع حفارى القبور ويعترض على القبر المعد لدفنه . . إنه ميت يتكلم ، ولذلك فقد لجأ أبو زهرة إلى الإغراب الكامل فى صوته وحركته . لقد كان يتحدث بصوت كأنه صوت غير بشرى .

. . . كان صوتاً لا يمكن اعتباره من أصوات الإنسان العادى ، فهو مزيج من الحشرجة والتقطع ، أما حركته فكانت نوعاً من الترنح . . ليس ترنح السكارى ولكنه ترنح الكائن الذى لا يعيش فى دنيانا ولا علاقة له بالعالم الطبيعى .

وقد أجاد أبو زهرة إجادة عالية فى أداء الدور وتقديمه . واستحق ما قابله به الجمهور من ترحيب وإعجاب كاملين .

إن أبو زهرة يعتبر نجماً من نجوم الكوميديا الجديدة ، الكوميديا التى لا تهدف إلى الإضحاك على حساب أى شىء ، بل تعمل على التوفيق الكامل بين ولائها للدور الذى تؤديه وبين قدرتها على الإضحاك . إن الدور وحده هو الذى يحدد الزوايا الكوميدية فيه .

أما عن الأدوار النسائية فى الفرافير فقد لعبت سهير البابلى دور الزوجة بدرجة عالية من النجاح والتوفيق . ولقد كان الدور الذى تمثله سهير هو دور الفتاة (البورجوازية) المتظاهرة التى تقضى حياتها غارقة فى الشكليات خاصة فى الجزء الأول من المسرحية ، حيث تحولت بعد ذلك إلى زوجة عادية تحاول أن تربى الأطفال وترعاهم وتحرص عليهم . ولقد كانت سهير رشيقة سهلة الحركة حسنة الأداء .

بقيت ناهد سمير وهى ممثلة قديمة قديرة تعرف الكثير من أصول عملها المسرحى مما جعل أداءها ناجحاً موفقاً لا غبار عليه .

وقد ظهرت فى الأدوار النسائية أيضاً الممثلة الجديدة علية الجزيرى .. وهى — كما يبدو واضحاً — ممثلة تملك طاقة فنية جيدة . ما زالت تنتظر الانطلاق فى أدوار أكبر تكشف عن طاقتها الحقيقية .

أفكار عارية على المسرح

ثلاث مسرحيات من فصل واحد لفتحي رضوان .

الأولى : « إله رغم أنفه » وتصور كاهناً أراد زملاؤه أن يجعلوا منه إلهاً . . . فيتمسك بأنه إنسان وليس إلهاً على الإطلاق . . . وتنتهى المسرحية بإصرار الكاهن على إنسانيته وحرصه عليها ورفضه لأى محاولة لتأليهه .

والمسرحية الثانية : هى المحلل . يحاول أحد الأزواج أن يسترد زوجته فيختار لها إنساناً بسيطاً ليتزوجها ليلة واحدة ليكون « محللا » . . . ولكن الزوجة تفضل المحلل على الزوج ، وتشجعه على أن يرتفع بشخصيته ويثق بنفسه ، وذلك بعد أن وجدت فيه إنسانية تفوق إنسانية زوجها الأول ، ووجدت فيه صدقاً ليس فى زوجها الأولى . . . ولذلك قررت الزواج من المحلل .

المسرحية الثالثة هى الجلاد والمحكوم عليه . وتصور جلاداً يصحب محكوماً عليه بالإعدام إلى المكان الذى سوف يتم فيه تنفيذ الحكم . . . وفى الطريق يدخل المحكوم عليه فى حوار مع الجلاد ... ينتهى هذا الحوار إلى أن يكره الجلاد نفسه ومهنته ويشنق نفسه وينجو المحكوم عليه من الإعدام .

* * *

هناك تعريف ذكى للمسرح يقول :

إن المسرح هو الفن الذى يمشى . .

ومعنى هذا الكلام أن المسرح فن لا يعرف الجمود ، لأنه فن الحياة والحركة ، ولذلك فإن الفنان قد يستطيع أن يخفى بعض عيوبه فى القصيدة أو القصة القصيرة ، وقد يستطيع أن يخفى كثيراً من عيوبه فى الرواية .

ولكن المسرح يكشف أكبر العيوب وأقل العيوب .

إنه فن شديد الحساسية ، لأن الكلمات فيه تتحول إلى حقيقة ملموسة ، والأفكار تتحول إلى بشر . . . ويجب أن يكون هؤلاء البشر

أحياء فعلا . لا مجرد جثث هامدة . ولا مجرد « سعاة بريد » يحملون أفكار المؤلف إلى الجمهور . ولا مجموعة من « الدمى » تحمل لافتة معينة تدل على وظيفتها وأهميتها ..

إننا فى المسرح نعرف عطيل ونتذكره كإنسان حى من دم ولحم قبل أن نعرف كلمة « الغيرة » ونتذكرها . .

وشيكسبير أصبح فناناً عظيماً لأنه خلق شخصية « عطيل » لا لأنه كتب عن الغيرة .

وفى كلمات أخرى : إن المسرح العظيم هو الذى يجعلنا نستخرج الأفكار من الشخصيات الإنسانية وليس العكس . ففى المسرح : يأتى الإنسان أولا ثم تأتى الأفكار بعد ذلك .

هذا هو ما فكرت فيه بعد أن شاهدت ثلاث مسرحيات من فصل واحد قدمها المسرح القومى لفتحى رضوان (موسم ١٩٦٢) .

ولولا المسرحية الثالثة لقلت إن مسرح فتحى رضوان مسرح معكوس ، لأنه يقدم لنا الأفكار أولا وبعد ذلك تأتى الشخصيات (أو هى لا تأتى أبداً) إن الأفكار فى هذا المسرح تظهر بوضوح وسهولة أما الناس فإنهم يمرون « منك فلا تكاد تعثر لهم على أثر .

غير أن فتحى رضوان استطاع فى المسرحية الثالثة وحدها أن يخلق شخصيات حقيقية وناساً حقيقيين يسبقون الأفكار .

ولكن أولا : ماذا فى المسرحية الأولى وماذا فى المسرحية الثانية ؟

المسرحية الأولى هى إله رغم أنفه .

وفكرة المسرحية كما يقول المؤلف نفسه هى : أزمة الرجل الذى يؤمن بإنسانيته ويحرص عليها . بينما يصر أتباعه وأشياعه على أن يجعلوا منه إلهاً ، وكلما قدم لهم حجة ليقنعهم بفساد رأيهم اتخذوا من هذه الحجة نفسها دليلا على سلامة عقيدتهم . فالمسرحية تتناول الصراع بين رجل حر

ومجتمع غارق فى أوهامه وخرافاته .
والفكرة عميقة ورائعة .

ولكن الفكرة وحدها مهما كانت قيمتها لا تكفى لخلق هذا (الفن الذى يمشى) . . لا تكفى لخلق المسرح الناجح .

إن هذه المسرحية تصدمنا بضعف الشخصيات ، كل شخصية فيها لا تزيد عن (جنين) فى مراحل تكوينه الأولى . والشخصيات كلها صورة (فوتوغرافية) مباشرة لأفكار المؤلف ليس هناك شخصية مستقلة عنه ، ليس هناك شخصية يمكننا أن نعقد بيننا وبينها صلة حب أو كره كما نفعل مع (ماكبث) أو (عطيل) . . أو أى شخصية أخرى استطاع الفنان أن يتم (تكوينها) الصحيح .

الشخصية الرئيسية — زهمو — لا تشعرنا بوجودها الحقيقى الحى ولذلك فنحن لا نحس بالقلق الذى تعيش فيه بين تأليه الآخرين له وإصراره هو على إنسانيته ، ونحن نبحث السر العميق الذى يجعل « زهمو » حريصاً على إنسانيته فلا نكاد نعثر على شىء هام له قيمة ، ونبحث عن معنى الإنسانية عند هذا الرجل الحر فلا نجد سوى موقف واحد يشرح لنا فيه سخطه على تأليهه ، وذلك عندما يقول : إنه يشعر أن فى المسألة مؤامرة على مركزه السياسى . . فالذين يقفون وراء هذا التأليه يريدون أن يتخلصوا منه ومن نفوذه بعزله و (ركنه) .

هذا هو الشرح الوحيد الذى يقدمه (زهمو) . . لحرصه على إنسانيته . فالإنسانية عنده هى (المركز السياسى) أو (النفوذ) . . . وحتى هذا المعنى لا نستطيع أن نعثر عليه إلا بصورة سريعة (طائرة) . إن هذا (البطل) لا يعتبر الإنسانية فلسفة عميقة واضحة يتبناها ويعيش من أجلها ويدافع عنها دفاعاً يقنعنا ويثيرنا .

ومن هنا تفقد هذه الشخصية استقلالها الإنسانى . . وتصبح مجرد فكرة

عامة فى رأس المؤلف .

نفس الشىء فى شخصيات الكهنة الذين يقفون فى الوجه الآخر ، والذين يصرون على تأليه « زهمو » رغم إرادته .

إن هؤلاء الكهنة يحاولون فرض التأليه على « زهمو » حتى تصدق النبوءة التى جاءتهم فى كتابهم المقدس ، وبدون تأليه زهمو يكون وجودهم عادياً تافهاً ، إنهم يريدون لأنفسهم مجداً ليس كمجد سائر الكهنة فى سائر العصور . . يريدون أن يكونوا هم الكهنة الذين رأوا روح الله تحل فى جسد الإنسان .

هذه هى فكرة الكهان الأربعة ..

ولكننا نتساءل بعد أن تنتهى المسرحية : ما هو الفرق بين كل واحد من هؤلاء الكهنة وبين الآخر ؟

والجواب : لا شىء . . إن هؤلاء الكهنة جميعاً يأخذون موقفاً واحداً ويتصرفون تصرفات واحدة . ومعنى هذا أننا أمام شخصيات غير مرسومة بدقة . وكل شخصية تظهر على المسرح يجب أن يكون لها خصائصها المستقلة وصفاتها الخاصة . يجب ألا تكون هذه الشخصية تكراراً لغيرها أو صورة طبق الأصل من شخصية أخرى موجودة على المسرح . . فهذا التكرار معناه أن لا فائدة من وجود الشخصية الثانية . . إنه زيادة فى العدد لا أكثر ولا أقل . .

كان باستطاعة فتحى رضوان أن يرسم كل كاهن بصورة مستقلة ، حتى يكون له انفعالاته الخاصة وتفسيره الخاص للحوادث . كان لابد أن يكون هناك خلاف فى التركيب النفسى وطريقة السلوك بين الكاهن والآخر . صحيح أن الجميع يؤمنون بشىء واحد ، ولكن هذا الإيمان يختلف فى صورته بين شخص وآخر . . فليس من (الفن) ولا من

(صدق الحياة) أن يكون هؤلاء الكهان كلهم صورة طبق الأصل من بعضهم .

والسبب مرة أخرى أن فتحى رضوان قد جعل من هذه الشخصيات مجرد أفكار . . أفكار عارية . . لقد جعل (الفكرة) أهم من (الإنسان) ، وهنا لا مفر من أن يصاب المسرح بالشلل والسكون وعدم الحركة . . ولا يبقى فيه من مظاهر الحياة سوى حركة الرأس . لقد اكتفى المؤلف بفكرته الذهبية دون أن يضع لها الشكل الفنى الملائم . لم يدرس الشخصيات . . لم يدرس المواقف المختلفة . . لم يدرس طبيعة الصراع وتطور هذا الصراع . .

والنتيجة — طبعاً — هى هذا (الفتور) الذى يسيطر على المسرحية رغم الفكرة الرائعة ورغم المجهود الذى بذله محمد عبد العزيز فى إخراج هذه المسرحية حيث استطاع أن يخلق لها جو الأسطورة الهندية ببراعة وعمق . .

أما ضعف مستوى التمثيل فى هذه المسرحية فيرجع بدون شك إلى الجمود الكامن فى النص والضعف الواضح فى رسم الشخصيات . الممثلون لا ذنب لهم . . إنهم مجموعة من أفضل رجال المسرح فى بلادنا ومع ذلك كان تمثيلهم (ركيكاً) بارداً .

إن هذه المسرحية تؤكد أن (الأفكار العارية) لا تكفى أبداً لكى تخلق مسرحاً عظيماً مهما كانت هذه الأفكار نفسها عظيمة . . لابد أن يتحرك الأشخاص فى دنيا حقيقية . وأن تمتلئ عروقهم بالدماء . . لابد أن تتحول الأفكار من عالمها المجرد إلى عالم إنسانى حى .

وبغير هذا . . لا يمكن أن يكون هناك مسرح .

قد يقال إن المسرحية لا تحتمل لأنها من فصل واحد . . وهذا عذر ضعيف . فإذا كان (حجم) الفكرة أكبر من حجم الشكل الفنى ، فيجب على الفور أن يتغير الشكل الفنى ويتحرك بحيث يتم التلاؤم والتناسق بين الشكل والفكرة . ولا عذر للفنان فى إهمال شخصياته وعدم فهمها ودراستها . .

أما المسرحية الثانية فى هذه الثلاثية فهى مسرحية (المحلل) .

هنا أيضاً نلتقى بفكر فتحى رضوان قبل أن نلتقى بفنه . إنه يريد أن يصور الإنسان البسيط المسحوق الذى يبيع كل شىء لكى يعيش . . والذى يرضى أخيراً بأن يقوم بدور المحلل فى مقابل ثلاثين جنيهاً . ويصور المؤلف فى نفس المسرحية مشكلة الزوجة التى تثور لإنسانيتها . . وترفض أن تعود إلى زوجها الذى طلقها ثلاث مرات . بينما تختار « المحلل » زوجاً لها .

ولكن فتحى رضوان يختار لهذه الأفكار قصة قديمة هى قصة (المحلل) الذى يتحول إلى زوج (دائم) لقد توقعت منذ بداية المسرحية كل الحوادث التى سوف تقع فى المسرحية . . ذلك لأن القصة — كما قلت — قديمة نعرف جميعاً بدايتها ونهايتها .

لقد أراد المؤلف أن يجدد قليلا فى نسيج هذه القصة المهلهلة من كثرة ما أمسكت بها الأقلام . . ولكن الخيوط القليلة التى أضافها إلى هذه القصة كانت من الضعف بحيث لم تستطع أن تفعل شيئاً فى هذا النسيج القديم . لقد كانت مسرحية (المحلل) طبعة جديدة من كتاب قديم شبع الناس من قراءته .

ولا شك أن هذه المسرحية أكثر رشاقة وحيوية من المسرحية الأولى ، لأنها رغم كل شىء تتناول مشكلة حية ملموسة . ولقد ساعد على ذلك الفنانة الموهوبة محسنة توفيق التى أدت دورها بامتياز وحيوية وعمق . والفنان سعيد أبو بكر وخفة دمه ورشاقته وإن كان قد بالغ فى تحويل دوره فى بعض المواقف إلى مجرد كاريكاتير سطحى ، وإلى عادل المهيلمى الذى كان موفقاً ناجحاً رغم دوره القصير . م أخيراً إلى المخرج نور الدين الدمرداش بلمساته العصرية الناعمة .

ولو أن فتحى رضوان قدم هاتين المسرحيتين وحسب ، لما استطاع أحد

أن يقول عنه أكثر من أنه رجل من رجال الفكر تشغله وتقلقه أفكار كثيرة ، ولكنه فى النهاية لا علاقة له بالمسرح . حيث تقف أفكاره على المسرح عارية . . فى المسرحية الأولى يبدو العرى كاملا أو شبه كامل ، وفى المسرحية الثانية يقف هذا العرى مستوراً بقصة قديمة مهلهلة .

وهذا النوع من « الأفكار العارية » . . قد يكون صالحاً للقراءة كنوع من الحوار والمناقشات الفكرية . . ولكنه بالتأكيد ليس صالحاً لخشبة المسرح .

ولكن فتحى رضوان قدم مسرحية ثالثة من فصل واحد أيضاً فى نفس العرض هى مسرحية « الجلاد والمحكوم عليه » .

وملخص المسرحية أن هناك مناقشة طويلة بين جلاد ومحكوم عليه بالإعدام ، وتنتهى المسرحية بأن يشنق الجلاد نفسه وينجو المحكوم عليه .

هنا فكرة عميقة أيضاً . . ولكن المسرحية فيها شىء آخر غير هذه الفكرة .

لقد تخلى المؤلف عن أسلوبه ، فبدأ بخلق الناس أولا ثم انتهى بتقديم فكرته ولذلك فإن هذه المسرحية تنبض بالحياة ، والشخصيات التى خلقها المؤلف شخصيات قوية مثيرة . . لا تنسى . ربما لأنه أطلق لوجدانه الحرية ، ولم يقيد نفسه بفكرته تقييداً مطلقاً ، فاستطاع أن يقدم نماذج إنسانية عميقة . .

عامل المحطة . . البسيط الطيب الذى يمثل « شهوة » الحياة . . ويريد أن يرى الدنيا حى ولو كانت مليئة بالكوارث ، وأن يتخلص من الركود الذى يعيش فيه . . حى لو كان هذا الركود نعمة . . . وجنة بلا آلام .

زوجة عامل المحطة . . .

طفل عامل المحطة . . .

ناظر المحطة . . .

كل هذه نماذج إنسانية تسبق الأفكار وتظهر قبلها وتمشى أمامها على خشبة المسرح وهى شخصيات تضفى على المسرحية دفئاً وعمقاً ، وتخلق بيننا وبين أبطالها خيطاً عاطفياً من الألفة والمحبة . فالناس فى هذه المسرحية يحاولون أن يفعلوا شيئاً ، يكافحون بحق من أجل أشياء تبدو لهم هامة مثيرة . . عامل المحطة وزوجته وابنه يريدون شيئاً « لاذعاً » . . شيئاً يشعرهم بطعم الحياة . . لأنهم يعيشون حياة بلا طعم . . . والجلاد ممتلئ بالهم والغم والقلق ، لقد تسمم بأفكار المحكوم عليه . . أصبح يرى عمله كريهاً . . بل أصبح يرى نفسه عبئاً على الحياة ، وعنصر هدم وتدمير فيها . وعندما يسيطر عليه الشعور بفساد حياته يشنق نفسه ويموت ، أما المحكوم عليه فيمشى بابتسامته الصافية ويساهم مع الناس فى خدمة الحياة .

إن هذه المسرحية مقنعة فناً وفكراً . وهى وحدها المسرحية التى ترفع فتحى رضوان من مستوى « الأفكار العارية » إلى مستوى الفن المسرحى الحقيقى .

لقد تحرر المؤلف من أفكاره ، وسيطر عليها بدلا من أن تسيطر عليه . . . واستطاع أن يخلق بذلك مسرحية ناجحة ممتازة .

ويبدو أن النص القوى هو دائماً عامل مساعد للممثلين والمخرج ، ففى هذه المسرحية أعلى ما وصل إليه التمثيل فى المسرحيات الثلاث ، وخاصة فى شخصيات : عبد الله غيث ومحمد الطوخى وطارق عبد اللطيف . وفى المسرحية أيضاً مجهود ممتاز فى الإخراج هو مجهود سعد أردش . . لقد قدم هذا المخرج عملا من أحسن أعماله على المسرح . عملا يمتزج فيه الرمز بالواقع والشعر بأحداث الحياة اليومية .

إن هذه المسرحية الأخيرة هى فى النهاية الشهادة الوحيدة الصحيحة على فن فتحى رضوان .

جميلة

جميلة مسرحية شعرية لعبد الرحمن الشرقاوى .

تصور المسرحية مأساة البطلة الجزائرية جميلة بوحريد ، وتروى كيف اعتقلها الفرنسيون بعد أن ضبطوها وهى تشترك اشتراكاً فعلياً فى النضال الجزائرى المسلح ، ثم تروى قصة تعذيبها بقصد إرغامها على كشف أسرار زملاء النضال ، ولكنها ترفض ذلك كل الرفض . ثم تروى المسرحية قصة محاكمة جميلة ، وكيف كانت صامدة كل الصمود فى المحكمة .

فى ١٣ يوليو سنة ١٩٥٧ أصدرت إحدى المحاكم الفرنسية قراراً ترك وراءه صدى غريباً . كان مثل قرار إعلان حرب عالمية . أو كأنه تلك الساعة التى تم فيها تفجير أول قنبلة ذرية . لقد سمع العالم كله قرار المحكمة الفرنسية ، واهتز العالم كله لهذا القرار . ولعله لم يبق إنسان على هذه الأرض لم يضع يده على قلبه ويطلق من بين شفتيه كلمة حزينة .

لقد قررت المحكمة الفرنسية إعدام الفتاة الجزائرية جميلة بوحريد ، على أن يتم الإعدام يوم ٧ مارس سنة ١٩٥٨ .

ووقف العالم فى وجه حكم المحكمة الفرنسية .

وتراجع الفرنسيون فأبقوا على فريستهم فى السجن . . فى الظلام والعذاب .

وأمام مأساة جميلة التى هزت العالم لأنها كانت ترمز لبلادها ولكل بلد يعيش مأساة الاستعمار وقف عبد الرحمن الشرقاوى ، واتخذ من هذه المأساة مادة لمسرحيته الشعرية التى عرضها المسرح المصرى فى موسم ١٩٦٢ .

فيها ولا على ثلاثة آراء . هناك رأيان فقط فى هذه الشخصية . أما الرأى الأول فهو متحمس للشرقاوى إلى أبعد حد . يرى أنه رائد الواقعية فى أدبنا وكاتبها الأول . أما الرأى الثانى فهو متحمس ضد الشرقاوى لا يرى فيه من الفن شيئاً . ولا يعتبر رواية الأرض وهى أشهر أعماله سوى (ريبورتاج سياسى) عن الصراع الحزبى فى مصر قبل الحرب الثانية .

وبين هذين الرأيين المتناقضين لم أستطع أن أصل إلى رأى واضح محدد فى هذه الشخصية . فلم يجذبنى إليه شىء ولم ينفرنى منه شىء . وانتظرت . . لعل هناك فرصة حقيقية يمكننى أن أخرج منها برأى واضح فى هذه الشخصية الأدبية بعيداً عن ضجة المتحمسين له . والمتحمسين ضده .

وجاءت الفرصة . وكانت هذه الفرصة هى مسرحية (جميلة) لقد شاهدت هذه المسرحية أكثر من مرة . ثم قرأتها مطبوعة فى كتاب . ولأول مرة أقتنع اقتناعاً حقيقياً بأن الشرقاوى شاعر . وشاعر كبير .

إنه يملك من القوة العاطفية وغزارة الإحساس الفنى ما يجعله أملا كبيراً للمسرح الشعرى الذى يكاد يتلاشى فى أدبنا . إن موهبة الشرقاوى الشعرية كما كشفت عنها هذه المسرحية هى أفضل مواهبه والتى يمكن أن يخرج منها شىء جديد فى أدبنا العربى .

من أجل هذا الأمل الذى نعقده على الشرقاوى فى ميدان المسرح الشعرى أريد أن أناقش المسرحية بصراحة ووضوح .

لقد نجح الشرقاوى فى خلق لغة المسرح الشعرى . هذه اللغة التى بحث عنها شوقى طويلا فلم يجدها وبحث عنها عزيز أباظة فلم يجدها ، ولذلك ظل مسرح شوقى وعزيز أباظة مجموعة من القصائد الجميلة التى يلقيها الممثلون على المسرح .

أما الشرقاوى فقد وفق فى خلق هذا الشىء الصعب عندما اكتشف

هذه اللغة الفنية السهلة الجميلة التى تعبر عن المواقف والأشخاص تعبيراً دقيقاً ، ننسى معه بعد فترة قصيرة أن الحوار يدور فى نظام دقيق من موسيقى الشعر . . لأن الحوار طبيعى لا افتعال فيه .

ولو بحثنا عن السر لاكتشفناه ، فالشرقاوى يقترب من النثر فى الأجزاء التى تحتاج إلى مادة نثرية . مثل نقل خبر من الأخبار أو إذاعة منشور ، أو الاتفاق على شىء مادى محدد . هنا يلجأ الشرقاوى إلى لغة شعرية قريبة جداً من لغة النثر ، بل فى بعض الأحيان قريبة من لغة الخبر الصحفى ، وبهذه الطريقة استطاع أن يجعل المسرحية تستوعب الأحداث والجزئيات التى يصعب على الشاعر أن يجعل منها مادة مسرحية لو استخدم لغة شعرية عالية .

فعندما يقول عمار فى مسرحية جميلة :

إن جميلة فى رأيى عضو ممتاز نكسبه .

هنا لا نجد فى هذا الكلام سوى نثر بسيط سهل ، يعبر عن فكرة واضحة مباشرة ، كذلك يقول (بوحريد) عن العدو :

ولقد أنهكه الوضع الراهن أكثر مما أنهكنا .

هنا نجد أن عبارة الوضع الراهن هى عبارة نثرية مستمدة من الحديث المستخدم فى الحياة اليومية ، والنماذج على هذا النوع من التبسيط تملأ المسرحية .

ولكن الشرقاوى لم يلجأ إلى تبسيط العبارة الشعرية إلا فى المواقف النثرية كما أشرت . أما المواقف الشعرية الكبيرة فقد كان فيها شديد الحرص على اختيار أسلوب آخر . . أسلوب يرتفع ويسمو من ناحية الموسيقى والتعبير والروح العامة .

فبعد أن ماتت أمينة زميلة جميلة عاشت مع نفسها فى لحظة مليئة بالأسى والحزن . . هنا تقول جميلة :

لم لا تصيح الأرض فى وجه المظالم والمجازر ؟
لم لا يزال الليل يسطع بالنجوم على الجزائر ؟
عاد الربيع فما الذى يرجو الربيع .
ما زال زهر الأرض يطفو فوق أمواج الدموع .
والشمس تشرق رغم مأساة الحياة ولا تبالى .

ثم تخاطب جميلة السجن الذى يواجهها بصورته الكئيبة ، والذى انتحرت فيه زميلتها أمينة :

يا أيها الحجر اللعين .
من أى أحجار الجحيم صنعت ثم وقفت مرتفعاً على أشلائنا .
مسهزئاً بصراخنا ودموعنا .

هنا شعر يرتفع كثيراً على لغة النثر ، إنه (الشعر النثى) كما يسميه النقاد الغربيون ، لأن اللحظة نفسها شعرية . . إنها لحظة شك وثورة ، لحظة عذاب داخلى كبير تعانيه جميلة ، إن حزن جميلة بعد موت أمينة شبيه هنا بذلك الحزن الخالد الذى شعر به هاملت بعد مقتل أبيه . . لقد سيطر هذا الحزن على روحه سيطرة كاملة . وجعل الحياة تبدو فى نظره فارغة من المعنى . . غير معقولة ، حيث كان يقول : (لا عباءتى الحالكة وحدها يا أماه ، ولا المألوف من ثياب السواد الحزين ولا التنهدات العاصفة ، ولا النهر السخى من العين بكافية للدلالة على حقيقتى . . إن فى نفسى ما تعجز عن وصفه جميع المظاهر) . . أجل إن فى نفسه حزناً يفوق التصور هو الحزن الذى عاشت فيه جميلة بعد موت زميلتها .

وبقدر ما كان الشرقاوى موفقاً فى لغته الشعرية من حيث روعة الشعر وتلوينه بما يتناسب مع المواقف والأحداث بقدر ما كان بعيداً عن النجاح الكامل فى تصوره للبناء المسرحى الصحيح .

هناك فرق أساسى بين الفن والحياة . ومن الخطأ أن نأخذ واقع الحياة كما هو لنعرضه على المسرح . وقد وقع الشرقاوى فى هذا الخطأ . فسجل فى مسرحيته كثيراً من الوقائع التاريخية التى حدثت فى الجزائر . بل وسعى وراء عرض التفاصيل الصغيرة الدقيقة التى كان من الضرورى أن يستغنى عنها لأنها لا تخدم العمل المسرحى فى كثير ولا قليل مثل مجزرة القصبة .

ونتيجة هذا التسجيل التاريخى أن المسرحية تحولت إلى مسرحية مواقف استعراضية . أى إنها مليئة باللوحات التى لا يربطها ببعضها البعض شخصية رئيسية أو فكرة واحدة . حتى أصبح كل منظر من مناظر المسرحية السبعة له مشكلته الخاصة وصراعه الخاص .

إن شخصية هاملت مثلا تقوم على فكرة الانتقام لمقتل الأب . وعلى طبيعة نفسية قلقة تميل أكثر مما تميل للعمل .

وهذا الوضوح والعمق فى شخصية هاملت يجعل منها شخصية مسرحية من الدرجة الأولى .

فماذا نستطيع أن نقول عن شخصية جميلة فى المسرحية ؟ ما الذى يحركها بالضبط ؟ ما هى خبايا نفسها ؟ . . هل تعمل بوحى حبها لجاسر ؟ أم تحب جاسر بوحى حبها للجزائر وهذا ما يتناقض مع قولها (يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك) ما هى طبيعة جميلة ؟ هل هى فتاة مندفعة عنيدة ؟ هل هى شاعرية رقيقة ؟ هل هى مثقفة تفلسف الأشياء وتعيش فى ظل هذه الفلسفة ؟ ثم أى نوع من أنواع الثوار المعروفين هى . إن الملامح التاريخية لجميلة فى المسرحية واضحة تماماً . ولكن الملامح النفسية الداخلية غير واضحة .

وهذا ما ينطبق أيضاً على جاسر الذى لا نعرف أى نوع من الثوريين هو . ولا نعرف طبيعته النفسية الخاصة وكذلك معظم شخصيات المسرحية باستثناء شخصية الشيخ المجرب الحكيم بوحريد وشخصية جان وبعض

الشخصيات الثانوية الأخرى .

ثم أين الفكرة الرئيسية التى تحرك المسرحية وتتحكم فيها ؟ . . إننا لا نستطيع أن نقول عن المسرحية إن موضوعها هو كفاح الجزائر ، إلا كما نستطيع أن نقول عن مسرحية (روميو وجولييت) إنها مسرحية عن الحب ، لأن الأفكار العامة لا تكفى فى العمل الفنى على الإطلاق . إن مسرحية جميلة زاخرة بالأفكار المتوازية لا الأفكار المتصارعة ، ولذلك فالفصول تنتهى دون أن ننتظر شيئاً أو أن نتوقع شيئاً . ليس هناك حركة مسرحية تمضى نحو هدف معين ، أو نقطة معينة تلتقى فيها جميع الخطوط . . أين الفكرة (المسرحية) الرئيسية التى تشبه فى مسرحية هاملت مثلا : رغبة هاملت فى الانتقام بقتل عمه ؟ . . إن مقتل العم هو النقطة الرئيسية التى يدور حولها الصراع فى المسرحية ، وهو الحادث الذى ننتظره طيلة المسرحية . وترتكز عليه المسرحية . وعندما يتم القتل تبلغ المأساة قمتها وتنتهى المسرحية .

لابد من شخصيات مدروسة وفكرة رئيسية يدور حولها الصراع . . وبدون الشخصيات المدروسة والفكرة المسرحية الرئيسية تتحول المسرحية إلى مواقف استعراضية متتالية . . . بلا تطور . ولا صراع ، ولا تركيز فى الحوادث هو أهم ما يتطلبه المسرح . والمسرح الشعرى لا يشذ عن هذه القاعدة .

إن الجاذبية والسحر فى مسرحية جميلة ينبعان من الشعر العظيم الذى كتب به الشرقاوى هذه المسرحية . ومن الفهم الجيد الأصيل للغة المسرح الشعرى . ومن المواقف الإنسانية التى تنتشر فى المسرحية ولكن المسرحية ينقصها بعد ذلك كله البناء المسرحى السليم . . تنقصها الشخصيات المرسومة بدقة ، والفكرة المسرحية الرئيسية . وهذا البناء المسرحى هو ما ينبغى أن يهتم به الشرقاوى حتى يحقق ما يستطيع أن يفعله شاعر

كبير مثله فيكون رائداً حقيقياً للمسرح الشعرى فى الأدب العربى .

ولا يمكن أن ننتهى من هذا المقال دون إشارة للمجهود الضخم الذى يذله الممثلون حمدى غيث وعايدة عبد الجواد والممثلة الجديدة الرائعة محسنة توفيق ومحمد السبع وصلاح سرحان وشفيق نور الدين . . إنهم جميعاً ممثلون كبار يستحقون منا كل حب لأنهم فخر مسرحنا المعاصر .

المراجع

معظم مراجع هذا الكتاب مذكورة فى مكانها من الفصول المختلفة ، وهذه هى المراجع الأخرى التى لم أذكرها فى الكتاب :

١ — المسرحية العالمية — تأليف : ألاردس نيكول — ترجمة عثمان نوية ومحمود حامد شوكت وعبد الله عبد الحافظ متولى .

٢ — Homer كتاب يضم مجموعة من الدراسات عن هوميروس فى سلسلة بعنوان « من وجهة نظر القرن العشرين » . وأول فصل فى هذا الكتاب بقلم تولستوى ويقارن فيه بين هوميروس وشيكسبير وهو الفصل الذى ترجمناه فى مقال بين شيكسبير وتولستوى .

٣ — مسرحية هاملت لشيكسبير — ترجمة جبرا إبراهيم جبرا .

٤ — مسرحية روميو وچولييت ترجمة الدكتور مؤنس طه حسين .

٥ — جميع نصوص المسرحيات التى ورد ذكرها فى هذا الكتاب .