الباب الأول

ذكريات وراء القضبان

مذكرات ألفريد فرج

(١)

نجح الأستاذ ألفريد فرج من خلال مجموعة مقالاته التى جمعت فى كتابه «ذكريات وراء القضبان» فى أن يقدم سيرة من أمهر السير الذاتية فى أدبنا المعاصر، بل لعلها أمهر هذه السير جميعا، فقد تظاهر ألفريد فرج بأنه يقص شيئا وقص قصة شىء آخر معه، وقد بلغ من مهارته أننا لا ندرى أى الشيئين أراد أن يقصه علينا.

بل إننا نكاد نعجب من قدرة هذا الرجل على أن يضفر قصه لهاتين القصتين بآراء أخرى فى موضوعات أخرى فيما يبدو وكأنه استطراد دعت إليه السياقات، بينما الحقيقة أن هذه الآراء التى ألقى بها فى سماحة وسلاسة ليست إلا طلقات مقصودة تعرض كل تفصيلات مذهبه المسرحى كاملة متكاملة حتى إننا لا نبالغ إذا قلنا إننا نحس وكأننا نقرأ فى كتابه الذى بين أيدينا ملامح مذهبه المسرحى كله.

(٢)

تظاهر الأستاذ ألفريد فرج بأنه يقص علينا قصة اعتقاله وحرمانه من الحرية، فإذا نحن أمام هذه القصة من أولها إلى آخرها دون أن نغرق فيها، وإن كنا قد أحسسنا بها وبمفارقاتها وقسوتها، لكن ألفريد فرج قدم فى الوقت ذاته قصة مسرحية «حلاق بغداد» منذ بدأت جنينا إلى أن أصبحت عرضا تكرر عرضه آلاف المرات فى مصر وفى غير مصر، بل إلى أن أصبحت معلما من معالم التاريخ المسرحى المصرى المعاصر (أو العربى) على وجه العموم، أو المسرحى على وجه أكثر عمومية.

وقد نجح ألفريد فرج كذلك فى أن يقدم لنا جوهر الحوارات التى دارت بينه وبين

توفيق الحكيم حول تقنيات المسرح وآلياته، كما نجح فى أن يقدم صورة دقيقة للمونولوجات التى دارت فى عقله حول فن المسرح وما يمكن له أن يقدمه من خلال هذا الفن موظفا خبراته وقراءاته ودراساته على نحو ذكى، وهو نحو ذكى لأنه يضيف قبل أن يقلد، ويلتقط قبل أن ينقد.

ومع هذا كله فإن الكتاب الذى أتيح له النشر على يد نبيل فرج شقيق ألفريد بعد وفاة شقيقه، يقف متواضعا فى شموخ، وقد جمع نبيل فرج هذه المقالات التى نشرت من قبل فى صحيفة محدودة الانتشار على حد وصف نبيل فرج. يقف الكتاب، ليقول هذه هى قصة مسرحية «حلاق بغداد»، وهذه هى سيرة تجربة ألفريد فرج مع المسرح الجماهيرى، وهذه هى تجربة ألفريد فرج مع السجون والمعتقلات الناصرية، وهذه هى سيرة ألفريد فرج مع قصة حياته التى أجل وأجمل وأكمل الحديث عنها حتى وقت متأخر من حياته.

وفى هذا الكتاب كثير من المتع الذهنية التى لا يمكن تلخيصها فى عبارات نقدية، ولا عبارات عرضية، ولا عبارات انتقائية، ذلك أن مثل هذا التلخيص أو الانتقاء قد يفقد هذه المواقف المحبوكة مكانتها الأرفع التى تتمتع بها، وهى تحتل موضعا متميزا فى سيرة المعتقل، أو فى سيرة المسرحية، وتصبح هذه المواقف بعيدا عن السيرة أقل بكثير من قيمتها، وهى جزء من البنيان المسرحى الجميل الذى صاغه ألفريد فرج بذكاء شديد.

(٣)

أكاد أجزم أن ألفريد فرج كتب هذه السيرة على الورق دفعة واحدة ومن المرة الأولى، وأنه لم يخضع لمنطق الترتيب وإعادة الترتيب، ولا لمنطق إعادة الكتابة، ولا إعادة الصياغة، لكنى أكاد أجزم أيضا أنه فعل ذلك كله مرات ومرات فى ذهنه ووجدانه قبل أن يتناول الورق ليكتب ما كتب، وليسجل ما سجل.

وقد نجح ألفريد فرج فى أن يدير الحوار الداخلى مع نفسه على نحو كفل له أن يخرج من هذا الحوار برؤية قادرة على تحديد الأولويات، وعلى انتقاء الموضوعات، فإذا هو

لا يحدثنا عن كل شيء، لكنه في الوقت نفسه يحيطنا علما بكل شيء، كذلك فإنه لا يروى كل الأيام، لكنه يروى كل ما في الأيام، كذلك فإنه لا ينقل لنا كل النصوص، ولا كل الحوارات، ومع هذا فإنه يدلنا على جوهر ما في هذه النصوص من خلال الذروة التي وصف موضعها في ذرا الحوار فإذا نحن حين نبلغها ونتسنمها معه ندرك من عل كيف كان الطريق طويلا وشاقا، وكيف كان الكلام ممتدا، وكيف كان الحوار متواصلًا.

(٤)

وإذا كان لابد لنا من أن نقتطف للقارئ بعض الفقرات التي تصور هذا العمل الجميل، وتضيء لنا دلالاته، فإني أبدأ بأن أنقل للقارئ هاتين الصفحتين اللتين انتقى بهما ألفريد فرج موقفا مسرحيا فريدا وعرضه على نحو ذكي ينبئ بكل شيء بعد ذلك.

هو يروى قصة أيامه الأولى في المعتقل فيختار لنا هذه القصة التي لا يتنبه إليها إلا مسرحي ممتاز من الطبقة العالية التي يمثلها ألفريد فرج:

«... كان معنا في القلعة نقابي تجاوز منتصف العمر هو الريس محمود رئيس نقابة من أكبر نقابات مصانع النسيج، وينتمي إليها ثلاثة عشر ألف عامل، فلما اعتقل اجتمع مجلس النقابة وقرر إيفاد ثلاثة من أعضائه لزيارة رئيس النقابة، وبالسجية الريفية أخذوا له «زيارة» عبارة عن ثلاثة غلقان كبيرة مليئة بالدجاج المحمر، والأرز، والفطير المشلتت، ومائة بيضة مسلوقة، وبعض التوابل، والبخور، ودوروا في القاهرة يسألون عن الريس محمود، وبعد أن داخوا ثلاثة أيام علموا أنه معتقل بالقلعة، فداروا يدقون أبوابها الحصنة، وأبى الحراس دخولهم، ولكن مجندا ابن حلال دلهم على ساحة تطل عليها شبابيك أحد عنابر سجن القلعة من ارتفاع حوالى ثلاثين مترا، فوقفوا هناك على مسافة من الجدران الصماء حتى يروا مَنْ هم خلف القضبان ونادوا الريس محمود بأعلى أصواتهم حتى لفتوا نظر الناس اللى فوق، فبادلوهم الصياح ليعرفوا منهم ما يريدون، ونادوا لهم الريس محمود الذى صاح بهم: «إيه اللى جابكم هنا؟.. ماذا جاء بكم هنا؟»، وصاحوا به: «المجلس وكل الناس تسلم عليك وأتينا بالزيارة ولا يريدون السماح لنا بالدخول».

«فصاح محمود: «زيارة إيه ياناس؟»، فصاحوا به: «أبدا.. شوية فطير وفراخ وبيض وحتتين لحمة.. حاجة بسيطة كده»، فتعالت ضحكات من بعض المعتقلين، بينما صاح محمود: «ياإخواننا ارجعوا تانى بالسلامة، الكلام ده ممنوع هنا، وسلموا على الزملاء ومتشكرين.. اتفضلوا»، ولكن صاح صائحهم: «نمشى إزاى ياريس، إحنا شدينا لك أكبر محامى وقال لنا من حقنا الزيارة».

«صاح محمود: «ارجعوا يازملاء، يا إبراهيم اسمع اللى بقوله لك، ارجع طوالى، مش مصروف لنا هنا لا محامى ولا فراخ ولا بيض ولا زيارة، اعمل معروف اسمع الكلام وارجعوا حالا، اسمع الكلام.. اسمع الكلام».

«ولكن الوقت لم يسعفهم ليسمعوا الكلام، فقد اتصلت إدارة المعتقل بالداخلية، فما رأينا إلا أربع سيارات من شرطة تحيط بالجماعة، وعشرات العساكر والضباط المدججين بالسلاح يتدفقون حولهم، وصوت الضباط الآمر: «عندك وارفع إيديك أنت وهو! ولا حركة! كلبش ياحضرة الضابط».

«فما مضى وقت إلا وشاهدناهم داخلين من الباب وقد تجردوا من نقودهم وأحزمتهم وأربطة الأحذية وغيرها، والأهم من ذلك أنهم تجردوا من غلقان الفطير والفراخ والبيض ورسائل الأهل والأصدقاء، أو ربما أهم من ذلك أيضا تجريدهم من حريتهم وقضائهم فى المعتقل خمس سنوات(!) وكان زملاؤهم المعتقلون يتندرون بهم فيقولون: «المثل يقول الرجل راح فى شربة ماء.. وهؤلاء راحوا فى أكلة فطير سخن وفراخ محمرة وبيض طازج، فيالسخرية القدر!».

«ويضحك مَنْ يضحك والآخرون يضربون كفا بكف، ويسألون: الله اللطف!».

. . . . . .

. . . . . .

هل يحتاج ألفريد فرج بعد هذا الذكاء المسرحى العبقرى أن يوظف تقنية أو حوارا أو مدخلا ليحقق إنجازا مسرحيا؟ لا أظن.

(٥)

يعتز ألفريد فرج بمسرحية «حلاق بغداد» اعتزازا كبيرا، وهو فى إحدى الفقرات يصف علاقته بها وبنجاحه بقوله:

«... كانت مسرحية حلاق بغداد هى نجاحى الأول مع الجمهور، وكانت هى النجاح الأول لأسلوبى فى استلهام التراث، والعودة إلى الينابيع واختيار حكايات ألف ليلة وليلة لصياغتها فى كلاسيكيات مسرحية عربية أطروحاتها عصرية، وتلمس الأوتار النفسية والاجتماعية لأصحاب المتاعب من المواطنين الصغار فى دنيانا».

. . . . . .

. . . . . .

وهو يتحدث قبل هذا عن كتابتها فى السجن وكأنه يقدم تبريرا لخصوصية لحظة الإبداع التى شهدتها هذه المسرحية فيقول:

«ولكن الفن مثل البرعم الصغير الذى يمكن أن يفاجئ التائه فى الصحراء، وفى جوها اللافح بأن يشق له طريقا فى الرمال ينفذ منها إلى ضياء الشمس الملتهبة، ويسقط له ظلا مساحته بضع ملليمترات يخفق له قلب عابر الصحراء بأمل سخى مهما كان صغيرا».

«وهل كانت «حلاق بغداد» إلا ومضة خاطر صغيرة ليست أكبر من هذا البرعم الدقيق، وبسمة غريبة فى جهامة الأحوال والأيام فى المعتقل الرهيب، وبقعة ضوء خاطفة كشفت قناع أبو الفضول «حلاق بغداد» ألف ليلة وليلة بين صخور العناء والقسوة التى كانت أركان بنيان ذلك المعتقل».

(٦)

ويحدثنا ألفريد فرج باعتزاز عن اختلاف ردود الفعل تجاه مسرحية «سقوط فرعون» واتجاه معظم النقاد إلى التنديد بالمسرحية، على حين يذكر أسماء أربعة فقط من الأعلام دافعوا عن هذه المسرحية، بيد أنه فى اعتزازه بأحكام النقاد يبدى سعادة أكبر بتعبير ساخر لكامل الشناوى الذى لخص الموقف كله فى عبارة ساخرة:

«كانت مسرحية «سقوط فرعون» هى المسرحية الأولى التى تعاقد المسرح القومى معى عليها فى عهد عميد المسرح الفنان يوسف وهبى مدير الفرقة، ثم عرضت فى عهد إدارة أحمد حمروش للفرقة فى نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٥٧ على مسرح دار الأوبرا».

«وقد أثارت المسرحية جدلا صاخبا بين النقاد فى جميع الصحف المصرية تقريبا خلال شهرى نوفمبر (تشرين الثانى) وديسمبر (كانون الأول) ١٩٥٧، وكتب عنها حوالى الخمسين مقالا، وهو رقم قياسى لم يتكرر أبدا، وكان معظم النقد ضدها ويميل إلى الأسلوب العنيف فى التنديد بالمسرحية، وإن دافع عنها الشاعر الكبير عبد الرحمن الشرقاوى، والروائى الصديق العزيز فتحى غانم وبلدياتى الإسكندرى، والكاتب الحديث إدوار الخراط، والشاعر صلاح عبد الصبور».

«وكان الهجوم على المسرحية يحمل عناوين ساخنة مثل: «سقوط سقوط فرعون»، و«عشرة أسباب لماذا سقطت سقوط فرعون»، و«سقوط فرعون فوق رءوس الجمهور».

«وفى هذا الجو الصاخب أبدع الفنان المرح كامل الشناوى عبارة على نسق العبارة الشهيرة «نجاح منقطع النظير» فقال لى مداعبا فى جلسته بين المثقفين «نجحت سقوط فرعون نجاحا منقطع الجماهير».

«وهى عبارة صار الوسط الفنى يرددها فى لحظات المرح وصفا للمسرحيات التى أعرض عنها الجمهور».

«ولكن سقوط فرعون لم تكن منقطعة الجماهير فى الواقع، لأن موسم ١٩٥٧ - ١٩٥٨ كان متوسط حضور الجمهور فى كل ليلة من لياليه ٣٣١ مشاهدا، وكان متوسط حضور الجمهور فى سقوط فرعون» ٢٠٩ مشاهد، وهى المسرحية التراجيدية ولغتها اللغة الفصحى، وكانت مسرحيات الموسم الكوميدية هى «زواج الحلاق» لبومارشيه، و«الناس اللى فوق» لنعمان عاشور، و«جمعية قتل الزوجات» ليوسف السباعى، وكانت تتمتع بالإقبال».

«ولكن «سقوط فرعون» لم تبق على المسرح إلا أسبوعين أى اثنتى عشرة حفلة وأوقفت لأسباب رقابية غير مباشرة».

(٧)

وينتهز ألفريد فرج فرصة هذا الحديث ليتحدث بإيجاز شديد عن رأيه الواضح الذى ينتقد فيه ما يسميه «القراءة الرقابية» للأدب، وهو المنهج الذى أوذيت به مسرحيته وأوذى هو نفسه بسببه، كما أوذيت به أعمال كثيرة فى عهد الثورة، وهو يتعاطف مع عجز السلطات (!!) عن قراءة الأدب إلا بمثل هذه الطريقة، بل إنه يكاد يعطى العذر للنقاد والرقباء الذين «تدرجوا» إلى الانسياق وراء هذا الأسلوب:

«. . . لم تكن الأوساط الرسمية تملك الخبرة فى قراءة الأدب، وكان الضباط الجدد يتوهمون فيما يقرأون من القصص والمسرحيات والشعر ما هو أبعد من التفسير القريب للإبداع، ودائما يفترضون ما هو أقرب إلى النقد الخفى، أو الدعوة المستترة للمعارضة، فى ثنايا السياق الأدبى».

«ومن إلحاح هذا المنهج فى قراءة الإبداع الأدبى وتفسيره تدرج عدد من النقاد إلى اتباعه والانسياق وراء نفس الأسلوب السلطوى فى قراءة النصوص، حتى أصبحت «القراءة الرقابية» هى القراءة الشائعة، وأصبح السبق إلى الكشف عن خبايا النص الأدبى والإبداعى المزعوم هو الهدف الذى يسعى إليه الرقباء كما يسعى إليه النقاد، ويغرون القراء والمشاهدين بدخول السباق، وتحول الإبداع إلى لون من ألوان الكلمات المتقاطعة، أو فوازير رمضان والألغاز التى يتعين على الرقباء حلها».

. . . . . .

. . . . . .

«ومن عنف ما واجهته «سقوط فرعون» من النقد، وحرارة الدفاع عنها، التفت الرقباء لها مدققين فرأوا فيها ما يقتضى ابتسار عرضها، واختصار حضورها، فانتهى عرضها بعد اثنتى عشرة حفلة فقط، بينما كان التقليد أن يستمر عرض كل مسرحية ستة أسابيع متصلة».

(٨)

ويلفت ألفريد فرج نظرنا إلى بعض المفارقات التى جعلت مسرحية «سقوط فرعون» تحظى بهذا الحظ النكد، ومن هذا الذى يرويه صاحب المسرحية نكتشف أن أحمد رشدى صالح كان هو الذى أطلق على المسرحية هذا الاسم الذى أعجب به مخرجها حمدى غيث، وهكذا وضع بدلا من اسمها الأصلى «مأساة إخناتون».

ويعترف ألفريد فرج بأنه كان فى وسعه أن يغير اسم المسرحية بعدما شاع فى الصحافة البريطانية من تسمية عبد الناصر بالفرعون، لكنه رأى مثل هذ التصرف مستحيلا، وكأنما يريد ألفريد فرج أن يقول إنه كان يستحق ما أوذى به هو ومسرحيته ونقادها (!!) كما نكتشف أن هذه المسرحية نفسها كانت صدى مباشرا لإعجاب ألفريد فرج بقصة عادل كامل الشهيرة «ملك من شعاع»:

«وقد كان اسم المسرحية أحد المآخذ عليها، حيث إن الصحف البريطانية أثناء العدوان كانت تسمى جمال عبد الناصر «فرعون»، كما كانت تسميه «هتلر» مدة العدوان (١٩٥٦)، ولكن هذا كان من المستحيل أن يدفعنى إلى تغيير عنوان مسرحيتى التى تعاقدت عليها واشتهر عنوانها قبل العدوان بشهور (فبراير ١٩٥٦)، وكيف كان يخطر لى إلغاء الاسم المصرى «فرعون» من كتب التاريخ وقصص الأدب حتى لا يلتبس الأمر على الرقيب (؟!)».

«. . . وقد كان عنوان المسرحية الأصلى قبل فبراير ١٩٥٦ «مأساة إخناتون»، ولكن صديقى الكاتب الكبير أحمد رشدى صالح نصحنى بتغيير العنوان حيث إنه قليل الإثارة والجاذبية، وأهدانى باقتراح عنوان «سقوط فرعون» الذى أعجب به أيضا المخرج الفنان حمدى غيث وفضله، فتم التعاقد بالعنوان الجديد، ولكن نقادا أكثر ذكاء من الرقباء يفكرون بمنهج الرقباء رأوا فى موضوع المسرحية أيضا نقدا للنظام الجديد لثورة يوليو ١٩٥٢».

«وقد كتبت مسرحية «سقوط فرعون» تحت تأثير إعجابى غير المحدود برواية الكاتب المبدع عادل كامل «ملك من شعاع» التى روى فيها سيرة الملك الشاعر الإنسان «إخناتون»، وتحت تأثير كتابى المؤرخين «ويجال» الألمانى»، و«بريستد» الأمريكى، فإن هؤلاء رأوا فى سيرة إخناتون ما رأوا».

. . . . . .

. . . . . .

«ولكن نقادنا الرقباء ابتدعوا مع «سقوط فرعون» كلمة «الإسقاط» واستعاروها من الأدبيات السيكولوجية حول تفسير الأحلام والكوابيس بدون تدقيق أو تروى، فأغروا السلطة على غير ما تمنوه بتحويل أحلام المبدعين إلى كوابيس وأطياف، وبتحويل خيالهم إلى حياة حافلة بالخوف والأشباح».

(٩)

ويتحدث ألفريد فرج عن أن هذا التوجه فى تناول الأعمال الأدبية بالنقد من أجل الرقابة لم يكن قاصرا على مصر وحدها، وأنه هو نفسه عانى منه (فى إحدى مسرحياته الأخرى) فى ألمانيا الشرقية، وكأنما يريد ألفريد فرج أن يدين النظم الشمولية جميعا فى تعاملها الرقابى مع الأدب والفن من دون أن يقول ذلك صراحة:

. . . . . .

. . . . . .

«وقد كان لذلك كله أثر سلبى عميق على الثقافة عامة، والمسرح بخاصة فى السنوات التالية».

«ولم أكن أعرف أن هذه الظاهرة السلبية لها امتداد عالمى إلا حين ترجم لى أحد المثقفين مسرحية «على جناح التبريزى وتابعه قفة» إلى الألمانية وعرضها على دار نشر ألمانية شرقية فرفضت نشرها، وكانت إحدى الفرق المسرحية قد اهتمت بها، فألح علىّ المترجم ودراماتورج الفرقة أن نلتقى بالرقيب الذى يملك التصريح بالنشر وبالعرض المسرحى، فاستسلمت لإلحاحهم وذهبنا شلة لمقابلة رقيب لم يتجاوز الثلاثين من عمره، بادرنى بقوله:

«. . أريد أن أطرح عليك سؤالا واحدا. . هل تعتقد أن الفكر يسبق الفعل أم أن الفعل يسبق الفكر؟!».

«فى الواقع دهشت جدا، واحترت برهة قبل أن أقول له:

«هيرن «شوك» (هذا كان اسمه) لو كان هذا لغز أبى الهول فى مسرحية «أوديب»، ويتوقف عليه نشر مسرحيتى وعرضها على المسرح فاسمح لى بسؤال مقابل السؤال: هل تتعرض الشيوعية الدولية للخطر من مسرحية تحتمل تفسيرا فلسفيا بعيدا لا يرضى عنه حراس النظرية؟».

«وكان الغضب المكظوم قد انتقل منى إليه فقنعت من الجلسة بالإياب، ولم تنشر المسرحية أو تعرض إلا فى برلين الغربية بعدها من غير سؤال أو فوازير (!)».

(١٠)

ونأتى إلى تجربة ألفريد فرج مع السجن وما أحس به فيه من غربة أو اغتراب، وكيف حاول كسر هذه الرتابة والوحشة من خلال استبطان هوايته للمسرح وحبه له، ثم استظهار هذه الهواية.

ونحن نلاحظ أن ألفريد فرج يتحدث عن شعوره بالغربة فى المعتقل حديثا مختلفا من أحاديث أقرانه من اليساريين، إذ أنه يحاول أن ينظر إلى الأمر من زاوية أخرى يتعاطف فيها مع محققيه وسجانيه ويراهم مثله قد تحولوا إلى قشة فى مهب الريح، وهو من أجل هذا يخرج عن السياق ليستشهد بالحوار الذى دار بين أحد زملائه (د. محمد الخفيف) وقائد المعتقل حول استحالة صدور أحكام على زملائه دون أن يخطروا بها، ومن ثم يعاملون معاملة الذين حكم عليهم بالأشغال الشاقة المؤبدة دون أن يدرون، ودون أن تدرى سلطات السجون أو المعتقلات.

بل إن ألفريد فرج يرى أن النظام الناصرى قد حقق أوضح صورة لما كان الكاتب التشيكى كافكا يتصوره!!

وهو يشعر بالغربة لسبب آخر تكشف عنه السطور التالية التى يردف بها رواية ما حدث معه فى التحقيق:

«. . . وكان قصر مدة التحقيق، واللامبالاة التى لا يخفيها عضو النيابة، وعيونه النعسانة، كلها صورة للموقف العبثى الذى نحن فيه».

«وقبل أن أغرق فى النوم كانت تملأ نفسى رواية «المحاكمة» للكاتب التشيكى فرانز

كافكا (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤)، وهى رواية تصف محاكمة شخص لا يعرف القارئ (أو المتهم) التهمة الموجهة له، ويصدر الحكم عليه مع ذلك، وقد اعتبرت رواية «المحاكمة» التى كتبها كافكا سنة ١٩١٤ صورة النفس الأوروبية الغارقة فى الاغتراب والقلق».

«فتأمل معى مرور الأيام والشهور والسنين فى المعتقل من غير محاكمة أو اتهام محدد أو دفاع أو مزيد من سين وجيم بعد ذلك التحقيق الخاطف بعد منتصف ذلك الليل، ولمدة أربع سنوات بالنسبة لى، وأكثر من السنوات الأربع بالنسبة لغيرى ؟».

«وقد نقل مئات المعتقلين بعد ذلك من القلعة إلى معتقل العزب بالفيوم، ثم إلى أوردى ليمان أبى زعبل حيث ساقتهم قوة الليمان الرهيب إلى تكسير أحجار البازلت مع المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة، وكان الصديق المثقف الدكتور محمد الخفيف (الذى كلف برئاسة لجنة إعادة تنظيم الاتحاد الاشتراكى فيما بعد سنة ١٩٧١) قد استثنى من الترحيل إلى أبى زعبل، وأسر إليه قائد معتقل العزب بأن زملاءه، يعنى نحن، نقلوا إلى أبى زعبل للعمل مع المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة فى تكسير البازلت، فدهش الدكتور الخفيف، كما قال لى فيما بعد ونحن نشرب القهوة فى كازينو على شاطئ النيل، وتشكك فى معلومات قائد المعتقل وقال له :

«هذا لا يحدث إلا بصدور أحكام محكمة».

«فصاح به الرجل :

«ومن أدراك . . فربما صدرت ضدهم أحكام غيابية دون إحضارهم أمام القاضى، وهل تظن أن هذا يصعب على الحكومة ؟».

«فهل ترى صورة أوضح من ذلك لما تصوره وكتبه كافكا فى روايته ؟!».

(١١)

وعلى هذا النحو يمضى ألفريد فرج فى تأمله للجوانب العبثية فى تجربة فقدانه هو وزملائه الحرية على مدى سنوت، وهو على عادته فى تكثيف المواقف يروى قصة صفحة الجريدة التى حملها الريح إلى المعتقل ذات يوم وقد حملت تصريحا ينفى وجود المعتقلات فى مصر.

وسرعان ما ينتقل ألفريد فرج بعد حوار مسرحى إلى القول بأنه هو وزملاءه عاشوا خارج الدنيا والتاريخ فى صندوق محكم :

«. . . ولكن صديقا لى قال ذات مرة:

«ألم تلاحظ التراخى وروح اللامبالاة فى جلسة التحقيق؟ وربما كانوا يتعمدون ذلك حتى يعرف المعتقلون أنه حتى المظاهر القانونية وشكل إجراءات العدالة لن تكون محل اهتمام أو مراعاة، وأن الحكومة غير مقيدة بالقانون أو بالإجراءات القانونية».

«قد مر فى المعتقل آلاف من الإخوان المسلمين، ومئات الباشوات وأقطاب العهد الماضى، وألف شخص نسبوا إلى الشيوعية والليبرالية والاشتراكية والديمقراطية من غير اتهام، أو عن غير طريق المحكمة، ومعظمهم من غير تحقيق على الإطلاق، وكانت الصحف ممنوعة بالنسبة للجميع، ولكن المعتقل سمح مرة واحدة بدخول صفحة أولى من جريدة يومية رماها الريح على سبيل الخطأ، أو على سبيل القصد، وكان المانشيت والعنوان الرئيسى فى تلك الصفحة تصريحا رسميا لمسئول كبير «ليس فى مصر معتقلات» (!)».

«قلت لأصحابى: التصريح صادق. . وهذا الذى نحن فيه لا يمكن يكون معتقلا سياسيا، وإنما الأقرب إلى التصور أننا مخطوفون فى القصب بأيدى عصابات المطاريد التى تطلب دية للإفراج عنا».

«وقال صاحبى: الحرب الباردة على أشدها ونحن وقودها!».

«فقلت: ومالى أنا والحرب الباردة، ومالنا كلنا وتلك الحرب. . نحن على الحياد».

«قال صاحبى: الحرب الباردة عالمية. . وهل يستطيع أحد أن يعيش خارج العالم. . لا حياة خارج الدنيا».

«ولكننا نحن عشنا خارج الدنيا، خارج القانون وحقوق الإنسان، داخل السجون، ولكن خارج لوائح السجون، وخارج التاريخ ودنيا الصحافة والإذاعة والأنباء، وخارج مجال الاتصال بالأقارب والمهنة وأهل الحياة، وجربنا تلك الحالة النفسية العجيبة التى يصنعها الانقطاع والعزلة والصمت الإعلامى والشعور بتوقف الزمان».

«فى معتقل الفيوم أحاطت بنا الأسلاك الشائكة، وفى أبى زعبل جبل البازلت الأسود، وفى الواحات سور مرتفع بلون الرمال».

«وفى هذه العلبة المغلقة أو الصندوق المحكم الإقفال لا حياة للنفس أو للذهن إلا فى الذكريات، وفى التأمل الباطنى، والتفكير بأثر رجعى».

(١٢)

ولأننا لا نستطيع أن نروى كل ما خبره أو صوره ألفريد فرج مما فى حياة المعتقلات من فظائع يشيب لها الولدان على حد تعبير البلاغة التقليدية، فسوف نختار بعض أخف هذه التصويرات، وهو حديث ألفريد فرج عن ذهاب المعتقلين فى «الحجلة» إلى معتقل الواحات.

وقد تعمد ألفريد فرج أن يسرب فى حديثه رموزا دالة على شعوره الخفى تجاه هذه المحنة، انظر على سبيل المثال إلى قوله «الأسرى المعتقلين» فى وصف نفسه وزملائه، وما يحفل به هذا المصطلح من معان تدل دلالة فاضحة على شعور السلطات تجاه أبناء الشعب!!

ثم انظر إلى هذا التصوير الدقيق لحالة أبناء الشعب الذين لم يتحملوا أن يشهدوا للحظة واحدة صورة من صور هذه المعاملة القاسية التى كانت السلطة فى مصر تعامل بها أبناءها من الذين اتهمتهم بالشيوعية:

«... فلكى نذهب للواحات بعد أبى زعبل تم ربط الطابور كله بجنزير حديدى واحد، وكل نصف متر منه به اثنان من القيود الحديدية «كلبشات» يقيد بها اثنان من الأسرى المعتقلين، حفاة جياعا مكدودين، على عيونهم نظارات محطمة وموصولة بالخيوط المتسخة».

«ذهبنا إلى محطة الجيزة ووقفنا طابورا ننتظر القطار «السياحى» فى منتصف الليل وفى البرد، فلما دخل القطار المحطة فتح الركاب الشبابيك ينادون باعة السميط والبيض والبيبسى كولا، ولكن صرخات النساء تعالت، وتعالت صيحات الدهشة والتفجع وجلبة إغلاق الشبابيك بعنف مع صيحات الضباط وهم يقتادون الطابور الذى

يشخشخ حديده شخشخة مخيفة إلى عربة البهائم الخالية من الكراسى يجذب بعضنا بعضا بالجنزير، مما أثار ريحا صار يصفر كالغاضب».

«وأنا أناجى النفس أى أديب يمكن أن يرسم صورة الجبل؟! أى أديب أو مخرج فى السينما يستطيع أن يلتقط صورة رحيل الطابور فى الجنزير؟».

«رباه! أنا أتألم وهم يتألمون، ولا شاهد يستطيع أن ينقل الصورة المروعة للتاريخ إلا أن يكون ليو تولستوى صاحب رواية «العبث» نفسه، فأين نحن منه؟ وأين هو منا اليوم ؟!».

«وتمنينا دائما أن تشاهدنا عيون من خارج المعتقل، لماذا لا يخاطر الصحفيون بالتسلل هنا لالتقاط صورة ؟ أليست هذه هى المهنة ؟! أين الصليب الأحمر السويسرى، أو منظمة الأمنستى الدولية ؟! لماذا لا يأتى ليرانا أى إنسان ؟!».

(١٣)

وفى خضم هذا التصوير القاسى يأبى ألفريد فرج إلا أن يتصاعد بالدراما الإنسانية إلى ذروة من ذراها التى تعبر عن قسوة البشر على البشر حين لا يأتيهم مَنْ يراهم من البشر إلا لغرض آخر يضيف إلى عذابهم عذابا ومرارة، فها هى زوجة أحد المعتقلين تأتى ومعها المأذون لتحصل على حريتها!! (بالطلاق) من زوجها المعتقل، ونحن نفهم بالبداهة أن هذا الطلاق لم يكن إلا من أجل حصولها على حرية تتمتع بها، وأن مثل هذا الترتيب لا يتحقق إلا بسطوة طرف آخر سيفيد من هذه الحرية:

«وفجأة أقبلت فى الجبل البازلت لأبى زعبل وتقدمت فى طريقها ببطء على شظايا الفجوة الجبلية التى نعمل فى قاعها، وهو مكان لم نكن نعتقد أن الوصول إليه ممكن بغير الخيل، وتطلعت كل العيون تخترق المسافة، ليرى الجميع الزوجة الحسناء فى أبهى صورة تنزل من جانب السيارة، ومن الجانب الآخر رجل معمم معه دفتر، وتوقف الدق وران الصمت وصاح الضابط الجهم: فلان الفلانى، فقال فلان: أفندم؟ وصاح الضابط بصوت جهورى: اطلع فوق للمأذون، مراتك جاية تطلقها!».

«اقشعرت الأبدان، وما تمنيناه حدث، جاء مَنْ يرى ويسمع ويشهد، ولكن ليته ما جاء ولا رأيناه ولا سمعناه، وهل يبلغ غدر الإنسان هذا المدى ؟!».

(١٤)

وإذا كنا قد اعتذرنا للقارئ ولانزل نعتذر عن عجزنا عن نقل الفقرات التى تصور بشاعة ما تعرض له ألفريد فرج وأقرانه، فإنه هو نفسه قد سبقنا إلى صياغة هذا الاعتذار بطريقة أفضل:

«ما أكتبه هنا أقل القليل، وربما يستطيع غيرى أن يكتب أكثر منى، ولم يكن اليوم يمر دون عنف، فمن حين لآخر يتصيد النقيب الرهيب واحدا ممن يقدر أنه من وجهاء المعتقل أو زعمائه ليصرخ فى وجهه، ثم يدعو زبانيته ليشهروا العصى عليه وتنهال العصى على الرجل، وغرض الحملة امتهانه أمام زملائه وتخويفهم، وتحطيم معنوياتهم بمشاهدة أحد زعمائهم يصرخ من الألم».

(١٥)

وفى سلاسة شديدة يسخر ألفريد فرج من جلاديه بطريقة قاسية، حتى إنه يتحدث عما يسميه «خطأ المعتقل»، معبرا عن أن المعتقلين أخطأوا حين لم يمكنوا معتقليهم من السعادة بإذلالهم !! :

«. . . ولكن هذا كان خطأ المعتقل، المليء بالخطايا، لأن الذين تعرضوا لهذه الدراما كانوا دائما مثالا للثبات والشجاعة، مما كان يحط بهيبة المعتقل وضباطه، ويعرض الصورة الرهيبة للاهتزاز، بما يؤدى إلى عكس الغرض، ويساعد على ثبات الوجدان بين المعتقلين».

«وبودى أن أذكر فى هذا الصدد بكل احترام أسماء هؤلاء الشجعان، لولا أن ذلك من حقهم وحدهم أن يسمحوا به، ولكن اسما واحدا أصبح فى ذمة التاريخ ومن حقى ذكره، وهو الشهيد شهدى عطية الشافعى، الذى رثاه والده فى «الأهرام» ببيت الشعر للمتنبى، (هكذا يقول ألفريد فرج. . بينما البيت لأبى تمام):

فتى مات بين الضرب والطعن ميتة تقوم مقام النصر إن فاته النصر

«وقد صرعه الشوم، وكان حتى الموت مثالا للشجاعة والثبات».

. . . . . .

. . . . . .

ونحن نرى ألفريد فرج يعود ليحدث نفسه وكأنه يحدثنا أو ليحدثنا وكأنه يحدث نفسه فيقول:

«هذا سجن لا يستطيع وصفه أقل من تولستوى صاحب «الحرب والسلام»، و«البعث»، أو ديستوفسكى صاحب «الأخوة كرامازوف».

(١٦)

وربما نظلم ألفريد فرج إذا ما نحن أهملنا حديثه عن المعتقل من خارجه بعد مضى هذه السنوات، وهو الذى يصور المعتقل تصويرا فلسفيا يستند إلى التاريخ حيث يقول:

«. . . أعود لأفكر كيف كان حال أسرى الحروب قبل ميثاق جنيف، وهل نحن أسرى حرب طبقية، أو اجتماعية، أو حرب تاريخية عاد بنا الزمن إليها آلاف السنين (!)».

«وأعود فأتذكر قول الشيوعى العجوز لى فى زنزانة القلعة:

«هذا آخر المعتقلات، لأنه لم تعد معارضة فى الخارج، ولن تخرج المعارضة من الداخل».

«ولكن صديقى الفنان المبدع حسن فؤاد قال لى ونحن فى فريق «الشوانة» نحمل الغلقان الثقيلة:

«يا ألفريد نحن فى معتقل ألمانى! فليس فى مصر موظفون فى الحكومة يعملون بالتعذيب أو غيره بانتظام الساعة، وبدقة وكفاءة مثل هؤلاء الضباط والجنود، إنهم ألمان، وإن كانت أسماؤهم مصرية».

«فإذا أضحكتنى ملاحظة تلفت حولى أطمئن أن أحدا من الزبانية لم يرنى أضحك، فقد كان الضحك فى المعتقل من الأخطار الجسيمة !».

ولأن ألفريد فرج رجل مسرحى الدم والهوى والمنطق فإنه يجد نفسه مدفوعا إلى أن يبحث عن المفارقات المضحكة كى يسخر بها من جلاديه، وها هو يقص علينا قصة واحد من زملائه الذين صمموا على أن يكسروا هيبة رجال المعتقل وأن يتحملوا العناء والتعذيب من أجل النكتة والضحكة !! حتى إنه كسر كتفيه من أجل أن يكسر هيبة الذين عذبوه !! :

«. . . ولكن صديقى الظريف محمد قرر أن يقتحم هذا الحصار الصلب، والنار اللاهبة، والعزم الألمانى، والدقة والطاقة على التنكيل، وإشاعة النكد، والاكتئاب، واليأس، وانقطاع الأمل».

«صديقى المهزار الظريف الشجاع محمد قرر أن يحطم هيبة زبانية التعذيب، وأن يسخر منهم أمام مئات المعتقلين».

«صديقى الظريف محمد خرج فجأة من الطابور الذى يتلقى ضربات عصى الشوم والأحذية الميرى ليقول للنقيب الرهيب قائد المعركة بأسلوب عسكرى:

«أنا متظلم يافندم لأن كتفى اليمين به إصابة قديمة وأخاف عليه من الشوم، فأرجوك أن تصدر أمرا للعساكر بأن يضربونى دائما على الكتف الآخر وهو سليم. . ها هنا أيوه، اضرب هنا، (مشيرا باصبعه للعسكرى» سليم ! اضرب فى السليم !».

«ضحك المعتقلون فى اليوم الوبيل، وفتح النقيب الرهيب عينيه غير مصدق، وصاح بزبانيته:

«اضربوه على الكتفين. . كسروه».

«فكان يتلقى الضربات الموجعة، ويلح فى الإشارة بيده على الكتف السليم وهو يصيح: «هنا هنا. . أيوه. . لا لا. . بلاش ده» (!) فيزداد الضحك منه».

«يومها كان حديث المعتقل كله، وقد وجه له كثيرون اللوم ووصفوا شجاعته بأنها كانت شجاعة مجانية، وأنه استجلب لنفسه ولغيره الأذى بلا طائل أو غرض، ولكنه

كان قد أضحك العنبر كله، وأغرى البعض بتقليده، وملأ صدورا كثيرة بالمرح وطلب الفكاهة، وقال لى بعدها وقد سألته لماذا فعل ذلك وتحمل من أجل النكتة كل ذلك العناء ؟!».

«أن أخاف على المعتقل أن يكتئب ويتجرع المرارة، وأخشى انهيار الضعفاء، وأريد أن أضحكهم بأى شكل، وقد أضحكتهم، ألم أضحكهم ؟ ألم يكسروا كتفىّ الاثنين ؟ ولكنى سأكسر هيبتهم وأكسر الخوف والاكتئاب والجهامة فى هذا المعتقل النكد، ألا تشجعنى على ذلك ؟!».

«وقد فعل، وسرت روح للمرح فى العنبر، لكن معظم المعتقلين كانوا يحبسونها ويخجلون من إطلاقها، ويعتصمون بالجدية».

(١٧)

ولا يخلو أمر الحياة المرة من بعض ما يخفف قسوتها، ومن الطريف أن ألفريد فرج ينتبه فى ذكاء شديد إلى الدور الذى لعبه الراديو الترانزستور فى القضاء على بعض المشاعر القاتلة فى منفى المعتقل، ويكاد التصوير الذى يقدمه ألفريد فرج يجعلنا نشر أن المعتقلات قد فقدت بعض قسوتها إلى الأبد بسبب اختراع الراديو الترانزستور، وأن المعتقلات قبل هذا الاختراع كانت جحيما نفسيا لا يطاق:

«. . . كان الإحساس بالنجاة بالحياة من حصار الموت المتربص، يقابله إحساس بإصرار السلطة على إخراج المعتقلين من التاريخ، ونفيهم فى مجاهل الصحراء، وترحيلهم من الزمن الحاضر إلى الزمن السحيق».

«إن المنفى يصبح بمرور الأيام شعورا بالانفصال والانقطاع والغياب، حتى ينسى المنفى بالتدريج الوجوه خارج المنفى، والحضور السابق على المنفى، وتصبح الحياة فى المنفى مثل حياة أخرى بعد الحياة، وواقعا غير الواقع، وزمانا عقب الزمان».

«انظر حولك بإمعان فلا ترى غير كثبان الرمال وراءها كثبان ورمال صفراء كلها بلون ملابس الحرس والضباط والجدران، وتأمل وجوه الناس الذين يتسرب من بين أصابعهم ماء الحياة، وحرارة الحضور، وقوى الفعل، ونشاط العقل».

«ولكن الغرقى يتمسكون بالحبال، ويحرصون على الطفو والاتصال والحضور والهروب من المنفى إلى الدنيا».

«ساعدتهم على ذلك ضربة معلم تكنولوجية باختراع الترانزستور، وتسرب إلى داخل المعتقل أول جيل من راديو الترانزستور بحجم الكف حتى يسهل إخفاؤه وإفلاته من التفتيش الدورى».

«وقد غير هذا الجهاز الصغير طبيعة المعتقل، ومنه عادت العلاقة بالدنيا، وكل ما يترتب على ذلك من أوضاع نفسية وقتية».

(١٨)

وإلى جوار الراديو الترانزستور جاء بصيص أمل فى قيام المعتقلين بدورهم فى محو أمية سجانيهم، ونحن نرى ألفريد فرج حريصا على الحديث عن الحيوية التى دبت فى المعتقل حين صدر قرار لوزارة الداخلية بألا يحظى عساكر الشرطة بالترقية بالأشرطة إلا بعد اجتياز امتحان القراءة والكتابة، وهكذا وجدت الوظيفة، فمن الذى سيفتح فصول محو الأمية فى هذه المنافى البعيدة إلا المعتقلون أنفسهم، وهاهم يفتحون الفصول ويدرسون لسجانيهم القراءة والكتابة.

. . . . . .

. . . . . .

«شملت المعتقل حيوية فنية، وحيوية سياسية، وكان أحد أقطابها الشاعر الرائع فؤاد حداد، الذى شرع ينظم فى الذاكرة ودون ورقة أو قلم حكاية «الشاطر حسن» التى اكتملت بعد أكثر من سنة فى خمسة آلاف بيت للشعر فى الحافظة المدهشة للشاعر الشاب».

(١٩)

ويتحدث ألفريد فرج عن لحظة الإفراج عنه حديثا مختلفا لكنه يشع بتقديم الحرية والإنسانية، من وجهة نظر فنان حرم من الحرية ومن المعاملة الإنسانية ومع هذا فإنه لايزال يعجب من هذا الذى حدث له، وهو يعبر عن عجبه من أن يحرص على

محاورة ضابط أمن الدولة فيما يخاطب به من عبارات بروتوكولية تقليدية لا تهدف إلا لتجاوز اللحظة، لكن ألفريد فرج بما جبل عليه من مهارة مسرحية يرى أن اللحظة أثمن من أن يتم تجاوزها على هذا النحو، وانظر إليه وهو يصف نبرة حديث حسن مصيلحى: (قال: برقة حانية لا تتناسب مع ما وقع... إلخ):

. . . . . .

. . . . . .

«ولكن فى العمر لحظة قد لا يعنى أى شىء فيها ما قد يعنيه لى فى وقت آخر».

«تلك هى اللحظة التى نادى اسمى فيها ضابط صغير الرتبة، وقال: هات كل متعلقاتك واركب السيارة».

«أهو الإفراج ؟! اليوم ٧ فبراير (شباط) ١٩٦٣ ! وما كانت متعلقاتى ؟ المفاتيح وبعض النقود، وساعة اليد، ورخصة قيادة السيارة، والبطاقة العائلية».

«بكل هذه المتعلقات دخلت وزارة الداخلية وإلى مكتب العميد حسن المصيلحى الذى قال لى: قلمك زى الحديد، وكل رجائى أن تضعه فى خدمة الوطن !».

«كأننا كنا فى المعتقل الرهيب نتعلم منهم حب الوطن !».

«قلت له: فيم يعتقل المرء وفيم يفرج عنه ؟ وما كان أغنانا عن كل ما حدث من مآس وأحزان».

«فقاطعنى بقوله: لا لا لا.. لا أحب أن تخرج وفى نفسك هذه المرارة!».

«فقلت له: لا تحب لى أن أخرج. أم لا تحب أن يكون عندى مرارة ؟!».

«فقال: ألم أقل لك إنك صاحب قلم وفكر قدير أتمنى فقط ألا يقطر مرارة».

«فقلت: أتسمح لى بالذهاب أم ثمة إجراءات أخرى ؟».

«فقال برقة حانية لا تتناسب مع ما وقع: لا شىء أبدا، هل معك أجر التاكسى أم تحب...».

«قلت: شكرا معى أجر التاكسى...».

«ونزلت سلم المبنى العتيد إلى شارع نوبار باشا المسمى باسم أول رئيس للوزراء فى مصر، إلى ميدان لاظوغلى وتمثاله يتوسط الوزارات وعمارات الحكم، وكان أول وزير فى عهد محمد على باشا».

«الشمس كانت أبهى من شمس المعتقلات، والناس تمشى فى الشارع تتجه لمقاصدها فى غير عجلة، ونسيم جميل ينعش النفس».

«نحن مازلنا فى الضحى، فقدرت أن زوجتى فى عملها وأنا لا أستعجل الذهاب للبيت لأجلس وحيدا فى انتظارها، ورأيت عبر الميدان المقهى الذى كنا نسميه فى الخمسينيات «قهوة المعاشات» فسماه صلاح جاهين «قهوة النشاط» فقصدته».

«منذ كم سنة لم أذق القهوة السادة، وكنت من هواتها».

«قهوة سادة من فضلك».

«أرشف القهوة وأعجب من رائحتها الفواحة اللذيذة، والماء البارد الذى لم أتذوقه منذ أربع سنوات».

(٢٠)

وفى مقابل هذا التعجّب الأميل إلى الاستنكار لما دار فى حوار حسن مصيلحى معه، فإن ألفريد فرج يحرص فى بداية مذكرات فى ذكاء شديد على أن يتعاطف مع ضباط الشرطة الذين قبضوا عليه، وبعد أن يصف كيف اصطحبوه من «دار الهلال» على السلالم إلى بيته يتطرق إلى تفتيش بيته فيقول:

. . . . . .

. . . . . .

«وصلنا إلى بيتى حيث تم تفتيش صورى قام به المخبران فى حضور الضابطين، ولكن حيرة المخبرين كادت تجعلهما عصبيين، حيث لا يعرفان ماذا يبحثان عنه، فقال الرائد:

«اوعى حد فيكم يلخبط أى حاجة . . مش عايزين فضايح هنا(!) يا أستاذ ألفريد ما عندكش أى كتب شيوعية ناخذها وخلاص؟» .

«فعجبت للسؤال، وأحسست بما فى نبرته من السأم :

«ما عرفشى أنتم عايزين إيه؟» .

«يعنى لينين . . ستالين . . أو غيره» .

«عندى كتاب أمريكانى بيهاجم لينين وعليه صورته، وعندى كتاب فيه قصص ومسرحيات مكسيم جوركى الكاتب الروسى» .

«فقاطعنى : آه . . فيلم «الأم» . . هاته» .

«وقد كان فيلم «الأم» الروسى عن رواية مكسيم جوركى قد عرض ليلة واحدة، ثم صودر بعدها فى سينما أوديون بالقاهرة قبل شهور من هذه الأحداث، وعبأت الشرطة رجالها حول السينما بشكل ظاهر إلى درجة أن كثيرا من المشاهدين عادوا أدراجهم وخافوا دخول السينما، وكثيرون غيرهم لم يعبأوا بذلك وغلبهم الفضول لمشاهدة الفيلم المشهور، ولسان حالهم يقول : ولو» .

«وربما شجعهم على ذلك أن العلاقات المصرية ـ السوفييتية كانت أيامها أكثر من السمن على العسل، وهذه من عجائب تناقضات السياسة المصرية فى الخمسينيات، أو ربما كانت خافية عنا» .

«رنت كلمته فى أذنى : فيلم «الأم»؟ وعلمت منها أن الفن والأدب الروسى مدانان، وعجبت كيف ستصبح القصص والأشعار قرائن أو أدلة تدين القارئ، فضلا عن الكاتب حتى أن الشرطة تريد أن تقدمها كمضبوطات(!)» .

«وضعت فى أيديهم ثلاثة كتب هى : كتب «لينين» الذى يندد بالرجل وعلى غلافه صورته، ومسرحية «الحضيض» لمكسيم جوركى، وكتاب قصص ومسرحيات أنطون تشيكوف الجزء الأول، وهو المؤلف الذى توفى قبل الثورة البلشفية بأكثر من عشر سنوات» .

«قال الضابط وهو يضع الكتب فى ملف: خلاص.. خلاص رجعوا كل حاجة فى محلها زى ما كانت تمام، بالترتيب».

«وأسرعوا خارجين يستحثوننى على أن أتقدمهم، وهم ينزلون السلم بنشاط المكلف بمهمة يريد أن ينتهى منها ومتجنبين المصعد كالمعتاد، وذاهلين عن أنى لا أملك مثل نشاطهم وأنا ذاهب إلى السجن(!)».

«وفى الشارع وجدنا سائق السيارة البوكس وحوله الجنديان ببندقيتيهما يتشاجرون مع سائق تاكسى اصطدموا بسيارته صدمة خفيفة، وقد أمسكوا بخناقه وهو يصيح:

«يا عالم دى مش عربيتى وصاحبها مش حيسيبنى وأنتم اللى جرحتوها.. يا أفندى.. يا معلم... يريد أن يستشهد بالناس».

«ولكن الأفندى الشاهد فص ملح وذاب، والمعلم احتضن السائق المتظلم وابتعد به عن الضباط والعساكر يهمس له، ربما ينصحه بالسكوت ليتجنب شر الموقف الصعب، والضابط يزعق من بعيد على سبيل التهويش «امسكوه»، والناس تقول: «معلهش سماح النوبة يا بهوات»(!) ويتجمع زحام صغير حولنا من الفضوليين، وفى أذنى طنين من حوار أفلام الحرب الأمريكية التى تطرح موضوع هروب الأسرى من معسكرات الاعتقال النازية، وفيها يقول دائما الضابط الأمريكى:

«أول واجب الضابط الأسير هو الهرب من أسره!».

«والفرصة سانحة فى الزحام وهرج الموقف، ولكنى أعجب من نفسى ومن زملائى المثقفين الذين كانوا معتقلين معى، حيث لم يخطر لهم أبدا حفر الأنفاق، أو ثقب الأسوار، أو مغافلة الحراس للهرب طوال سنوات المعتقل الرهيب، وقد كانت لحظة ادخرتها فى ذاكرتى وأثارت عجبى من نفسى، لحظة أتيحت لى ثغرة للهرب فى الزحام والخناقة فى الساعة الأولى لاعتقالى ولم أنفذ من الثغرة، بل وقفت فى بلاهة وبلادة وفضول أتابع الصورة المثيرة فى الزحام حتى انفض الجمع فوجدونى إلى جانب السيارة، وأمرنى الضابط بالركوب وركبنا كلنا(!)».

(٢١)

ومن الطريف أن ألفريد فرج يستغل سياق أحداث مسرحيته فى ذكاء شديد ليبدى نقده المرير لسياسة محمد على باشا فى الفتك بالمماليك، ونحن نرى حديثه عن الطريق الذى صعدت فيه سيارة البوليس إلى المعتقل وتصويره للطريق على أنه نفق مكشوف سهل مهمة محمد على فى الفتك الغادر بالمماليك بطريقة بشعة ومن الحق أن نقول إن وصف ألفريد فرج لهذه المذبحة فى هاتين الصفحتين يفوق كل ما يستطيعه المؤرخون وكتاب التاريخ من تصوير لبشاعة المذبحة.

ويبدى ألفريد فرج رؤيته التاريخية العميقة فى دهاء بجعل المتلقى يعرف أنه لا يقصد محمد على بذاته، ولكنه يقصد كل الذين اتخذوا محمد على مثلا أعلى، لكنه لا يفعل ذلك بالخروج عن النص، ولا الخروج على الهامش، وإنما هو يفعله فى إطار تصويره الذكى للحظة اعتقاله.. وهكذا يصور لحظة دخوله الزنزانة تصويرا دراميا مؤثرا تختلط فيه الدراما بالتاريخ بالنقد بالحديث المزدهى عن الذات وألم الذات:

«انصرف ضابط المباحث وقال النقيب للعسكرى: خده سبعة وعشرين، فللغرابة شعرت بارتياح غامض من انتهاء الرحلة والوصول إلى سبعة وعشرين، أيا كانت، حين أخذنى العسكرى من كمى لنجتاز بابا ضيقا فإذا أنا وسط زحام نشط حافل بالحركة والحوار والصياح.. أنا بين جمهور غفير من المعتقلين ذقونهم غير حليقة، وفى وسطهم عرفت محمود السعدنى الذى صاح: ألفريد فرج كمان معنا؟ يبقى كملت(!) «سقوط فرعون»، واللى نقدوا سقوط فرعون واللى مدحوا سقوط فرعون هنا(!) ولم يكن ينقصنا غير مؤلف سقوط فرعون(!) مش قلت لكم إن هذا معتقل وسجن مسرحية «سقوط فرعون؟».

«وضحك مَنْ ضحك ورحب بى الكثيرون ترحيبا ربما لم يكن فى محله، ولكن رفقة الصديق فى السجن عزيزة، رغم غرابة ما أقول وتناقضه، حيث لا يتمنى المرء للصديق مثل محنة السجن، إلا أن الصديق فى السجن يخفف الوحشة، والرهبة، والشعور المزعج بالعزلة، والانقطاع والوحدة».

(٢٢)

ويروى ألفريد فرج قصة حمدى غيث مع النظام الناصرى التى نقلناها (فى باب تال من أبواب هذا الكتاب) عن أحمد عباس صالح فى مذكراته بطريقة أخرى أكثر اختصارا فيقول:

«وقد علمت فيما بعد أن الإذاعة كانت شارعة فى إنتاج مسلسل عن الصحابى الكبير أبى ذر الغفارى من تأليف الكاتب أحمد عباس صالح، ومع الفنان المخرج يوسف الحطاب، أسند الدور الرئيسى إلى نجم المسرح محمد الطوخى الذى قام بدور «إخناتون» فى مسرحية «سقوط فرعون»، فإن الفنان الكريم سأل يوسف الحطاب إذا كان فى الإذاعة أمر يمنع حمدى غيث من التمثيل، فأجاب الحطاب أنه لا يوجد مثل هذا الأمر، فطلب إليه تجربة إسناد الدور الرئيسى إلى حمدى غيث، والنظر فيما يحدث بعدها».

«وكان الرئيس جمال عبد الناصر يتابع بانتظام الإنتاج الفنى للإذاعة ثم التليفزيون، وتابع المسلسل وأبدى للدكتور عبد القادر حاتم وزير الإعلام إعجابه بأداء حمدى غيث، وسأله لماذا لا نسمعه كثيرا فى الإذاعة (!) فكان هذا مؤشرا لتفتح المؤسسات أبوابها من جديد للفنان حمدى غيث بعد غيابه أكثر من سنة عن الأضواء كلها، وعن مصادر الرزق أيضا!».

(٢٣)

فإذا ما انتقل بنا ألفريد فرج إلى قصة عرض هذه المسرحية التى ألفها فى المعتقل ألفينا حديثا ممتعا إلى أبعد حدود الإمتاع عما دار فى اختيار المخرج للفنانين الذين يقومون ببطولة العرض، وعما دار فى الكواليس من أجل التجهيز لهذا العرض، وعما تكرر من بروفات وتجارب إلى أن نصل إلى لحظة التجلى حين عرضت المسرحية لأول مرة فإذا بالتصفيق ينهال، وإذا بعامل البوفيه نفسه ينبه ألفريد فرج إلى أهمية مسرحيته من حيث إنها التعبير الحى عن رغبة طلعت حرب الذى أسس المسرح لهذا الغرض، وربما كان من الأمانة أن نشير إلى أن ألفريد فرج نفسه عنى بتصوير شخصية رجل البوفية هذا

فى كثير من كتاباته، حتى إنه عقد عن حياته فصولا فى كتابه «الناس فى الحكايات»، وكان مولعا بالفكرة التى بلورها طلعت حرب باشا نفسه حين أسس هذا المسرح، وحين أوصى ببقاء هذا الرجل فى المسرح:

. . . . . .

. . . . . .

«شربت فنجان القهوة الرابع حين فتح موظف باب الصالة العازل بالصدفة فسمعت دويا من التصفيق مع قهقهات عالية، فسألت الموظف:

«ما سبب التصفيق ؟».

«قال: الأستاذ عبد المنعم دخل المسرح».

«عجيبة ! قلت لنفسى وحشدت شجاعتى لأفتح الباب العازل للصالة فتحة صغيرة تكفينى للنظر نحو المنصة، فلا أعرف لماذا شعرت أن المنصة تتوهج بالضياء والحرارة، ولماذا شعرت أن الجمهور يتأجج حيوية، فتراجعت بسرعة إلى مقعدى فى البوفيه ألتقط أنفاسى».

«اقترب منى متعهد البوفيه الحاج إبراهيم مطر ودعا لى بالبركة وقال لى: تعرف يا أستاذ إن الباشا (يقصد طلعت حرب) شيد هذا المسرح على الطراز العربى لغرض، وكان غرضه أن تكون مسرحيتك هذه نموذجا للإنتاج على هذا المسرح، كنت أسمعه دائما يقول لزكى عكاشة «الفنان»:

«عايزين مسرحيات عربية قوية من ألف ليلة وليلة تنافس ما تعرضه الأوبرا من مسرحيات باللغات الأجنبية، وتؤسس الفن العربى».

«يا أستاذ ألفريد.. هذه الأعمدة وهذه المقرنصات وهذا الأرابيسك لم يحرص الباشا على بنائها على الطراز العربى من غير غرض.. رحمة الله عليه».

«وكان الحاج إبراهيم مطر متعهد بوفيه مسرح الأزبكية يرقبنى أثناء العرض كل ليلة أقعد فى البوفيه أشرب القهوة، وأصغى لما تهدينى به فتحات الباب أحيانا من علامات

إعجاب الجمهور، فكان يقرب كرسيه ليجلس بجانبي ويمتعني بحديثه عن مبنى مسرح الأزبكية، وعن طلعت باشا حرب الذى شيده بماله الخاص سنة ١٩٢٠، وأهداه للدولة سنة ١٩٣٥ مشترطا فقط أن يتعهد البوفيه مدى حياته الحاج مطر القهوجى الخاص للباشا».

«قال لى الحاج مطر: لماذا تظن أن الباشا كان حريصا على بناء المسرح بهذا الطراز العربى، وزخرفته بهذه الزخارف العربية الجميلة؟ إنه كان يعارض معمار الأوبرا الإيطالى ويوازنه، وسمعته يقول للفنانين هنا: إذا كانوا هناك يغنون بالألحان الإيطالية، سنغنى هنا بالموسيقى العربية، وإذا كانوا يباهون بآدابهم العالمية، سنباهى بألف ليلة وليلة، ولو عاش طلعت حرب لليوم لأحب مسرحيتك من قلبه! فكانت هذه من أحسن عبارات الثناء التى سمعتها».

(٢٤)

ويحرص ألفريد فرج على أن يقدم التعبير عن نجاحه بصورة إحصائية، وهى صورة توضح مكانة ألفريد فرج بين زملائه فى مسرح الستينيات بطريقة رقمية:

«... ولكن دعنا كما يفعل المعاصرون نحصى النجاح بالأرقام، فـ «حلاق بغداد» كانت من أنجح مسرحيات النهضة فى الستينيات، وعرضت لأول مرة فى ديسمبر (كانون الأول) ١٩٦٣ مدة ٤٥ ليلة، ، حضرها اثنا عشر ألف متفرج، ثم عرضت فى صيف ١٩٦٤ مدة ٢٣ ليلة، وفى موسم ١٩٦٥ مدة إحدى عشرة ليلة، وفى موسم ١٩٦٦ مدة ١٣ ليلة، وفى موسم ١٩٦٧ عشر ليال، فكأنها عرضت بالمسرح القومى مائة ليلة وليلتان، وهو رقم قياسى للمسرح كله فى الستينيات، ولكى تنظر إليه نظرة مقارنة نختار أنجح أربع مسرحيات عرضها المسرح المصرى كله «الخاص والعام» فى الستينيات وترتيبها كالتالى:

«سكة السلامة» للكاتب سعد الدين وهبة، وإخراج سعد أردش عرضت فى خمسة مواسم متتالية مدة ٨٤ ليلة، وشاهدها ٣٦٧٠٨ متفرجين، بمتوسط ٤٣٧ مشاهدا فى الليلة».

«حلاق بغداد» عرضت فى خمسة مواسم مائة ليلة وليتان وشاهدها ٢٧٨٩٣ متفرجا، بمتوسط ٢٧٤ مشاهدا فى كل حفلة».

«عيلة الدوغرى» للكاتب نعمان عاشور، وإخراج عبد الرحيم الزرقانى عرضت فى ستة مواسم متتالية مائة ليلة وثمانى ليال، وشاهدها ٢٩٤١٦ متفرجا، بمتوسط ٢٧٢ متفرجا فى كل حفلة».

«الفرافير» للكاتب يوسف إدريس، وإخراج كرم مطاوع عرضت خمسة مواسم فى ٩٧ حفلة، شاهدها ٧١٥٣١ متفرجا، بمتوسط ٩٣١ مشاهدا فى الحفلة الواحدة».

«وتعتبر هذه المسرحيات أنجح مسرحيات الستينيات فى القطاع الخاص والقطاع العام بطول مدة عرضها، وبعدد المشاهدين لها، وبمتوسط الإقبال عليها فى الليلة الواحدة».

(٢٥)

وإذا كان لابد لنا من فقرة تصور جوهر السياسة فى مسرحية «حلاق بغداد» وتلخص للقارئ الذى لم يشهد المسرحية ولم يقرأها ما وضع المؤلف يده عليه ليصور أزمة العقل فى هذه المسرحية فإننا نختار هذه الفقرة الفاصلة فى مسرحية «حلاق بغداد»:

«. . . طلب الخليفة من الحلاق الشهادة بالحق».

«وقالت له «زينة النساء»: تكلم ولا تخف، لتأخذ العدالة مجراها، ومولاى الخليفة يؤمنك».

«همهم الحلاق بقول: «الخليفة سيقضى فى دقيقة ويمضى، من الذى سيحمينى غدا ؟ بعد غد ؟ العام القادم ؟ أعيش حياتى وسيفه (أى سيف الفساد) مسلط فوق عنقى».

«الخليفة: ما هذا الذى تهذى به، خذ (يرمى له منديله) إليك منديل الأمان، لا يؤذيك أحد وهو فى كمك، تكلم».

«زينة: أمنك الخليفة يا أبا الفضول. . فتكلم».

«القاضى (للوزير جانبا): لعله لا يقتل فى كل يوم قتيلا محتميا بالمنديل».

«الوزير (جانبا): الأمان لهذا المشاغب ؟!».

«أبو الفضول (مخاطبا الخليفة): لا تأخذ هذا المنديل منى ثانية.. أبدا».

«الخليفة: لا آخذه منك أبدا».

«أبو الفضول: بربك، وحياة رأسك العالية، وحق إيمانك بالله والعدل، اعط كل رجل من رعيتك منديلا».

«الخليفة: أتعلم كم رجل فى رعيتى؟».

«أبو الفضول: ما يكونون».

«الخليفة: إن نصف العالم رعيتى».

«أبو الفضول: لكل رجل منديل».

«الخليفة: طلب عجيب! أأنت تخيف رعيتى ياوزير.. أم من؟».

. . . . . .

. . . . . .

ثم ننتقل إلى خطبة الخليفة المتدفقة بالسخط على رجاله التى كان عبد المنعم إبراهيم يلقيها باقتدار:

«وإذاً.. بينما أحكم بالعدل وبالحق فى قصرى، تنتهك الحقوق فى الشارع، والله إن كل ظلم يقع على أضعف الناس فى رعيتى أحمل وزره أنا يوم القيامة، أؤدى فروض دينى كما أمر الله، فإذا رجال لى فى المغرب ينقضون وضوئى، وإذا رجال لى فى المشرق يبطلون صلاتى وصيامى بما يرتكبون من مظالم على رعيتى باسمى!».

(٢٦)

ويصف ألفريد فرج هذا المقطع السابق بقوله إنه مقطع لا يناقش الحرية فقط، ولكنه يناقش المسئولية أيضا، ثم يفخر بما كان هذا المقطع يحدثه فى الجماهير من أثر:

«وقد كان لهذا المقطع أثر الماس الكهربائى بين الجمهور، أطلق شرارة توهجت بها الصالة فكان التصفيق والضحك ودب الأقدام يضفى على المشهد بعدا جماهيريا ربما

يتجاوز ما كنت أتصوره، مما دعا الفنان عبد المنعم إبراهيم أن يمسك بالخيط بقوة، ويضيء الصورة بالحركة والنبرة والقناع المسرحي، فكان إذا أخذ المنديل يلوح به للوزير والقاضي والشهبندر فيتمايزون غيظا، ويتباعدون ويحدجون الحلاق بنظرات الوعيد، وهو ينشر المنديل ويطويه متحديا، فإذا أطلق عبارته: «لكل رجل منديل» أشار على الناس في الصالة والناس في البلد، فتجيبه الصالة بالحماس والضحك، وبآهات الراحة في الصدور، والتوقيع على المطلب بالتصفيق».

. . . . . .

. . . . . .

(٢٧)

ثم يعبر ألفريد فرج بكل صدق عما كان يشعر به من التوجس والقلق حين رأى نصه المسرحي وقد تحول بالفعل إلى ما يشبه منشور سياسي مؤثر أصبح له مرددون مقتنعون به فكرا ومضمونا، وقد بدأوا ينفعلون به على طريقة لا تبعد به عن أن يعود إلى المعتقل:

«لم يكن ذلك المشهد والحالة المسرحية التي يثيرها تمر عليّ دون أن تثير عندي القلق، فكنت أقول لعبد المنعم إبراهيم في الكواليس المرة بعد المرة:

«يا منعم.. أرجوك أن تقتصد في المشهد بعض الشيء، وأن تخفف وقعه قليلا، فلا تلوح بالمنديل ولا تتبادل مع زملائك نظرات وحركات الغضب والزجر والتحدي».

«فكان عبد المنعم يضحك من قولي ويقول: أتظن أني أستطيع أن أحكم زملائي الثلاثة في صخب ذلك الانفعال، وهذا النجاح ؟! وهل تحسب فوق ذلك أنك أنت تستطيع أن تحكم أربعة ممثلين وسبعمائة متفرج في شرار هذا الاتصال المسرحي السخن ؟! يا أخي ده إيه ده !».

«ويستغرق عبد المنعم في الضحك.. فكنت أضحك من قوله وأقول له:

«انت حتودينا فى داهية والسلام».

«فيقول: إحنا رحنا فى داهية خلاص، ولكن مطلبنا هو مطلب الناس، ولو قلته على المسرح همسا فيستجاوب الجمهور معى بنفس الانفعال».

«فيتدخل إبراهيم الشامى، الذى يمثل دور الخليفة، فى الحديث بهدوئه الذى يكتنز طاقة المرح ويسأل: ماذا يقول الفنان الفيلسوف ؟».

«فأقول له: الفنان الفيلسوف يحب المنديل».

«فيجيب الشامى: خلاص يا منعم، كل يوم تاخد منى منديل !».

(٢٨)

وعلى الرغم من أننا قد نتصور أن ألفريد فرج نجح فى أن يمرر مسرحيته من المناخ الفكرى المتربص، فإن طبيعة الأشياء فى المجتمع الشمولى تعود لتفرض نفسها، وانظر إلى ما لقيته مسرحيته على يد رقابة التليفزيون وأسرها:

«. . . وكانت للتليفزيون رقابته الخاصة التى ترسل للمسرح مذكرة عن المسرحية قبل تصويرها للتليفزيون، وتطلب حذف بعض العبارات حتى تسمح الرقابة بالتصوير».

«وقد أرسلت الرقابة أغرب تقرير رأيته فى حياتى العملية تطلب حذف ستة وعشرين موضعا فى المسرحية (!) بعضها مجرد عبارات أو جمل أو مقاطع حوارية، ولكن أغرب ما فيها البند السادس والعشرون الذى يطلب حذف الفصل الثانى ! يعنى كل حكاية «زينة النساء» التى يجرى فى سياقها الحوار حول منديل الأمان».

«يعنى: طلب منديل الأمان لكل رجل فى الرعية، ممنوع رقابيا تصويره للتليفزيون، وكانت التقاليد المسرحية لاتزال بخير إلى حد ما، يؤيدها قانون حق المؤلف رقم ٣٥٤ الصادر سنة ١٩٥٤، وبالتقاليد، وبنصوص القانون يستطيع المؤلف أن يقول للرقابة لا، فيمتنع التصوير للتليفزيون».

«قلت: لا».

«وكانت عربات التليفزيون العملاقة قد ناورت ودخلت باب المسرح الضيق، ومدت كابلاتها، وتقيم القواعد الخشبية لرفع الكاميرات فى صالة المسرح، فجاءتها التعليمات فى زحمة العمل بالتوقف والعودة إلى التليفزيون بدون تصوير المسرحية».

«لكننا فوجئنا بخطاب رقابى بعد أسبوعين تتنازل فيه الرقابة عن خمسة وعشرين بندا للحذف وتتمسك ببند واحد يطلب حذف الفصل الثانى كله، وهو الفصل الذى يقود السياق إلى مقطع «طلب منديل الأمان».

«قال لى بعض الممثلين: لم لا تقبل ؟ المسرحية فى حكايتين، ويريد التليفزيون تصوير واحدة منهما فما المانع ؟»

«قلت لهم: إن ترحيب الجمهور بهذا المقطع بالذات يمنعنى من قبول حذفه، وإن دفاع الكتاب عن هذا المقطع بالذات فى سياق المسرحية يمنعنى من قبول حذفه، وأشعر أنى لو قبلت حذفه أكون خائنا لمقاصد الجمهور والكتاب، فضلا عن مقاصدى، والجميع يتوقعون منى فى مثل هذا الموقف الرفض».

«دعانى رقيب التليفزيون لزيارته فى مكتبه وقال لى:

«بالعربى صدرت توجيهات لنا بتصوير المسرحية، و«شخصية عظيمة» تلح فى طلب الفرجة على المسرحية، ونحن يحرجنا أن نقول إن المؤلف لا يريد تصوير المسرحية، ويمنعنا من تصوير المسرحية (!)».

«قلت له: بالعربى أنتم محرجون لأن «الشخصية الرفيعة» التى تتحدث عنها سيسألكم: لماذا لا يريد المؤلف تصوير مسرحيته ؟».

«صورت المسرحية للتليفزيون كاملة، وعرضت مرة واحدة فى الستينيات، وانتظرت ٣٥ سنة أخرى لتعرض على الشاشة للمرة الثانية بعد ٣٥ سنة فى برنامج «كنوز مسرحية» للقناة الثانية».

. . . . . .

. . . . . .

على هذا النحو وصل ألفريد فرج إلى ذروة النجاح، وعلى هذا عبر لنا عما وصل

إليه من ذروة النجاح، وعلى هذا النحو أصبحنا نؤمن عن يقين واقتناع بأنه وصل بالفعل إلى ذروة النجاح.

(٢٩)

ويتحدث ألفريد فرج باعتزاز عن أبرز النجاحات التى حققتها تجربته فى كتابة مسرحية «حلاق بغداد» من وجهة نظره فيقول:

«وقد كنت أكتب فى النهار وأنا أضحك فيضحك معى عدلى برسوم دون أن يعرف ماذا يضحكنى، أو أضحك فى المساء فيضحك معى الدكتور عبد المنعم عبيد دون أن يعرف ماذا يضحكنى، ولكنه يقول: والله أضحكتنا يا ألفريد فى الأيام الهباب دى (!) فيدعونى قوله إلى تأكيد الفكاهة والمفارقة فى مواقف المسرحية، ولكن دون أن يفلت منى الخيط الرئيسى، وهو الدعوة إلى الديمقراطية، والحريات الشخصية، وسيادة القانون».

. . . . . .

. . . . . .

«وقد كتبت المسرحية وليس فى ذهنى غير تسلية زملاء محتى، وإضحاكهم، والتعبير عن رأى عام ضاغط لتحقيق الديمقراطية».

(٣٠)

ونأتى إلى القضايا الفنية والأدبية التى قدم ألفريد فرج رأيه فيها متظاهرا (عن صدق) بأن مسرحية «حلاق بغداد» كانت السبب فى صياغة موقفه منها بهذا الوضوح، وربما أراد أن يقنعنا (دون تصريح واضح) أن فترة الاعتقال هى التى أتاحت له هذا التأمل الذى ساعده على أن يصوغ رأيه الفنى على هذا النحو الذكى الذى يحتفظ له تاريخ الأدب بالريادة فيه على نحو ما نعرف:

«أول قضية أثارتها المسرحية هى لغة المسرح، قبل حلاق بغداد كان الجدل قائما بين

أنصار الفصحى وأنصار اللهجات العامية، حتى إن توفيق الحكيم اقترح ما سماه «اللغة الثالثة» للمسرح، وشرح ذلك بأنها لغة وسط بين العامية والفصحى».

«وكتب الحكيم مسرحية نموذجا لهذه اللغة الثالثة هى مسرحية «الصفقة» مكتوبة بالعربية، لكنه رأى أن تسكين أواخر الكلمات سيضعها فى مساحة اللهجة العامية».

«ولكن حين أخرجت «الصفقة» فى المسرح القومى سنة ١٩٥٨ قام المخرج وفريق التمثيل بإعادة صياغتها بالعامية الريفية الصريحة».

«وقد كان نقدى لاقتراح أستاذى توفيق الحكيم أن الحل اللغوى المسمى باللغة الثالثة هو حل «معملى» لا يستقيم مع تلقائية التعبير، ومصداقية الشخصيات والمواقف، و«المعملية» فى الفن غير مستحبة».

«وكان الاقتراح الذى طرحته «حلاق بغداد» هو الكتابة بالفصحى مع استثمار كل سماحات الفصحى وجوازاتها التى تقربها من اللهجة العامية، فتتجنب اغتراب المسرح بالتعبير بالفصحى على نحو يفقد به الحوار تلقائيته ومصداقيته، دون أن نعرض الفصحى للحن والخطأ».

(٣١)

ويتحدث ألفريد فرج عن مكانة مسرحية «حلاق بغداد» فى التيار المنادى باستلهام التراث مبرزا ما يعتقد أنه كان بمثابة جانب التميز فى استلهامه هو نفسه للتراث:

«... كما كانت «حلاق بغداد» المسرحية الدليل لتيار استلهام التراث فى المسرح، واستلهام التراث ليس ابتكارا لى أو لأبناء جيلى، فقد بدأ المسرح العربى فى القرن التاسع عشر باستلهام «ألف ليلة وليلة»، وكان من عيون مسرحنا فى النصف الأول للقرن العشرين «مجنون ليلى» أحمد شوقى بك، و«شهرزاد» توفيق الحكيم، و«العباسة» عزيز أباظة، و«مضحكك الخليفة» على أحمد باكثير، والقائمة طويلة».

«ولكن تيار استلهام التراث فى جيلنا اختلف بأنه استلهم التراث إطارا لطرح قضايا

عصرية ساخنة، فأكد أولا إنسانية القضايا الاجتماعية والسياسية المطروحة وعمقها التاريخى، وأكد ثانيا المشابهة بين مسرحنا الحديث وبين الحكايات الشعبية والأمثولات التى اشتهر بها الأدب العربى والأدب الشرقى حيث تتضمن دائما المغزى، والحكمة الشرقية».

(٣٢)

وبعد عشر صفحات يعود ألفريد فرج ليؤكد على هذا المعنى مقارنا بين مسرحيتيه الأولى والثانية، ومركزا على إيمانه بالمسرح الشعبى وفكرته وضرورته وحتمية نجاحه:

«ولقد لفت نظرى أن المسرحية اجتذبت العساكر والضباط والأطباء والمهندسين والزراعيين، وهى تختلف فى ذلك عن مسرحيتى السابقة «سقوط فرعون» التى ربما لم تجتذب غير المثقفين».

«تختلف «حلاق بغداد» عن «سقوط فرعون» بأنها مباشرة واجتماعية، ومن حكايات عربية شهيرة، فى حين أن مسرحية «سقوط فرعون» فلسفية من نوع «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، ومن قصص التاريخ المصرى القديم غير المطروق تقريبا فى مناهج التعليم، وفى الأدبيات المتداولة».

«وقد كان هدفى الذى تأملته فى ظلمات أبى زعبل وفى حر الصحراء الغربية هو تأصيل فن المسرح فى الثقافة العربية العصرية، وفى الجمع بين الفكر وجاذبيات الفن، ومخاطبة كل فئات الجمهور».

«كما كان تصورى أن المسرح فى العالم كله يجب أن يكون ظاهرة واحدة تؤكدها وحدة اللغة وظاهرة ممتدة ومتصلة مثل امتداد واتصال الأرض العربية».

«مسرح شعبى هو ما كنت أحلم به».

«مسرح يجمع بين المستوى الرفيع للكلاسيكيات، وبين الجاذبية الشعبية لمسارح الريحانى، وعلى الكسار، والفنان المسرحى الشعبى المتجول محمد المسيرى، على اختلاف لون الإبداع».

(٣٣)

وفى مقابل هذا النجاح الجماهيرى الذى صادفته مسرحية «حلاق بغداد» فإن ألفريد فرج صادف هو وأقرانه غربة قاسية صعبة كانوا يستمعون على مقهى الفيشاوى كثيرا من الأحكام الصارمة والصادمة لهم تأتى على ألسنة مثقفين يزعمون أن عصر المسرح قد انتهى، وأن المسرح قد مات، ومن الإنصاف لألفريد فرج وأقرانه أن ننقل عنه ما يصور شعورهم بالغربة من مثل هذه الأحكام المتسرعة التى كان يمكن لها أن تؤثر فى عزيمتهم، لكن هذا لم يحدث لحسن الحظ.

والواقع أن ألفريد فرج لا يبخل عينا بما يصور إحساسه هو ورجال المسرح من الغربة فى وسط جماعات المثقفين التى تدعى الفهم بينما هى غير قادرة على الحكم السليم، وهو يروى بطريقة ذكية وطريفة حوارات دارت على مقهى الفيشاوى:

«... ولكن الحوارات لم تكن دائما هادئة، أو متأملة، فإننا كنا نسمع ضيفا من المثقفين يقول مثلا:

«المسرح مات.. قتلته السينما.. وانتظروا حتى يعم العالم التليفزيون.. بعد قليل لن يكون له وجود».

«فيقول حمدى غيث:

«كيف تقول ذلك وفى باريس سبعون دارا مسرحية مفتوحة كل ليلة فى الصيف والشتاء؟».

«وأقول أنا:

«كيف تقول ذلك وإنجلترا هى البلد التى نشأ فيها التليفزيون، وبها مسرح صاخب، وفى أمريكا تليفزيون وسينما هوليوود، ولكن المسرح يبدع طاقات جديدة فى مجال التأليف المسرحى، منها آرثر ميللر، وتنيسى ويليامز؟».

«فيقول الرجل:

«كلام فارغ.. أنا كنت فى فرنسا الشهر الماضى ومررت بإنجلترا، ولم أسمع عن أى

مسرح مفتوح، ولم يذكر لى أى صديق من المقيمين هناك أن فى لندن أو فى باريس أى مسرح مفتوح، وإن كان هناك مسرح فربما فى الجامعة مفتوح لأغراض دراسية، أو فى بعض الجمعيات الثقافية الهاوية، أو ما إلى ذلك.. صدقونى !».

. . . . . .

. . . . . .

(٢٤)

وبعد هذا الحوار يلجأ ألفريد فرج إلى لغة التقرير ليقول:

«والغريب أننا نصادف فى بلادنا دائما، وضمن دائرة المثقفين أو أشباههم، أشخاصا غير مختصين، يلقون علينا، حتى لو كنا نحن مختصين، أقوالا قاطعة، جامعة مانعة، بلهجة يقينية مندهشة، وهى لا تعدو أن تكون من فارغ الكلام، ومن المزاعم الباطلة، فتثير فى الجلسة الغضب والحدة فى الكلام، وجلافة الرد والجواب».

. . . . . .

. . . . . .

«انظر إلى هذا الزعم أيضا الذى صادفناه كثيرا فى تلك الأيام من بعض المثقفين، أو مَنْ يتنمون إليهم بلهجة اليقين، وبلهجة العارفين».

«المسرح الكوميدى هو فقط الباقى، أما ما عدا ذلك من مسرح تراجيدى، أو تاريخى، أو فلسفى، أو فكرى، أو اجتماعى فقد انتهى وطويت صفحاته، أضحك الناس تدفع لك تذاكر، فهذا أسلوب العصر، انتهى شكسبير وراسين وتشيكوف وغيرهم، ولم يبق إلا الكوميدى».

«ثم يزيد الرجل مؤكدا وموضحا:

«وهذا طبيعى، حيث إن الناس أنهكتهم الحرب وأخطارها ودمارها ومآسيها، ويريدون أن يجدوا واحة للراحة والمرح والضحك فى فن المسرح ترفه عنهم، وتلتئم فيها جراحهم !».

«فيقول حمدى غيث:

«كيف تقول هذا.. وأين هذا من فن جان لوى بارو، وفن جان فيلار، وفنون المسرح الفلسفى الرصين لجان أنوى، وجان بول سارتر، وألبير كامى، وغيرهم من المعاصرين، وهم جميعا يمثلون قمة المسرح الفرنسى ؟!».

«وأقول أنا:

«كيف تقول ذلك وأين تضع المسرح الشعرى للشاعر ت. س. إليوت، والمسرح الواقعى الجديد لآرثر ميللر، وتنيسى ويليامز، و«انظر وراءك فى غضب».. مسرحية أوزبورن التى هزت بريطانيا (١٩٥٦) ؟!».

«ويصر الرجل على ما يقول.. ويتحول الحوار إلى مباريات فى التسخيف والخلط والتخليط».

«أروى هذه الحوارات الشاذة لكى أصور لكم كثافة الضباب الذى كان يحيط بقضية المسرح، وبالعلوم المسرحية، وبالفكر المسرحى».

(٣٥)

وإذا كان لابد لنا من شخصية نبرز ثناء ألفريد فرج عليها فى حديثه الشيق عن هذه المسرحية فإنها شخصية الدكتور محمد صلاح الدين وزير الخارجية الوفدى الشهير، الذى كان مغرما بالفن والثقافة، وقد حضر مسرحية «حلاق بغداد» أكثر من مرة، وفى إحدى هذه المرات دار هذا الحوار البديع بينه وبين ألفريد فرج الذى حرص على أن يضمنه فى ذكرياته:

«وقد شهد المسرحية أكثر من مرة الدكتور محمد صلاح الدين وزير الخارجية فى حكومة الوفد الديمقراطية الأخيرة (١٩٥٠ ـ ١٩٥٢) التى ألغت معاهدة ١٩٣٦، ودعت الشعب لكفاح الاحتلال الإنجليزى، وكان الدكتور صلاح الدين سكرتير مجلس إدارة المسرح القومى عند إنشائه سنة ١٩٣٥، وعضوا بالمجلس سنوات، ومن محبى الفنون عامة، والمسرح خاصة».

«وقد كنت كلما حضر للمسرح مع أفراد أسرته أو مع أصدقائه أحييه وأدعوهم إلى بعض المشروبات، فقال لى صلاح الدين مرة:

«تعرف يا أستاذ ألفريد إننا دائما نقول عن أى عبقرى إنه جاء قبل زمانه.. إلا أنت.. فقد أجمع أصدقائى الذين معى الآن أنك أتيت بعد زمانك.. ولو كنت جئت فى عهدنا الماضى لكان لك شأن لا تتصوره، ولما تعرضت لمحنة أبدا (!)».

«فكانت هذه أيضا من عبارات الثناء التى لا تنسى، والتى أتذكرها دائما للمثقف الوطنى د. محمد صلاح الدين كلما عانيت الضيق، فأتذكر قوله أنى تأخرت عن موعدى، فأسرىّ نفسى بالضحك، وأدعو للدكتور محمد صلاح الدين بالرحمة».

(٣٦)

«وفجأة دق المضيف على كأسه بالملعقة وران الصمت ووقف يقول:

«أصدقائى.. تلقيت هذه اللحظة رسالة (مهمة) تقول إن جمال عبد الناصر قرر منح كاتبنا المسرحى المبدع ألفريد فرج وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى بعد يومين فى القاهرة، وقد قامت وزارة الثقافة الكويتية بكل ما فى وسعها ليصل الكاتب المبدع إلى القاهرة قبل موعد الاحتفال بساعة واحدة، وأرسلت إلى المتجع طائرة عسكرية لنقله إلى هافانا هذه الساعة، هتف زملائى أهل الفن بكل اللغات هوريه وأوليه وبرافو، وتعالى التصفيق، وكانت دموع تنهمر من عينى وأنا أشعر بأيديهم تحملنى فوق الأكتاف لتطوف بى الحديقة التى كنا نتعشى بها، وصيحات تتقاطع: فيفا ناصر.. وفيفا فرج.. وفيفا المسرح (!)».

«وأصر كل وفد أن يحيينى بأغنية شعبية، ويهدينى هدية رمزية، فتناغمت حولى الأغانى برازيلية، ومكسيكية، وفرنسية، وأمريكية على موجة الفرح الاحتفالية».

«ولكن اثنين من الطيارين العسكريين الكوبيين انتزعانى بإصرار من أيدى الفنانين إلى السيارة الجيب.. إلى المطار».

«وفى هافانا كانت الساعة تقارب منتصف الليل حين نزلت من الطائرة فوجدتنى فى

وسط أكثر من عشرة صحفيين وفلاشات آلات التصوير تومض وتكاد أن تبهرنى، وتتقاطع الأسئلة من حولى».

«قلت: إننى أتلقى التكريم عن مسرحية «حلاق بغداد»، وإن المسرحية تنقد غياب الديمقراطية بمصر، وإنها عرضت بمسرح الدولة الذى يتمتع اليوم بالازدهار، وبحرية التعبير».

«ومن هافانا إلى براغ فبرلين فالقاهرة وجدت وزارة الثقافة الكوبية الطريق المتعرج للطيران الذى يوصلنى إلى القاهرة قبل ساعة من احتفال «عيد العلم»، وكانت زوجتى تنتظرنى والمطار كله قد قرأ اسمى فى الصفحة الأولى ونشط لمساعدتى للخروج بسرعة إلى السيارة، إلى قاعة الاحتفالات الكبرى لجامعة القاهرة، إلى المنصة أصافح جمال عبد الناصر وأتسلم جائزتى، والوسام الرفيع».

. . . . . .

. . . . . .

هكذا كان ألفريد فرج من الذكاء بحيث صور علاقته بالزعيم فى هذا الإطار. . وهو ذكاء لا نجد خيراً منه ليكون خاتمة لمدارستنا لهذه المذكرات الفريدة التى صورت اغتراب يسارى مصرى على نحو مسرحى فريد. .

***