الأعمال الكاملة

جلال العشري

- ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة
- المسرح وجه وقناع

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٩

■ الكتاب : الأعمال الكاملة (ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ـ المسرح وجه وقناع)
■ المؤلف : جلال العشرى
■ الطبعة الأولى : ٢٠٠٩م
■ طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
■ الإخراج الفنى: مادلين أيوب
■ الغلاف : صبرى عبد الواحد
■ خطوط : أوس السنوسى
■ جرافيك : فتوح فتحى فوده

العشرى، جلال.
مختارات من مؤلفات جلال العشرى.. القاهرة
: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩
٧٠٨ ص ؛ ٢٤ سم.
تدمك ٥ ٩١١ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨
١ـ الأدب العربى ـ مجموعات.
أ ـ العنوان .
رقم الإيداع بدار الكتب ١٣١٧٦/ ٢٠٠٩
I.S.B.N- 978 - 977 - 420 - 911- 5
ديوى ٨١٠,٨

ثقافتنا

بين الأصالة والمعاصرة

مقدمة

البحث عن نظرية

• ليس عندنا نقاد يكتبون، ولكن عندنا كتاب ينقدون، فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك، وإنما يوجد نقاد، هم أصلاً كتاب يقولون رأيهم فى كل شىء، ولأنهم فضلاء، بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون!

ليس عندنا نقد، فالنقد عندنا شيء.. أي شيء، كلام.. مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية، والرأى الشخصى الخالص، والتعبير لمجرد التعبير.

وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا واختلاف النقاد حول مشروعية العمل، فضلا على درجات التقويم. فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام، ولو حاولت أن تعرف الخط النقدى لهذا الناقد أو ذاك لما استطعت إلى ذلك سبيلا، لأنه بنفس المقياس الذى يمجد به الناقد هذا العمل الفنى ـ شعرًا كان أو قصة أو مسرحية ـ يحكم بالإعدام على عمل فنى آخر.. هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرة ولا اتجاه.

والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية.. ففى الشعر نجد **العقاد**، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ، لا يزال موضع خلاف، ولا يزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية، بل هم يختلفون عليه أصلا... هل هو شاعر أم لا؟! وفى الفكر نجد **سلامة موسى** هو الآخر موضع خلاف.. خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى، بل حول ما إذا كان ناقلا ومترجما وكفى، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه. وفى المسرح نجد رشاد رشدى كذلك مشدودا بين طرفين لا يلتقيان.. طرف يعده كاتبا مسرحيًا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالإبداع الفنى، ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما، والنقد المسرحى بنوع خاص. وفى القصة يجىء

إحسان عبد القدوس مثالا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره، ويراه البعض الآخر كاتبا لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين.

وبعد هذا كله، أمامنا الشعر الجديد، ومدى ما يثار حوله من جدال، فمن النقاد من لا يعترف به أبدا، ولا يكاد يفرق بينه وبين النثر والنثر الفنى على أكثر تقدير، ومنهم من يرى فيه قمة المد الإبداعى، وغاية التجديد فى الشعر العربى الحديث.

أضف إلى ذلك أنه ليس عندنا نقاد يكتبون، ولكن عندنا كتاب ينقدون، فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك، وإنما يوجد نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم فى كل شىء... ولأنهم فضلاء بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون، مع أن النقد شىء والكتابة شىء آخر، وإلا إذا كان سهلاً على المؤلفين أن ينقدوا فلم لا يكون سهلا على النقاد أن يكتبوا شعرًا أو قصصًا أو مسرحيات؟

يقول الفيلسوف الكبير برتراند رسل فى مطلع تصديره لكتاب «تاريخ الفلسفة الغربية» «الاعتذار واجب لهؤلاء الإخصائيين الذين اختصوا أنفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك. وبدراسة الفلاسفة فرادى، فقد يجوز لى أن أستثنى ليبنتز، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن تناولت بالدرس يجد عند سواى من يعلم عنه أكثر مما أعلم».

وهذه الروح نفسها التى لا تقتصر على الفلاسفة والأكاديميين وحدهم، هى ما نجدها فى صحافة الغرب، افتح أية جريدة أو مجلة تجد لكل فن ناقده المتخصص.. وهاهو على سبيل المثال الملحق الأسبوعى لجريدة «الصنداى تايمز» تجد هارولد هوبسون لنقد المسرح، وديريك بروز لنقد السينما، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى، وجون رسل للنقد التشكيلى، وريموند مورتيمر لنقد الكتب الثقافية العامة فضلا على جيرمى راندال فى الراديو، وموريس ويجن فى التليفزيون، وريتشارد باكل فى الباليه، وويلز باول فى الأوبرا.

وهذا على العكس تمام مما نجده فى صحافتنا، ففى أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات نجد كتابا تخصصوا فى عدم التخصص، أعنى تخصصوا فى كل شىء! فهم شعراء ينقدون المسرح، وهم روائيون يكتبون فى النقد السينمائى، وهم مسرحيون يقولون آراءهم فى الفن التشكيلى، وهم معلقون سياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والأوبرا والباليه. وهكذا بمقدار ما نفتقر إلى الناقد أصلا، نفتقر إلى الناقد النوعى الذى يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك، فإذا هى الكلمة الحجة والرأى الأخير.

بهذه الروح الواعية، والفهم المضىء، يمكن للكلمة الناقدة أن تكون ذات فعالية فى تطوير العمل الفنى، وفى جعل أدب النقد على جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والإبداع، أما أن يظل النقد عندنا كما هو إلى الآن قائمًا على العلاقات الشخصية، صادرا لا عن مدارس النقد بل عن «شلل» النقاد، معبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم فى بعض الأحيان! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لى من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده. أقول: إنه لو ظل النقد عندنا كما هو إلى الآن، فلن يكون لنا نقد ولا أدب لأن مناخا كهذا كفيل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وأدبية. فالعلاقة بين وجهى العمل.. النقدى والإبداعى.. كالعلاقة بين سطح السائل فى الأوانى المتسطرقة، إذا زاد أحدهما زاد الآخر، وإذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى وبنفس المقدار.

ونقول هذا على مستوى النقد التطبيقى الذى يجعل من صاحبه ناقدا نوعيا له رأية الخاص فى هذا العمل أو ذاك، ولكنه الرأى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفنى أو الأدبى من ناحية، المعبر عن رأى صاحبه المنهجى أو الموضوعى من ناحية أخرى، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى، الذى يتمثل فى إقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه. فعلى امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ومنذ عصر التنوير حتى الآن لا نكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الأصيلة دونما انعزال عن العالم من حولنا، ولا نكاد بالتالى نتعرف على

ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد، مع أن نظرية النقد هى الأصل الذى يجىء النقد التطبيقى فرعا له، وهى الأساس الذى لابد منه لقيام نقد نوعى يتناول العمل الفنى أو الأدبى إما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم.. التفسير النفسى أو الاجتماعى، والتحليل الجمالى أو الإيديولوجى، والتقويم الكلى أو التكاملى الذى يضع فى اعتباره هذه الجوانب مجتمعة.

هذا الطراز من النقاد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا، وهو الطراز الذى لا نلقاه فى آداب لغتنا المعاصرة، ونلقاه فى آداب اللغات العالمية الأخرى، مما يجرنا إلى إثارة هذه الأسئلة:

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الثقافية العميقة الواسعة التى تتناول كل شىء.. من علم الطبيعة وعلم النفس وعلم الاقتصاد، إلى التاريخ والسياسة والاجتماع، إلى النقد والفن والدين، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية، وفلسفة العالمين القديم والحديث؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلاقة من النقاد الفلاسفة أو فلاسفة النقد، الذين لا يقفون عند التقبل البحت ولا يكتفون بالتحصيل الخالص بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثاب والحس المرهف، على نحو يمكّن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معانى «**الأصالة**» على نحو ما تتمثل فى الكثرة من نقاد الأدب العالمى المعاصر، فنظرة ولو عابرة إلى هؤلاء النقاد، ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى.. معنى الأصالة مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير.. منهم من اتجه بالنقد اتجاهًا موضوعيًا يعتمد على التراث كما فعل ت. س. إليوت، ومنهم من اتجه به اتجاهًا شخصيًا يعتمد على السيرة كمل فعل ف. و. بروكس، ومنهم من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند ايفور ونترز، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند أ. أ. رتشاردز، ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة فى النقد.. أى شرح العمل الأدبى شرحًا خلاقًا كما فى حالة ادموند ويلسون، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزى فى النقد.. بمعنى تناول العمل

الفنى بوصفه رمزًا يحتاج إلى تفسير كما فى حالة كينث بيرك، ومنهم من رأى وجوب إخضاع النقد للمنهج العلمى بل والمعملى كما فعل جون كراو رانسوم. ومـهم من اعتمد فى مذهبه النقدى على التفسير الاجتماعى كما فعل وليم امسون، ومنهم من اعتمد على التحليل اللغوى كما فعل رتشارد بلاكمور، ومنهم أخيرا مود بوكين التى أقامت مذهبها النقدى على التحليل النفسى، وجين آلن هـريسون التى أقامته على الدراسات الانثروبولوجية، وكانستانس رورك اتلى عولت فى مذهبها النقدى على المأثور الشعبى.

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معانى «المعاصرة» على نحو ما تتمثل فى نقاد العالم المعاصرين، ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت أمام النقد المـاصر، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد، مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادى فى النقد، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفوق من حيث الدقة كل ما كتب من نقد فى القديم. فالمعاصرة هى الصفة الجوهرية التى تميز بين نوعين من النقد يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف، والمعاصرة هى التى استطاعت أن تحسم ضروب المعرفة الإنسانية فى استعمال منهجى منظم يؤدى إلى بصيرة ناقدة فى الأدب.. فمن التحليل النفسى استعار النقاد المعاصرون الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعى، ومن أصحاب علم النفس الاجتماعى أخذوا فكرة الكليات وهى أساس الاتجاه التكاملى فى علم النفس، ومن علماء النفس الإكلينيكيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الإنسانى، ومن علوم الاجتماع إستعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعى والصراع الطبقى وصلة هذا كله بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعى، وكان الفولكلور مصدرًا خصبًا للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة وبالأساطير والمعتقدات التى ترتكز عليها نماذج الفن الشعبى وموضوعاته، كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانتية بمثابة أفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد. أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية

فقد أمدت النقد بعناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها، ونظريات ذات فائدة نظرية عظيمة مثل «التطور» أو النشوء والارتقاء، ومبادئ مثل «النسبية» و«المجال» و «اللامحدودية».

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلت من كل معانى الأصالة والمعاصرة، وأقصد بالأصالة أن يصدر الناقد فى نظريته عن نفسه أولا بحيث تجىء هذه النظرية نابعة أصلا من طبيعة الأدب فى بلاده، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب فى الفن والتعبير. أما المعاصرة فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره، معبرا عن روحه مستفيدا من إنجازاته معتركا مع قضاياه، محاولا بعد ذلك ألا يطل عليه من الخارج متأملا، بل أن يحياه من الداخل ثائرا، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره.

والسؤال الآن، هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة فى النقد إلى ظروف خارجة وأسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعى والأسباب، أم هو سبب أصيل فى بنية الطبيعة العربية، يجعلها قاصرة عن الإبداع النقدى، عاجزة عن تصور النقد فى إطار نظرى عام؟

أغلب الظن أن الداء الذى أصيبت به الحركة النقدية فى ثقافتنا المعاصرة ليس هو داء القصور وإنما هو داء التقصير، التقصير عن الاستمرار بإرهاصات النقد التى بدأها العرب القدامى، فى ضوء ثقافة غربية معاصرة وممارسة نقدية فعالة وهادفة. ذلك لأنه إذا كان هذا الداء الذى أصيب به النقد الأدبى والفنى، قد نجت من الإصابة به فنون الأدب والفن نفسها، فهذا أدعى إلى الإيمان بالعبقرية العربية، وقدرتها على الإبداع فى مجال النقد، على نحو ما أبدعت فى مجال المعطيات النقدية نفسها من شعر ومسرح ورواية وقصة قصيرة.

فالإبداع الفنى والإبداع النقدى وجهان لعملية واحدة، وإن كان ثمة قصور أو تقصير فى جانب، فمعناه أن الجانب الآخر يعانى من نفس القصور أو التقصير، ولا يمكن أن يكون هذا انفصام جوهرى بين الجانبين لأن وحدة الظاهرة الأدبية

تأبى هذا الانفصام ولا ترضاه، وأقصى ما يصيب العملية الإبداعية هو التخلف فى أحد جانبيها نتيجة لإعادة النظر فى المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة، فى ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية من تقنيات نقدية جديدة، أو اتجاهات جديدة فى البحث.

وعلى ذلك فإذا كان النقد عندنا مختلفا عن الفن، المتخلف بدوره عن الأدب فذلك راجع إلى ظروف بعضها موضوعى، والبعض الآخر ذاتى، وأقصد بالموضوعى: ما يتعلق بمواضعات الواقع الخارجى، والذاتى: ما يتعلق بظروف النقاد أنفسهم، فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء فى الفكر أو فى الفن أو فى الأدب أو فى الحياة. وأقصد بالنظرية العامة ما يرادف «الفكرية» العريضة التى يقف فوقها كل منشط إنسانى، كما فى حالة البراجماتية فى أمريكا والتجريبية فى إنجلترا والعقلانية فى فرنسا والمثالية فى ألمانيا والواقعية فى الإتحاد السوفييتى، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية، حل أولا وقبل كل شىء، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعى واقتصادى، ولكنها أيضا خلاص فكرى، كما أنها لا تلعب دورًا حاسمًا فى تأمين النظام فحسب بل وفى إرساء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد.

أما أن النقد أكثر تخلفا من الأدب والفن، فذلك لأننا فى الأدب وفى الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم، الذى تعد جهودنا الحالية بمثابة تطوير له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير. وفى الفن سواء فى الفن التعبيرى أو فى الفن التشكيلى، استطعنا إلى حد كبير أن نتعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة، التى ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة أجنبية دخيلة أو داخلة، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدى الذى لا هو تطوير لتراث قديم، ولا هو تعبير عن واقع معاصر، فقد قطعنا صلتنا تمامًا بمحاولات النقد الأولى التى قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والآمدى والجرجانى وأبى هلال العسكرى، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها، إلا أن قيمتها الكبرى فى كونها نابعة أصلا من طبيعة الأدب العربى، متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية فى الفن والتعبير.. فابن سلام فى كتابه «طبقات الشعراء» وابن الأثير فى

كتابه «المثل السائر» والآمدى صاحب كتاب «الموازنة بين الطائيين» والجرجانى صاحب كتاب «الوساطة بين المتنبى وخصومة» وأبو هلال العسكرى فى كتابه «سر الصناعتين» هؤلاء جميعا لم يصدروا فى تأليفهم عن ثقافة إغريقية وافدة، ولا عن مزاج شخصى خالص، لكنهم صدروا عن المجتمع العربى الإسلامى نفسه وحقيقة مصالحة وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النمو والاستمرار، عن طريق لسانه العربى، وطريقة هذا اللسان فى النطق والتعبير.

بهذا الاستبصار الواعى العميق ظهرت على أيدى نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلاغة والبدايع والمعانى والبيان، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربى الأصيل والأدب اليونانى الدخيل سواء فى مناهج النقد ووسائله، أو فى موضوعاته وقضاياه.

ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربى الإسلامى - إلى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمى الإسلام - على معطيات الثقافة اليونانية.. سواء فى النقد ممثلا فى كتاب الشعر، أو فى الفكر كما هو ممثل فى كتب المنطق والإلهيات. فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وهضموه، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامه بن جعفر، الذى حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه فى كل ميادين المعرفة، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا تنصلهم منه سواء فى الأدب أو فى نقد الأدب، وكل ما بقى من تأثير أرسطو وقدامة ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلاغة وعروض، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست إياه، لأن النقد الأدبى نشأ عربيا وظل عربيا صرفا.

تمام كما حدث على الصعيد الفلسفى عندما انبهر بعض مفكرى الإسلام من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الإسلامى؛ وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع فى ذلك الحين. الأمر الذى ترتب عليه ظهور نوع من الاغتراب الروحى العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة، وبين المجتمع العربى بمتطلباته الإسلامية من جهة أخرى، فكان أن لفظهم المجتمع العربى الإسلامى

وأعلن أنهم لا يمثلونه فى شىء، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصى ومزاجها الخاص.

وهذا ما سبق أن عبرنا عنه فى كتاب «حقيقة الفلسفة الإسلامية» بقولنا أن أصالة الفكر الإسلامى تلتمس عند غير الفلاسفة، عند الأصوليين من الفقهاء وعلماء الكلام.

أعود فأقول: إننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التى قام بها نقاد العرب القدامى، فبدلا من أن نصدر عنها فى ضوء ثقافات أجنبية حديثة وهادفة، وفى ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية الحقيقية، دونما انعزال عن العالم من حولنا، أخذنا بمقاييس النقد الأجنبى وطبقناها تطبيقا جامدا، فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة عنا، وبين النقد الذى هو غريب عليها كل الغربة. وهكذا ضاعت الحقيقة الأدبية بين نوعين من النقاد كلاهما بعيد عن الصواب، النقاد السلفيون الذين استظهرا علوم الأوائل - دون ما احاطة بعلوم المحدثين - وحاولوا تطبيقها على فنون لا تخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التى قال بها القدامى، لأنها فنون مستحدثة على آدابنا، جديدة على لغة هذه الآداب، والنقاد المحدثون الذين أحاطوا بقواعد النقد الأجنبى ومدارسه الحديثة، وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دون ما إحاطة بتراث هذه اللغة وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التى فى كنفها نبت العمل الفنى، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة.

والخلاص هو فى اجتماع هذين الجانبين فى النقد التكاملى، الذى يضرب ضربته فيعيد حركتنا الفنية والأدبية إلى صوابها، ويرصف الطريق واسعا وطويلا أمام النقد العربى بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصيلة.. كى نعود فنرى قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهى تحتل مكان الصدارة، كى نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة وفعاليتها فى صياغة الواقع من جديد، كى نعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل بين الخير والشر بين القبح والجمال.

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليعيدوا النقد الأدبى فنا عربيا له سماته الخاصة وملامحه الفريدة، وله بعد هذا

كله مشكلاته القائمة ونتائجة البعيدة. صحيح أن الخطى الأولى التى خطلها جيل الرواد أو جيل عصر التنوير من أجل صياغة نظرية عامة فى النقد، شهد ألوانًا هائلة من التعثر، إذ لم يكن لديهم تصور عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكرى أو فنى أو حياتى، ولكل الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن.. جيل عصر التحرير.. استطاع لإيمانه بالإشتراكية العربية أصول عقيدة وفلسفة ثورة، أن يبلور محاولات الرواد، وأن يضع يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد.

ونظرة فاحصة للقطاع الطولى فى حركتنا النقدية، ترينا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة فى النقد، ومدى تفاوتهم فى كم الثقافة وكيف الإبداع، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة.. معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة.

والواقع أن حركة التنوير التى بدأت فى أواخر القرن الماضى بالعودة إلى تراثنا العربى القديم، على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوروبية بإحياء التراث، كان لها أثرها الفعال فى ظهور رائد مثل الشيخ حسين المرصفى الذى حاول أن يرتد إلى منابع النقد الشعرى القديمة، ليبعث أصول هذا الفن من جديد، فمن الطبيعى أن تلازم النهضة الأدبية التى كان محمود سامى البارودى رائد البعث فى جناحها الشعرى ومحمد المويلحى رائد البعث فى جناحها النثرى، من الطبيعى أن تلازمها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده، نقد ودراسة يعتمدان على بعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدامى. غير أن كتاب الشيخ المرصفى الذى أودعه خلاصة مذهبه فى بعث النقد العربى. كان شبيهًا بكتب الأمالى العربية كأمالى المبرد وأمالى القالى وغيرهما، كل ما هناك من فارق بينه وبين هؤلاء، أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته، بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان، .. ومن هنا كانت تسميته «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية» وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها، ووسيلة إنشاء الشعر والنثر فى عصره. وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المصرفى قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية، فهى تكاد تنحصر فى بعث القديم ووصله بالحياة فى عصره دون أن يصدر فى ذلك عن تصور كامل لمعنى

التجديد، وإحاطة كافية بثقافة الغرب. ومن هنا بقى الشيخ المرصفى حبيس دائرة لا يتعداها.. بعث القديم وإحياء التراث.

ولكن بعث القديم وحده لا يكفى، وإحياء التراث كما هو شىء لا يفيد، والانتقال من «صهاريج اللؤلؤ» إلى حديث عيسى بن هشام، وإن شكل تطورا فى الأدب، إلا أن الاهتمام بالصنعة والصناعة والتصنيع، كان لا يزال مسيطرا. لذلك ألحت الحاجة إلى وجود من يبعث القديم فى ضوء الجديد، ويحيى التراث ليجعله وقودًا فكريًا وروحيًا فى مطلع عصرنا الحديث، وكان ذلك هو ما حاوله **مصطفى صادق الرافعى** فقد اتجه هذا الرائد أول ما اتجه إلى التجديد فى الشعر والنثر على السواء، محاولا أن يربط الأدب بواقع الإنسان، وأن يجعله حميم الاتصال بوجدانه ومشاعره، مدخلا فى اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة. ولذلك فهو يهاجم القديم والقدماء، ويعيب على التقليدين انشغالهم بمظاهر القديم ومعالمه، دون الالتفات إلى ما جد على الحياة من تطور، وما حصل لها من تغيير، فالموضوعات التقليدية تحبس الموهبة وتعوق الخيال، ولا تنطلق من طيات النفس وأغوار الضمير، لتخاطب كافة الجوانب فى الإنسان.

ومن هنا اهتدى الرافعى إلى منهجه البيانى فى النقد، الذى لخص مراحله فى الطبع الفياض الذى يصدر عنه الأديب، ثم العناية بالتراكيب اللغوية والجرى على نهج الفصحاء، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتمرس بأساليب المجيدين من الشعراء. غير أن الرافعى طغى عليه الاحتفال بالأسلوب والعناية بالبيان، طغيانا جعل أدبه أقرب إلى أدب الزخرف كما قال طه حسين أو أدب الصنعة كما وصفه سلامة موسى. وبذلك باعد الرافعى بين أدبه وبين ذوق العصر، فظل بعيدا عن عصره، غريبا على معاصريه، مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق. ولم يكن لمنهجه البيانى من فضل إلا فضل بعث القديم، لا جامدا جافا كما فعل الشيخ المرصفى، ولكن نابعا من ذات الأديب معبرا عن خلجات روحه وومضات ضميره، وذلك فى ضوء حماسة دينية مصدرها القرآن، وغيرة قومية مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية.

وعلى الرغم من إحساس الرافعى بضيق الدائرة التى يتحرك فيها الأدب العربى، وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغات الأخرى: «وما زالت أجناس الأمم يضيق بعضها بأشياء ويتسع بعضها بأشياء فلسنا مقيدين بالفكر العربى ولا بطريقته، وعلينا أن نضيف إلى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى» إلا أنها كانت مجرد كلمات يجارى بها روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها، وإنما ظل الرجل يعنى بتزويق الكلمة وتنميق العبارة حتى أصبح أدبه أقرب إلى فن الأرابيسك الذى يبهرك بدقة الصنعة وبراعة الصانع، دون أن يكون فيه شىء يقال، وهكذا ظل أدب الرافعى شكلا بلا مضمون، أو أسلوبا خاليا من الفحوى.

ولكن خلو الشكل من المضمون، وفراغ الأسلوب من الفحوى، هو الذى دعا إلى البحث «عن الطريقة المثلى» لمعالجة اللغة العربية، وتقوية الذوق الفنى، وذلك فى محاولة تعريف الأدب وتقنين البلاغة، وكان أمين الخولى هو الذى روج للبلاغة فى إطار جديد، يتخلى عن أشياء لا تغنى فى النقد، ويتحلى بأشياء ضرورية فى الإحساس والتعبير، فإذا كان الأدب هو «فن القول» فعند أمين الخولى أن البلاغة هى «البحث عن فنية القول».

وفنية القول عند أمين الخولى ومن ورائه «جماعة الأمناء» تعنى البحث فى طبيعة اللغة، والفرق فيها بين المشترك والمترادف، وبين استخدام الأفراد والجمع، كذلك تعنى البحث فى الأسلوب وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة، وطريقة رسمه للصور، ثم الأداء اللغوى المؤثر فى صدد بحثه عن أجناس القول من نثرية وشعرية، وما يناسب كل جنس، أو كل فن كما كان يسميه، وما يلائمه من المعانى والتشبيهات والاستعارات والكنايات! وهذا معناه أنه لا الحبكة الفنية فى القصة، ولا الصورة الشعرية فى القصيدة، ولا الحدث الدرامى فى المسرحية، ولا الموضوع الأدبى كله، لا شىء من هذا يضاهى العبارة الأدبية فى النفاذ إلى الحقيقة، لأنها أى العبارة، العنصر الأدبى الذى هو طراز فى الإخراج والعرض، ومن ثم يهدى كل شىء!

وتأسيسا على هذه القاعدة، تصبح «الكلمات» هى مفتاح الفهم، وهى الطريق إلى نفس الفنان، وإلى تحديد درجات ذكائه ومدى إحساسه بالحياة.

وطالما نادى أمين الخولى بتصدير «البلاغة» بمقدمة نفسية ومقدمة جمالية، إلا أن هذا لم يكن ليصرفه عن اللغة الموحية، التى يستطيع الأديب بها أن يعيد التعبير عن الكون بطريقته الخاصة، أو كما قال يعمد إلى التعبير عن الحسن فيبدع صور الجمال باللفظة، كما يبدعها الموسيقى بالناى، والمصور بالألوان والأصباغ، والنحات بالرخام والحجر!

ومهما يكن من تأثر أمين الخولى باطلاعه الواسع فى الأدبين الألمانى والإيطالى، إلا أننا نلاحظ بوضوح واضح صدوره عن تراثنا النقدى القديم، وخاصة الجاحظ فى بيانه عن صحة المعانى وفسادها ومناسبتها للألفاظ، كذلك قدامه فى كلامه عن نعوت الوصف والهجاء والرثاء، وإن حاول أن يستخلص من هذ كله نظرته فى النقد، تلك التى تقرر أن النقد عملية تأمل فى الكلمات المجنحة تفسح المجال لأن نطرح فيها التفصيلات على فراشات النفس والتاريخ والاجتماع والجمال.

وعلى ذلك تصبح عملية النقد هى عملية اختيار النماذج التى تشرح، لا من أجل المعانى التى تتضمنها، وإنما من أجل المعانى المحتملة للكلمات، وكأنما الاهتمام باللغة كل هذا الاهتمام، هو الذى يعطيها الصدارة على الإنسان، ويجعلها خالقة له بدلا من أن تكون مخلوقة على يديه، وهذا معناه بعبارة أخرى أن نظرية الأدب عند أمين الخولى إنما تبدأ من اللغة بهدف الخروج منها إلى الإنسان الذى أوجدها فأوجدته إن صح هذا التعبير!

فى محيط من التطلع إلى التجديد تقصر عنه ممكنات الأفراد، وفى مضطرب من إيجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربى فى ضوء الثقافات الأجنبية، وفى جو خانق دعت الحاجة فيه إلى تصحيح مقاييس الشعر بخاصة، وفنون النثر بوجه عام، ظهر عباس محمود العقاد.. العملاق الذى ضرب ضربته فتلاقت على قلمه الثقافتان.. العربية الأصيلة والغربية الوافدة، وتجلت قيمته

المرحلية فى الاتجاه إلى الإنسان باعتباره مصدرا للآداب والفنون، لا إلى اللغة لنستقى منها الإنسان.

ولما كان الإنسان فى حقيقته «ذاتا» وذاتا حرة، على اعتبار أن الله هو أعلى الذوات، لأنه أكثرها حرية على الاطلاق، كانت الحرية عند العقاد هى الأصلى فى كرة الجمال، كما أنها الأصل فى معنى الحياة. وتفسير ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصورة، ولا سبيل إلى إدراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى، ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد، والضرورة عنده معناها التباس المعنوى بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعيان.

وهذا الذى يقال عن الحياة فى علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال، ففكرة الجمال فى الحياة عن العقاد هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون، معناهما واحد، ولا يختلف هذا المعنى فى جوهره الدفين وإن اختلف فى أوصافه الظاهرة، بحيث نخلص إلى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها، حينما يعول على العوائق والقيود.

وعلى هذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتى الشكل والمضمون فى الأدب، فالشكل فى الأدب ضرورة، والأديب الحق هو ذلك الإنسان الملهم الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسينا الأشكال، وتؤدى عملها فى أن تساعد المعنى على الظهور، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر عما وراءها من المعانى والدلالات. وتلك هى غاية التعبير الأدبى، أن يكون إناء ينضح بما فيه، ورمزًا يدل على ما وراءه. والكلام عما فيه وما وراءه يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل إلى الكلام عن جانب المضمون، فعند العقاد أن هذه النظرة فى التوفيق بين الحرية والقيد، أو فى «تغليب الحرية على الضرورة» هى وحدها الكفيلة بأن تطلق للأديب العنان، كى يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصويرا أصدق، فالأعمق والأصدق فى مضمون العمل الأدبى نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة.

ومن هنا.. من قيمتى الأعمق والأصدق على مستوى فلسفة الجمال خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبى، فهذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أدب الأديب إنما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه، واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب. وهذا هو المنهج الذى استخدمه العقاد فى دراسته عن ابن الرومى، كما يدل عليه عنوان كتابه «ابن الرومى.. حياته من شعره» والذى استخدمه أيضا فى دراسته عن أبى نواس، وفى مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء. وكذلك فى كتب العبقريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسم صورا نفسية لا سيرا تاريخية سواء لعمر أو لعلى، لخالد أو للحسين، لمحمد ﷺ أو للمسيح على نحو ما رسم صورا نفسية لمن ذكرناهم من الشعراء.

ولكن الذى ترتب على رد الجمال إلى الحرية عند العقاد، هو تحول الجمال إلى حقيقة ميتافيزيقية معزولة، تنشد البحث عن الجميل فى ذاته، دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى. كما ترتب على استغراقه فى المنهج النفسى، أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخى بل وعن إطار عصره، ونظر إليه على أنه «شىء فى ذاته» لا علاقة له بالحياة، ولا صلة لأدبه بالجنس أو بالبيئة أو بالقيم السائدة فى عصره. لذلك دعت الحاجة إلى منهج آخر جديد يضع فى اعتباره هذه الأبعاد الجديدة، وبمقتضاه يمكننا أن نفسر اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى، كما نفسر الاختلاف فى نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة عن بيئة، وبالمثل نفسر اختلاف أديب عن أديب.. وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخى الذى دعا إليه طه حسين واستخدمه بالفعل فى دراسته عن «ذكرى أبى العلاء المعرى» وفى غيرها من الدراسات.

ولقد استمد طه حسين أصول منهجه التاريخى فى النقد من المدرسة الفرنسية التى تزعمها الناقد الكبير هبوليت تين، وحرص فيها على تعريف الأوروبيين بعمل التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية، ومؤدى نظريته إن الإنسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر، وبذلك لا يكون الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات، وإنما هو فى حقيقته تعبير عن الجنس وعن الزمان والمكان. ومن هنا

انطلق طه حسين بمنهجه التاريخى القائم على هذه العناصر الثلاثة.. الجنس والبيئة والعصر، والذى لا يعنى بالأدب إلا من حيث هو مرآة للمجتمع، ولا يهتم بالشاعر وحياته إلا بالقدر اللازم لفهم شعره. فالإنسان بمواهبه ومعنوياته إن هو إلا أثر من آثار البيئة بمعناها الاجتماعى الواسع، لا يكاد يفترق عن الحيوان والنبات فى انتفاء الفكرة وانعدام الإرادة.

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخى بحدوده العلمية الجامدة وإطاره المذهبى الجاف، وإنما أدخل عليه بعض الأصول الفنية التى اتخذها معيارا للنقد ومحكا للقيم الأدبية، ولعل من أهم هذه الأصول.. الصدق الفنى وحرية الأديب. فقد طالب طه حسين الأديب بأن يعبر عن واقع إحساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف، وأن ينزل على حكم الواقع فى التعبير بلسان العصر، فلا يصطنع لغة غير لغته، ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه، وإنما يستجيب لمشاكل العصر ودواعى التطور.

أقول إنه على الرغم من إن طه حسين لم يقف عند حدود المنهج التاريخى، وإنما أضاف إليه عنصرى الصدق الفنى وحرية الأديب إلى الحد الذى جعله يقول كلمته المشهور «خسرت الأخلاق وربح الأدب» بمعنى أن حرية الأديب مكفولة، حتى ولو أدت به هذه الحرية إلى مجافاة الأخلاق، فقد كان طه حسين بمنهجه التاريخى بمثابة الوجه الآخر للعقاد بمنهجه النفسى.. الأخير حصر نفسه فى ظروف الأديب الداخلية.. أعنى ظروف حياته النفسية، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية.. وأقصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر.

لذلك كان لابد لمنطق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين النقيضين فى مركب واحد، إذ نصل إلى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين طريقة التفاعل الديناميكى بين شخصية الشاعر أو الأديب، وبين واقع بيئته وأحداث عصره. وتلك كانت بداية الدعوة إلى المنهج الاجتماعى الذى حمل لواءه سلامة موسى، واستقى خطوطه وملامحه من فلسفته الطبيعية التطورية، التى تحاول دائمًا فهم «الجمال» فى ضوء إدراكها لنشاط «الطبيعة»، وتسعى باستمرار لتأصيل جذور «الفن» فى صميم «الواقع» وأحشاء «المجتمع». فعند سلامة موسى

أن «الجمال الطبيعى» هو الركيزة الأساسية لكل «جمال فنى»، على اعتبار أن الجمال غاية من غايات الطبيعة إن لم نقل أنه هو نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة..

ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية؟.

يجيب سلامة موسى على ذلك بقوله، إن من شأن الحضارة البشرية أنها تحيل ما فى الطبيعة من وسائل إلى غايات، فالأوانى والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية، كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها غايات بل إن اللغة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب إلى غاية، عندما أحالوها إلى إيقاع موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة.

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل إلى غايات وترى فى الفن نشاطا فعالا يقوم به الإنسان من أجل تغيير الواقع، انطلق سلامة موسى إلى منهجه الاجتماعى فى النقد، الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال إميل دوركيم وليفى بريل وغيرهما، ممن ذهبوا إلى أن الأدب انعكاسًا للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة. ومن هنا ربط سلامة موسى بين «الحياة والأدب» فى كتابه المسمى بهذا العنوان، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه «الأدب للشعب».

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيرا جامعا قال فيه «ولكن ما دام الأدب فى خدمة المجتمع، فإنه يجب أن يندمج فى مشكلات المجتمع، ويجب أن يرفع إحساسنا إلى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير، وحتى يحيل حياتنا الفردية إلى حياة اجتماعية، تترفع عن الهموم الشخصية الصغيرة، وتضطلع بالهموم الإنسانية الكبرى».

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عن سلامة موسى من متناقضات، إذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعدم العناصر المثالية الروحية، فإنها فى عمومها نظرية إجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته بالمجتمع،

وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة، وتجعل الأديب يستهدف بكتاباته صالح الشعب. أو على حد تعبيره: «اللغة والأدب والفن والبلاغة إنما هى جميعا فى خدمة الحياة»، غير أن وظيفة الأدب والفن وهدفهما فى الحياة، فضلا عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر، كلها غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها فى الاعتبار، وبالتالى لم تمكنه من أن يضع مذهبا نقديا كاملا، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدى الجديد الذى يعرف باسم المنهج الأيديولوجى، والذى يعد محمد مندور بحق رائدا له فى ثقافتنا العربية المعاصرة.

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجى عند محمد مندور فى أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزه إلى العناية بالمضمون، أى إلى ما يفرغه الأديب أو الفنان فى الموضوع من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر. ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما إليه، واختلاف طريقة معالجته له. ومن هنا رأيناه يفضل التجربة الحية المعاشة على أية تجربة أخرى، وبخاصة إذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الإنسانى الحاضر.

فالمنهج الأيديولوجى الذى دعا إليه محمد مندور هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكانا فى عصرنا الحاضر، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعا يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون، ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون.

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام محمد مندور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى، هو الذى أدى به إلى تطوير منهجه النقدى من المنهج الجمالى إلى المنهج الموضوعى، بل والمنهج الأيديولوجى، فى ضوء الفلسفة الإشتراكية الجديدة، تلك التى تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها.. ومن هنا كانت مناصرته

لقضية الالتزام فى الأدب والفن، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد، فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد، والفنان الهادف هو الذى يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى.. أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر إسعادا للبشر!

وهكذا كانت دعوى محمد مندور فى صحيحها هى الدعوة إلى جوهر كل فلسفة اشتراكية، تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما وغاية أكثر شمولا .. كانت دعوة تكشف عن وجدان متأجج يرغب فى تثقيف الكتل الاجتماعية التى تضغط عليها الرجعية بقيمها البالية، بغض النظر عن إطار هذه القيم الروحية. ولكن الدعوة إلى الجوهر أقرب إلى التعميم النظرى منها إلى التخصيص التطبيقى، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا: فضلا عن أنه لم ينكر فى ضوء تصوره الأيديولوجى لنظرية الأدب، أن وظيفة الأدب جذرية تماما، على الرغم من تداخل هذه الوظيفة مع كل وظائف العلوم الإنسانية التى تميل بطبيعتها إلى التعميم، لذلك كن لابد من تحديد مفهوم الاشتراكية ـ لا جوهرها ـ تحديدا أكثر وضوحا وأشد مباشرة، لأنه إذا كان الأدب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع وحتمية تطوره، فهل هو تعبير ديالكتيكى يتفاعل مع الأصل والجذور، يأخذ منها ويعطيها، وبالتالى يصبح له دوره المحدد فى الحياة، وموقفه الواضح من المجتمع؟

والإجابة على هذا السؤال إجابتان أو هما إجابة واحدة، ولكنها ذات وجهين هما وجه التطبيق الإشتراكى الذى كان محمد مندور بحق جوهره الفكرى الأصيل، أحد هذين الوجهين هو الاتجاه الذى يأخذ بالإشتراكية على المستوى العقائدى الهادف، والآخر هو الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الواقعى الملتزم، الأول تزعمه لويس عوض وتبلور الثانى على يد محمود أمين العالم.

أما الاتجاه الأول، فقد بدت إرهاصاته النقدية تتضح فى كتابات لويس عوض الأولى وبخاصة مقدماته لقصيدة شيللى «بروميثيوس طليقا» تلك المقدمات التى عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى، الذى يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الإجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية.

غير أنه إذا كان قد أعلن فى بيانه «الإنسانية الجديدة» عن إتجاهه إلى مفهوم إنسانى عام ومجرد للأدب والفن، مفهوم لا يقتصر على حدود الموقف الإجتماعى بل يتعداه إلى الإنسان بوجه عام. «الإنسانية بحاجة إلى العقل وإلى الخيال وإلى الوجدان وإلى الواقع وإلى ما تحت الواقع.. الإنسانية بحاجة إلى كل شىء يجد الحياة فيها!»، فإننا نراه فى مرحلته الأخيرة.. فى كتابه عن «الإشتراكية والأدب» وفى التطبيقات الواقعية التى يقدمها فى دراساته النقدية، نراه يركز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الإشتراكى وفلسفتنا الجديدة، كما نراه ينادى بفكرة الأدب الإيجابى الهادف أى الأدب القائد للمجتمع - ولكن.. مع إعقام لمفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون على الأخص - ويعيب السلبية والغيبية والرومانسية على كثير من الكتاب. وينادى بأن الاشتراكية لابد أن تتسع فيما بين قطبى المادية والروحانية لكل المعانى الإنسانية الكبيرة. ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من الدكتور **عبدالحميد يونس** فى دراساته عن الأدب الشعبى، التى ربط فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط بين غاية الأديب واحتياجات المجتمع، والدكتور **عبد القادر القط** فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر، التى تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية، والدكتور على الراعى فى تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية، و**فؤاد دواره** فى كلامه عن الرومانسية فى كتابه عن النقد المسرحى.

قلت إن لويس عوض فى اتجاهه نحو تهديف الأدب وتوظيفه لخدمة فلسفتنا الجديدة ولقيادة الإنسان فى المجتمع، كان يحرص دائما - على حد تعبير أحد الماركسيين - على إعقام مفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون بوجه خاص، فعنده أن الاشتراكية عندما تكون «فكرة إنسانية أولا وقبل كل شىء.. وبحكم أنها كذلك، فأهم خصائصها الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التى لا تعرف الحدود»، وعلى ذلك فإذا كان الفن للفن والأدب للأدب والعلم للعلم خرافات، ابتكرها المثاليون ليحموا أنفسهم من عدوان الماديين، فبالمثل الفن للمجتمع والفن الهادف، والفن ذو الرسالة، وغيرها من خارفات ناجمة عن هذا الفصل المصطنع

بين المادة والمثال، وبين الجزئى والكلى! لذلك كان لابد لهذا الاتجاه «المعقوم» من أن يناضل نضالا مريرا حتى يضرب ضربته فيثبت وجوده ويتولى مكان الصدارة فى حركتنا النقدية المعاصرة. وهذا ما حدث بالفعل فى المعركة القصيرة والرهيبة التى دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم، وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب.. فالدكتور لويس عوض لا يريد للنقاد أن يصدروا العيانات السياسية باسم النقد الأدبى، وإنما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى، ومعنى هذا أنه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الصورة أكثر من الفنان، حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفنى ورصد ظواهره إلى تحديد موقفه من الواقع الإجتماعى.

وهذا ما رد عليه محمود أمين العالم ردا فيه عن حرية الفكر النقدى دفاعا حارا وحادا، على أعتبار أن حرية الإبداع الأدبى لا يجوز لها أن تحجر على حرية الناقد بأى حال من الأحوال، فبالمقدار الذى يكون فيه الأديب حرا وبالمعنى الذى يمارس به هذه الحرية، لابد للناقد أن يكون حرا هو الآخر،وليس الحجر على حرية أحدهما إلا حجرا على حرية كليهما، بل إن حرية الإبداع من حرية الآخر، وبذلك يمكن تحديد قضية العلاقة بين الأدب والنقد على أساس أنهما مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة، ثم على أساس أن يكون لكل أديب أو ناقد موقف معين من العملية الإجتماعية.

والذى يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفى الواقعية الإشتراكية.. الاشتراكية بمعناها العقائدى الهادف، والإشتراكية بمعناها التقدمى الملتزم، لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود أمين العالم إلى إعادة النظر فى وظيفة الأدب والفن، وموقفهما من واقع تجربتنا الإجتماعية. فعند الناقد الملتزم أن الأدب والفن إن هما إلا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة، فإن النقد هو الآخر لابد له أن يشارك فى هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة، فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا فى تفاعلهما وترافدهما، تفاعلا وترافدا ينطويان على معنى التكامل والالتزام.

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الإجتماعى، هو موقف من يؤمن بأن الأدب قوة فعالة فى صياغة الحياة وفى تنمية القيم وفى تقدم المجتمع، وبالتالى موقف من يؤمن بأن التقدم لابد وأن يكون حارسا على المجتمع.. حارسا على ما فيه من قيم تقدمية، حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار. وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكرى وإخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبى النقد والإبداع، وتحمل مسئولية الأدب الذى ينمو نموا داخليا، ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة تعمل على إنقاذ الفرد من براثن الاستغلال، وتصبح علامة على الصحة ونقضا للتفسخ، ورحلة من الضياع إلى الثورية، وهو ما عبر عنه بأنه «خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة إلى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم، وهى غاية الغايات فى حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة. فكما تعلو رقابة جماهير الشعب على أجهزة الدولة تعلو كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم، مرتبطين بقيم الثورة الإجتماعية ارتباطا واعيا مسئولا».

والذى نخلص إليه الآن من هذا الموقف الذى انتصر له العالم، هو أنه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله. وهو الاتجاه الذى يضم كلا من **عبدالعظيم أنيس وعباس صالح وبدر الديب ولطيفة الزيات وعبدالمنعم تليمة. وسامى خشبة. وصبرى حافظ، والناقد الأديب.. بهاء طاهر.**

إلى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدها التطورى، فى محاولتها بلورة الفكرة النقدية على أساس نظرى واضح، وصياغة مفهومى الأدب والفن صياغة مذهبية شاملة، ووصولها فى آخر الأمر إلى المرحلة التى يصبح فيها الأدباء رقباء على أنفسهم رقابة الوعى والمسئولية والالتزام الحر. والذى يحسب لنظرية النقد فى تطورها المرحلى خلال تاريخ نهضتنا الثقافية، هو أنها استطاعت لأصالة فيها وحياة أن تشكل متصلا ديالكتيكيا واحدا، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل

جمعا، فلا يجعل كلا منها قفزة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة.

هذا الحس الديالكتيكى الواعى الذى اتسمت به نظرية النقد فى أدبنا المعاصر، من طوالع عصر النهضة حتى الوقت الحاضر، هو الذى جعلنا نضع فى الاعتبار كل من أسهم فى بلورة النظرية، ومحاولة صياغتها فى إطار مذهبى، فهذه المحاولة هى بصمات فكر صاحبها على جبين النظرية وهى فى الوقت نفسه موجه فى تيار كبير يشملها، ويعبر عن حاجتنا العربية الملحة إلى نظرية عامة فى النقد، تصدر عنها كافة المناشط الأدبية والفنية، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة.

ومن هنا كان إغفالنا لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة، ولكنها العناصر التى لا تجعل منهم نقادا، بقدر ما تجعلهم بحاثا يصدرون عن ثقافتهم الخاصة وفكرهم الذاتى، دون أن يشكلوا خيطا فى النسيج أو مرحلة على الطريق. فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية دون أن نعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة.

هؤلاء النقاد هم جيل الجامعيين الذين أسهموا ببحوثهم الأكاديمية فى حياتنا النقدية، فجاءت هذه الإسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة، التى تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية، أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات. ولعل أهم هذه الاتجاهات وفى طليعتها هو «اتجاه النقد الموضوعى» الذى تبناه **الدكتور رشاد رشدى**، واستقاه من نظرية المعادل الموضوعى فى تفسير العمل الفنى، التى قال بها الشاعر والناقد الإنجليزى ت. س. إليوت ـ وقد ضم هذا الاتجاه تلامذة الدكتور رشاد رشدى وبعض أساتذة الأدب الإنجليزى. ومن أولئك وهؤلاء **الدكتورة فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور أمين العيوطى والدكتور سمير سرحان والدكتور عبد العزيز حمودة والدكتور محمد عنانى ثم فاروق عبد الوهاب** أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطًا وإنتاجًا. ويلى هذا الاتجاه فى الأهمية «اتجاه النقد الاجتماعى». للأدب والفن، ولكنه المفهوم

الاجتماعى بشكله العام ومعناه الواسع، الذى يلتقى عنده كل من يرى أن الأدب فى جوهره نشاط اجتماعى ومرآة تعكس واقع المجتمع، ورواد هذا الاتجاه هم **الدكتور عبد العزيز الأهوانى والدكتورة سهير القلماوى والدكتور شكرى عياد والدكتور أحمد كمال زكى** وأخيرا **د. عبد المحسن بدر**. والاتجاه الثالث فى ترتيب الأهمية هو اتجاه النقد الوجودى، لا الوجودية فى صورة وجدان فردى منعزل ولكنها الوجودية بمفهومها التقدمى المتطور، الذى تبلور أخيرا فى نظرية الالتزام عند جان بول سارتر، وقد تمثل هذا الاتجاه فى مؤلفات الدكتور **محمد غنيمى هلال** التى أكد فيها «فكرة الموقف» وفى كتابات **أنيس منصور** الذى كان أول من دعا إلى النقد الوجودى بعامة ثم **الدكتور محمد القصاص** فى محاضراته ومقالاته وأخيرا **الدكتور عبد الغفار مكاوى وعبد الفتاح الديدى ومجاهد عبدالمنعم مجاهد**. والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو «اتجاه النقد النفسى» الذى يتبنى فكرة التفسير النفسى للإنتاج الأدبى على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والأدب، لا شرحا فنيًا كالذى رأيناه عند العقاد فى دعوته إلى نظرية «الفحص الباطنى» وليس شرحًا لغويًا كالذى شاهدناه عند أمين الخولى فى ربطه بين البلاغة وعلم النفس الحديث، ومن هنا كان **محمد خلف الله أحمد** بكتابة «من الوجه النفسية فى دراسة الأدب ونقده»، رائدا لهذا الاتجاه، الذى يبين أهمية التحليل النفسى واللاشعور، ويأخذ بنظرية النماذج والطبائع، ويضع ناحيتى النفس والذوق فى مكانهما الجوهرى عند محاولته وضع تعريف علمى للأدب وهو الاتجاه الذى سار فيه كل من **الدكتور محمد النويهى** فى كتابه عن «وظيفة الأدب» وثقافة الناقد الأدبى، وفى دراسته عن «نفسية أبى نواس» وشخصية بشار. ثم **الدكتور عز الدين إسماعيل** فى كتابه عن «التفسير النفسى للأدب»، وقد يصح لنا أن نضع المرحوم أنور المعداوى فى هذا الاتجاه بدراساته عن «منهج الأداء النفسى فى الشعر» وتطبيقه لهذا المنهج على الشعر على محمود طه. وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو «اتجاه النقد الشارح» الذى يحصر نفسه فى النص الأدبى، ليتناوله بالشرح والتفسير، والكشف عما فيه من نواحى الإبداع، وهو الاتجاه الذى نجد أصوله فى محاولات النقد العربى القديم

والذى طوره وأحياه فى ثقافتنا الحاضرة المرحوم **أمين الخولى** ومن ورائه **الدكتورة بنت الشاطئ والدكتور شوقى ضيف والدكتور حسين نصار والدكتور ماهر حسن فهمى وفاروق خورشيد** وبعض أساتذة كلية دار العلوم.

على أن هذه الدوائر المنعزلة والاتجاهات الناتئة، التى جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافتهم الخاصة، دون أن تخضع لمنطق التطور أو ترتبط بحركة التاريخ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد فى أدبنا المعاصر، فالأصالة الكامنة فى محاولات النقد العربى، حررتها من هذه النظرات الجزئية، التى جاءت محدودة بحدود الوعى الفردى، ومكنتها من إدراك أهمية العلاقات الوظيفية فى إقامة النظرة الكلية العامة، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى فى آن، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد. وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة فى الكتابات الشابة والمثقفة، التى رأيناها فى كتابات رجاء النقاش وغالى شكرى وأمير اسكندر من ناحية، وفى كتابات جلال العشرى (إن جاز لى أن أضع اسمى فى هذا الكتاب) من ناحية أخرى.

فالشطر الأول على الرغم من كتاباته الجادة وإنجازاته الحقيقة، إلا أنه فى صحيحه جاء استمرارا وقد أقول تطويرًا لجيل الرواد، الذى سبقه واتخذه كتاب هذا الجيل مصابيح على الطريق فرجاء النقاش استمرار للمنهج الأيديولوجى عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره فى ضوء المفاهيم الذوقية والجمالية الحديثة، وغالى شكرى استمرار للواقعية الاشتراكية التى رأيناها عند لويس عوض مع محاولات واضحة للخروج بها من حدود النزعة الدوجماطيقية، وأمير اسكندر استمرار لمفهوم الالتزام بمعناه النقدى عند محمود أمين العالم مع محاولات لمفهوم الالتزام لمعناه النقدى عند محمود أمين العالم مع محاولات مخلصة لاستخدام المرونة فى تطبيقاته النقدية.

وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة، يجىء كاتب هذا الكتاب بمحاولاته التعرف على كنه النقد العربى وجوهره الأصيل، من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية، التى ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الأجنبية. وهو إذ يصدر فى محاولته النقدية عن إرهاصات النقد الأولى

التى قام بها نقاد العرب القدامى، وعن مزايا اللغة العربية وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير، إنما يفعل هذا فى ضوء ثقافة أجنبية هادفة، وفى ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة، وهذا ما عبر عنه بمفهومى الأصالة والمعاصرة.. الأصالة فى أن نصدر عن ذواتنا الحقيقية لا عن غيرها من الذوات، والمعاصرة فى أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بتراثنا الماضى، ودون أن ننعزل عن الحاله من حولنا.

تلك هى أبعاد نظرية النقد فى حياتنا الثقافية، وتلك هى خريطتها الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة. وهى كما رأينا لم تكن وصفة جاهزة وجدناها على قارعة الطريق، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما فى معانى الجهد من محاولات، والمكابدة من أخطاء، والمعاناة من نواقص. وإذا كنا فى رحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة فى النقد، لم نعدم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المعايير، نتيجة لفوضى النقد وفوضى الإفرازات الاجتماعية الكثيرة التى تخرج متنكرة على هيئة أدب وفن، وهى الفوضى التى أشرنا إليها فى مطلع هذا المقال، فما ذلك إلا تعبير غير صحى عن حالة صحية. هى حال التنفس الفنى التى يمر بها مجتمعنا بعد أن ظل أحقابا طويلة حبيس دهاليز الصمت، وهى أيضا حالة التنفيس النقدى، التى يحاول هذا المجتمع عن طريقها أن يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادرته فكريًا وحياتيًا داخل سراديب الظلام.

لذلك كان لابد لإنساننا الاشتراكى الصاعد من أن ينفس ويتنفس، كى يستعيد إحساسه بالحرية والمسئولية، وبمزيد من الارتباط بالحركة والفعل، وبمزيد من المشاركة فى صياغة الواقع من جديد.. صياغته أدبيًا وفنيًا ونقديًا فى وحدة فكرية شاملة.

جلال العشرى

فى الفكر الفلسفى

- فلسفة الوعى الكونى
- فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة
- شاهد على هذا العصر

فلسفة الوعى الكونى

- إما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية، وإما أن ننفى عنه الوعى وننفى عنه الوجود لأنه لا كمال بغير علم بالنفس، فضلا عن العلم بالموجودات.

فمن فكر فى الله فكر فى ذات.

ومن آمن بالله آمن بذات.

مؤرخ الفلسفة هو على نحو ما فيلسوف..

أقول هذه العبارة فى مطلع كلامى عن كتاب «الله» للأستاذ العقاد، لأنه إذا كان الكتاب، كما وصفه الأستاذ «كتابا فى نشأة العقيدة الإلهية منذ اتخذ الإنسان ربا إلى أن عرف الله الأحد، واهتدى إلى نزاهة التوحيد» فلا أقولها همسا، وإنما أصرخ بها فى وجه من ابتلى بهم العقاد من المشوهين نفسيا وعلميًا ممن حاولوا أن ينتقصوا من قدر الرجل، فوصفوه بأنه مؤرخ أو بأنه دائرة معارف، أو بأنه عارض للثقافة الغربية، إلى آخر هذه الأوصاف التى إن دلت على شىء، فإنما تدل على سوء الفهم أو على سوء النية أو على الاثنين معا.

لا.. لم يكن العقاد مؤرخا ولا كان دائرة معارف، وإنما كان مثقفا بالمعنى الكامل لكلمة ثقافة، والذى يعنى الإحاطة بكل شىء.. من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة، إلى التاريخ والسياسة والاجتماع، إلى الفن والنقد والدين، فضلا عن أدب الثقافتين الشرقية والغربية، وفلسفة العالمين القديم والحديث. على أن العقاد فى هذه الجوانب المتعددة من ثقافته العلمية والأدبية والفلسفية، لم يقف عند التقبل البحت ولا اكتفى بالتحصيل الخالص، وإنما مزج معارفه بالعقل الوثاب والقلب الجياش والحس المرهف، على نحو مكنه من أن يجمع فى شخصه بين الأديب والناقد، بين الشاعر وعالم الأخلاق، بين الفيلسوف ورجل الدين مع استحالة فصل الواحد من هؤلاء عن الآخرين، إذ يكمل بعضهم بعضا على نحو ما تكتمل فى الماسة أضلاعها، فلا يكتفى فى مشاهدتها بالنظر إلى ضلع واحد وإغفال بقية الأضلاع.

ونحن فى تناولنا لكتاب «الله»، لابد لنا من أن نتناوله فى ضوء هذه الاعتبارات العقادية، وإلا فهمناه فهمًا قاصرًا، ووقعنا فى ذات الخطأ الذى وقع فيه الكثيرون ممن لم يروا فيه إلا كتابا.. «فى تاريخ العقيدة يتناولها من العصور البدائية، وينتقل بها إلى ظهور الأديان السماوية، وينظر فى مذاهب الفلاسفة والعمل الحديث». ولو صدق هذا الكلام على كتاب «الله» لكان أولى به أن يصدق على كتاب «تاريخ الفلسفة الغربية» وهو الكتاب الذى أرخ فيه **براتراند رسل** للفلسفة، منذ نشأة المدنية اليونانية قديما، حتى الوضعية المنطقية فى العصر الحاضر، ولكنه التاريخ الذى نخرج منه برأى رسل فى شتى مشكلات الفلسفة ومذاهب الفلاسفة فضلا عن نظرته الخاصة إلى تيار الفكر الفلسفى، وكيف أنه جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع، وأن موجاته جميعا تكون متصلا تاريخيًا واحدًا.

ولكان أولى به أن يصدق أيضا على محاولة الأستاذ **يوسف كرم** فى إقامة مذهب فلسفى، وهو المذهب الذى استخلص مبادئه المنطقية ومعانيه الميتافيزيقية من خلال تأريخه للفلسفة اليونانية وفلسفة العصور الوسطى والفلسفة الأوروبية فى العصر الحديث.. «إذ أننا نعتقد أن مؤرخ الفلسفة فيلسوف أيضا. وأنه لا يليق به أن يضع نفسه موضع الببغاء، فتقتصر مهمته على حكاية أقوال الفلاسفة دون عناية بتدبرها والحكم فيها».

ولصدق أخيرا على كتاب «تهافت الفلاسفة» للإمام الغزالى، وهو الكتاب الذى فند فيه مذاهب الفلاسفة، وكشف عن تهافتها وأوجه النقص فيها، عارضا آراءه الخاصة من خلال استعراضه لهذه الآراء، حتى لم ير العقاد فى المشرق والمغرب من هو أرجح فكرًا وأصفى عقلاً وأقوى «دماغًا» من هذا الأمام الجليل. ونحن من جانبنا نستطيع أن نصف العقاد بما وصف به الغزالى لأنه هو الآخر: «يناقش مذاهب الفلسفة مناقشة العقل الذى يعلو عليها ويفهم ما فات أصحابها أن يفهموه، وليست مناقشته لها كمناقشة القاصرين عن فهمها والنفاذ إلى براهينها والقدرة على استكناهها، فهو لم ينفض قط فكرة لأنه عاجز عن فهمها، وإنما ينقضها لأنه قادر على فهمها ونقدها وتكميلها بالإضافة إليها أو التعقيب عليها».

وهنا فى هذا الإطار.. إطا النقد الفلسفى.. نستطيع أن نضع العقاد كما وضع هو الغزالى، وأن نقول فى كتابه «الله» ما قاله فى «كتاب التهافت». على أنه إذا كان العقاد لم تساعده الظروف فى إقامة مذهب فلسفى، فإن من المستطاع الوقوف على عناصر هذا المذهب فى كتابه. وإذا كان تجنيا على الرجل أن نضع آراءه فى صورة تركيبية لمذهب فلسفى، فلا أقل من أن نحاول تأويل فكره تأويلا فلسفيا.

هل الإيمان ضرورى؟

شأن كل فيلسوف كبير يحاول أن يشيد نسقًا فلسفيًا بادئًا بمجموعة من المصادات المسلم بصحتها منذ البداية، ثم ينتقل بطريقة استنباطية إلى ما يترتب عليها من نتائج، فتكون هذه النتائج هى النظريات، استهل العقاد كتابه عن «الله» بأن ثمة حاسة دينية بعيدة الغور فى طبيعة الإنسان، وأن الإنسان لا يمكنه أن يستقر وسط هذه العوالم بغير إيمان. فإذا كان الإنسان قد وجد فعلا وسط هذه العوالم، وكان الإيمان هو الحالة التى يتطلبها منه وجوده، إذن «فضعف الإيمان شذوذ يناقض طبيعة التكوين، ويدل على خلل فى الكيان».

وشأن كل فيلسوف أصيل يبحث عن الأسباب الأولى والغايات الأخيرة، استأنف العقاد كلامه بالسؤال عن أصل العقيدة الدينية، فإذا كنا قد سلمنا بأنها نزعة متأصلة فى كيان الإنسان وشىء داخل فى صميم تكوينه، فما هو الباعث فى الطبيعة الإنسانية إلى طلب العقيدة، وهل يلزم أن يكون باعثا واحدًا أو يجوز أن يرجع إلى بواعث كثيرة؟ ولكى يجيب العقاد على هذا السؤال، فند جميع المذاهب التى قيلت فى تعليل أصل العقيدة الدينية أو تعليل نشأتها الأولى، ثم عقب عليها بأن «جملة ما يقال فيها إننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويغنينا عن التطلع إلى غيره».

فبعضهم يرى أن الأساطير هى أصل العقيدة بين البدائيين، ولكن ليست كل أسطورة عقيدة، وإن كانت كل عقيدة فى الجاهلية الأولى قد تلبست ببعض

الأساطير، ورد العقاد على هذا الرأى «إن الإنسان يسمع الأسطورة ولا يتدين بها، ويتدين بالعقيدة ولا يلزم من ذلك أن تصطبغ أمامه بصبغة الأساطير».

ويذهب تايلور إلى أن صفة الاستحياء Animism هى الأصل فى نشأة العقيدة، فالإنسان الأول كان كالطفل فى تخيله للأشياء وتمثله لها فى صور الأحياء، فالنجوم والرياح والسحب كلها أرباب حية تشعر وتسمع وتطلب ما يطلبه الكائن الحى، ومن هنا كان شعوره نحوها شعور الرهبة والرغبة، وموقفه منها موقف الاسترضاء بالدعاء والصلاة. أما هربرت سبنسر فيذهب إلى أن الإنسان الأول كان يؤمن بحياة الأرباب لأن عبادة الأسلاف هى أقدم العبادات، ولأنه كان يرى أطياف الموتى فى المنام فيظن أنها باقية وأنها على قيد الحياة. ويذهب غيرهما إلى أن السحر هو أصل العبادة وأصل الشعائر الدينية، ولكن طبيعة السحر غير طبيعة العبادة فى أساسها «فليس لنا أن نزعم أن الناس سحروا ثم عبدوا بل يحق لنا أن نزعم أنهم قد عبدوا ثم سحروا، لأن السحر اختراع لا معنى له، ما لم يسبقه إيمان بالمعبودات التى يروضها السحرة ويخافها العباد».

بعد الكلام عن علماء المقابلة بين الأديان، ممن يردون العقيدة إما إلى الأساطير أو إلى الأرواح، يبقى كلام ناقدى الأديان ممن يعللون العقيدة الدينية بضعف الإنسان بإزاء مظاهر الكون، وشعوره بالحاجة إلى قوة يعتمد عليها مما دفعه إلى الإيمان بإله قادر، ورد العقاد على هؤلاء أن معدن الإيمان ليس من معدن الضعف فى الإنسان، بل تعظم العقيدة فى الإنسان على قدر إحساسه بعظمة الكون. وإذا رجح القول بأن العقيدة «ظاهرة اجتماعية» يتلقاها الفرد من الجماعة، فليس الضعف إذن بالعامل الملح فى تكوين الاعتقاد».

وبناء على ترجيح القول بأن العقيدة ظاهرة اجتماعية، وعلى أساسها يجب أن نعتمد على تفسير نشأة الأديان، يناقش العقاد رأى فرويد باعتباره قريبا من رأى هؤلاء الذين يردون العقيدة الدينية إلى شعور الخوف ثم ينزعون بها نزوعًا اجتماعيًا، ذلك لأن حب الله عند فرويد هو بمثابة الحب الجنسى فى حالة التسامى. ويناقش أيضا رأى برجسون فى رده العقيدة الدينية إلى مصدرين.. أحدهما اجتماعى لفائدة المجتمع أو النوع كله، والآخر فردى يمتاز به ذوو

البصيرة أو الإلهام. هذان المصدران.. «الحاسة الدينية الاجتماعية والحاسة الفردية التى تصلنا بما يسميه برجسون «دفعة الحياة» هما منبعا الأخلاق والدين. ويناقش أخيرا رأى العلامة **ماكس موللر** الذى يذهب إلى أن «البصيرة» هبة عريقة فى الإنسان، وإن الإحساس بروعة المجهول وجلال الأبد هو علة التدين. أقول إن العقاد يناقش الفروض التى وضعها أولئك وهؤلاء جميعا ليخلص إلى أن .... «جملة ما يقال فيها أننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويغنينا عن التطلع إلى غيره».

ولكن هل يغنينا هذا عن معرفة رأى العقاد؟ بالطبع لا، إذن فما هو رأى العقاد؟

رأى العقاد أن العقيدة هى ترجمان الصلة بين الكون والإنسان، وأن الصلة بين الكون وموجوداته ماثلة فى جميع الموجودات، وأن «الوعى» لا يخلو من ترجمان لهذه الصلة لا يحصره العقل، لأن «الوعى» سابق «للعقل» محيط به غالب عليه. وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله: «ويبقى بعد ذلك أن الوعى أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الإنسانية منذ نشأتها الأولى. ونعتقد أن «الوعى الكونى» المركب فى طبيعة الإنسان، هو مصدر الإيمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود».

إذن فقد ثبت لنا إن الإيمان أمر ضرورى، وانتقل بنا الكتاب من ضرورة الإيمان إلى السؤال عن وسيلة الإيمان.

فما وسيلة الإيمان؟

وسيلته كما أسلفنا هو «الوعى الكونى» المركب فى طبيعة الإنسان، فإذا كان العلماء قد عرفوا شيئًا اسمه الغريزة النوعية، بل شيئا يسمى غريزة الجماعة، فالوعى الكونى شىء من قبيل الغريزة الكونية أو السليقة الكونية، أى أنه شىء يجانس «الحقيقة الكونية» نفسها ولا يقل عنها فى درجات الثبوت واليقين. «فإذا قال لنا قائل إننى أحس «الحقيقة الكونية» أو أحس خالق الكون، فلا ينبغى أن نكذبه لزعمنا أن الحقيقة الكونية مستحيلة وأن الوعى الكونى مستحيل».

فإذا عدنا وسألنا وما الوعى الكونى؟ كان جواب العقاد إنه: «ملكة قابلة للترقى والاتساع» أو هو ملكة وجدانية أشبه بما يسلكه المتصوفة فى أذواقهم ومواجيدهم.

هل يفهم من هذا أن العقاد ينكر الحواس ويتنكر للعقل ولا يتخذهما أداة للمعرفة؟ الواقع أن شيئا من هذا أو ذاك لا يمكن نسبته إلى العقاد، فإن احترامه لشهادة الحواس وتقديره لاستدلال العقل مسألة لا شك فيها، كل ما هناك أنه يصل بهما إلى أقصى ما يستطيعان أن يقدماه فى مجال البحث والمعرفة، ثم يتخطاها إلى ما بعدهما.. إلى الوعى الكونى.

فالوعى الكونى لا يرفض الحواس ولا العقل، لا ينكر نتائج العلم ولا معطيات الفلسفة، ولكنه يحيط بهما ويستغرقهما جميعا أو يعلو عليهما دون أن يتعالى. وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله: «إن الوعى الكونى حقيقة يستلزمها العقل وتؤكدها المشاهدة فى كل زمن وفى كل موطن وفى كل قبيل».

ومعنى هذا أن العقاد يذهب إلى أن الحواس والعقل لا يكفيان فى الوصول إلى الحقيقة، لأن الحواس تدرك ولا تعرف، والعقل يبرهن ولا يعرف، والحقيقة أكبر من أن تدرك بالحواس، وأعمق من أن يبرهن عليها بالعقل، وأجدر بأن تعرف عن طريق الوعى الذى يجعلنا نحياها ونعيش معها ونتصل بروح روحها إن صح هذا التعبير.. «فالموجودات إذن غير محصورة فى المحسوسات، ومن الواجب أن نسلم بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول. لأن إنكارها جهل لا يقوم عليه دليل. ولأن وجودها ممكن وليس بالمستحيل».

بعد أن عرفنا مكانة الوعى من الحواس والعقل، ينبغى أن نعرف مكانته من الشعور، فهل الوعى هو الشعور أم هو غيره؟

الواقع أن الوعى ليس هو الشعور تماما وإنما هناك فارق بينهما، وهو فارق لا فى مجرد الدرجة بل وفى وظيفة كل منهما فى الإدراك، إذ بينما يغلب على الشعور الأحاسيس النفسية يغلب على الوعى المعانى الذهنية، وبينما يظل الشعور كالمرآة التى تعكس عليها المدركات، يحاول الوعى أن يستغرق هذه المدركات وأن

يعلو عليها.. فالشعور مقصور على التقاط المعقولات وإمرارها فى تياره، أما الوعى فقادر على تعقل هذه المعقولات ذاتها. ومعنى هذا أن العقل لا يمكنه أن يعقل ذاته فى حالة الوعى.. لأن انعطاف العقل على ذاته، وحضور المعقولات أمامه، هو ضرب أعلى من الشعور أو هو إدراك فائق للشعور أو هو هذا الوعى. وعلى ذلك لا يمكننا أن نفصل بين الوعى والشعور أو أن نباعد بينهما، لأن كل منهما لا ينفصل عن الآخر، ولا يمكن أن يفهم فى استقلاله عنه، فليس الوعى مغايرا للشعور بل هو مجانس له، وليس أدنى بل هو أعلى أو هو كما جاء فى عبارة الفيلسوف **وليم جيمس**: «إدراك فائق للشعور».

وهنا نرى العقاد يؤكد أن رأيه فى «الوعى» أقرب إلى الشعور منه إلى أى شىء آخر، على ألا يكون معنى هذا الشعور التأثر الوجدانى العابر أو الانفعال العاطفى العارض، بل معناه الحساسية النفسية والبديهة الذهنية والإلهام الروحى. كما رأيناه هناك يؤكد أن «وعيه» فيه عنصر الفكر بل يحاول الإعلان عن نفسه فى الفكر، بل يسعى إلى أن تكون له صورة فكرة ومن هنا وهناك نرى أن «الوعى العقادى» إن هو إلا إدراك شامل وعميق كامل وعام، لا يقتصر على أن يضم فى طياته طرق المعرفة المتعددة من معطيات الحواس إلى استدلالات العقل إلى مدركات البديهة، بل يضيف إليها هذا «الوعى الكونى» الذى يمنحنا الطاقة الروحية والدفعة الحية، فيجعل من الإنسان على حد تعبير برجسون: «تلقائية روحية واعية»، ويحدث نوعا من «التضامن» بين الذات العارفة وموضع المعرفة، أو بين الشخص المدرك والشىء المدرك، أو بين ما هو متحقق فى الأعيان وما هو متصور فى الأذهان على حد تعبير الإسلاميين.

وهذا ما عناه العقاد بقوله: «إن الحس والعقل والوعى والبديهة جميعا، تستقيم على سواء الخلق حين تستقيم على الإيمان بالذات الإلهية، وإن هذا الإيمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة، يعقله المؤمن ويدين به المفكر ويتطلبه الطبع السليم».

فهذه العبارة الجميلة والجليلة معا، أن أكدت شيئًا فإنما تؤكد ما ذهبنا إليه من أن العقاد إنما يصدر فى فلسفته عن طاقة دينية أصيلة، ويتصل بحقائق الأشياء اتصالا واعيًا ومباشرًا.

على إننا إذا كنا قد عرفنا إن الإيمان أمر ضرورى، وعرفنا بعد ذلك ما وسيلة الإيمان، فليس يبقى أمامنا إلا أن نعرض موضوع الإيمان.

فما موضوع الإيمان؟

موضوع الإيمان هو الله.

وما الله؟ أو موجود؟ وإن كان موجودًا فما الدليل على وجوده؟ أهو الدليل الكونى؟ أم هو الدليل الوجودى؟ أم هو الدليل الغائى؟ أم هو غير ذلك من الأدلة التى لا يخرج عنها الفلاسفة والمدرسيون ولا غيرهم من محترفى الفلسفة، وكلها تخفق ولا تفضى إلى شىء .. وسبب اخفاقها إنها إذ تعتمد على العقل وتتخذه وسيلة للمعرفة، تنظر إلى الله على أنه «موضوع» لا على أنه «ذات»، فتحاول أن تثبته كما لو كان معادلة رياضية، وتحاول أن تبرهن عليه كما لو كان نظرية فى الهندسة. ويقول العقاد ما يعد ردا على هذه الأدلة:

«وليس تصور ـ الذات الإلهية» عادة إنسانية تعودها الإنسان بغير تفكير ـ كما يرى بعض النفسانيين ـ لأنه تعود أن يخلع صورته على الأشياء، ويحسبها ظلالا له تحكيه فى ملامحه وخوافيه ، ولكنه نهاية ما يدركه العقل واعيا صاحيا، مع التعكير ومتابعة التفكير إلى أقصى مداه».

«فإن العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد، ويستطيع التفرقة بين أدلة الإيمان وأدلة التعطيل، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الإيمان، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود».

«وأعجب الصور العقلية حقا وجود يتصف بكل كمال ولا يعلم أنه كامل.. والعلم بالذات فضلا عن العلم بالغير أول صفات الكمال!».

أما العقاد فعندما استقام له المنهج استقام له الموضوع، وعندما تبين وسيلة المعرفة تبين له موضوع المعرفة.. تبين له الله، فالوعى لابد أن يكون وعيا بشىء، كما أن الشعور لابد أن يكون شعورا بشىء. أعنى أنه ليس ثمة وعى مغلق إلى حد ألا تكون له فكرة عن موضوعه الخاص، بل لابد أن يكون مفتوحا لتلقى هذه الفكرة، فيكون وعيا كاملا غير ناقص ولا مبتور، أو وعيا على الحقيقة والتمام.

فالوعى هو تيقظ فى ذات واعية حتى يحصل لها موضوع وعيها، وموضع وعيها ليس فى داخلها وإنما هو فى الخارج. وإن المنهج الفنومنولوجى Phenomenology الذى وضعه هوسرل ليتلخص فى اعتبار الشعور لا على أنه «اليقين الخالص الذى لنا عن أنفسنا. بل على أنه شعور بشىء أو اتجاه نحو شىء». وعلى ذلك فوعى لا يكون له اتجاه أمر مستحيل كما تستحيل الحركة من غير أن يكون لها اتجاه، والاتجاه لابد له من هدف، والهدف هو الله.

وما الله؟

الله ذات واعية، ولا يجوز فى العقل ولا فى الدين أن تكون له حقيقة غير هذه الحقيقة، وأن يوصف بأنه معنى لا ذات له، أو قوة لا وعى لها.. «فإما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية، وإما أن ننفى عنه الوعى وننفى عنه الوجود، لأنه لا كمال بغير علم بالنفس كما أسلفنا.. فضلا عن العلم بالموجودات».

فمن فكر فى الله فكر فى ذات.

ومن آمن بالله آمن بذات.

وعند العقاد أن كلمة «الذات» .. لا تستلزم التشخيص فى الحقيقة ولا فى المجاز، ولا تقتضى نزاهتها عن التشخيص إنها معنى بغير كيان مستقبل عن الوعى والصفات الواعية. فهى تدل على الجوهر الذى تضاف إليه الأوصاف، وتدل على الكائن الذى يملك صفاته فهو «ذو» تلك الصفات.

وهكذا استحالت مشكلة الله عند العقاد من مشكلة وجود إلى مشكلة صفت ما دام الله موضوع وعى لا موضوع برهان، وما دام الله واقعة تشاهد وليس

مشكلة تحل.. وعلى ذلك فليست المشكلة فى إثبات وجود الله، وإنما هى فى معرفة ما صفات الله.

فما هى صفات الله؟

يرى العقاد أن تقييد «الذات» الإلهية بأية صفة من الصفات المألوفة لنا أو المعهودة لدينا إنما هى من قبيل الوهم والضلال، فلا أساسى للقول بأن «الله» لا تكون له صفات متعددة لأنه جوهر بسيط، ولا أساس للقول بأن الله لا يريد لأن الإرادة اختيار بين أحوال والله منزه عن أحوال، ولا أساس للقول بأن الله لا يعلم الجزئيات لأنه يعلم أشرف المعقولات وهو ذات الله فمثل هذه الأقول لا أساس لها من الصدق ولا من الصواب، إن فى الذهن أو فى الخيال، ولم يفعل أصحابها شيئًا أكثر من أنهم زادوا اللغة كلمة ولم يزيدوا العقل تفسيرا ولا الفلسفة مذهبا ولا الدين عقيدة. أو كما قال الأستاذ : «وهنا نعلم أن الدين لم يكن أصدق عقيدة وكفى بل كان كذلك أصدق فلسفة حين علمنا أن الله جل وعلا «ليس كمثله شىء..» فكل ما نعلمه أنه جل وعلا «كمال مطلق» وأن العقل المحدود لا يحيط بالكمال المطلق الذى ليست له حدود. وليس لهذا العقل أن يقول للكمال المطلق كيف يكون وكيف يفعل وكيف يريد».

واضح من هذا الرأى الذى ارتآه العقاد، أنه يرد على فلاسفة كثيرين كان لهم رأيهم فى مسألة صفات الله. فهو يرد على **سبينوزا** وغيره من أصحاب وحدة الوجود Pantheism الذين وحدوا بين الكون والله أو بين الخلق والخالق أو بين الظواهر المادية والحقائق الإلهية. فعند سبينوزا «أن كل موجود إنما يوجد فى الله، ولا شىء يوجد أو يدرك بغير الله»، ذلك لأن الأعراض لا توجد فى ذاتها ولا يمكن أن توجد إلا فى جوهره والله هو الموجود فى ذاته أو هو الجوهر. وعلى ذلك لم يكن الله «علة» ما فى الكون من ظواهر فحسب، بل هو أيضا «عين» ذاتها التى لا يمكن إدراكها إلا من خلال ذات الله.

ويرد أيضا على **ابن عربى** وغيره من أصحاب وحدة الشهود Panentheism الذين أسقطوا التكثير والتعدد فى الوجود العينى، وألغوا كل تكثر أو تعدد فى

الشهود الشخصى، لأن حضرة الجمع عندهم تستوعب كل شىء، بحيث تصح الأشياء جميعا من عين واحدة، بل تكون هى هذه العين الواحدة. فعند الشيخ الأكبر أن ثمة وحدة ذاتية بين الله والكون، بحيث يكون وجود الحق هو عين وجود الخلق بلا فارق ولا اختلاف. وهذا ما عبرا عنه الشيخ بقوله : «سبحانه من خلق الأشياء وهو عينها».

ويرد أخيرا على المعتزلة الذين نفوا الصفات عن «الذات» أو أثبتوها على أنها أسلوب، تمشيا مع مذهبهم فى إنكار الصفات كذوات قديمة قائمة وراء الذات لما فى ذلك من إيذان بتعداد القدماء. قال **واصل بن عطاء** فى نفى الصفات القديمة كالعلم والقدرة والحياة: «إن إثبات صفات قديمة بجوار الذات هو إثبات إلهين قديمين، ومحال وجود إلهين قديمين لأن القدم وصف لذات واحدة».

وهكذا رأى العقاد ردا على أولئك وهؤلاء جميعا أن «القول بالذات الإلهية يبطل القول بوحدة الوجود. كما يبطل القول بأن الله معنى لا ذات له أو قوة غير واعية». وأما الذين يوافقهم العقاد ويتفق معهم فهم **الأشاعرة** بعامة **والإمام الغزالى** بوجه خاص، فهؤلاء جميعا إذ يثبتون الصفات بغير كيف ولا تشبيه يتبعون قول الشارع، واذا يدافعون عنها يعتمدون على النظر العقلى الخالص .. فإدراك النص يكون على ضوء العقل وفى حدود الشرع. ولكن العقاد لم يقف عندما وقف أشاعرة المسلمين، بل تخطاهم إلى معرفة ما تطور إليه الفكر البشرى فى العصور الحديثة، وما انتهت إليه مباحث الفلاسفة المعاصرين، وبذلك أضاف إلى مذهبهم كلمة العلم الحديث فى تطور الكائنات ورقيها فى الذاتية، على اعتبار أن الذاتية هى الغاية من الرقى.

تحية المتناهى إلى اللامتناهى!

على أن الكلام فى صفات الذات قد أفضى بالعقاد إلى الكلام فى إمكان الإيمان، فما دامت الذات كمال مطلق والعقل أمر محدود، فلابد من السؤال عن العلاقة بين العقل والإيمان، اذ كيف يكون إيمان والعقل الإنسانى قاصر عن إدراك الذات الإلهية؟ وكيف تكون صلة بين الكمال المطلق وبين الإنسان؟

غير معقول فى رأى العقاد أن يكون سبب الإيمان هو السبب المبطل للإيمان، وغير معقول فى رأيه أيضا أن يستحيل الإيمان مع وجود الإله الذى يتصف بأكمل الصفات وإنما المعقول هو أن الصلة بين الخالق وخلقه لا تتوقف على العقل «وحده» ما دام الإنسان «كله» فى الكون، وما دام العقل وحده ليس هو قوام وجوده الإنسان: «فإن العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الإيمان، ويستطيع أن يبلغ غاية جهده، ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود».

وما وراء تلك الحدود هو هذا «الوعى» الذى يفوق العقل ويتخطاه حتى يصل إلى معرفة الله، فالوعى كما وصفه الشاعر الصوفى **محمد إقبال** «تحية المتناهى إلى اللامتناهى» ومسألة وجود الله كما قال العقاد مسألة «وعى» قبل كل شىء : «فالإنسان له «وعى» يقينى بوجوده الخاص وحقيقته الذاتية، ولا يخلو من «وعى» يقينى بالوجود الأعظم والحقيقة الكونية، لأنه متصل بهذا الوجود، بل قائم عليه».

وهكذا نرى أن العقاد عندما مضى بالعقل إلى غاية مداه، ورأى أن العقل قاصر عن معرفة الله، ولى وجهه شطر المعرفة الصوفية، فتمكن بالوعى الدينى الذى هو ضرورة لا محيص عنها، وواقع ملازم للإنسان من أن يجد الله فى مجال العقيدة مكانًا مستقلاً بنفسه قائمة بذاته: «ويبقى بعد ذلك أن «الوعى» أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الإنسانية منذ نشأتها الأولى، ونعتقد أن الوعى الكونى المركب فى طبيعة الإنسان هو مصدر الإيمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود».

وبذلك وفق العقاد ـ كما وفق الغزالى من قبل ـ فى أن جعل للدين حق القيام إلى جانب العلم والفلسفة، فكان بحق من أجل نعم الله لا أقول على بنى وطنه فحسب بل وعلى بنى الإنسان.

واضع الأيديولوجية الإسلامية

وانطلاقا من هنا لا من أى مكان آخر، كان العقاد ثالث اثنين قاما بأكبر دور

فى تاريخ الفكر الإسلامى، أولهما **جمال الدين الأفغانى** الذى هو سقراط حياتنا الفكرية الحديثة. يطوف كما كان يطوف سقرط، ويجادل ويناقش ويخلق التلاميذ والأتباع كما يخلق سقرط تلاميذه وأتباعه. صحيح أن رسالة الأفغانى لم تكن هى بعينها رسالة سقراط، ولكن الطريقة التى اتبعها كل منهما كانت واحدة فى الحالتين، كانت رسالة سقرط أن يكون الاحتكام فى أمور الحياة كلها إلى العقل لا إلى العاطفة، وكذلك الأفغانى دافع عن القومية الدينية المفهومة على ضوء العقل لا على شعوذة المشعوذين.

ويجىء بعد الأفغانى **محمد عبده** فيكون هو أفلاطون حياتنا الفكرية الحديثة. فهو تلميذ الأفغانى كما كان أفلاطون تلميذا لسقراط وهو يستقر للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه الأفغانى، كما استقر أفلاطون للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه سقراط. كان مستقر الإمام هو الأزهر، وكان مستقر أفلاطون هو الأكاديمية، كلاهما يتصور بعقله حياة جديدة، ويجعل وسيلته إلى إقامتها تعليم الناس وتنوير العقول.

ويجىء بعد أمامنا محمد عبده أستاذنا **عباس محمود العقاد** ليكون هو **أرسطو** حياتنا الفكرية المعاصرة، تكملة لتفرقة الدكتور زكى نجيب محمود، فهو تلميذ محمد عبده كما كان أرسطو تلميذا لأفلاطون، وهو لا يتوافر على الدرس والمحاضرة لكى يربى جيلا واعيا من الطلاب، ولكنه يكرس حياته للقراءة والكتابة، ونشر الفكرة الإسلامية على المساحات العريضة من الجمهور العام.

فلئن كان «**الداعية**» **جمال الدين الأفغانى**، و «**الإمام**» **محمد عبده**، هما بمثابة القطب السالب فى محاولة وضع الأيديولوجية الإسلامية.. القطب السالب من حيث اهتمامهما بمحو الخرافات والقضاء على الضلالات، وإيقاظ العقول وتنوير الأذهان، فالذى لا شك فيه أن «الأستاذ» العقاد كان هو القطب الموجب فى هذه المسيرة.. مسيرة الأيديولوجية الإسلامية.

ولقد قطع العقاد فى هذه المسيرة شوطا طويلا.. طويلا إلى أقصى حد بدأ بالدفاع عن عباقرة الإسلام، وانتهى بالدفاع عن اللغة الشاعرة، وفيما بين نقطتى

البداية والانتهاء دافع العقاد عن أصالة الفكر الإسلامى سواء فى النقل أو فى الإبداع، كما دافع عن العقيدة الإلهية فى النظر العقلى عند مفكرى الإسلام، وعن لفلسفة القرآنية كما وردت فى آيات الكتاب الكريم، وعن التفكير من حيث هو فريضة إسلامية، وعن الديمقراطية من حيث هى مبدأ اجتماعى فى الإسلام، وعن الفكرة الإسلامية، ولا أقول الدين الإسلامى، من حيث هى أقوى سلاح فى يد العرب يواجهون به تحالف الصهيونية والاستعمار.

من هنا ظهرت عبقريات العقاد الإسلامية كرد فعل طبيعى على دعاة الأرية والسامية، أولئك الذين يحاولون أن يجردون العقلية العربية من كل قدرة على الخلق والإبداع، بدعوى أن الجنس السامى عاجز عن الإبداع الفكرى والفلسفى، قادر فحسب على الأخذ دون العطاء. فالعقاد يرد على دعاة التفرقة العنصرية بأن «قوة التفكير تقاس بالقدرة على فهم ما يبتكره الآخرون كما تقاس بالقدرة على ابتكاره، فلا تتهم أمة بالعجز عن التفكير إذا استطاعت أن تفهم مبكرات الفكر فى أمة أخرى.. وبخاصة إذا علمنا أن الابتكار المحض لم يكتب قط لأمة من الأمم.».

ولا يقف العقاد عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى الكشف عن أصالة الفكر الإسلامى كما هو ممثل فى عباقرته.. **محمد** ﷺ من الأنبياء، **وابو بكر، وعمر، وعثمان، وعلى** من الخلفاء، وخالد ومعاوية وفاطمة والحسين من الصحابة، وحجة الإسلام **الغزالى**، والشارح الأكبر **ابن رشد**، والشيخ الرئيس **ابن سينا** من المفكرين **وسلمان الفارسى، وبلال الحبشى، وصهيب الرومى**، من النساك والزهاد والعباد، **والحلاج والسهروردى وابن عربى** من كبار الصوفية.

وكما كشف العقاد عن أصالة المفكر المسلم، كشف أيضا عن أصالة اللغة العربية أو ما سماه **باللغة الشاعرة**، وكيف أن هذه اللغة لها مزاياها الخاصة فى الفن والتعبير، وهى مزايا لابد لها من أجيال طويلة حتى ينتهى تطور اللغة إلى هذه التفرقة الدقيقة بين أحكام الإعراب، أو بين صيغ المشتقات، أو بين أوزان الجمع والمثنى، وجموع الكثرة والقلة فى الأوزان السماعية. هذا إلى جانب أن اللغة العربية لغة مقبولة فى السمع يستريح إليها السامع كما يستريح إلى النظم

المرتل والكلام الموزون. وأخيرا هى لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير فى سائر اللغات .. ومن ثم فهى لغة شاعرة لا مجرد لغة شعرية أو لغة شعر.

وهذا هو سر الحماسة الشديدة التى دافع بها العقاد عن عبقرية اللغة العربية فهو يقول: «إن الحاجة إلى إبراز هذه المزايا تمس غاية المساس فى زمن تعرضت فيه هذه اللغة وحدها بين لغات العالم لكل ما ينصب عليها من معاول الهدم، ويحيط بها من دسائس الراصدين لها، لأنها قوام فكرة وثقافة وعلاقة تاريخية، لا لأنها لغة كلام وكفى».

وأخيرا يجىء دفاع العقاد عن حقائق الإسلام، ورده على أباطيل خصومه، كاشفا القناع عن مؤامرات المستشرقين والمبشرين والاستعمار فضلا عن الصهيونية العالمية.

فسلام عليك حيا .. وسلام عليك ميتا .. أيها العظيم: عباس محمود العقاد ..

* * *

فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة

• إنه بحق إنسان يحس ما يفهمه ويفهم ما يحسه، وهذا هو الفيلسوف والفيلسوف الوضعى بصفة خاصة، وذاك هو الأديب والأديب الفنان على وجه التحديد.

● أنا مؤمن بالعلم، كافر بهذا اللغو الذى لا يجدى على أصحابه ولا على الناس شيئًا، وعندى أن الأمة تأخذ بنصيب من المدنية يكثر أو يقل، بمقدار ما نأخذ بنصيب من العلم ومنهجه.

«فإن كان نتاج العاطفة من فن وأدب وما إليهما، قد صاحب المدنية الإنسانية فى كل أدوارها، فلأنه علامة تدل على وجودها، أكثر منه عاملاً من عوامل إيجادها».

هذا هو الشعار الذى رفعه الدكتور زكى نجيب محمود فى مستهل عطائه الثقافى، منذ أن غادر دور الطلب «محصلاً» للمعرفة فى مصر، ومن بعده دور الترحال، «حاصلاً» على الدكتوراه من انجلترا، وأخيرًا دور الأستاذية فى الوطن العربى كله، أو الدور الذى هو «محصلة» دراساته وخبراته وتجاربه فى معترك الفكر ومعركة الحياة.

ولم تكن نزهة وردية تلك التى قام بها الدكتور زكى نجيب محمود، كى يلقى بنفسه فى تيار المحاولات الكثيرة والمريرة التى قام بها جيل الرواد من أجل «تأصيل» الفكر العربى وتعصيره، فى أرض تئن بالاحتلال الأجنبى، وسماء تشكو وطأة الحكم الرجعى. ونهر يغرق فيه المفكر الحر، الذى يريد أن يفكر بنفسه ولنفسه، دون أن يدعوه إلى التفكير سلطة حكم أو سطوة حاكم.

وكانت الثورة الوطنية الكبرى... ثورة ١٩١٩، تعبيرًا عن المخاض الثورى الذى يعانيه قادة الفكر فى مصر، وفى أعقابه جاء الميلاد الجديد، ميلاد البحث عن الأصالة العربية سواء فى تراث الأقدمين أو فى علوم المحدثين، من أجل إيجاد الصيغة العربية الصحيحة للمفكر العربى الجديد.

وسواء انقسم قادة الفكر عندنا إلى «هواة» و«محترفين» على حد تصنيف الدكتور زكى نجيب محمود، من الهواة جمال الدين الأفغانى فى رده على الدهريين، ومحمد عبده فى شرحه لمفاهيم العقيدة الإسلامية، وأحمد لطفى السيد فى قيادته لحركة التنوير، وطه حسين فى إدخاله للمنهج العقلى، وعباس العقاد فى دعوته إلى الحرية الفكرية، ومن المحترفين ممن بحثوا فى قضية الفلسفة الإسلامية، فدافعوا عنها وحاولوا أن يبعثوها من جديد، مثل الشيخ مصطفى عبد الرازق، والدكتور إبراهيم بيومى مدكور، والدكتور أحمد فؤاد الاهوانى، والدكتور على سامى النشار، ومنهم من اتخذوا من معطيات الفلسفة الغربية مادة لدراستها فتناولوها بالشرح والتفسير، مثل الأستاذ يوسف كرم فى إبرازه لفكرة المذهب العقلى والدكتور عبدالرحمن بدوى فى تأكيده على فكرة الحرية الفردية، والدكتور عثمان أمين فى مناصرته لفكرة المثالية المطلقة، والدكتور زكى نجيب محمود نفسه فى إلحاحه على فكرة الفلسفة التجريبية بصفة عامة، والوضعية المنطقية بصفة خاصة، والتحليل اللغوى بصفة أخص.

أقول إن قادة الفكر عندنا سواء، انقسموا إلى هواة ومحترفين، فالحقيقة الصارخة هى أنه إذا كان الجيل الأول من الرواد قد جعل مدار فكره هو الدعوة إلى «الحرية» والتعقيل. فإن الجيل الذى تلاه هو الذى حرص أشد الحرص على أن يكون قوام فكره هو طرح قضية «التأصيل» و«التعصير».

على أنه إذا كان الدكتور زكى نجيب محمود فى المرحلة الأولى من تصوره الفكرى، قد عنى أكثر وأكبر بأحد شطرى هذه المعادلة الصعبة، وهو شطر «التعصير» أو المعاصرة، حيث راح يدعو إلى ضرورة مواكبتنا لحضارة الغرب، لأنه لا أمل لنا فى رأيه، للخروج من تخلفنا الثقافى، ولا خلاص لنا فى نظره للنهوض من تعثرنا الحضارى، إلا إذا «كتبنا من اليسار إلى اليمين كما يكتبون، وارتدينا من الثياب ما يرتدون، وأكلنا ما يأكلون، لنفكر كما يفكرون، وننظر إلى الدنيا بمثل ما ينظرون».

فإننا نراه فى المرحلة الحاضرة من تطوره الفكرى، بعد أن أدرك خطورة التركيز على أحد شطرى هذه المعادلة دون الشطر الآخر، وهو شطر «التعصير» الذى يفيد منه الاستعمار متحالفًا مع الصهيونية العالمية، فى محو الشخصية العربية، وإذابتها فى الشخصية الأوروبية، والقضاء على كل ما فيها من قوى ذاتية، وطابع خاص، وكيان متميز.

نراه يعود فيهتم بالتركيز أصدق وأعمق على الشطر الآخر من هذه المعادلة، وأعنى به شطر «التأصيل» أو الأصالة، وذلك بعد أن اتجه بنظره وجهة أخرى فى كتابه الذى جعل عنوانه «**وجهة نظر**» والذى قال فى مقدمته بالحرف الو حد: «وقد لبث كاتب هذه الصفحات أمدا من حياته طويلاً يسلك نفسه فى زمرة المؤمنين بالعلم الجديد وحده، مستغنيًا به عن كل موروث قديم، وهو اليوم يغير من وجهة نظره، ليرى استحالة تامة فى أن تتكون شخصية متميزة فريدة سواء كانت شخصية فرد واحد، أم كانت شخصية أمة بأسرها» وبعد ذلك اعتملت فى نفسه تلك الصحوة القلقة أو الحيرة المؤرقة، التى تبلورت فى صيغة السؤال عن فكرنا العربى.. كيف يكون عربيًا حقًا ومعاصرًا حقًا؟ أو كيف يجمع بين الأصالة من ناحية وبين المعاصرة من ناحية أخرى؟.

وهو السؤال الذى حاول الدكتور زكى نجيب محمود أن يجيب عنه من خلال نظرته إلى تراثنا العربى على أنه «**ورقة عمل**» فإذا كان تراثنا قوامه «الكلمة» إذن فمن اللغة تبدأ ثورة التجديد، بحيث تنتقل «**من حضارة اللفظ إلى حضارة الأداء**» أو من معرفة قوامها «الكلام» إلى معرفة قوامها «الآلة» التى تصنع، على أن نعلم

جيدًا، وجيدًا جدًا أن «الآلة» ليست مجرد كتلة من الحديد، وإنما هى علم مجسد، ومهارة مركزة. وعلى ذلك يصبح كل ما نأخذه من تراث الأقدمين، هو كل مانستطيع أن نطبقه اليوم تطبيقًا عمليًا، فيضاف إلى ما لدينا بالفعل من طرائق أخرى معاصرة، وبذلك يستطيع إنساننا العربى أن يقضى على تلك الثنائية القاتلة التى طالما أرقت وجدانه، ليزاوج فى شخصه بين أصالته العربية وحضارته المعاصرة!.

وبذلك استطاع الدكتور زكى نجيب محمود أن يصحح مسار سفينته الفضائية التى انطلقت من قاعدة «**جماعة فينيا**» لتلحق فى الفضاء الخارجى، وأن يعود بالسفينة إلى الهواء الداخلى، ثم إلى المياه الإقليمية، وأخيرًا إلى الينبوع، ليشارك مشاركة إبداعية وخلاقة فى المعركة التى يخوضها فكرنا العربى، معركة إيجاد ذاته الأصيلة، وفرض وجودها على ضمير العالم، ومن هنا لا من هناك.. ولا من أى مكان آخر، عاد الدكتور زكى نجيب محمود سلالة مصرية أصيلة، لرواد فكرنا العربى، انطلاقًا من **الجبرتى والطهطاوى والشدياق**، مرورًا بالأفغانى، **ومحمد عبده**، وعلى **عبد الرازق**، وانتهاء **بأحمد لطفى السيد**، **وطه حسين**، **وعباس محمود العقاد**.

على أنه إذا كان ذلك هو جانب العلم أو الفكر عند الدكتور زكى نجيب محمود، والذى هو على حد تعبيره عامل من عوامل إيجاد الأمة، فكيف يمكن لهذا الجانب أن يتسق مع الجانبين الآخرين.. الفن والأدب، باعتبارهما علامتين من العلامات التى تدل على وجود الأمة.

الواقع أن الدكتور زكى نجيب محمود يحاول أن يجعل من سيرته الذاتية أبلغ إجابة عن هذا السؤال، فهو فى روايته «**قصة نفس**» يحكى لنا عن ثلاثة أشخاص هم فى الحقيقة شخص واحد، أو شخص ذو ثلاثة أبعاد، ومهما توزعت الأحداث على هؤلاء الأشخاص الثلاثة، الا أننا نحس أنها أحداث وقعت لشخص واحد، وإن تنوعت هذه الأحداث بتنوع أبعاد هذا الشخص الواحد.

أحدهم هو **رياض** أحدب الظهر الميال إلى العاطفة والوجدان، والآخر هو حسام الميال إلى الاستقرار النفسى والاستقامة الخلقية والتمسك بالتقاليد، أما

الأخير فهو مصطفى الذى يغلب عليه الطابع العقلى والتفكير المنطقى، ورغم الاختلاف الظاهرى بين هؤلاء الأشخاص الثلاثة، الا أن أوجه التشابه بينهم قائمة، لأنها تردنا فى النهاية إلى ذلك الشخص الواحد، الذى هو منذ البداية صاحب كتاب «قصة نفس» والذى يصرح قرب نهاية سيرته الذاتية:

«نحن الثلاثة جوانب من نفس واحدة، متعددة الجوانب، التوى منها جانب هو الأحدب، واستقام جانب هو أنا، وما زال جانب يغامر هو مصطفى».

والذى يعنينا من هذه القصة هو اكتمال جوانبها الثلاثة، أو تكامل هذه الجوانب فى نفس واحدة، هى نفس الدكتور زكى نجيب محمود، وإذا كنا قد عرفنا أحد هذه الجوانب وهو جانب الفكر الذى هو عامل من عوامل إيجاد الذات، فلنحاول الآن أن نتعرف على الجانبين الأخرين.. الفن والأدب باعتبارهما علامتين من علامات وجود هذه الذات، هذا إذا نظرنا إلى الذات المفردة على إنها صورة مصغرة للذات الجمعاء، وهى الأمة.

والواقع أن الدكتور زكى نجيب محمود فى اهتمامه بنتاج العاطفة من فن وأدب وما إليهما، آثر أن يصدر عن فلسفة جمالية يكشف فيها عن رأيه فى رسالة الفنان، وطبيعة العمل الفنى، وحدود العلاقة بين الإبداع من ناحية، والتذوق من ناحية أخرى، والنقد من ناحية ثالثة وأخيرة.

وصحيح أن محاولة البحث عن صيغة جمالية عربية، أو نظرية عربية فى فلسفة الفن أو النقد الأدبى بوجه عام، ظلت تؤرق رواد الفكر عندنا طوال النصف الماضى من هذا القرن، بل ربما كان أول ظاهرة من ظواهر ميلاد الوعى الفلسفى فى مصرنا الحديثة هو اهتمام هؤلاء الرواد بتحليل «الخبرة الجمالية» وتفسير «العملية الإبداعية» والبحث فى فلسفة القيم بوجه عام، وهذا ما يتفق وطبائع الأشياء، لأنه كما يقول فيلسوف الجمال الإيطالى **بندتو كروتشه**، بمجرد ما يتفلسف الإنسان، فإنه سريعًا ما يتجه نحو القيمة الجمالية محاولاً أن يعرف ماذا تعنى؟. وكأن فلسفة الفن هى المدخل الضرورى لكل فلسفة، فضلاً عن ضرورتها بالنسبة للتذوق الفنى أو النقد الأدبى على الإطلاق!

أقول أن رواد الوعى الثقافى عندنا ظلوا مؤرقين بالبحث عن تلك الصيغة العربية لنظرية الفن أو فلسفة الجمال طوال الخمسين سنة الماضية، وإن هذا البحث أخذ شكل الصراع بين معطيات الثقافة من ناحية وبين متطلبات الثورة الوطنية الكبرى ثم الثورة الاجتماعية الكبرى من ناحية أخرى، ومهما يكن من احتدام هذا الصراع وتفاوت حدته بين العناية بالمضمون الاجتماعى على حساب الصياغة الفنة والقيمة الجمالية، أو العكس.. فقد تفرع إلى ثلاث قنوات رئيسية.. واحدة تدافع عن قيم التراث القومى.. مطورة إياها من خلال بعث القديم فى ضوء الجديد، كما فعل **مصطفى صادق الرافعى** فى منهجه فى النقد البيانى، **وأمين الخولى** فى منهجه فى النقد الشارح، **وأحمد حسن الزيات** فى منهجه فى استلهام الطبيعة والصدق الفنى الذى يدافع من خلاله عن أصالة البلاغة العربية!.

أما القناة الأخرى فتدافع عن فهم الصياغة الفنية والجمالية فى ضوء النظريات الفلسفية المستحدثة فى فلسفة الفن أو علم الجمال، كما فعل **عباس محمود العقاد** فى ربط الجمال بالحرية من خلال ربطه الحرية بالحياة، وانتهائه إلى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها عندما يعلو على قيود الضرورة. وكما فعل **طه حسين** فى منهجه التاريخى فى النقد، الذى نظر فيه إلى الجمال من خلال الإنسان، وإلى الإنسان على أنه من صنع الوراثة والبيئة والعصر، وكما فعل **توفيق الحكيم** فى نظرته الحضارية للفن، على أنه مظهر من مظاهر الحضارة، لا يخضع لعنصر الزمن، ولا يتأثر بظروف المجتمع، وإنما يحاول أن يدرك الحقيقة، وعلى ذلك فالفن الحقيقى هو الذى يرى الحقيقة ذاتها، ويرينا إياها على صورة علاقات جمالية جديدة!.

ثم تجىء القناة الثالثة والأخيرة، التى تعنى أكثر ما تعنى بقضية المضمون الاجتماعى، والتزام الأديب أو الفنان بواقع مجتمعه وهموم عصره، بما لا يتناقض مع جمالية الإبداع وذاتية الخلق وحرية التعبير، وهى القناة التى افتتحها **سلامة موسى** بمنهجه الاجتماعى فى النقد، الذى ينظر للأدب على أنه انعكاس للحياة، ورد فعل لظروف المجتمع، ومن ثم ربط «**الحياة بالأدب**» ثم عاد ليضع الأدب فى

خدمة الشعب. ومن بعده جاء **محمد مندور** بمنهجه الأيديولوجى فى النقد، الذى ينادى بوجوب التزام الأديب بمعارك شعبه وقضايا عصره، على أساس أن الأديب الملتزم هو الأديب المشروع الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد. إلى أن يجىء **الدكتور لويس عوض** بمنهجه الاشتراكى فى النقد الذى يربط فيه بين الاشتراكية والأدب، ويطالب بضرورة توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكى وواقعنا الثورى الجديد.

أقول إن القناتين الأوليين بدفاعهما سواء عن قيم تراثنا العربى، أو عن قيم الصياغة الفنية والجمالية، إنما كانتا تشكلان حاجزًا مائيًا منيعًا أمام العبور فى قناة الاهتمام بقضية المضمون الاجتماعى، وبالتالى أمام الدفع بقوارب الثورة الاجتماعية والتحول الاشتراكى، وصحيح أن من بين مفكرينا الرواد من لم يمد إلى مناهضة الثورة الاجتماعية من خلال فلسفته الجمالية، ولكن الصحيح أيضًا أنه لم يرتفع إلى مستوى نبضها الحار، وتيارها الهادر، ولم يصل بها ومعها إلى درجة الغليان، وإنما اكتفى بالتعاطف الخارجى من خلال موقفه الذاتى فى منهج التقييم والتقدير، وقد نستطيع أن نصنف الدكتور زكى نجيب محمود فى قائمة هؤلاء المفكرين من الرواد، الذين لم يقفوا «**مع**» ولكنهم أيضًا لم يقفوا «**ضد**» لأنهم من ناحية كانوا يشكلون آخر لمسة فى الصورة الكبيرة.. صورة شنق الليبرالية المصرية، وكانوا ولا يزالون من ناحية أخرى أصرخ تعبير عن الايديولوچيا البورجوازية غير القادرة على التطور بفكرها إلى الايديولوچيا الاشتراكية!.

من هذا المنطلق.. منطلق الليبرالية المناضلة، وفوق هذا المهاد.. مهاد الايديولوچيا البورجوازية، صدر الدكتور زكى محمود فى فلسفته الجمالية سواء على مستوى التنظير الفكرى، أو التطبيق النقدى، وهو ما تكامل فى دراساته ومقالاته عن «رسالة الفنان» وعن «تحليل الذوق الفنى» وعن «الصورة فى الفلسفة والفن» وعن «ريادة الأدب» وعن «دور الأدب فى عصر العلم والصناعة» وعن «مكانة الإنسان المعاصر فى الأدب الحديث» إلى جانب ما كتبه عن دور النقد ووظيفة الناقد، كما فى مقالاته «الناقد قارئ لقارئ» و«بين الأدب ونقده». و«النقد

الأدبى بين العقل والذوق» ومقالاته الأخرى «أسلوب الكاتب» و«مهمة الأديب» و«دفاع عن الأدب» هذا بالإضافة إلى دراساته العديدة عن الشعر.. ألفاظه وصوره، طبيعته ووظيفته، قديمة وجديدة وفى طليعتها «الشعر وألفاظه» و«الشعر لا ينبئ» و«التجديد فى الشعر الحديث» و«الجديد فى الشعر الجديد» و«نظرة محايدة إلى قضية الشعر الحديث».

هذا كله على مستوى التنظير النقدى، أما على مستوى النقد التطبيقى، فله دراسات بالغة الأهمية عن بعض فلاسفة الجمال الغربيين مثل الإغريقى **أفلاطون** صاحب المحاورات الشهيرة، والأمريكى **جون ديوى** الذى ربط الفن بالخبرة، والأسبانى **جورج سانتيانا** الذى ربطه بالإحساس بالجمال، والألمانى أرنست كاسيرر الذى نادى بفلسفة الأشكال أو الصيغ الرمزية، بالإضافة إلى دراساته النقدية فى شعرنا العربى الحديث، ابتداء من الشعر التقليدى عند **البارودى** والعقاد، إلى الشعر التجديدى عند **صلاح عبد الصبور** و**أحمد عبدالمعطى حجازى**، مرورًا بشعراء الجيل الماضى مثل **الشابى** و**التيجانى** و**الهمشرى**، انتهاء بأكثر شعراء العربية جرأة على التجديد، وهو الشاعر **أدونيس**!.

ولو أننا حاولنا أن نلتمس تعريفًا للفن عند الدكتور زكى نجيب محمود، تعريفًا يغطى جوانب العملية الفنية جميعًا من الإبداع إلى النقد مرورًا بالتذوق، لوجدناه، اتساقًا مع مذهبه الفلسفى العام، يبدأ بالتفرقة بين الفن والعلم على اعتبار أن العبارة العلمية.. عبارة تدل على شىء جزئى خارجها، أى فى العالم الخارجى، أما العبارة الفنية فهى لا تشير إلى شىء خارجها على الإطلاق. فالعالم الخارجى مكون من جزئيات، والجزئى هو الحقيقى، وعلى ذلك تصبح العبارة التى تدل أو تشير إلى شىء جزئى هى العبارة التى يمكن أن تخضع لمعيار الصدق والكذب وبالتالى العبارة التى يمكن التحقيق من صدقها عمليًا، وبالتالى هى وحدها العبارة العلمية على العكس من العبارة الجمالية التى لا تخضع لمعيار الصدق، والكذب ولا تصلح بالتالى للتحقيق العملى، ولهذا فهى بالتالى عبارة خالية من المعنى.

وتأسيسًا على هذه التفرقة، يضع الدكتور زكى نجيب محمود تعريفًا للفن مؤداه: «أن الفن لا معنى له، ولا ينبغى أن يكون، إلا إذا أراد صاحبه أن يجعل منه مسخًا بين العلم والفن، فينتهى به إلى شىء لا هو إلى هذا ولا هو إلى ذاك».

والمعنى الذى يقصد إليه الدكتور زكى نجيب محمود هو الواقعة الجزئية المتحققة تحققًا عمليًا فى الواقع الخارجى، وهو ما تشير إليه العبارات العلمية وحدها أما العبارات الجمالية ـ والعبارات الأخلاقية كذلك ـ فهى لا تشير إلى شىء خارجها، وبالتالى فهى عبارات خالية من المعنى، لأنها لا تشير إلى «واقعة خارجية تكون من العبارة بمثابة الأصل من صورته».

وهذا معناه أن الدكتور زكى نجيب محمود يستبعد كلا من نظرية «المحاكاة» التى تقول أن «العمل الفنى» مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليد للحقيقة الخارجية، كما يستبعد نظرية «التعبير» التى تقول أن العمل الفنى انعكاس لعواطف الفنان وانفعالاته الداخلية، بل هو يذهب إلى أن نظرية التعبير ذاتها ليست إلا شكلاً معكوسًا لنظرية المحاكاة، على اعتبار أنها هى الأخرى محاكاة لما هو فى داخل الإنسان.

ولكن إذا كانت كل فلسفة جديدة تنطوى على عنصرى السلب والإيجاب وأعنى بالسلب استبعاد ما قبلها، وبالإيجاب الإتيان بما هو جديد، فما الجديد فى فلسفة الفن عند الدكتور زكى نجيب محمود؟.

الجديد عنده هو أن الفن لون من ألوان الخلق المبتكر الجديد، فهو ليس مجرد «تصوير» لما فى واقع الطبيعة الخارجية، ولا هو «تعبير» عما فى نفس الفنان الداخلية، وإنما هو «خلق» لكائن جديد، أو هو إبداع يضيف إلى كائنات الدنيا كائنات أخرى جديدة، وهذا معناه أننا لا ينبغى أن نسأل عن معنى العمل الفنى، لا فى العالم من حولنا ولا فى العالم داخل نفوسنا، لأن الخلق نفسه هو المعنى، وليس كشفًا عن شىء كان موجودًا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره، وإنما الفن «بناء جديد بديع خلقه الفنان خلقًا» ودنيا الفن «لم تنشأ لتزودنا بنسخة أخرى من دنيا الواقع، وإلا لكان الفن عبثًا باطلاً».

«وقل شيئًا كهذا فى سائر الصور الأدبية، فعلامة القصة الجيدة أو المسرحية الجيدة هى تكامل الشخوص المصورة تكاملاً يجعل منها أفرادًا كهؤلاء الأفراد الأحياء الذين نراهم ونتحدث إليهم ويكون بيننا وبينهم حب أو كراهية، وعلامة المقالة الأدبية الجيدة أن نصور حالة وجدانية مرت بنفس الأديب بكل ما لها من خصائص تجعل منها حالة فريدة معدومة الأشباه، إذا أريد بالشبه كمال التماثل والتطابق».

ويستطرد الدكتور زكى نجيب محمود فى تفصيل هذا المعنى فيقول:

«أما إذا صاغ لنا الشاعر طائفة من القواعد العامة فى سلوك البشر، وهو ما يسمونه «بالحكمة» حين يقولون عن شاعر أنه حكيم فى شعره، وأما إذا استهدف لقصصى أو الكاتب المسرحى أو كاتب المقالة مذهبًا فكريًا أو حقيقة عقلية يريد ن ينشرها فى الناس لأنه يعتقد فى صوابها، فذلك - فى رأيى - قد يكون كلامًا مفيدًا نافعًا له قيمته الكبرى فى الرقى بالإنسان إلى ما شاء له الكاتب أن يرقى، كنه لا يكون أدبًا بالمعنى الخاص للأدب».

وواضح من هذا الرأى أن الدكتور زكى نجيب محمود ينكر تاريخ الفن، ويتنكر للوظيفة الاجتماعية للنشاط الفنى، ويجرد الفنان من علاقته بظروف المجتمع ومشكلات الواقع كما لو كان ظاهرة مفردة لا علاقة لها بالمجتمع، ومجردة كأنها تعيش فى فراغ، ومرجع ذلك فى الواقع هو وقوفه عند حدود العمل الفنى فى ذاته، فى معماره الداخلى، وبنائه المنطقى، وتكامله الفنى بصرف النظر عن الفنان الذى ينبع منه هذا العمل، وبصرف النظر أيضًا عن المجتمع الذى يصب فيه هذا العمل، وصحيح أن تجاوز حدود العمل الفنى إلى ذات الفنان بكل ما فيها من أشجان وأحزان، وهموم ومعاناة قد يوقعنا فى المذهب الرومانتيكى، كما أن تجاوزه إلى الوظيفة الاجتماعية والمضمون الثورى والهدف الجماهيرى قد ينحو بنا ناحية المذهب الواقعى، ولكن الصحيح أيضًا أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر، ذلك العصر الذى تصطرع فيه معارك الحياة، وقضايا المجتمع، وهموم الإنسان، على نحو يحتم على

الأديب أو الفنان ألا يكون مجرد صدى للحياة أو للمجتمع بل قائد لهما نحو ما هو أفضل وأكمل وأكثر إسعادًا للإنسان!.

ولكن حرص الدكتور زكى نجيب محمود على التيارات الجمالية الحديثة التى أرادت لعلم الجمال أن يكون علمًا موضوعيًا قائمًا بذاته، فى استقلال تام عن باقى العلوم الأخرى، وخاصة علم النفس وعلم الاجتماع، هو الذى حدا به إلى الوقوف أمام «العمل الفنى» والاهتمام به كل هذا الاهتمام، وهو الذى حدا به أيضًا إلى الوقوف طويلاً وعميقًا أمام «الصورة» محاولاً تحليل معناها فى الفلسفة والفن، أو بالأحرى رد معناها فى الفن إلى أصلها فى الفلسفة!.

على أن الدكتور زكى نجيب محمود لا يقصد بالصورة ما اصطلحنا على تسميته بالشكل أو الصياغة أو حتى الصورة فى تعبيراتنا النقدية، ولكنها عنده صورة ما تجرى عليه الأحداث فى الواقع أو العالم أو الطبيعة، فعمل الفنان عند الدكتور هو أن «يلتقط الصورة من حوادث الواقع، ثم يصب فيها ما شاء من مادة» وصحيح أن حوادث العالم متعددة ومتجددة، تجىء وتروح، ولكن هناك «صورًا خالدة لا تذهب ولا تموت» هى جوهر هذا العالم الحقيقى!.

وتأسيسًا على ذلك يكون موقف الفنان من الطبيعة أحد موقفين: إما أن يصور الطبيعة فى ظاهرها، وهذا هو النقل الحرفى الذى تأتى فيه الصورة انعكاسًا كاملاً للأصل المصور، أو يصورها فى جوهرها، وهنا يكون تصوير الجوهر فى ثلاثة أشكال:

١ ـ إما أن يجعل ذلك الجوهر أشكالاً هندسية، وهنا تكون النظرية الفيثاغورية فى الفلسفة، هى ما يقابل التكعيبية فى الفن.

٢ ـ أو يجعل شيئًا مجردًا، وهنا تكون نظرية المثل الأفلاطونية فى الفلسفة هى ما يقابل الفن التجريدى بوجه عام.

٣ ـ أو يجعله إبرازًا لوظيفة الكائن الحى، وهنا تكون النظرية أرسطية فى أن الصورة هى ما ينطبع به الكائن الفرد بحيث ينتمى إلى نوع معين، هى ما يقابل الفن الكلاسيكى. على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى. يحاول فيها أن

يجعل عمله الفنى إخراجًا لطبيعته هو الداخلية، وهنا يكون التحليل النفسى للشعور واللاشعور هو ما يقابله فى الفن مدارس التعبيرية والسيريالية. ما إذا وقف الفنان الوقفة الأخيرة التى يريد بها لفنه ألا يصور شيئًا فى الخارج وألا يعبر عن شىء فى الداخل، وإنما يخلق شيئًا جديدًا فى عالم وحده، عالم ثالث بين الطبيعة والذات، أو بالأحرى فوق الطبيعة والذات، فهذا هو الفن الجديد، الذى يدعو إليه الدكتور زكى نجيب محمود والذى يهتف له بأعلى صورته:

«أنه لا مندوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن إطراح مفهوم الفن القديم إطراحًا تامًا، ومفتاح الدخول إلى هذا العالم الفنى الجديد، هو ألا تنظر إلى الصورة على أنها صورة لشىء مما يتبدى للعين».

وعند هذه النقطة فى فلسفة الجمال عند الدكتور زكى نجيب محمود، ينتهى كلامه عن جانب الإبداع أو العملية الإبداعية ليبدأ كلامه عن جانب التذوق، أو العملية الذوقية، وهو الجانب الذى يفضى بعد ذلك إلى الكلام عن عملية النقد أو التقييم النقدى، وهو يحرص حرصًا بالغًا على التفرقة المرحلية بين الذوق والنقد، أو بين التذوق والنقد الفنى، فالتذوق إحساس.. مجرد إحساس، أما النقد فنوع من المعرفة يقوم على العلم، النقد لابد أن يسبقه تذوق، أما التذوق فلا يسبقه بالضرورة نقد فنى «وإنما تبدأ عملية النقد الفنى بعد أن تنتهى مرحلة التذوق، التذوق يأتى أولاً، ثم يعقبه تحليل - إذا أمكن للعناصر الموضوعية التى أثارت التذوق، وهذا التحليل الموضوعى هو المعرفة، وهو النقد بأدق معناه».

فالدكتور زكى نجيب محمود هنا يرد ردًا حادًا على أصحاب النزعات الذوقية فى النقد الفنى أو الأدبى ممن يقولون بالنقد التأثرى تارة أو بالنقد الانطباعى تارة أخرى، فيحيلون العملية النقدية إلى الذوق الشخصى، ويباعدون بينها وبين روح العلم، أما هو فيصر على أن يكون النقد علمًا حتى ينأى به عن السقوط فى هوة الرأى الشخصى، أو الانطباع الفردى أو حتى التعبير لمجرد التعبير، «ولا أريد أن أترك هذه النقطة قبل أن أبدى عجبى من أولئك الذين يصرون على أن النقد الفنى عملية ذوقية لا مجال فيها للفكر العقلى، ولست أدرى كيف يفرق هؤلاء بناء

على وجهة نظرهم هذه، بين التذوق الذى يتبعه نقد، وبين التذق فقط؟ أم أنهم يحسبون إن كل متذوق ناقد؟ كلا.. فبينما لا يكون نقد فنى إلا إذا سبقه تذوق، يجوز أن يكون هناك تذوق بغير أن يلحقه نقد فنى».

والسؤال الذى يثور هنا، هو:

ما هى الخيوط الأولية التى ينشأ منها ذلك النسيج الذى نسميه بالذوق الفنى؟ أو بعبارة أخرى ماذا عند صاحب الذوق الفنى، مما يحتاج إليه من ليس عنده مثل هذا الذوق؟.

يذهب الدكتور زكى نجيب محمود إلى القول بأن تكوين الذوق الذى يؤهل صاحبه للنقد الفنى السليم، يتم على خطوتين أساسيتين، الأولى أن يدرك وجهًا للشبه بين العمل الفنى وبين خبرات الحياة الجارية، مطلقًا على هذا الشبه لفظة جمالية مما تعود استعماله فى حياته العادية، كأن يصف لوحة بالمرح أو بالكآبة، أو كأن يصف مقطوعة موسيقية بسرعة الحركة أو بطء الإيقاع، والثانية هى أن يشير على وجه التحديد إلى الأشياء الحسية فى العمل الفنى، التى سمحت له أن يطلق عليها تلك اللفظة الجمالية.

وهاتان الخطوتان فى تكوين الذوق الفنى، لا يجوز اتباعهما إلا فى اتجاه واحد، بمعنى أنه إذا جاز لنا أن نقول عن لوحة ما أنها دافئة بسبب ما فيها من لون أحمر، فلا يجوز لنا السير فى الاتجاه المضاد فنقول إن هذه اللوحة بها لون أحمر، وإذن فلابد أن تكون دافئة، لأنه إذا كانت صفة الدفء لا تتحقق إلا باللون الأخضر، فالعكس قد لا يكون صحيحًا وهو أن اللون الأحمر دون أن تسود اللوحة صفة الدفء. وهذا عند الدكتور زكى نجيب محمود هو عين الخطأ الذى يقع فيه الناقد المبتدىء!.

وهنا ينتقل الكلام إلى عملية النقد الفنى ذاتها أو التقييم الجمالى، ويؤكد الدكتور زكى نجيب محمود منذ البداية على عملية النقد، وعلى ضرورة أن يكون علما «نصر على أن يقوم النقد على تدليل عقلى، نصر على أن يكون النقد علما». وتعريف العلم عنده هو **«منهج البحث»** مهما تكن مادة هذا البحث.. لتكن

أفلاك السماء أو أحجار الأرض، لتكن ماء البحر أو هواء الجو، لتكن ذهبًا أو ترابًا، لتكن أدبًا أو تاريخًا، فهى علم إذا أصطنعنا فى بحثا المنهج العلمى، أو على حد تعبيره «ليس العلم حقائق بعينها، بل هو ترتيب منهجى لما شئت من حقائق».

وإنطلاقًا من فوق هذه القاعدة المنهجية وتأسيسًا عليها، نرى الدكتور زكى نجيب محمود فى موقفه النقدى، الصادر عن نظرية عامة فى الفن، صادرة بدورها عن فلسفة جمالية أو استاطيقية، مهما يكن من اختلافنا معه فى هذا كله، نراه يميز بين ثلاثة مستويات فى العملية النقدية كثيرًا ما يحدث بينها الخلط الواضح والفاضح فى حياتنا الثقافية بوجه عام، مستوى المعلق الأدبى أو الفنى، ثم مستوى الناقد الأدبى أو الفنى، ثم مستوى الفيلسوف الجمالى أو الاستاطيقى، أما الأول وهو المعلق، فمهمته تقديم العمل الفنى أو الأدبى للقراء، تقديمًا يظهر حسناته وسيئاته وشيئًا من محتواه، دون أن يصدر فى هذا التقديم عن نظرية عامة فى النقد، لأن حدوده هى هذه الجزئية الواحدة، وما أكثر هؤلاء فى حياتنا الصحفية، وإن ادعوا ظلمًا أنهم نقاد، وأما الناقد فصاحب وجهة نظر ينطر منها، لا إلى جزئية واحدة كأن تكون قصيدة أو رواية مسرحية، بل إلى عدد من قصائد الشعراء وقصص الأدباء وأعمال كتاب المسرح، إلى أن تتعدد وجهات نظره إلى جزئيات كثيرة، فتتكون لديه القاعدة النظرية العامة التى يتخذها أساسًا للموقف النقدى، وما أقل هؤلاء النقاد فى حياتنا الثقافية لأنهم يكادوا أن يكونوا معدودين، ثم يأتى بعد ذلك مستوى أعلى فى درجات التعميم، هو مستوى صاحب الفلسفة الجمالية أو الاستاطيقية، التى يقيمها على القواعد العامة نفسها التى كان النقاد قد وصلوا إليها فى مختلف الفنون.. وهكذا يتجه السير خلال المراحل الثلاث من الجزئية إلى القاعدة إلى المبدأ الفلسفى العام، فى المرحلة الأولى ينحصر النظر أساسًا فى عمل واحد، وفى المرحلة الثانية يتسع النظر ليضع النظرية العامة لفن بأسره من الفنون، وفى المرحلة الثالثة تعمق النظرة حتى تصل إلى وضع المبدأ الشامل الذى يصدق على الفنون كلها دفعة واحدة.

ونعود إلى الدكتور زكى نجيب محمود لنتعرف على مذهبه النقدى، فنراه يستبعد فى النقد كما استبعد فى الخلق، كلا المذهبين اللذين يتجاوزان العمل الفنى إلى ما ورائه أو إلى ما أمامه، وأعنى بالأول المذهب النفسى أو التعبيرى الذى يتسلل خلال العمل الفنى إلى ما فى داخل نفس الفنان، أما الثانى فهو المذهب الواقعى أو الاجتماعى الذى يتسلل خلال ذات العمل إلى ما فى الخارج فى الطبيعة أو المجتمع، فعنده أن مثل هذه المذاهب النقدية، مذاهب متطفلة على علوم أخرى دون أن تحافظ للنقد على عمليته الخاصة ومنهجيته الخالصة: فالناقد الذى ينظر إلى العمل الفنى نظرة التحليل النفسى مثلاً يمكن اعتباره من علماء النفس بقدر ما يمكن اعتباره من نقاد الأدب، وكذلك الحال بالنسبة إلى الناقد الذى ينظر إليه نظرة اجتماعية، يمكن إدخاله فى عداد علماء الاجتماع بقدر ما يمكن إدخاله فى عداد نقاد الأدب، أما الناقد الحق فهو الذى ينصرف إلى تحليل العمل الفنى أو الأدبى حاصرًا نفسه فى إطاره، دون أن يسمح لأى عامل خارجى بالتدخل فى حكمه أو تقييمه، كنفس الفنان ومشاعره، أو كحوادث التاريخ، وأساطير الدين، أو كالمبادئ الخلقية، والمذاهب الاجتماعية، والعقائد السياسية، فكما أن معيار الشعر هو الشعر، ومعيار الموسيقى هو الموسيقى، ومعيار التصوير هو التصوير، ينبغى أن يكون معيار النقد هو النقد، أعنى العمل الفنى ذاته!.

أما هذا المذهب النقدى الثالث الذى يناصره الدكتور زكى نجيب محمود وينتصر له فهو ما يعرف فى أوروبا وأمريكا باتجاه النقد الجديد، وهو الاتجاه الذى يتمثل فى أعلام هذه المدرسة من أمثال **ألن تيت وكينيث بيرك وجون كرو رانسوم**، والذى نستطيع أن نجد أصوله فى نظرية «المعادل الموضوعى» التى قال بها الشاعر والناقد الشهير ت. س. إليوت!.

ولا يعنينا هنا والآن ما يقوله الدكتور زكى نجيب محمود من أن «العمل الفنى - بناء على هذه المدرسة النقدية، معياره هو الفن نفسه، أعنى أن تقاليد كل نوع من أنواع الفنون، وقواعده الخاصة به، هى السند فى أحكامنا النقدية، وإنما الذى يعنينا هو ربطه بين حركة النقد الفنى الجديد هذه فى أوروبا وأمريكا، وبين حركة

النقد الفنى عند العرب الأقدمين، وتعجبه من وصف هذه الحركة «بالجدة» وهى قديمة معروفة لدى العرب القدامى، فهو يقول بالحرف الواحد:

«وليس مثل هذا النقد المعتمد على تحليل النص بالشىء الجديد فى تاريخ النقد عامة، والنقد العربى بصفة خاصة، فذلك هو طريق الناقدين القدامى بغير استثناء، وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء فى تحليل النص القرآنى تحليلاً يمكن صاحبه من استخلاص الأحكام، أما من ظاهر الآيات أو من تأويلها، فاصطنع النقاد شيئًا كهذا فى تحليل الشعر بيتًا بيتًا، وكلمة كلمة، إعرابًا وتركيبًا وبلاغة، وغير ذلك مما يتصل بالنص المنقود من نواحيه جميعًا».

والغريب أن وجه الخلاف بين حركة النقد القديم هذه وحركة النقد الجديد تلك، وهو الخلاف الذى يضفى على القديم قيمة بمقدار ما ينتقص من الجديد، هو ما يأخذه الدكتور زكى نجيب محمود على النقد الشارح عند العرب القدامى، فهو يستطرد فيقول: «لولا أن نقادنا الأقدمين كانوا يعقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يقومون به المادة المنقودة، فيقولون إن هذا البيت أفضل من ذلك، وهذا الشاعر أشعر من أخيه، وأما التحليل على أيدى النقاد المحدثين، والعجب أنهم يسمون فى أوروبا وأمريكا بأصحاب المدرسة الجديدة فى النقد، فلا ينتهى بتقويم، لأن التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم».

وهذا هو وجه الخلاف الجوهرى بيننا وبين ما يذهب إليه الدكتور زكى نجيب محمود، «**التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم**» وماذا تبقى له من مهمة إذا فقد مهمة إصدار الأحكام التقويمية، وكان قد فقد قبلها عند الدكتور مهمة قيادة الحركة الاجتماعية، وتغيير واقع المجتمع بالرأى والرؤية، وباتخاذ الموقف واختيار المصير.

إن الناقد إذا فقد دوره التقويمى فقد بالتالى دوره التوجيهى، وغدًا أقرب إلى الحاسب الالكترونى فى عد الجمل والعبارات، وتحليل الكلمات والتشبيهات، إن النقد عملية إبداعية لا تقل عن عملية الخلق ذاتها، من حيث هى مكابدة ومعاناة، إضافة وإضاءة، استبصار إيجابى بمتطلبات المجتمع، وانتقاد خلاق لضرورات

الحياة، ثم هى بعد هذا كله يقظة فكر وعودة وعى ودفع بحركة التطور الاجتماعى، وإشباع لكل خلايا الإنسان، والناقد الذى لا يكون هذا هو دوره على الأقل فى عصرنا الحاضر، إنما يخون العملية النقدية ويحيلها إلى حركة متعثرة متبعثرة، تدفع إلى الوراء الاجتماعى بالحتم وإلى الخلف التاريخى بالضرورة!.

ولكن هل معنى هذا أن الدكتور زكى نجيب محمود ينكر على الفن كل رسالة اجتماعية، ويعرى الفنان من ردائه الاجتماعى؟ هل معنى هذا أنه يجرد الناقد من فعاليته الإبداعية، ويراه كما دودة القز التى تقتات أوراق التوت لتفرز خيوط الحرير، أو هو على حد تعبيره مجرد قارئ لقارئ؟ وهل لو قدر لهذا القارئ أن يجيد القراءة لا ستغنى بذلك عن دور القارئ الناقد؟ عمومًا.. هل يمكن للقيمة الجمالية أن تناهض القيمة الاجتماعية على نحو ما لو أمكن بأن ثمة فضيلة ضد الخير ورذيلة ضد الشر؟.

الواقع أن هذه وغيرها أسئلة كثيرة خطرت على بال الدكتور زكى نجيب محمود، وحاول أن يجيب عنها فى أكثر من موضع وفى أكثر من موضوع، وخاصة فى مقاليه الطويلين عن «مهمة الكاتب» و«رسالة الفنان» فهو يؤمن بأن الفن له بالضرورة رسالة اجتماعية، وانه لا يمكن أن تقوم حضارة بدون فن، كما أنه لا حضارة بغير اشتراك الفنان فى صياغة هذه الحضارة، فهو يعلق أهمية كبرى على رسالة الفنان فى المجتمع الإنسانى، على أساس أن رسالته مخاطبة الإنسان على الإطلاق، فالفن فى رأيه اجتماعى، ولكن بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الإنسانى بوجه عام.

ولكن هل معنى هذا أن يلتزم الكاتب أو الفنان بمشكلات بيئته، وقضايا مجتمعه، وهموم عمره؟.

الواقع أيضًا أن الدكتور زكى نجيب محمود هنا لا ينكر معنى الالتزام ولا يستنكره ولكنه يقبله بحيث يخلع عليه كما خلع على وظيفة الفن الاجتماعية طابعًا إنسانيًا مجردًا، وليس هدفًا اجتماعيًا محددًا، فهو يقول أن التزام الكاتب بقضايا المجتمع «شرط يبلغ من البداهة حدًا يجعل اشتراطه تحصيلاً لحاصل،

فالكاتب غير الملتزم بفكرته ومبدئه لم تشهده الدنيا بعد، وحسبه التزامًا أنه يستخدم اللغة فى التعبير عن فكرته، واللغة ظاهرة اجتماعية، وليست هى بالرموز السحرية التى يقررها الكاتب لنفسه بحيث لا يفهمهما أحد سواه».

وواضح من هذا الكلام أن الدكتور زكى نجيب محمود يوسع من مفهوم الالتزام بحيث يكسبه طابعًا شموليًا عامًا يكاد يتسع ليشتمل على كتابات اليمين كما يشتمل على كتابات اليسار، ولكن الواقع أنه لم يشأ لمفهوم الالتزام أن يقتصر على الجانب الأيديولوچى الذى نادى به نقاد الواقعية الاشتراكية، ولا على الجانب الوجودى الذى هتف به كتاب الوجودية السارترية، وإنما الالتزام عنده بمعنى «الحق»، الحق الذى يلتزمه الفنان فى رسالته الفنية إلى بنى البشر: «فلئن كان الفنان بمثابة من يحلم لبنى جنسه من البشر، إلا أنه حلم منضبط بالقواعد والقوالب والمبادئ انضباطًا يقيده فى حدود الحق الذى يريد الفنان أن يبثه فى فنه».

ومهما يكن من تعليق على قيمة الحق هذه بأنها قيمة إنسانية غامضة أو على الأقل غير محددة، فليس من شك أنها تكتسب وضوحها وتحديدها من شخص الدكتور زكى نجيب محمود.. قول الحق.. الذى نعتز به كل الاعتزاز ونقدره كل التقدير، لأنه إذا كان المعلقون الأدبيون كثرة فى حياتنا الثقافية، وكان النقاد قلة فى هذه الحياة، فليس من شك فى أن فلاسفة الجمال أو الاستاطيقا ندرة بل نادرة، والدكتور زكى نجيب محمود فى طليعة هذه الندرة النادرة بما تركه من بصمات على جبين حياتنا الثقافية، حيث استطاع بفلسفته العلمية أن يكون عاملاً من عوامل إيجاد هذه الحياة، كما استطاع بفلسفته فى الأدب والفن أن يكون فى ذات الوقت علامة من علامات وجود هذه الحياة!.

* * *

شاهد على هذا العصر

- هذه هى حياتنا.. «ملل فى ملل»
أناس يمشون وهم نائمون، يمشون
دون أن يدروا، وينامون دون أن
يدروا، ويقتلون أنفسهم دون أن
يدروا. أنهم دائخون.. نيام.. نيام..
والنتيجة..
«النتيجة هى شقاء أبناء هذا
العصر».

قارئ هذا الكاتب بل قارئ أنيس منصور، لا يمكنه أن يقاوم ما فى أسلوبه من إثارة فكرية وإغراء ذهنى، إنه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكثيف المعانى وتجسيم الأفكار، فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون، وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكيلى تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور.. أنه يذكرك بالكاتب الفرنسى الجديد **ميشيل بيتور** الذى يريد لقارئه أن يقف وسط الصفحة، وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساهرة.

والواقع أن عهدًا جديدًا من الأساليب الأدبية التى قد تطلب لذاتها بصرف النظر عما وراءها من موقف فكرى يبدأ بكتابات أنيس منصور، فمنذ أسلوب **المنفلوطى والرافعى والمازنى وطه حسين** لم يطف فوق سطح أدبنا العربى الحديث، أسلوب فاقع بحيث يشكل مرحلة أسلوبية جديدة مثل أسلوب أنيس منصور.

على أنه إذا كان **سقراط** قد أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، فقد جاء أنيس منصور ليمسح بها الأرض، ذلك أن سقراط صرف الفلسفة من البحث فى الأمور العلوية التى تخص الآلهة، إلى البحث فى الأمور الأرضية التى تهم الإنسان، صرفها إلى البحث فى الفضيلة والمعرفة وما ينبغى أن يكون عليه سلوك البشر.

ولكنها على أيام أنيس منصور أصبحت تبحث: لا أقول فى الأمور الأرضية وكفى بل فى الأمور الأرضية والأرضية جدًا، فى الأمور تحت الأرضية، فى كنه مرض الإنسانية فى منتصف القرن العشرين... القلق والسأم، التوتر والألم، العبث والضياع، الإحساس باللاجدوى والشعور بالغربة والغرابة والاغتراب، وكلها عند أنيس منصور أسماء لمسمى واحد هو.. الملل. فمن الملل يصدر كل شىء، وإلى الملل يرتد كل شىء، ولذلك فهو يرى: «**إنه فى البدء خلق الله السموات والأرض، وأنه شعر بالملل** وبعد ذلك خلق آدم وحواء. وآدم وحواء شعرًا بالملل فى الجنة فارتكبا أول خطيئة.. وملأ الحياة على الأرض فارتكب أحد أبنائهما أول جريمة». وهكذا.. هكذا كل شىء، فليس الماء أصل الأشياء كما قال الحكماء اليونان، وليس هو النار ولا الهواء ولا التراب، وإنما هو الملل.. الملل الأسمى أو الملل فى أعلى درجاته أو هو باختصار الملل الخلاق.

الملل إذن هو الركيزة المحورية التى تدور عليها أغلب مقالات هذا الكتاب «**وداعًا أيها الملل**» أو هو الحدس الفلسفى البسيط الذى يبدأ منه الكاتب ويعود إليه أبدا، ذلك أن أنيس منصور شأن كبار كتاب الوجودية الأصلاء، يتخذ من حياته مادة لكتاباته، وما حفلت به هذه الحياة من زلازل باطنية عنيفة، وأزمات وجدانية حادة، استطاع أن يعبر بها عن حقيقة وجودية مهمة هى «أن الفلسفة لابد أن تكون وليدة تجربة حية أو خبرة وجودية».

ومن هنا كان أنيس منصور بحق الكاتب الوجودى الأولى فى ثقافتنا العربية، لان الارتماء فى أحضان مذهب من المذاهب الوجودية يناقض الوجودية الحقة فى أساسها، وأساس الوجودية عند كل كاتب من كتابها الكبار أن يستقل الفرد بتفكيره وشعوره وعمله عن كل قيد من قيود المذهبية، فليس وجوديًا على الحقيقة تلك الذى يقول إنه وجودى على مذهب **هيدجر** كما يقول **الدكتور عبد الرحمن بدوى**، أو وجودى على مذهب **كيركجارد** كما يقول **الدكتور زكريا إبراهيم**، أو وجودى على مذهب **سارتر** أو **كامى** كما يقول الكثيرون.. «لأن تقليده فى حياته لحياة إنسان آخر يلغى حياته المستقلة، ويجعله تابعًا من توابع التقليد، الذى تثور الوجودية عليه» كما قال بحق أستاذنا العقاد.

أقول إن أنيس منصور إذ يتخذ من تجاربه الحية قاعدة لإطلاق كتبه وكتاباته، إنما يشارك كبار كتاب الوجودية فى الإبتداء من نقطة ذاتية خاصة، تعبر عن تجربة وجودية، هذه التجربة هى التى يفلسف بها حياته ويحيا بها فلسفته، وعن طريقها يصدر من الداخل ليلقى بالخارج أو يخرج من عزلة «الأنا» ليتصل «بالهم» أو الآخرين.

على أن هذه التجربة تأخذ بالضرورة صورًا متعددة تبعًا لاختلاف كل كاتب عن الآخر، فهى عند **كيركجارد** قد اتخذت صورة قشعريرة صوفية قوامها «الخطيئة» والكفارة ونشدان الخلاص، واتخذت عند **هيدجر** صورة شعور حاد بأن الوجود للعدم أو أن الوجود سائر حتمًا نحو الموت. واتخذت عند سارتر صورة شعور مريض «بالغثيان»، ما دام الوجود فى نظره حزمة من الأشياء المتلازجة لا يربط الواحد منها بالآخر صلة روحية، وما دام الأمر كله لا يعدو ن يكون تلامسًا «يلتزج» فيه وجود بوجود. أما عند ألبير كامى فقد اتخذت هذه التجربة صورة إحساس أليم بأن كل ما فى الوجود «عبث» فنحن نولد ونحيا عبثًا، نسعى ونشقى عبثًا، نعمل ونأمل عبثًا، والحقيقة أن الكل باطل والكل إلى انتهاء، وهذه هى النهاية «اللامعقولة» لكل موجود.

وبعد هؤلاء جميعًا تجىء هذه التجربة لتتخذ عند أنيس منصور صورة شعور غامض حنون.. كأنه الخدر.. كأنه الهم.. كأنه التثاؤب.. كأنه اللاشىء و اللامعنى، أنه حال فقدان كل شىء لفحواه، وفقدان كل شىء لجدواه، إنه حالة أن تفقد «استطعامك» لأى شىء... أن تأكل ولا تتذوق، أن تستلقى ولا تنام، أن تشتهى ولا تحب. أنه باختصار حالة انعدام الوزن أو استواء الطرفين... هذه الحالة هى التى يطلق عليها أنيس منصور اسم.. الملل. «فأنا فى حالة الملل لا أعرف بالضبط إن كنت أنا المرض أو أنا المريض. ولا أعرف إن كنت المريض الذى انتقلت عدواه إلى غيره أو أنا ضحية لمرض الآخرين». وعند كاتبنا المتفلسف إن الذى يشعر بالملل ليس هو الذى لا يرغب فى الحياة.. وليس هو الذى لا يرغب فى الموت: «لأن الذى لا يرغب فى الحياة يرغب فى الموت.. والذى

لا يرغب فى الموت يرغب فى الحياة.. فكلاهما يرغب فى شىء.. ولكن الذى يمل أو الذى يتململ هو إنسان لا يرغب حتى فى الرغبة».

وهكذا استطاع أنيس منصور أن يشخص هذا الداء الذى أصيب به قرننا العشرون، هذا المرض الذى هو مرض الأمراض، وهذا السم الذى هو سم السموم، هذا السم المضاد للطبيعة كلها، والذى يسمى.. الملل وهو ليس الملل العارض ملل التعب أو ملل الحيرة، وليس هو الملل السطحى الذى يرجع إلى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع، وإنما هو الملل العميق، الملل الكامل، الملل الخالص، الملل الذى «ليس له مادة سوى الحياة نفسها، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى». كما وصفه الشاعر **بول فاليرى**.

هذا الملل المطلق ليس فى ذاته إلا الحياة عارية تمامًا إذا نظر الأحياء إليها بوضوح، وهذا الملل المطلق هو المناخ الذى يعيش فيه إنسان العصر الحديث، الإنسان الحر حرية كاملة بعد أن تحققت له الحرية السياسية، وأخذ يمارس حريته الشخصية: «وقد تكون كلمة «الحرية الشخصية» كلمة غريبة، ولكنا لإننا فى مصر عانينا الاحتلال السياسى أزمانًا طويلة، فكل حديثنا عن الحرية كان حديثًا عن الحرية السياسية.. مع أن الحرية السياسية هى أضيق أنواع الحريات، وإنما الأصل هو الحرية الشخصية.. حريتى وحريتك».

هذا هو الإنسان الحديث، الإنسان الذى يعبر بحياته وكتاباته عن «الحرية الداخلية»، كما يعبر عن تأمل آثارها الطبيعية. والوجودية ليست شيئًا سوى فلسفة هذا الانسان الحديث، فإذا كان لعصرنا جوه الخاص، فكتاب «وداعًا.. أيها الملل» هو التعبير الفلسفى عن هذا الجو.

والآن لنحلل بعض مكونات هذا الجو، أو بتعبير أصح لنحلل «فلسفة الملل» عند أنيس منصور.

وصفنا كتاب «وداعًا.. أيها الملل» بأنه بحث فى كنه مرض الإنسانية فى منتصف القرن العشرين، ذلك لأن أنيس منصور يرى أن الإنسانية مريضة فى هذا العصر، وأن مرضها هو مرض الأمراض، تمامًا كما وصف الكاتب الانجليزى

الشاب **كولن ويلسون** كتاب «الغريب» The Outsider بأنه: «دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى القرن العشرين». فهو الآخر يرى أن الإنسانية مريضة فى هذا القرن وكلاهما يخصص الجزء الأكبر من كتابه لتشخيص هذا الداء الذى تعانيه الإنسانية، ثم يقترح (كولن ويسلون قبيل خاتمة الكتاب وأنيس منصور على غلاف الكتاب) الدواء الذى بفضله يمكن للإنسانية أن تشفى من مرضها الدفين. إلا أن كولن ويسلون يصف هذا المرض بأنه مرض «الغربة» بينما يصفه أنيس منصور بأنه مرض «الملل»، ويلتمس كولن ويسلون الخلاص فى الرؤية الصوفية أو الكشف الروحانى أو فيما سماه «طريقة النمو المتسق للإنسان»، أما أنيس منصور فيلتمس الخلاص فى الحب تارة وفى العمل تارة أخرى أو فيهما معًا، على اعتبار أن الحب هو الشحنة الوجدانية للعمل، وأن العمل هو الذى «يضع حدًا لحالات التفرج السلبى والتأمل الحيادى ليتخذ موقفًا إيجابيًا من نفسه ومن غيره».

ولكن ما طبيعة هذا «الملل»؟ كيف يصاب به الإنسان، وكيف يمكن أن يشفى منه الإنسان؟.

عند أنيس منصور أن ظاهرة الملل تبدو لأول وهلة ظاهرة اجتماعية، ذلك لأن من صفات الإنسان الذى يصاب بالملل، أنه لا يتلاءم مع المجتمع الذى يعيش فيه «فالذى عنده ملل يشعر أنه ليس على صلة بالواقع.. إنه منعزل.. إنه معزول.. إنه منقطع.. إنه مقطوع. وإنه لا توجد لديه وسيلة للاتصال بالعالم الخارجى».

لكن ظاهرة الملل فى الحقيقة ليست مجرد ظاهرة اجتماعية، فالشخص الذى يعانى تجربة الملل هو الشخص الذى يرى الإنسان على حقيقته، تلك الحقيقة التى تحجبها عن العين طبيعة الحياة فى المجتمع، ولأنه يدافع عن الحقيقة وحدها ولا يقبل غيرها نراه دائمًا إما ثائرًا على المجتمع، وإما منعزلاً عن المجتمع. وهذا هو السبب فى أن الإنسان «الملول» إن صح هذا التعبير، يكون هدفًا لحملات كل الذين يعيشون من المساومة مع ضمائرهم، وكل من لا عقيدة لهم سوى الدعاية الفارغة، وكل من لهم قلب طيب إلى حد العبط.

ومن هنا نرى أن ظاهرة الملل عند أنيس منصور لها جانب سيكولوجى وجانب ميتافيزيقى فضلاً عن جانبها الاجتماعى، وأنها تمر بمراحل ثلاث هى على

التوالى: مولد الملل ثم حياة الملل وأخيرًا موت الملل. هذه المراحل الثلاث تؤلف فيما بينها ما سميناه: المعنى الدرامى للحياة. فى مقابل ما سماه الفيلسوف الأسبانى **أونا مونو** «بالمعنى التراجيدى للحياة»! والآن لنتناول كل فصل من فصول هذه الدراما.. **دراما الملل**.. بشىء من التفصيل:

مولد الملل:

يرى أنيس منصور أن مولد الملل كان على أيدى ثلاثة رجال كبار استطاعوا أن يقتتحوا قرننا العشرين، إن لم نقل أنهم هم الذين صنعوه صنعًا، والصنعة والصناعة والتصنيع هى من علامات هذا القرن، قرن الأشياء المصنوعة. أليست كل نواحى البيئة الطبيعية الريفية تصبح بحكم تقدم المدنية بيئة صناعية؟ ألسنا جميعًا صناعة عصرية؟ ومكتوب على جبين كل منا «صنع فى هذا العصر»!!

ويصف أنيس منصور كل من هؤلاء الرجال، بالصياد الذى مد يده إلى الشبكة فوجد بها زجاجة مقفلة، فلما فتحها خرج منها مارد جبار، كان محبوسًا فى قاع البحر منذ ألوف السنين. الصياد الأول هو **كارل ماركس** الذى فتح الزجاجة فخرج ماردها على هيئة رجل كادح يطالب بحقه فى الخبز، والصياد الثانى هو **سيجموند فرويد** الذى خرج مارده من زجاجة اللاشعور على هيئة غريزة جائعة تطالب بحقها فى الجنس، والصياد الأخير واسمه **اينشتين**.. خرج مارده على هيئة طاقة هائلة سجلت أول انفجار ذرى عرفه التاريخ.

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين وجد أنيس منصور أنهم بمثابة مراكز القوى العاملة فى القرن العشرين، هم أنفسهم الكاتب الانجليزى ت. أ. **لورانس** T.E. Laurence والرسام الهولندى **فان جوخ** V. Gogh وراقص الباليه الروسى **نيجنسكى** Nijinsky الذين رآهم كولن ويسلون على أنهم غرباء يمثلون نماذج ثلاثة لمرض الغربة الذى أصيب به قرننا العشرون. وكما تمثلت قوة الخبز فى كارل ماركس وقوة الجنس فى سيجموند فرويد وقوة الطاقة فى اينشتين، وحاول كل منهم أن يقضى على داء الملل ولكنه فشل، إذ حاول ماركس أن يقضى على

الجوع فحسب، وحاول فرويد أن يشبع الغريزة فقط، واكتفى اينشتين بالتحكم فى المادة. كذلك حاول الثلاثة الآخرون أن يشفوا من مرض الغربة بالسيطرة على أنفسهم، لكن سيطرتهم لم تكن كاملة.. ذلك أن لورانس حاول أن يسيطر على عقله فحسب، وفان جوخ على انفعاله فقط، ونيجنسكى على جسده وكفى. ومن هنا ذهب كولن ويسلون إلى أن الرجل المثالى هو الذى يجمع بين فكر لورانس الثاقب وانفعالات فان جوخ الجامحة وإدراك نيجنسكى لإمكانيات جسده، تماماً كما ذهب أنيس منصور إلى أن سعادة الإنسان الحديث لن تتحقق إلا إذا جمع بين هذه القوى الثلاث.. الخبز والجنس والطاقة فى نوع من التعايش السلمى. أما بقاؤها هكذا فى حالة هدنة مسلحة أو حرب باردة أو قنبلة زمنية موقوتة فهو ما يسبب شقاء الإنسان.

وهذا ما عبر عنه بقوله: «ونحن نريد أن يتحول الوحش، هذا النمر إلى قط، هذا السيد الظالم إلى إنسان طيب مطيع، هذه الجماهير إلى قوى عاقلة، هذه الغرائز إلى طاقات سامية. والزجاجات ما تزال مفتوحة، والمفاوضات بيننا وبين هذه العفاريت دائرة.. لا أمل فى أن تدخل هذه العفاريت إلى زجاجاتها، لنرمى بها فى أعماق البحر.. لكننا بالعقل نحاول أن نرفض القوى الجبارة.. وبين عقلنا وهذه القوى الهائلة تهتز حياتنا وسعادتنا».

وهذه هى أول علامات العصر الذى نعيش فيه.. أن تهتز حياتنا وسعادتنا بين عقلنا وبين هذه القوى الهائلة، ومن هذا الاهتزاز الذى سرعان ما يتحول إلى زلزال، تطفح علامات العصر، وعلى رأس هذه العلامات الإيمان الغريب بالمؤسسة وبالمنظمة وبالنقابة.. الإيمان بهذه الأشكال المعنوية، ثم الإيمان بإله آخر اسمه: النظام.. الترتيب.. «وهذه الحياة المنظمة أو المنتظمة أو المرتبة هى التى أصابت الإنسان بمرض هذا العصر: الملل.. القرف.. الدوخة.. الغثيان.. ولم يحدث فى عصر من العصور أن شعر الإنسان بالملل.. وبأن اليوم كغد، وأن الغد كبعد الغد، وأنه لا طعم لشىء ولا لذة لشىء ولا أمل فى شىء ولا يأس من شىء.. لم يحدث شىء من هذا قبل القرن العشرين».

صحيح: لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين، ويكفى أن تقرأ ما يكتبه سارتر فى فرنسا، وموراڤيا فى إيطاليا، وأوزبورن فى إنجلترا، وجاك كيرواك فى أمريكا، ويوكيو ميشيما فى اليابان، وجونتراجراس فى ألمانيا، وأورتيجا اى جسيت فى أسبانيا، وبوريس باسترناك فى الاتحاد السوفييتى، ونيقولا كزانتزاكى فى اليونان، وحتى نجيب محفوظ فى مصر. يكفى أن تقرأ هؤلاء جميعًا لترى أن كتاباتهم كلها تصدر من نبع واحد اسمه.. الملل. ويصف أنيس منصور الشعور بالملل بحالة انقطاع التيار الكهربائى ونحن نرى الأشياء، أو بحالة انقطاع الماء الساخن ونحن نستحم: «فالملل هو الذى يجعل كل ما حولنا غريبًا... أو يجعلنا نحن غرباء فى هذا العالم. فالشعور بالغرابة، والشعور بالاغتراب هو بداية الملل. ولذلك فوسائل الاتصال بالغير ميتة.. فالإنسان حى ولكن مواصلاته ميتة.. إنه جثث ألفاظ، وقبور معان، وعفن فكرى».

هكذا نرى أن الملل وإن كان منشؤه اجتماعيًا، إلا أنه ينمو ويحيا فى تربة سيكولوچية خالصة، هى الفصل الثانى من دراما الملل، الذى سميناه:

حياة الملل:

ختار كولن ويلسون مثلاً على الغريب النموذجى فى الأدب الحديث بطل قصة هنرى باربوس H. Barbusse «الجحيم»، ذلك البطل الذى كان يمعن فى الغربة فيلجأ إلى غرفته فى الفندق، يغلق بابها ويقف على الفراش ليراقب ما يدور فى الغرفة التالية من ثقب الحائط، إنه ينظر ويرى الغرفة التالية وهى تدعوه إلى عريها، هذه الغرفة ليست إلا الحياة وقد خلعت ملابسها، ولذلك فهو كما يقول باربس: «كان يرى أكثر من اللازم، ويعرف أكثر من اللازم».

وكذلك فعل أنيس منصور، اختار مثلاً نموذجًا للملل فيلم «الليل» للمخرج الإيطالى العظيم أنطونيونى.. «فكل شيء فى القصة، وفى أبطال القصة يؤكد معنى الملل.. أناس فى حالة ملل أو ملل على هيئة أناس». وقصة الفيلم خالية من الحوادث، فمن معانى الملل ألا تكون هناك حوادث، كل ما هناك أننا نشاهد رجلاً

وزوجته فى طريقهما إلى أحد المستشفيات، الزوجة وجهها جامد لا يتحرك، أما الزوج فهو فى حالة غريبة من فقدان النطق.. «إنه لا يتكلم، وإذا تكلم فهو لا يقول شيئًا. لم يعد هناك ما يقوله، وإذا وجده فإنه لا يجد الدافع لكى يقوله، وإذا وجد الدافع كان الدافع الوحيد هو ألا يقول شيئًا».

هذا الزوج أديب، وقد صدرت له قصة جديدة، ولكن لا تبدو عليه السعادة، والاثنان يزوران رجلاً مريضًا، وهذا المريض سعيد بصوت آلات البناء، وبصوت الطائرات النفاثة والصواريخ، إنه سعيد لأنه مريض، لأنه فى أجازة إجبارية، فى حالة هبوط اضطرارى، ويبدو أن هذا المريض هو الآخر أديب. وتنتهى الزيارة وتبدأ مشكلة كل يوم.. «أين تذهب هذا المساء؟» أما الأديب فعنده حفلة أقيمت فى نادى القصة بروما بمناسبة قصته الجديدة: «الذين يمشون وهم نيام». وتضيع الزوجة فى زحام الاحتفال بزوجها فتتسلل إلى الخارج.. إلى شوارع روما لتتسكع فى الطرقات، وتتفرج على الناس والأشياء. وأخيرًا يعودان إلى البيت.. الزوجة تدخل إلى الحمام وتلقى بنفسها فى البانيو، والزوج غارق فى ملله.. فى ملابسه «وليست ملابسه إلا ملاً مصنوعًا من القماش».

ويقترح الزوج بلا حماسة أن يذهبا إلى بيت أحد الأثرياء، وتوافق الزوجة بلا حماسة على الذهاب. وهنا نشاهد «عشرات من الأغنياء من النساء والرجال يلعبون، أو يقطعون الليل، أو يهربون من الملل. كل واحد قرفان.. الكلام قرف، الوجوه كاذبة، أو لا هى كاذبة ولا هى صادقة.. محايدة.. أناس لا يعرفون ماذا يفعلون» وفى حديقة القصر نرى الزوجة تروح وتجىء بلا صمت وأيضًا بلا كلام، وزوجها مشغول عنها أو بعيد عنها. قبيل نهاية القصة تعترف الزوجة بأن الأديب المريض فى المستشفى كان يحبها، كان يعبدها، كان يقول لها: أنت، بعكس الزوج الذى لم يكن يقول لها إلا: أنا.

وفى نهاية القصة تخبره الزوجة بوفاة الأديب المريض، فلا يتأثر ولا يهتز لأن شيئًا لم يعد يهزه، لأن شيئًا لم يعد يحركه.. لا الحياة ولا الموت، لا الكلام ولا الصمت، ولا حتى الأدب.. «إنه يعلن أنه لن يكتب بعد اليوم شيئًا». ونهاية الفيلم

كأ ها بدايته.. ملل فى ملل. وكأن أعمالنا وأقوالنا ما هى ألا صلوات لإله جديد اسمه.. الملل، فالزواج قاتل للحب، والتعود قاتل للزواج، والملل قاتل للجميع!.

وهذه هى حياتنا.. «ملل فى ملل، أناس يمشون وهم نائمين، يمشون دون أن يدروا، وينامون دون أن يدروا، ويقتلون أنفسهم دون أن يدروا.. إنهم دائخون.. نيام.. نيام.. عراة كأبناء نيام نيام. حيوانات كأبناء نيام نيام. يأكل بعضهم البعض كأضاء نيام نيام».

والنتيجة..

«هى شقاء أبناء هذا العصر».

ولكن، ألا توجد وسيلة للخلاص من الملل؟ هل الملل قد أصبح كلون البشرة لا يمكن أن يزول إلا بزوال صاحب البشرة؟ هل الملل قد أصبح كالبقع الموجودة فى جلد النمر لا أمل فى غسلها؟ أيوجد هناك أمل؟ أمل فى الخلاص من الملل؟.

ويرد أنيس منصور على تساؤله بأنه «لا راحة لأبناء هذا العصر إلا بالمعجزة».

ولكن من أين لنا هذه المعجزة.. هل نلتمسها فى العلم؟ لا.. فى الدين؟ لا أيضًا.. فى الحب؟ نعم... إذن فالحب هو خير دواء لعلاج الملل.. بالقضاء عليه، بالحكم عليه بالموت!.

موت الملل:

ولكن لماذا يرفض أنيس منصور معطيات العلم، مع أننا نعيش فعلاً فى عصر العلم، والعلم قد حقق لنا الكثير من المعجزات؟

الحقيقة أن أنيس منصور لا ينكر أننا نعيش فى عصر العلم، وأن الناس أصبحوا يؤمنون بالعلم والعلماء والآلة الحديثة، وأن إيمانهم هذا بالعلم جعلهم يكفرون بالكلمة والعبارة.. بالفن والشعر.. بالذوق والخيال. ولكنه يرى أن إيماننا بالعلم هو سر شقائنا.. فالآلات والسيارات والتليفزيون لم تحقق لنا سوى الوحدة

والعزلة والانفراد والطب أصبح عاجزًا عن علاج أبسط الأمراض، والأسلحة انقلبت ضدنا فبدلاً من أن تحقق لنا السلام جعلتنا فى حالة طوارئ.. فى حالة استعداد للقتال.. فى حالة حرب باردة.. فى حالة حرب ولا حرب.. سلم ولا سلم.. فالعلماء هم حقًا أنبياء هذا العصر، ولكنهم أداروا ظهورهم للناس، واتجهوا بوجودهم إلى المادة، فلم يبق أمامنا إلا الدين..

«ولكن رجال الدين ليست لهم كلمة مسموعة فى عصر العلم.. إنهم ينادون بالسلام الذى افتقده الناس، والحب الذى لم يعرفوه... وصوت رجال الدين يجئ من الداخل، من داخلنا من أنفسنا.. ونحن هاربون من أنفسنا.. ولذلك فنحن لا نسمع صوت رجال الدين».

إذا فلابد لنا من سبيل آخر غير العلم والدين نلتمس فيه المعجزة، وننتظر المعجزة مع أننا نحن المعجزة. إن المعجزة فى داخلنا وليست فى الخارج، ولكى ندرك هذه الحقيقة لابد لنا من لحظة باهرة.. لحظة بعيدة عن «غبش» الحياة اليومية، لحظة تتوهج فيها حواسنا جميعًا، وتنسجم فيها روحنا مع الوجود، فيبدو لنا العالم قائمًا على صلة روحية متجددة، ويتجلى لنا فى الحياة معنى عميق غاية ما يكون العمق.. اسمه الحب. وهدف رائع غاية ما تكون الروعة.. اسمه العمل.

هذه اللحظة عند أنيس منصور هى «لحظة المرض»... «ففى لحظة مرضنا، فقط فى لحظات المرض، نشعر بوحدتنا، بإنسانيتنا. ويجىء لنا من تحت الغطاء الثقيل والجلد الثقيل صوت مكتوم، يذكرنا بأن الحياة ليست جريًا ولا هربًا، وإنما هى أن نتوقف وأن نتأمل وأن نتذوق وأن نتكلم وأن نفتح أيدينا وأن نضمها، وأن نعانق أنفسنا.. نعانق أنفسنا.. نعانق إنسانيتنا.. حقيقتنا.. فنحن أعظم ما فى الكون!».

تلك هى الحقيقة «نحن أعظم ما فى الكون!» ومن هذه الحقيقة ينطلق أنيس منصور ليجد الحل.. فإذا كان الطوفان الحديث اسمه الملل، فإن نوحا الجديد اسمه الحب.

الحب إذا هو الخلاص، أو هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الملل، وهذا ما عبر عنه أنيس منصور بقوله: «لأن نحل مللنا هى أن نحب.. هى أن نجدد صلتنا بالعالم الخارجى.. هى أن نحس أن هناك صلة.. وأن كل شىء فى تناولنا.. وأن كل ما فى الدنيا هو عبارة عن يد ممدودة لتصافحنا.. أن كل ما فى الدنيا شفاه فى انتظار تقبيلنا لها».

نعم فشفاهنا ما خلقت الا لتقبل، وقلوبنا ما خلقت إلا لتنبض، والإنسان ما خلق الا ليحب.. «فأنا أحب، وأنت تحب، وشهريار الملك يحب، إذن لا أنا ولا أنت ولا هو سنعرف الملل!».

ولكن هل الحب وحده يكفى؟

يقول أنيس منصور «ربما» ولكنه سرعان ما يعود فيؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية، هى أن الحب لا يمكن أن يكون شيئًا فى ذاته وإنما يكون لشىء آخر. أعنى أن الحب لا يكون حبًا وكفى، وإنما هو حب شىء، هذا الشىء هو الذى يكسب الحب مشروعيته ويجعل له هيئة وقوامًا، إنه الصورة إذا كانت الهيولى هى الحب.

وهكذا استطاع أنيس منصور (قولاً وعملاً) أن يتخطى المرحلة التى وقف عندها الدكتور عبدالرحمن بدوى، ذلك لأن الحب إذا لم يجد للذات موضوعها فى العالم الخارجى، انتهى بالذات إلى موقف أقرب إلى النرجسية، حيث تتخذ الذات العاشقة من نفسها موضوعًا لعشقها، أو بعبارة أخرى تصبح الذات العاشقة هى نفسها موضوع العشق. وهذا ما عبر عنه الدكتور عبدالرحمن بدوى فى رسالته «**الزمان الوجودى**» بقوله: «ولكن الحب فى الدرجة العليا منه يصير كما قلنا أثرة، لأنه شعور بالذات وكأنها وحدها الموجودة حقًا، مما يولد إحساسًا بالكرهية لكل ما عدا الذات». وما ترتب عليه قول الدكتور: «ولما كان الحب كما فسرناه وجوديًا إفناء المعشوق فى الذات، فإنه يتصف أولاً بأنه لا يشترط فيه التبادل. فمن يحب حقًا، لا يعنه أن يكون موضوع حبه يبادله حبًا بحب». وقوله: «وهذا يفسر لنا ما يسمونه إخفاق الزواج القائم على الحب، إذ يشعر كلاهما

بخيبة أمل لا يبلغ مداها التعبير، وما ذلك فى نظرنا إلا لوقوف حركة الحب بمجرد تحصيل موضوعه فى الزواج».

أما عند أنيس منصور فشرط الحب التبادل، وإلا لما كان حبًا، ولأصبح نوعًا من العشق أو الغرام، وعنده أيضًا أن تبادل الحب لا يقضى عليه بل يزيد فى نموه وثرائه، لأن حركة الحب المتبادلة هى الحركة المتوثبة التى تسعى لا لإثراء الذات فحسب، بل لإثراء الذات والموضوع معًا. وهذا ما عبر عنه أنيس منصور تعبيرًا رائعًا قال فيه:

«لأنه يحبها.. لأنه يجدد الصلة بها.. لأنه يجعل الصلة تتحول إلى وشائج حارة خافقة.. لأنه جعل للدنيا قلبين يخفقان فى وقت واحد.. لأنهما يؤديان لحنًا واحدًا.. ورغم أنه متكرر.. إلا أنه تكرار لا يولد الملل.. إنه كلمعان النجوم.. متكرر كدقات القلب.. متكررة.. ولكن عن طريق هذه الدقات المتكررة تنبع أكثر العواطف اختلافًا.. وأكثر العواطف التهابًا.. وأكثر العواطف قدرة على إنتاج أجمل وأعمق وأبقى ما صنع الإنسان!».

وهنا تنشأ المقولة الثانية فى فلسفة أنيس منصور وهى.. العمل. فإذا كان الحب هو أحد وجهى العملة، فالعمل هو الوجه الآخر، والاثنان معًا.. الحب والعمل.. وجهان لحقيقة واحدة هى الإنسان. الإنسان الذى يحب ما يعمله. أو يعمل ما يحبه، وبذلك يكتمل «الكوجيتو» الفلسفة عند أنيس منصور، إن جاز هذا التعبير، ويصبح منطوقه الجديد: «أنا أعمل ـ لأننى أحب ـ إذن فأنا موجود».

وبهذا «الكوجيتو» يبدأ أنيس منصور مرحلة جديدة فى تطوره الفلسفى: إذ ينهى ما يسميه.. «التمرغ الطويل فى رمال لا نهاية لها هى رمال الملل» ليقوم بتوظيف أعضائه العاطلة وشعاره: مرحبًا أيها العمل.. ووداعًا أيها الملل.

* * *

فى النقد الأدبى

- منهج النقد الأيديولوچى
- البعد الرابع فى النقد
- أزمة الأديب من أزمة الناقد

منهج النقد الأيديولوچى

- الأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان المعاصر ومشكلات المجتمع الجديد، والفنان الهادف هو الذى يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى.

سئل الدكتور مندور قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبى فى كلمات قليلة فقال رحمه الله: «النقد الأدبى هو فن تمييز الأساليب، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوروبى الواسع، عندما نقول أن الأسلوب هو الرجل نفسه، ووظائف النقد هى التفسير والتقييم والتوجيه، ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة فى خلق العمل الأدبى نفسه، بإضفاء مفاهيم وإبراز أهداف وتحديد قيم، قد تكون كامنة فى العمل الأدبى، أو مستكنة فى باطنه».

والواقع أن هذه الكلمات على قلتها ليست إجابة عابرة ولا مجرد كلام، وإنما هى خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم، نفس حساسة سائلة لم تكتف بتذوق معطيات الحياة بل حاولت أن تعرف مرامى هذه الحياة، وأن تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين. وذهن كبير محيط لم يغب عنه أن الفكر صانع الحياة، وأن الحياة صنيعة الفكر فلم يباعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه، بل جعل من حياته وقودًا فكريًا فى معركة التنوير والتحرير. وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأى واشتراكية العيش وضرورة تهديف الأدب لتطوير المجتمع، وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب ورؤى الإنسان الجديد.

من هنا لم يكن الدكتور مندور ناقدًا فحسب، ولا مفكرًا وكفى، بل كان إلى جوار هذا كله مناضلاً ثوريًا، وكاتبًا تقدميًا، ومدافعًا عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادئ السلام العالمى. وهو فى هذه الجوانب المتعددة من مناشطه العلمية والعملية، نموذج ثورى أصيل للمفكر العصرى الذى لا يبتنى لنفسه قصرًا

فخرًا ويسكن إلى جواره كوخًا فقيرًا، على حد تعبير كيركجارد، وإنما يجعل فكره هو المسكن الذى يعيش فيه، وفيه يلتقى بالعالم أجمع، فالإنسان وحيدًا أو على حده ليس موجودًا على الحقيقة وإنما الموجود هو الإنسان فى اتصاله بالغير، وفى تأثيره وتأثره بالآخرين وعلى ذلك فالمفكر العصرى أو مفكر العصر هو المنتقى من باطن البيئة وأحشاء المجتمع، ليتحمل مسئوليته فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الإنسانى، وليكون العامل المشع الذى يتعاطى التجربة لا للاستهلاك، بل للتذوق والاستيعاب والتأثير فى المساحات العريضة من الجمهور العام.

هذه الرؤيا الجديدة هى أهم ما يميز المفكر العصرى عن غيره من مفكرى العصور السابقة، وهى السمة البارزة على جبين القرن العشرين. ذلك القرن الذى أنجب «الأيديولوچيا» منهجًا فى مناقشة الأمور ومعالجة الأشياء، فالمنهج الأيديولوچى هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن، لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة. وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها باستمرار نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون.. «فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ، أو المنطويين على أنفسهم، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة. وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها».

هذا هو المنهج الأيديولوجى الذى انتهجه الدكتور مندور، وارتضاه معيارًا فى نقده لمنتجات الأدب والفن، وظل يمارسه ويدعو إليه حتى أصبح بفضله معلمًا من أهم المعالم البارزة فى تاريخنا النقدى الحديث. وبفضله أيضًا تم فى فكر مندور وأدبه زواج الأدب بالمجتمع، فأخرجه من الدائرة الأكاديمية الضيقة التى تقف عند أشكال التراث، ووضعه على رأس كتيبة الأدباء التى تكتب الأدب فى سبيل الحياة، أما كيف انتهى إليه حتى وفق فى إرساء دعائمه وتأصيل جذوره، وكيف

اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه فى صياغته المنهجية ومنطوقه المذهبى.. فهذا ما سنراه الآن.

الصحيح أن اهتداء الدكتور مندور إلى المنهج الأيديولوچى لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة، والأحكام المسبقة التى استوردها هذا الناقد ور ح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية لمنهج نقدى، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء، يفاضل بينها ويتخير منها ما ينتهى إليه وما يدين له بالولاء. وإنما كان المنهج عنده هو الرجل نفسه، وكان الرجل بحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها، وتجارب حية عاشها، ومعارك مريرة خاض غمارها، فنتج عن هذا كله ذلك الناقد العصرى الأصيل، الذى لا يصدر فى كتاباته عن تصوراته الذهنية وحدها، ولا عن مدركاته الحسية فحسب، وإنما صدر عن انفعاله الحقيقى بمعطيات الواقع الأدبى، وتفاعله الحى مع تيار عصره. لهذا كان منهجه كائنًا حيًا ينمو ويتطور فى جو من الروية والأناءة، وفى كنف التجربة الواعية أو الوعى التجريبى.

والمتتبع لتطور منهج النقد «المندورى» يجد أن هذا المنهج قد مر بمراحل ثلاث، كل مرحلة منها كانت سببًا ونتيجة فى وقت واحد، نتيجة لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية، وسببًا فى الوقت نفسه لما تلاها من مرحلة، كانت بدورها تعبيرًا عن المضامين والمفاهيم السائدة فى تلك الفترة. فثمة متصل ديالكتيكى واحد، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل الثلاث، فلا يجعل كلا منها قفزة مفاجئة أو طفرة غير متوقعة، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة.

هذا الحس الديالكتيكى الواعى لدى الدكتور مندور، هو الذى حرره من النظرة الجزئية التى كثيرًا ما تكون محدودة بحدود الوعى الفردى، ومكنه من إدراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى فى إقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعين.. الحضارى والإنسانى.

أولى هذه المراحل هى مرحلة النقد الجمالى التأثرى، والثانية هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى، والأخيرة هى المرحلة التى اكتمل له فيها منهج النقد

الأيديولوچى. والمتأمل فى هذه المراحل الثلاث يلاحظ أنها وإن لم تكن نتاج معركة بعينها خاضها هذا الناقد الكبير، فلا أقل من أنها استمدت من هذه المعارك ما يبلور ملامحها، ويؤصل جذورها، ويمنحها شكلها الأخير. فالمعركة الى خاضها الدكتور مندور مع أستاذنا **العقاد** حول المنهج النفسى فى النقد، وكيف أن هذا المنهج فى رأى شيخ النقاد ينزل بالناقد إلى مستوى الوثائق النفسية التى تحوله إلى باحث نفسانى بدلاً من ناقد أدبى يركز على ما فى النص من قيم جمالية، هى التى شكلت الموقف الجمالى فى تطور مندور النقدى. والمعركة التى خاضها مع **الدكتور زكى نجيب محمود** حول الاحتكام إلى الذوق أم إلى العقل فى الحكم على العمل الأدبى، وما ترتب عليها من مناقشات حول عملية النقد أو فنيته، كان لها أثرها فى انتقاله إلى مرحلة النقد التحليلى. أما المعركة الأخيرة التى نزلها مع **الدكتور رشاد رشدى** حولى الشكل والمضمون وأيهما يكون فى خدمة الآخر، فهى التى أكدت اهتمام الدكتور مندور بمضمون العمل الادبى، وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحياة، وهى العناصر الأساسية فى مهج النقد الأيديولوچى، الذى ارتضاه الدكتور مندور فى آخر مراحل تطوره، والذى ألقى على شاطئه مراسيه، بعد أن أبحر فى خضم الأدب والحياة أميالاً بعد أميال.

ولكى نقف على تفاصيل هذه الرحلة، لابد لنا أن نتوقف عند كل مرحلة من مراحلها الثلاث، لنعرف ما نصيب كل منها فى الكشف عن أصالة الرجل، وفى التعبير عن حقيقة الواقع النقدى، كما كان يراها فى ذلك الحين.

سافر الدكتور مندور إلى باريس التى قيل فيها أنها تحس بقلب أثينا وتفكر بعقل روما، سافر مزودًا بأحلى وأشهى ما فى الأدب العربى من ثمار، كان قد قرأ «الأغانى» للأصفهانى، و«الكامل» للمبرد، و«الأمالى» لأبى على القالى، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه. وهى الكتب التى أدرك فيما بعد، أنها بمثابة الجهات الأصلية فى خريطة الأدب العربى القديم، على الناقد أن يبدأ بمعرفتها لكى يتعرف من خلالها على عبقرية اللغة العربية، وعلى ما فى آداب تلك اللغة من أسرار الإبداع ونواحى الإعجاز.

وفى باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسى الحديث ولكنه آثر أن يرتد إلى منابعه الأولى ومصادره الأساسية، فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها. وقرأ أورع وأبدع ما فى الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام. وما أن تلاقت على يديه الثقافتان العريقتان.. العربية واليونانية، حتى اتجه بكله إلى المناهج الغربية فى دراسة الأدب ونقده، وبخاصة المنهج الفرنسى القائم على تفسير النصوص، حيث كان أساتذة الأدب الفرنسى ونقاده يفسرون نصوصًا مختارة لأعلام هذا الأدب فى عصوره المتتابعة، وحول كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره فى الحياة، مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين.

وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسى، أن تجنب التفكير باللغة العربية على حد تعبيره، حتى خيل إليه أن تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تحديدًا ودقة، وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيره كله: «فمن المؤكد أن تغير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب، هى التى تكون النقلة الكبيرة فى منهج تفكيرى العام، بل وإحساسى أيضًا. فاللغة هى ضابط الإحساس كما هى ضابط الفكر، والانسان لا يعى إحساسه ولا يتبينه إلا إذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال».

ومن هنا نبت اهتمامه بالدراسات اللغوية ومناهج البحث فيها، فالتحق فى باريس بمعهد الأصوات حيث درس أصوات اللغة دراسة معملية، وقام ببحث مهم عن موسيقى الشعر العربى وأوزانه، مسجلة ومقيسة بالكيموجراف، فضلاً عن رسالة «علم اللسان» التى ترجمها عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث. وهو العالم الفرنسى «جورج ماييه».

هذا بالإضافة إلى إيمانه بوحدة الفنون، وبأن الفن العظيم لا وطن له ولا مكان، وإنما وطنه هو الإنسان، ومكانه هو التراث المشاع بين بنى البشر، وهذا ما حدا به إلى استيعاب مذاهب الأدب والفن عبر العصور، ومن القوطية إلى الرينسانس، ومن الرينسانس إلى الكلاسيكية الجديدة، ومن الكلاسيكية الجديدة إلى الرومانسية، ومن الرومانسية إلى التعبيرية، ومن التعبيرية إلى الواقعية، ومن الواقعية إلى ما بعد الواقعية، وأعنى بها السيريالية، وكانت هذه هى خاتمة

المطاف عند الدكتور محمد مندور، بيكاسو فى التصوير، واسترافنسكى فى الموسيقى، وأندريه بريتون فى الأدب.

بكل هذه الشحنات الثقافية، استطاع الدكتورمندور أن يتم مراحله التعليمية ليبدأ مرحلته التعليمية، التى جند لها كل فكره، وجيش لها أكثر وجدانه، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل، حتى تهيأ لدور الأستاذية.. هنا على أرض مصر وفى معترك الأدب والحياة. وكان الحلم الذى راوده وتمنى لو عاش حتى يراه، هو أن يجد الأدب العربى موصولاً بتيار الأدب الإنسانى العالمى: «منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدبى العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء» فقد أزعجه أن يجد أدبنا العربى ـ والبلاد فى عصر نهضة وإحياء ـ كسيحا لا يقوى على السير، بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية، وأنهكته النبرة الخطابية، وأطبق عليه الطلاء الخارجى، فهب الرجل يطالب بالاهتمام بعمق التجربة الإنسانية من حيث الموضوع، ونضارة القيمة الجمالية من حيث الوسيلة، والتأثر المبنى على الذوق المستنير من حيث منهج الدراسة. وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد، بعدما رأى بعقل الناقد وفكره، وقلب الأديب وحسه أن أدبنا العربى المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة، وتتنبأ له باتجاهاته المستقبلة، لأنه بدون هذه النظرية لن يزيد عن انفعالات محمومة على صعيد الخلق والإبداع، ونزوات تحكمية على صعيد النقد والبحث.

على أن دعوة الدكتور مندور إلى المناهج الأجنبية فى دراسة أدبنا وتذوقه، لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدب العربى لمقاييس الأدب الغربى اخضاعًا تامًا، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالآداب الغربية على حساب غيرها من الأدب، وإنما كانت دعوة واعية بكنه أدبنا وجوهره، عارفة بخصائصه الفذة وملامحه الفريدة، مدركة تمام الإدراك «أن فى الكتب العربية القديمة كنوزًا نستطيع ـ إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة ـ أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التى لا تزال قائمة حتى اليوم».

لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهذه الدعوة، لأن التطبيق أكثر من سواه هو الذى يجنبنا مخاطر الإطلاق والتعميم، وينأى بنا عن فوضى المبادئ العامة، ويضعنا وجهًا لوجه أمام التفصيل والتحليل، والتخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضعى، أسمعه يقول فى ميزانه الجديد: «هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأيى، وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب».

ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور إلى الأدب، على أنه شىء قائم بذاته له منهجه الخاص، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه.. الأديب أو الشاعر أو الفنان. ومن هنا أيضًا كانت غلبة النزعة الجمالية على منهجه النقدى فى هذه الفترة، حيث كان يركز على القيم الجمالية فى النص الأدبى وفى الشعر بصفة خاصة «لأنه الفن الأدبى الذى يعتبر أكثر جمالية فى أى فن أدبى آخر». ومن هنا أخيرًا كانت تسميته «بالشعر المهموس» لقصائد بعض شعراء المهجر، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال، ولما أحس فيه من الصدق والألفة ما وقع فى نفسه موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس.

غير أن منهج الدكتور مندور بصورته هذه، وفى هذه الفترة هو الذى أدى به إلى خوض معركة عنيفة مع أستاذنا العقاد، الذى كان له سبق الإحساس بحاجة أدبنا إلى الإصلاح، كما كان له سبق الدعوة إلى التجديد. فأدبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل النقصان، ولا خلا كله من الشعر الهامس أو الشعر المهموس، وإنما الذى ينقصه هو أن يكون شعرًا بالفطرة وليس شعرًا بالمحاكاة، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والألفاظ والأصدقاء.

فعند العقاد أن الشاعرية الحسية شىء والشاعرية النفسية شىء آخر، وأن الشعر عندنا دليل على شاعرية الحس وليس دليلاً على شاعرية النفس والروح فمعظم أشعارنا نظمت فى المعانى التى يلم بها الحس القريب من غزل أو منادمة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء، ولما نجد فيها شيئًا من تلك السبحات العالية

والمعانى الرفيعة التى تسمو إليها عبقريات الملهمين من الشعراء. ومن هنا كان إيمان العقاد بأن أدب الأديب إنما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأدب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب، «فالشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف». وهذا هو المنهج النفسى الذى دعا إليه العقاد واستخدمه فى دراسته عن **ابن الرومى**، كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو «ابن الرومى.. حياته من شعره»، وفى دراسته عن **أبى نواس** كما يشهد أيضًا اسم كتابه وهو «أبو نواس الحسن بن هانئ.. دراسة فى التحليل النفسى والنقد التاريخى»، هذا بالإضافة إلى مقالاته عن كل من **أبى الطيب وأبى العلاء**.

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هذه الدعوة إلا أنها دعوة ضيقة الأفق محدودة النطاق، من شأنها النزول بالأدب إلى مستوى الوثائق النفسية التى تجعل هم الناقد الذى لا هم له سواه، هو استخلاص العقد النفسية للشاعر من شعره، وللأديب من إنتاجه الأدبى، وبذلك يتحول الواحد منا - فى رأى الدكتور مندور - «إلى باحث نفسانى لا ناقد أدبى، له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شىء قائم بذاته له منهجه الخاص، وفن جميل، ووعاء لقيم إنسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها». وفات الدكتور مندور أو شاء أن تفوته تلك التفرقة المهمة التى أقامها العقاد بين فن النفس وعلم النفس ففن النفس شىء أقرب إلى منهجه النفسى الذى يستخلص حياة الشاعر من شعره، ولا علاقة له بالمنهج النفسانى الذى يحاول فهم نظريات الأدب والنقد عن طريق إقحام نظريات علم النفس. ومع ذلك فقد أفاد الدكتور من هذه المعركة، وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجمالى، ويتصوره فى ضوء الذوق التأثرى المستنير، الذى يستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية، باعتبارها من أهم أدوات التثقيف لكل من الناقد والأديب.

وهذا ما عبر عنه الدكتور مندر فى كتابه عن «النقد المنهجى عند العرب» بقوله: «ما دام يستند إلى أسباب تجعله - فى حدود الممكن - وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير».

على أنه سرعان ما يعود فى موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة «ذوق»، فالذوق عنده ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية، وطول تدعيم هذه الممارسة بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة وبذلك ينجو نقد الناقد من النزوات التحكمية والأحكام المبتسرة، ويستطيع بحكم الدربة والمران فى ضوء ثقافته العميقة الواسعة، وإحساسه الصادق بالأثر الأدبى، أن يصدر حكمًا إن لم يكن صوابًا فهو إلى الصواب أقرب. «فالذوق ليس معناه النزوات التحكمية، وجانب كبير منه ما هو إلا رواسب عقلية وشعورية، نستطيع إبرازها إلى الضوء وتعليلها، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير. ثم إننى وإن كنت أؤمن بأنه ليست هناك معرفة تغنى عن الذوق التأثرى إلا أننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستنيرًا».

غير أن ذوق الدكتور مندور وإن يكن قد عمق منهجه الجمالى الخاص فأنقذه من عيب البساطة والتسطح، إلا أنه لم ينأ به عن خطر الفنية وبذلك وقف منهجه النقدى عند حدود النظرة الفنية التى لا ترتفع إلى أن تكون علمًا. وهذا ما يصرح به فى كتابه عن «النقد المنهجى عند العرب» إذ يقول: «والنقد ليس علمًا ولا يمكن أن يكون علمًا، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم. بل لو فرضنا جدلاً إمكان وضع علم له، لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته».

فعند الدكتور مندور أنه إذا كانت مادة الأدب هى النفس الإنسانية فى أدق خلجاتها وأوهى أحاسيسها، مما لا نجد له شبيهًا مع أية نفس إنسانية أخرى، فإن وصيفة الأدب لابد أن تكون فردية ممعنة فى الفردية، على العكس من وظائف بقية العلوم الإنسانية الأخرى، التى تميل إلى التعميم بطبيعتها، فعم النفس وعلم الاجتماعى وعلم التاريخ كلها علوم لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة، وإنما تتعامل مع القطاعات الجماعية العريضة ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجى بين طبيعة العلم وطبيعة النقد، فالناقد لا يصح له أن يدعى منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع، ما دامت مهمته ليست إدراك أوجه التشابه بين المختلفات تمهيدًا لإصدار القانون العام، وإنما هى الإبصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فنى. «والذى نقصده بعبارة النقد

المنهجى، هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات، يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها».

والذى يهمنا من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور مندور من اعتبار الذوق الشخصى أساس كل نقد، وتخويله كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به إلى اعتبار النقد فنًا لا علاقة له بالعلم «فأولى عمليات النقد هى التذوق، والتأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها، والقول بغير ذلك لا نظنه يستقيم فى بداهة العقول».

أقول إن اعتبار النقد فنًا لا علمًا، هو الذى أدى إلى نشوب المعركة الثانية بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود، فالدكتور مندور لما استقام له الذوق منهجًا، وراح يطبقه على حركة النقد الأدبى كما تتمثل فى أعلامها القدامى، متخذًا مركزًا لهذا البحث الناقدين الكبيرين.. **الآمدى** صاحب كتاب «الموازنة بين الطائيين» **والجرجانى** صاحب كتاب «الوساطة بين المتنبىء وخصومه». انتهى إلى تفضيل ما أخذ الآمدى به نفسه من مطالبة الناقد بذوق أنتجه طول النظر فى روائع الفن، حتى يضمن لنفسه سلامة الحكم فى التبصير بمواضع القبح والجمال، فهو يعقب على طريقة الآمدى بقوله: «ومن الواضح أنه فى هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن النقد ملكة مستقلة لابد من أن تدرب على تلك الصناعة» وينتهى من بحثه إلى ما أثبته فى مستهل كتابه من أن «أساس كل نقد هو الذوق الشخصى، تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية، والنقد ليس علمًا ولا يمكن أن يكون علمًا. وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم».

وبين فنية النقد وعلميته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود، فالدكتور زكى لا يرى هذا الرأى، ويصر على أن يقوم النقد على تدليل عقلى، يصر على أن يكون النقد علمًا، فالتذوق وإن لم يكن منه بد فى عملية النقد الأدبى، إلا أنه لا يجعل من المتذوق ناقدًا، يجعله مجرد متذوق للأثر الفنى لا يختلف عن غيره من المتذوقين «فلنا أن نتذوق القطعة الأدبية، لكن هذا التذوق

لا يكون معرفة وبالتالى لا يجعل الناقد ناقدًا، وإنما تبدأ عملية النقد الفنى بعد أن تنتهى مرحلة التذوق، فالذوق يأتى أولاً، ثم يعقبه تحليل - إذا أمكن - للعناصر الموضوعية التى أثارت هذا التذوق، وهذا التحليل الموضوعى هو المعرفة، وهو النقد بأدق معناه، ولو وقفت عند مرحلة الذوق لما نطقت بكلمة واحدة. بل لما كنت شيئًا على الإطلاق بالنسبة لسواك».

وهذا صحيح، فكل جمهور النظارة فى المسرح متذوقون، وكل مستمعى الأوركسترا السيمفونى متذوقون، وكل زائر لأحد معارض الفن التشكيلى متذوق، وكذلك قارئ أى كتاب أو أى رواية أو أى ديوان، وإنما الذى يجعل الواحد من هؤلاء جميعًا ناقدًا هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى، وليس أى كلام بطبيعة الحال، وإنما الكلام الذى يتناول الأثر الفنى بالتحليل العقلى، ويخضعه بالتالى لمنهج البحث العلمى. فالعلم ما هو إلا منهج البحث كائنًا ما كان الموضوع، وكائنًا ما كانت المادة، لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض، لتكن ماء أو هواء، لتكن ذهبًا أو نحاسًا، لتكن أدبًا أو تاريخًا، لتكن ما تكون «فهى علم إذ اصطنعت فى بحثها منهجًا، لأن العلم ليس حقائق بعينها، وإنما هو ترتيب منهجى لما شئت من حقائق».

وليس يعنينا الآن تشبث الدكتور مندور بموقفه، وإصراره على أن يكون النقد فنًا عماده الذوق، ولا ما اشترطه للذوق من تحفظات أربعة، تعرفنا كيف «نميزه ونقدره ونراجعه»، وإنما الذى يعنينا هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة حتى رأيناه بعد وقد عاد ليطور منهجه الذوقى التأثرى، متصورًا إياه فى ضوء التحليل العقلى والوصف الموضوعى، ومن ثم كانت المرحلة الثانية فى تطور حياته النقدية، وهى مرحلة النقد الوصفى التحليلى.

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التى قضاها الدكتور مندور أستاذًا محاضرًا بالمعهد العالى للدراسات العربية، حيث كان قد بدأ بحثًا طويلاً عن الأدب وفنونه قسمه على حلقات ثلاث، درس فى الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعرية وفنون نثرية، وفصل القول فى فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن، وهى الفن الملحمى والفن الدرامى والفن الغنائى

والفن التعليمى. وفى الحلقة الثانية درس فنيين كبيرين من فنون النثر وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه. وفى الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنون القصصية الثلاثة المختلفة وهى الرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصة الإخبارية. ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة فى كتاب بعنوان «الأدب وفنونه»، فسجل بذلك المرحلة الثانية فى تطوره النقدى، وهى المرحلة التى أطلق عليها اسم مرحلة النقد الوصفى التحليلى.

فى هذه المرحلة استطاع الدكتور مندور أن يعتبر منهج النقد الجمالى التأثرى جزءًا من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به، لأنه وإن كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية فى النقد إلا أنه ليس النقد كله، أى أن الذوق التأثرى ما هو إلا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجًا قائمًا بذاته إلى أن يكمله النصف الآخر والأكثر أهمية، وهو العقل التحليلى والوصف الموضوعى، ذلك لأن التأثر ما هو إلا إحساس ذاتى خاص لا يمكن نقله إلى الآخرين، بعكس التحليل العقلى الذى يؤلف معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير «حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها، أى حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية، يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها فى ضوء الإدراك الفكرى، الذى هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر» كما قرر ذلك فى كتابه عن «الأدب وفنونه».

المهم أن تحول النقد من ذوق خاص إلى معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير، هو من أهم خصائص المنهج العلمى الذى يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذى يبحثه، ولا يستبقى إلا ما هو عام بين الناس. وهذا هو الفرق بين الفن والعلم، فبينما الفن كما قال الدكتور زكى نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التى تجعله فردًا فريدًا لا يتكرر فى أشباهه، نرى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصة من موضوعه ليحصر نظره فى العام المشترك.

ومن هنا عاد الدكتور مندور فاعتبر النقد التأثرى ملازمًا لنشأة فنون الأدب الأخرى، لأنه منذ أن نشأت هذه الفنون والناس يتذوقونها ويتأثرون بها، ولكن هذا التذوق التأثرى لم يرتفع بالنقد إلى أن يكون علمًا، لأنه لم تكن قد استقرت للنقد مناهج ولا مبادئ ولا أصول، ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتنظير والتقعيد، ولذلك ظل النقد مجرد تأثرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى «ولكنه بمضى الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر، أخذوا يبحثون عن أصول ومبادئ عامة يفسرون بها التأثيرات التى يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة، وبذلك أخذ النقد يتبلور من التأثيرية الذاتية، إلى الموضوعية التى أوشكت أن تحوله إلى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب».

تلك هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى، التى قال عنها الدكتور مندور إنه التزم فيها أسلوبًا علميًا محايدًا، يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف إلى التوجيه.. واستهداف التوجية منهجًا فى النقد، يؤدى بنا إلى الكلام عن المرحلة الثالثة والختامية فى حياة مندور النقدية، وهى مرحلة النقد الأيديولوجى.

والكلام عن هذه المرحلة ناقصًا أو مبتورًا ما لم نوصلها بما سبقها من إرهاصات فكرية وشحنات وجدانية مهدت لها وأدت إليها، وأعنى بهذه الإرهاصات الفترة التى قضاها الدكتور مندور فى معترك الحياتين.. السياسية والاجتماعية. ففى فترة الحرب العالمية الثانية بعدها أو قبلها بقليل، إنصرف الدكتور مندور بكامل هيئته إلى النضال السياسى، مرتبطًا عميقًا وشريفًا بالكفاح السياسى للشعب، مؤمنًا بأن المفكر لابد أن يحمل مسئوليته بإزاء تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار، وأن يأخذ مكانه الريادى فى توجيه الجماهير وقيادتها فى معركتها الكبرى ضد الرأسمالية والإقطاع، فبدون القضاء على هذا العدو الثلاثى المشترك.. الاستعمار والرأسمالية والإقطاع، لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع أن نعرض صفحة روحنا لتلقى معطيات الأدب والفن، يقول الدكتور مندور مؤكدًا أهمية هذه الفترة فى دفعه إلى الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجى: «وقد دفعت إلى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامى بالقضايا العامة وبالنواحى السياسية

والاجتماعية فى حياتنا. ثم لإيمانى بالفلسفة الاشتراكية. وازدياد إيمانى بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان، وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة».

ومن هنا كانت المحاولات الأولى لتوظيف الأدب وتهديف الفن يربطهما بالواقعين السياسى والاجتماعى «فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى، أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه». ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة، ورد فعل لمواقفها، وتعبير عن تطورها وحتمية استجابتها لهذا التصور، لأن الأدب لا يعكس الحياة على المستوى السلبى بل على المستوى الإيجابى، إذ يرتد ثانية إلى تلك الحياة فيغير من واقعها بالتطوير، ويدفع إنسانها إلى التقدم والنماء.

ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور إلى استخدام منهجه الأيديولوچى فى مجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى، باعتباره المجال الذى يتم فيه اللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة. فضلاً عن أنه أخطر المجالات الجماهيرية على الإطلاق.

على أنه إذا كان هذا كله بمثابة البطانة الوجدانية التى دفعت الدكتور مندور إلى الأخذ بالأيديولوچية منهجًا فى النقد وموقفًا فى الحياة، فإن الذى حدد له انتماءه الفكرى الأخير، وبلور منهجه فى صياغته النهائية المعروفة تلك المعركة التى خاضعها مع الدكتور رشاد رشدى وزملائه، ممن دعوا إلى المحافظة على حرية الفن وقيمه الجمالية، مخافة أن يتحول إلى دعاوى سياسية وآراء اجتماعية، وهى المعركة التى أخذت صورة صراع حول الشكل والمضمون فى العمل الأدبى وأيهما يكون فى خدمة الآخر. «فأنصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحيانًا أنصار الفن، يقولون أنه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس، وإلا كان فى ذلك اعتداء على حريته، وإنما ينظر

فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح؟».

والواقع أن الدكتور مندور قد بالغ فى طرح المشكلة على هذا النحو، الذى فيه فصل بين الشكل والمضمون فصلاً تعسفيًا، القصد منه استدراج خصومه إلى العراء، وشن الحرب الصريحة عليهم، بدلاً من اللجوء إلى حرب العصابات، فكل ما نادى به الدكتور رشدى هو ألا نخلط بين الأدب والحياة بحيث نطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها، فالأدب ليس معادلاً للحياة أو بديلاً عنها، لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة، وعلى ذلك لا يجوز لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى، الذى هو أشبه ما يكون بالكائن الحى لا يمكن شطره إلى شطرين، وفى هذا يقول الدكتور رشدى «النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلاً، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلاً يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق إحساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب».

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعمق مسافة الخلف الظاهرى بين الشكل والمضمون، على الرغم من أنهما يكونان معًا فى العمل الأدبى وحدة متماسكة تجعل كلاً منهما ينعكس على الآخر، فهو يقول ما نصه: «ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل فى العملية النقدية، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الأكبر إلى المضمون، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام إلى الشكل» وذلك كله تمهيدًا لاتخاذ موقفه وإعلان منهجه الأيديولوجى، الذى يتهم بمقتضاه أنصار الشكل بالتخلى عن قضايا الإنسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى، فهو يقول أيضًا ما نصه: «وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى، وقلت أنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة».

والذى يهمنا الآن هو أن إهتمام الدكتور مندور المتصاعد بأولوية المضمون النقدى فى ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة، تلك التى ترتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر.

ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد، «فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان الحاضر، ومشكلات المجتمع الجديد، والفنان الهادف هو الذى يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى.. أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر إسعادًا للبشر». وهذا فى صحيحه جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدمًا، وغاية أكثر شمولاً «وإنما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمى الأبعد من الحاضر، نحو العدل والخير و لرخاء والسعادة للبشر أجمعين».

وأخيرًا فقد استطاع الدكتور مندور أن ينجز لنفسه ولنا منهجًا متكاملاً فى النقد، يجمع بين الإحساس الذوقى بجمال الفن، والتحليل العقلى لعناصره، والالتزام الأيديولوچى بقضاياه.. تفسيرًا وتقويمًا وتوجيهًا. كل هذا فى ضوء ثقافة إنسانية عميقة وواسعة، وتمرس طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقدًا، والتزام صارخ بقضايا شعبنا الجديد ومجتمعنا الجديد فى ارتباطهما بواقعنا الاشتراكى المعاصر، مما ساعده على أن يكون بحق.. شيخ النقاد.

أجل، ما أشبه مندور بالبطل الإغريقى أخيل، الذى خرج من داره فى صباح الحياة، إلى قصر الربة أثينا، صانعة الدروع، يسألها أن تصنع له دروع الفكر، وتملأ جعابه بسهام الحرية، ومن قصرها اتجه لفوره إلى طروادة، مدينة الموت ذات الأبراج السوداء والأسوار العالية، فراح يحاصرها ويطلق سهامه على أبراجها، وما كل برج من أبراجها إلا صورة من صور الرجعية، رجعية الفكر، ورجعية السياسة، ورجعية النظم الاجتماعية، ومات مندور فى معركة النضال، مات كما يموت أشرف المحاربين، جاعلاً من تاريخ حياته، فصلاً كبيرًا فى كتاب نضال هذا البلد من أجل الحرية.

* * *

البعد الرابع فى النقد

- .. الاشتراكية نعم، ولكن بتحفظات، أهمها المحافظة على جوهر الحرية، وعلى حقوق الإنسان، وعلى طاقات التفرد التى وهبتها الطبيعة للبشر.
والديمقراطية نعم، ولكن بتحفظات، وهى ألا تؤدى إلى الفردية المطلقة، وإلى الحرية المعربدة، وهى فى وجه من وجوهها ترادف الطغيان.

الحقيقة التى تفرض نفسها على المتتبع لمسيرة الحركة الثقافية فى واقعنا المعاصر، هى أنه بعد وفاة سلامة موسى ومن بعده العقاد، وبعد أن توقف طه حسين عن العطاء، ظلت خريطة الحركة الثقافية مهتزة المواقع، مبعثرة الاتجاهات، لا تسجل سوى محاولات فردية تعبر عن ثقافة أصحابها الخاصة ومزاجهم الفردى، أكثر مما تصدر عن وعى شامل بأبعاد التراث، وتفاعل حى مع حركة المجتمع. وهى المحاولات التى تعبر أكثر ماتعبر عن جهود جماعة الأكاديميين ممن أسهموا ببحوثهم الأكاديمية فى حياتنا الثقافية، فجاءت هذه الإسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة، التى تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية أو مجموعة ماتلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات، دون أن تعبر عن مدى اعتراكهم بعلمهم وثقافتهم فى جوف هذه الحياة.

على أنه ليس الحكم الجامع المانع كما يقول المناطقة، أعنى الحكم الذى يجمع كل أفراد الظاهرة ويمنع من عداهم، فمن الأكاديميين من استطاعوا بحق أن يعبروا أسوار الجامعة، وأن يقتلعوا الأفكار المعلقة فى رءوسهم وفى أروقة الكليات، لكى يطرحوها على أرض الواقع الخارجى، ويقيموا حوارا بينهم وبين الاحتياجات الملحة التى يفرضها هذا الواقع، فضلا عن تجاوز القلة الطالبة إلى الكثرة العريضة من الجمهور القارئ.

وربما استطعنا أن نميز من المعاصرين الأحياء الدكتور **زكى نجيب محمود** والدكتور **عبدالرحمن بدوى** من ناحية، والدكتور **عبدالحميد يونس** والدكتور

عبدالقادر القط من ناحية أخرى، والدكتور على الراعى والدكتور رشاد رشدى من ناحية أخيرة. غير أن غلبة الاهتامات الفلسفية على جهود الاثنين الأوليين نأت بهما عن المشاركة فى قضايا الثقافة العامة، والكلام نفسه ينطبق على كل من الاثنين الآخرين ممن اقتصرا على قضايا الأدب، ويعود لينطبق كذلك على الاثنين الأخيرين لاقتصار أولهما على مشكلات النقد المسرحى، واهتمام الآخر بالتأليف الإبداعى فى المسرح.

من هنا ألحت الحاجة إلى وجود الكاتب الشامل أو المفكر الشمولى الذى يحيط بأدب الثقافتين.. العربية الأصيلة والغربية الوافدة، فضلا عن فلسفة العالمين.. القديم والحديث، مع مزج لهذا كله برؤية جدلية لطبيعة الواقع وحركة التاريخ، تفتيشا فى أعماق الشخصية المصرية، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية، وتحديدا لأبعادها الحقيقية، وانطلاقا بها نحو الأكثر اكتمالا، والأقدر على الإبداع.

ومن هنا أيضا كانت المسيرة الحية والصاعدة التى حاولت أن تتعرف بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق التاريخ، على ملامح الشخصية المصرية فى الفكر والأدب، وهى المسيرة التى تمثلت أكثر ماتمثلت فى كل من العقاد وطه حسين وسلامة موسى، ولم يكن لويس عوض إلا استمرارا واعيا لهذه المسيرة، وعلامة واضحة على الطريق، وبعدا رابعا يضاف إلى هذا الثالوث، بل جهة رابعة تكتمل بها الجهات الأربع الأصلية.

على أن علاقة لويس عوض بكل من هؤلاء الثلاثة ليست علاقة تكميلية فحسب، بل هى أيضا علاقة تكاملية، فهو قد أخذ من كل ما يشكل ملمحا أساسيا من ملامح تفكيره، بعد أن أخذ ثلاثتهم بيده عاما بعد عام لكى يسير فى طريق النضوج، وكان الرجل فى ذلك الحين مقبلا على العلم والمعرفة بعقل متقد، ووجدان ملتهب، ونفس جياشة بكل المعانى التى تجيش بها عادة نفوس الوطنيين الأحرار، من هنا بدا ثلاثتهم فى خياله الملتهب «كثالوث من الآلهة متوجين على دوة الفكر»، وإن بدا له العقاد وحده «وكأنه كبير الآلهة غير منازع، بسبب ضراوته التى لاتعرف الحدود فى قتال أعداء الشعب والحرية».

أسمعه يقول فى كتابه دراسات فى النقد والأدب : «أن الذى حرث أرض فكرى هو العقاد، وأن الذى بذر فيها البذار هو سلامة موسى، وأن الذى شق نبتها وتعهده حتى زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين، وما جدوى الغرس والسقيا فى أرض لم تحرث، ولم يشقق أديمها ساعد الفلاح؟».

وهكذا كان العقاد فى عالم لويس عوض هو الفكر، وكان طه حسين هو الجامعة، أما سلامة موسى فقد كان هو الحياة، وعلى ذلك فإن أية محاولة تقيمية لكتب لويس عوض وكتاباته، لابد لها من أن تقف وقفات أطول عند كل من هؤلاء الثلاثة، لكى يتسنى لها أن تتعرف على محاور فكره، وعلى منهجه النقدى، وعلى موقفه من ربط الأدب بالحياة.

أما العقاد فترجع معرفة لويس عوض به إلى فترة باكرة، إلى تلك الأيام التى كان لا يزال فيها صبيا يسمع اسم العقاد يتردد على لسان أبيه، ويقرأ العقاد السياسى قبل أن يتعرف على العقاد الأديب، وتتراءى أمامه صور العقاد : «كهرقل الجبار الذى كان يسحق بهراوته الشهيرة الأفاعى والتنانين والمردة، وكل عناصر الشر فى الحياة».

ولم يقف افتتان لويس عوض بالعقاد عند قراءة مقالاته بالبلاغ والبلاغ الأسبوعى، بل تعدى ذلك إلى التشيع له فى المدرسة، حتى لقد شارك فى إنشاء مجلة مدرسية كان يكتب فيها بتوقيع **«العقاد الصغير»**.

وكانت معارك العقاد السياسية هى الطقس الفكرى الذى استنشق فيه لويس عوض أريج الحرية، ولو أنه الأريج الذى كانت تشوبه من حين لآخر رياح السموم، وربما كانت أهم معارك العقاد هذه معركته مع **محمد محمود** الذى أقام ديكتاتورية «اليد الحديدية» عام ١٩٢٨، والذى عطل دستور ١٩٢٣ إلى أجل غير مسمى، ومعركته مع إسماعيل صديقى الذى أقام ديكتاتورية «أصحاب المصالح الحقيقية»، والذى ألغى دستور ١٩٢٣ معلنا مكانه دستور ١٩٣٠، ومعركته مع **الملك فؤاد** الذى كشف عن نواياه لحل البرلمان، فتصدى له العقاد فى مجلس النواب، وقال كلمته الخالدة بأن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس فى البلاد من أجل صيانة الدستور.

والذى يهمنا الآن هو أنه بفضل هذه المعارك جميعا تكاملت صورة العقاد فى نفس لويس عوض، باعتباره شابا من ذلك الجيل الأبى المسحوق، جيل المثقفين فى أواخر العشرينيات، الذى كان يرنو إلى العقاد «بطلا فردا حمل وحده تبعات النضال الوطنى والدستورى فى قيادة المثقفين» إلى أن انفصل عن الارتباط بالوفد وقاعدته الجماهيرية العريضة، ليقف إلى جوار حزب الأقلية من الأحرار الدستوريين، تاركا لواء الكفاح المثقف لمن انسلخ يومئذ من معسكر الأحرار الدستوريين، متقدما الطليعة الثورية ومقتربا أكثر من الجماهير،وأعنى به طه حسين الذى لولاه لبقى العقاد وحده يحمل اللواء.

وكان من الطبيعى بالنسبة للمثقف الثائر لويس عوض، أن ينفض يده من العقاد ليلتف حول طه حسين، وكان القدر الذى لم يشأ لهذين العملاقين أن يلتقيا فى معسكر سياسى واحد، ولم يشأ لهما كذلك أن يجتمعا فى نفس ذلك المثقف الشاب ، الذى سيحمل عنهما اللواء فيما بعد.

على أنه إذا كان لويس عوض قد تعلم فى فناء المدرسة العقادية ماتعلمه من قيم ومبادئ ومثل عليا تدور جميعا حول معنى الحرية، فقد تعلم أن الحق واحد، والخير واحد، والحرية واحدة لا تتجزأ، كما تعلم أن كل ماخرج على هذه الأقانيم المرسومة أو جزأها، رجس من عمل الزيانية ينبغى أن تطهر منه الأرض، فضلا عما تعلمه من أفكار اشتراكية دعا إليها العقاد، وظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشتراكية فى الرأى العام المصرى، حتى لقد وصفها لويس عوض بقوله : «ولولا أنى أحب الاحتياط فى القول لقلت أن العقاد أبو الاشتراكية المصرية».

أقول إنه إذا كان لويس عوض قد تعلم هذا جميعه فى فناء المدرسة العقادية، فقد كان ما تعلمه بمثابة حرث الأرض. أما بذر البذور، وسقى النبات فقد جاء فيما بعد، عندما انتقل إلى «رحاب الجامعة» ليتعلم على طه حسين «أن الحق والخير والحرية أقانيم مركبة لا سبيل إلى بلوغها إلا من خلال نقائض الحياة، ومن خلال الغير والأنا جميعا».

فماذا يكون الحق إن لم يكن تحقيق العدل فى صفوف المجتمع، وماذا يكون الخير إن لم يكن توزيع الثروة القومية على الشعب، وماذا تكون الحرية ان لم تكن هى حرية العلم الذى هو «كالماء والهواء حق للجميع».

وهكذا حاول طه حسين أن يترجم الفكر النظرى الحر إلى واقع عملى حى، تمثل فى الدعوة إلى مجانية التعليم، ونشر العدل بين المواطنين، وتحقيق الكفاية لأبناء الشعب، إيمانا منه بأن الحرية السياسية لابد أن تسبقها حرية اقتصادية، كما أن الحرية الاقتصادية لا قيمة لها إن لم تسبقها حرية التفكير.

من هنا أخذت ثورة طه حسين شكل الثورة التعليمية الشاملة، التى تؤمن بأن التجديد فى الفكر لابد له من التجديد فى المجتمع، لأنه لا قيمة لتغيير الفكر بدون تغيير المجتمع، ولم يكن عبثا أن حاول طه حسين توفير الطعام لكل فم، فى الوقت الذى كان يوفر فيه العلم لكل ذهن!

وسرعان ما وجد لويس عوض نفسه ينصرف عن العقاد وأغواره الفكرية فى فلسفة الفن، وفى الميتافيزيقا، وفى إيمانه بالأفراد الأبطال الذين تتجسد فيهم روح العصر، فضلا عن إيمانه بالقيم المطلقة كالحق والخير والحرية، ليصبح أكثر اقترابا من مشكلات المجتمع، وأكثر التصاقا بنقائض الحياة، وكأنما الطائر الذى كان يحلق بجناحيه فى الفضاء، نزل ليسير بقدميه فوق الأرض. أو «الهيولى» ناقصة التكوين، وجدت «الصورة» التى تجعل منها شيئا له ملامح وله قسمات.

وربما كان أهم ما تعلمه لويس عوض على يدى طه حسين هو الإيمان بالعقل والتحليل، واحترام التوازن فى الفكر والسلوك، بل والتماس الجمال فى هذا التوازن، فضلا عن ضرورة التسامح الشديد مع الأفكار المعادية لأفكاره، وضرورة اتباع المنهج العلمى سواء فى التعبير أو فى التفكير، فبدون المنهج العلمى لايصبح الأدب إلا لغوا، ولا تصبح الفلسفة سوى ثرثرة.

ولكن.. ليس بالحرث وحده تخضر الأرض، وليس بالبذور وحدها ينمو النبات، وإنما لابد من الرى والسقيا لكى يؤتى الزرع ثماره، وكان **سلامة موسى** هو المصرف المائى الذى روى منه لويس عوض حياض فكره، حتى قدر لهذا الفكر أن

يخرج من بطن الأرض المعتمة لكى يرى الهواء وضوء الشمس. أجل، فقد تعلم لويس عوض من سلامة موسى الكثير، والكثير جدا، وربما كان أهم ما تعلمه عن هذه «الأقانيم» هو أنها لن يكون لها معنى إلا إذا صفيت تماما من الغيبيات، ولن تكون ذات قيمة إلا إذا حيل بينها وبين كل تفكير غيبى.

وكان تخرج لويس عوض فى الجامعة ودخوله معترك الحياة، وما لاقاه فى جوف الحياة من مشاكل وصعاب، إذ احترف الأدب، وتصعلك فى القاهرة، وسكن فى حارة السقايين، وأكل سردين العلب فى الفطور وفى الغداء وفى العشاء حتى تلفت أمعاؤه، فضلا عما عاناه وعاناه المثقفون من أبناء جيله من ارتباط الثقافة فى أذهانهم بالانعزال عن المد الثورى التحررى سواء فى وجه الديمقراطى أو فى نفسه بين الإمامة الثورية وإمامة المثقفين، معلما إياهم ألا تعارض هناك بين الثورية والثقافة، بل معلما إياهم كيف يكون المثقفون طليعة الثوار.

أقول إن هذه الفترة الغريبة فى حياة لويس عوض، هى التى عجلت بإنضاجه ثقافيا، وكانت البوتقة التى انصهرت فيها معان كثيرة، وتبلورت فيها أفكار عديدة، وكان اكتشاف سلامة موسى بالنسبه له فى هذه الفترة «كاكتشاف قارة بأكملها» على حد تعبيره.

فمن ذلك المعلم الكبير تعلم لويس عوض أن البطل ليس محرك التاريخ، وإنما هو ابن المجتمع، والمعبر عن إرادة المجتمع، وليس هو الفرد المطلق، وانما هو نتاج ظروف مجتمعه وملابسات عصره، وعلى ذلك فالحريات السياسية وحدها بلا معنى إذا لم تتذرع بالضمانات الاقتصادية وليس الملك وأعوانه فقط هم المسئولون عن ضياع حريات الشعب، بل أيضا الكثيرون من أبناء الطبقة البورجوازية، ذات النبرة العالية فى الوطنية، ومع ذلك فهى تقف موقف المستغل من الشعب، ومن ثم فإن فهم هذه الطبقات للوطنية فهم مشوب، ولا يؤهلها لقيادة الجماهير فى معركة كاملة، سواء ضد السراى من الداخل أو ضد الانجليز من الخارج.

ومن هنا كان انصراف لويس عوض عن العقاد فى الثلاثينيات، وهو الانصراف الذى بلغ ذروته فى عام ١٩٣٦، حيث تم توقيع المعاهدة، وتم تجميد

الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى، وتم إشهار إفلاس الديمقراطية الليبرالية، وبدأ الاستقطاب الجديد، حيث تبلورت بدايات الإخوان المسلمين فيما يعرف باليمين المتطرف، وتبلورت بدايات الشيوعيين فيما يعرف باليسار المتطرف، وراح المجتمع المصرى يعانى طرفى النقيض فى السياسة، وعبثا يحاول أن يجد المركب العقائدى الذى يجمع مابين النقيضين.. إلى أن قامت ثورة ١٩٥٢.

ومن ذلك المعلم الكبير أيضا، تعلم لويس عوض أن الأدب ليس مجرد بلاغة أو إنشاء أو تعبير جميل، وإنما الأدب فكر وفلسفة ومذاهب سياسية واجتملعية، وهذا معناه أن الأديب لا يمكن أن يكون أديبا إلا إذا كان مثقفا، وهو لا يمكن أن يكون مثقفا إلا إذا اطلع على أهم منجزات العصر، سواء فى العلوم أو فى الإنسانيات.

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء، بعد أن اطلع لويس عوض على كل ما كتبه سلامة موسى عن **فرويد وأدلر ويونج**، وما كان يكتبه عن علم الوراثة عند **مندل**، وعن نظرية التطور عند **لامارك وداروين**، فضلا عما كتبه عن الاشتراكية العلمية وعن الماركسية وعن عامة النظم السياسية السائدة فى ذلك العصر. أن يعيد النظر فى ماهية الأدب، وغاية الأديب، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه، ليخرج من هذا جميعه بما لا يتفق وما كان ينادى به طه حسين من أن الأدب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسأل كيف نمت، ولا ما سر جمالها، وهل هى نافعة أو غير نافعة فعند لويس عوض أن الأدب وثيق الصلة بالحياة، وأنه لا ينهض إلا على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان.

وهكذا بفضل سلامة موسى ذلك «الرائد الذى أيقظ العقول» استطاع لويس عوض أن يضع قدميه على عتبة القرن العشرين، ليعيش بعقله ووجدانه فى القرن العشرين، ويفكر فى اهتمامات القرن العشرين، ويحس بمشكلات القرن العشرين.

غير أن لويس عوض فى وقوفه فى مفترق طرق القرن العشرين، لم يقف وقفة التائه الذى لا يدرى من أين؟ وإلى أين؟ وإنما هى وقفة الواعى والواعد، الذى

أفاد من معطيات من سبقه من الرواد، وأدرك طبيعة الأرض التى يقف فوقها، وحقيقة المرحلة التى يعيشها، وحاول بوضوح بصيرة، ولكن بإرادة متعثرة أن يضع كلتا يديه على مفتاح الأزمة التى يعانيها الوجدان الثقافى لدى أبناء جيله، وأن يواجه «اللغز الأوديبى» الذى طالما ألقته المقادير فى طريق كل من حاول قتل الوحش واستنقاذ المدينة!

فعلى المستوى السياسى كانت «الشخصية المصرية» تعانى اضطرابا حادا واهتزازا عنيفا، بعد أن فشلت الثورة العرابية، واحتل الانجليز مصر، وتأرجحت البلاد بين أحزاب سياسية متصارعة يقوى بعضها تارة ويضعف تارة أخرى، ولكنها جميعا لا تقدر على إيجاد حل واحد يخرج البلاد من عثرتها، فالحزب الوطنى وعلى رأسه «**مصطفى كامل**» كان ينادى بالثورة السياسية الشاملة، ويقيم دعوته الوطنية على أساس دينى، يتمثل فى ارتباط مصر بتركيا تحت راية الخلافة الإسلامية أو الوحدة الإسلامية، وحزب الأمة وعلى رأسه **أحمد لطفى السيد** رغم رفعه شعار «مصر للمصريين» إلا أنه أقام هذه الدعوة على أساس من الاصلاح الاجتماعى الهادىء، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية، دون أن يجد تأسا فى أن يكون هذا كله سابقا على الاستقلال، بل دون أن يجد حرجا فى الإفادة من الإنجليز بقدر الإمكان. وحزب الوفد وعلى رأسه سعد زغلول رغم ارتباطه بالقاعدة الجماهيرية العريضة، وتعبيره عن المصالح العنيفة التى قاد بها ثورة ١٩١٩، إلى أن وقع معاهدة ١٩٣٦ فكان ذلك إيذانا بانتهاء الكفاح الوطنى، وإشهارا لإفلاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر.

وعلى المستوى المواجه للمستوى السياسى، على المستوى الاجتماعى، كانت «الشخصية المصرية» تعانى ماضيا عنيفا، وميلادا عسيرا، كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة، وكانت المرأة تسعى للتخلص نهائيا من بقايا الحريم، والحصول على حريتها كاملة، وكانت الأعراف الاجتماعية من خير وشر، وفضيلة ورذيلة، وأمانة وشرف تمتحن امتحانا جديدا فى أتون فورة اجتماعية أعمق أثرا وأبعد مدى. وكان هذا جميعا هو المخاض الذى يصور ميلاد الدولة الحديثة فى

مصر، منذ أن خرجت من ظلمات العصور الوسطى التى نشرتها الامبراطورية العثمانية، إلى أن دخلت لأول مرة فى علاقات مباشرة مع أوروبا والحضارة الأوروبية، وقد تجسد هذا الميلاد فى ثلاثة أفكار محورية هى نشأة الفكرة القومية، ونشأة الفكرة الديمقراطية، ونشأة الفكرة الاشتراكية، وهى الأفكار التى ارتبطت أول ما ارتبطت بثلاثة من قادة الفكر فى ذلك العصر، هم **عبدالرحمن الجبرتى، ورفاعة الطهطاوى، وأحمد فارس الشدياق**، الذين استطاعوا بحق أن يؤثروا فى مجرى الثقافة المصرية تأثيرا عميقا متصلا، وأن يرسوا الأساس المكين الذين بنى عليه الفكر المصرى الحديث.

أما على المستوى الروحى أو الحضارى فقد كانت «الشخصية المصرية» تعانى ما عانته على المستويين السياسى والاجتماعى من زلزال باطنى عنيف، كان هناك فراغ عقلى أو خلاء فكرى خطير، برز واضحا فيما بعد الحرب العالمية الأولى. وإن كانت جذوره قد امتدت إلى «الزحف الصليبى الثقافى الأكبر» الذى سار جنبا إلى جنب مع «الزحف الصليبى السياسى الأكبر»، وقد تمثل الزحف الأول فى جهود بعض المستشرقين ممن حاولوا استلاب «الحضارة الإسلامية» كل قدرة على الخلق والإبداع، على اعتبار أن العقلية العربية عقلية «سامية» لا تملك بإزاء العقلية «الآرية» إلا أن تكون «متعاطية» غير معطية، «مقلدة» غير مجتهدة، «تابعة» غير قادرة على الزيادة.

وسط هذا الفراغ الروحى الخطير، ظهرت الدعوة التى تنادى بانصهار الشخصية المصرية فى الحضارة الأوروبية، على اعتبار أن العقلية المصرية عقلية «بحر أبيض» شأنها فى ذلك شأن الإغريق والرومان، فإذا كانت الحضارة الأوروبية امتدادا للحضارة اليونانية، فلم لا تسير الحضارة المصرية فى نفس الطريق؟

وكرد فعل عنيف لهذه الدعوة، ظهرت الدعوة التى تؤكد أصالة الفكر الإسلامى والحضارة الإسلامية قبل وبعد أن يتصل المسلمون بتراث اليونان، وهى الدعوة التى نظرت إلى العقلية المصرية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العقلية العربية، تلك التى يستظلها تراث الإسلام.

وإذا كانت هاتان الدعوتان بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدليون، فقد كان من الضرورى إيجاد مركب منهما يدعو إلى إنسانية الفكر، وعالمية العلم، وبشرية المعرفة، باعتبارها جميعا مقومات الإنسان المتحضر فى العالم الحديث، الذى يرتفع على الاقليمية وعلى الطبقية ويتجاوز حدود الزمان والمكان. وعلى ذلك، فلا ضير على الاطلاق إذا أخذنا من الحضارة الغربية أسباب تقدمها العلمى والصناعى والتكنولوجى، بل أسباب تقدمها الحضارى بوجه عام.

وهكذا نجد أنه إذا كان التعرف على أبعاد «الشخصية المصرية» هو الخلاص الحقيقى بالنسبة للإنسان المصرى الذى يواجه كل هذه الزوابع والأعاصير، وكان هذا التعرف قد أخذ عند طه حسين صورة ربط الشخصية المصرية بالتراث العربى الإسلامى، وأخذ عند سلامة موسى صورة ربط الشخصية المصرية بمنجزات الضارة الإنسانية بوجه عام. فقد جاء لويس عوض ليفيد من هؤلاء جميعا فى تعرفه على ملامح الشخصية المصرية، مع التأكيد على بعد التاريخ المصرى.. القديم والحديث، تفتيشا فى أعماق هذه الشخصية، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية، تأصيلا لأسباب قوتها، واستئصالا لنواحى ضعفها، استعدادا للدخول فى معركة الحضارة.

بكل هذه المعطيات الثقافية، وصدورا عن كل هذه الخلفيات، دخل لويس عوض حياتنا الفكرية والأدبية ليقوم بدوره الريادى فى معركة التطوير والتجديد، تطوير بعض المفاهيم التى رسخت عليها حياتنا سواء فى الشعر أو فى النثر، وتجديد نظرتنا إلى التراث بإعادة فتح باب الاجتهاد فيه على ضوء المنهج العلمى الحديث، وشق تيار النقد التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة، وعلى أساس من التفكير الاشتراكى الذى يوجه الأدب لخدمة المجتمع، والفن لمناصرة الحياة.

وقد جاء لويس عوض فى فترة الفراغ الكبير الذى شهده تاريخنا الثقافى، وهو الفراغ الذى شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ١٩٣٦ وقيام ثورة ١٩٥٢، معبرا من «الناحية التاريخية» عن الهوة التى سقط فيها أدبنا العربى بين الازدهارين الثوريين الكبيرين، الازدهار القديم الذى صاحب ثورة ١٩١٩ ولازم مدها الثورى

حتى توقيع معاهدة ١٩٣٦، والازدهار الجديد الذى جاء بمجىء الثورة، ولا يزال مستمرا حتى الآن.

أما من «الناحية الفكرية» فقد عبر هذا الفراغ عن حالة التأزم الشديد فى كثير من فنون الأدب، بين ما يمكن أن يسمى بالأدب القديم والأدب الجديد، أو بين القوى المحافظة التى تمثل الأدب الرسمى، والقوى الثورية التى تمثل الاتجاهات الجديدة فى الأدب بوجه عام. وقد عبر لويس عوض عن هذا التأزم الشديد الذى بلغ الذروة بقوله : «كان هناك فى الفترة بين ١٩٣٦ و١٩٥٢ قديم لايريد أن يموت، وجديد لايستطيع أن يولد».

وتحليل ذلك نقديا أن أعلام الأدب من جيل ثورة ١٩١٩، وبخاصة العقاد وطه حسين وسلامة موسى، والمازنى، فضلا عن الزيات وتيمور وأبو حديد، والصاوى محمد، ومحمد عوض محمد، كانوا جميعا قد استنفذوا طاقتهم الثورية الخلاقة على امتداد الفترة الواقعة بين قيام الثورة وتوقيع المعاهدة، على اعتبار أن توقيع المعاهدة كان إيذانا تجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى، وإيذانا أيضا بتحول هؤلاء الأعلام إلى قوى محافظة تمثل الأدب الرسمى، والأدب الرسمى وحده.

صحيح أنهم ظلوا يهيمنون على حياتنا الثقافية هيمنة كادت أن تكون كاملة، ولكنها فى الواقع الهيمنة الرسمية التى تعبر عن موقف الأجهزة أكثر من تعبيرها عن حركه الواقع، والتى تطل على هذه الحياة من الخارج بدلا من أن تعايشها من الداخل.. أجل.. لقد كان مضمون الحياة يتغير من تحت هؤلاء الرواد ومن حولهم بسرعة تجاوزت قدرتهم على التطور والاستمرار، فمنهم من تحصن بأجهزة الدولة الرسمية وما إليها من تنظيمات أدبية محافظة، ومنهم من انصرف صراحة إلى السياسة يعبر من خلالها عن معتقداته الأساسية فى الحياة. وكان من جراء ذلك أن انفصلت الحكومة عن الشعب، والنظام الاجتماعى عن المجتمع بل تماما كما انفصلت صورة الحياة عن مضمون تلك الحياة.

غير أن الأزمة التى بلغت ذروتها فيما وصفه لويس عوض بالقديم الذى لايريد أن يموت، والجديد الذى لا يستطيع أن يولد، لم تكن بالشكل المطلق الذى يهدم

ما بين الضفتين من جسور، ويحطم ما قد ينشأ بينهما من اتصال، فظهور **توفيق الحكيم** فوق مسرح تلك الفترة، وملئه لفراغها الضخم بإنتاجه الأدبى الوفير، **كان** له أهميته التاريخية.. «كقنطرة بين ثورتين وجيلين وازدهارين كبيرين».

من فوق هذه القنطرة، استطاع الأدب الجديد أن يعبر إلى حيث الرى والهواء وضوء الشمس وغيرها من عناصر الإنماء والإثمار التى كفلتها الثورة، والتى لولاها لما قدر لهذا الأدب الجديد بذورا وجذورا أن يخرج من بطن التربة إلى ما فوق سطح الأرض، وإذا كان قد قدر لهذه الجذور أن تثمر فيما بعد، وأن تكون ثمارها كتيبة كاملة من الأدباء الجدد الذين يشكلون اليوم المدرسة الجديدة فى كل فرع من فروع الأدب.. فى الشعر، وفى المسرح، وفى النقد، وفى الرواية، وفى القصة القصيرة، فإنما يرجع ذلك إلى ثلاثه كان لهم أكثر من غيرهم أكبر الفضل فى بذر هذه البذور، هؤلاء الثلاثة هم محمد مندور، ونجيب محفوظ والكاتب الذى نكتب عنه الآن.. لويس عوض.

أما **محمد مندور** فقد حاول جاهدا أن يضع الأسس الأولى لنظرية عامة فى النقد، ترتد بجذورها إلى النقد المنهجى عند العرب، وتمتد بهذه الجذور إلى النقد الأيديولوجى المعاصر، وهى المحاولة التى جعلت منه على مستوى التنظير والتطبيق شيخا حقيقيا للنقاد المحدثين، وأما **نجيب محفوظ** فقد ظل لسنوات طويلة يعمل فى صمت لكى يضع الأسس الحقيقية للرواية المصرية، فى أرض خلت تماما من كل سابقة لهذا الفن المجيد، حتى استطاع بفضل تأصيله لها أن يكون أباها الشرعى بدلا من جدها الروحى البعيد. وأخيرا يجىء **لويس عوض** متحملا مسئولية رصف الطريق أمام الأدب الجديد، برفعه شعار «الأدب فى سبيل الحياة»، ومناداته بفكرة الأدب الإيجابى الهادف، أو الأدب القائد للمجتمع، وتركيز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع، على أساس فكرنا الاشتراكى وفلسفتنا الجديدة.

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء، إن لم نقل مما يتوافق والحتمية التاريخية، أن يجىء إشراف الدكتور لويس عوض على الصفحة الأدبية فى جريدة الجمهورية، باعتبارها أول جريدة أنشأتها الثورة، إيذانا باستعداد الثورة لتحمل مسئوليات

الأدب الجديد، وإعلانا بأن مرحلة جديدة قد بدأت فى حياتنا الثقافية. وليس أدل على ذلك من شعار «الأدب فى سبيل الحياة» الذى رفعته صفحة الأدب فى ذلك الحين، فأثار ما أثاره من حفيظة الرجعيين واليمينيين، والتف حوله من التف من شباب المدرسة الجديدة فى الأدب، وأهاج ما أهاجه من معارك أدبية حول انفصال الأدب عن الحياة، والمطالبة بإقامة الصلة بين الأدب والمجتمع.

وكانت أول معركة أدبية شهدتها حياتنا الثقافية بعد قيام الثورة، تلك المعركة الشهيرة التى قامت بين قطبى الأدب التقليدى : طه حسين والعقاد من ناحية، وبين جناحى الأدب الجديدة : **محمود العالم وعبدالعظيم أنيس** من ناحية أخرى، وكان مدار هذه المعركة حول ماهية الادب، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه، ونوعية الصلة بين غاية الأدب ووسائله وبينهما وبين قضايا المجتمع، وهى باختصار المعركة التى أخذت شكل صراع بين مذهبين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر، المذهب الذى تلخصه عبارة «**الفن للفن**»، والمذهب الآخر الذى تلخصه عبارة «**الفن للحياة**»..

وكان المعسكر التقليدى فى ذلك الحين متحصنا بجدران جمعية الأدباء، ونادى القصة، والمجلس الأعلى للفنون والآداب يرفع لواء «الشكل» على المضمون، ويفصل بين الأدب والحياة، ويعفى الأديب من أى التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمع، وهو ماعبر عنه طه حسين تعبيرا صارخا فى مجلة «الرسالة الجديدة» عندما راح يقول : «إن الأدب يجب أن يظل عزيزا مترفعا متعاليا، وألا يهبط ليكون فى متناول كل من هب ودب، حتى يحتفظ بأصالة جوهره وطيب معدنه» ويومها شبه طه حسين الأديب بالمرأة الجميلة التى من الأفضل لها أن تظل مترفعة عزيزة المنال، من أن تهبط لتكون فى متناول كل يد! ثم عاد وشبه مرة أخرى بالزهرة الجميلة التى تنمو فلا تسأل كيف نمت، ولا ما سر جمالها، ولا ما إذا كانت نافعة أو غير نافعة!

وعلى الوجه الآخر من هذا المعسكر، كان شباب الأدب الجديد وعلى رأسهم العالم وعبدالعظيم أنيس يرفعان لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع، ويناديان بضرورة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه، على أساس تقديم المضمون على

الشكل، باعتبار أن الموضوع أسبق فى الوجود، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به، أو بالتعبير الفلسفى الهيولى أسبق على الصورة فى درجات الوجود. وهذا الاتجاه النقدى الجديد الذى عبر عنه الناقدان الثائران فى المانيفستو الذى أصدراه بعنوان «فى الثقافة المصرية» هو الذى تبلور بعد ذلك فيما يعرف باتجاه الأدب الهادف أو الأدب القائد للمجتمع.

والذى يعنينا الآن من أمر هذه المعركة، هو الموقف الذى اتخذه الدكتور لويس عوض ومعه الدكتور عبدالحميد يونس إلى جوار شباب النقد الجديد، وإيمانهما بضرورة توجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة، فضلا عن إيمانهما بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته سواء فيما يعرض له من هموم العيش أو فيما يصادفه من تجارب الحياة.

والواقع أن الدكتور لويس عوض طوال هذه المعركة، كان يفضل دائما عبارة «الأدب فى سبيل الحياة» بدلا من «الأدب فى سبيل المجتمع» لأن الحياة فى رأيه أشمل من المجتمع، وهى فى رأيه تضم الجانبين الفردى والاجتماعى.. الفكرى والمادى. وهذا ما عبر عنه فى مقاله القديم «الإنسانية الجديدة»، المنشور فى العدد الأول من مجلة «الرسالة الجديدة»، الذى أعلن فيه أن كل أدب إنما يكتب فى سبيل الحياة، والفرق بين أدب راقى وأدب منحط هو أن الأول يكتب فى حياة عليا، بينما يكتب الآخر فى سبيل حياة دنيا أو حياة ديدانية، وأعلن الدكتور لويس عوض فى هذه المقالة أيضا أن الفن للفن خرافة لا وجود لها، لأن كل فن ينشأ فى سبيل الحياة. أما وظيفة الأدب فهى تجديد الحياة بالخلق وترقيتها باستمرار، بمعنى أن يزيدها خصوبة وتجددا وثراء، وهذا يشمل المجتمع بطبيعة الحال، ويشمل الإنسان من حيث هو إنسان.

وواضح من هذا الموقف أن الدكتور بربطه الأدب بالحياة بدلا من المجتمع، وتوسيعه معنى الحياة بحيث يتجاوز الحياة الاجتماعية ليشمل الحياة الإنسانية بعامة، فضلا عن تقديمه الخصائص الإنسانية العامة على الخصائص الطبقية الخاصة أو الفردية الخاصة أو حتى الاجتماعية المرهونة بحدى الزمان والمكان، إنما كان يضيق بفهم الناقدين الثائرين لمعنى الالتزام، ومعنى الأدب الهادف،

ومعنى توجيه الأدب لخدمة المجتمع، لذلك كان لابد بعد أن زال غبار هذه المعركة، أن تستكمل بمعركة أخرى كان طرفا النزاع فيها هذه المرة الدكتور لويس عوض والدكتور محمد مندور فى جانب، وأصحاب مدرسة الأدب الهادف فى الجانب الآخر، ولم تكن أسباب هذه المعركة أنهم ربطوا الأدب بالحياة، بحيث تصبح الحياة هدفا للأدب، ولكن لأنهم غالوا فى الدعوة لتسخير الأدب لأهداف جزئية مباشرة، وشعارات تقريرية صارخة، الأمر الذى حدا بالدكتور محمد مندور إلى أن يسخر منهم تلك السخرية المريرة عندما وصفهم بأنهم أصحاب «الأدب الهاتف» بدلا من «الأدب الهادف».

وكان من الطبيعى وسط غبار هذه المعركة، أن يعاد النظر فى مفهوم «الالتزام» والفرق بينه وبين «الالزام»، وهما المفهومان اللذان حدد الدكتور لويس عوض موقفه منهما وتفريقه بينهما تحديدا واضحا عندما أعلن إيمانه بضرورة الالتزام فى الأدب والفن، تأسيسا على أن كل أدب وفن راق يحمل بالضرورة رسالة إلى الكافة من بنى الإنسان، كما أعلن إيمانه بأن الالتزام ينبغى أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة، وعلى الاختيار الحر. فعند الدكتور لويس عوض أن الالتزام إذا خلا من المعرفة عرض الإنسانية للفكر الرجعى، وإذا خلا من الاختيار الحر تحول إلى الزام، وهذا ماعبر عنه بقوله : «وعندى أن الالتزام بالإنسان وقضاياه مقدم على كل نوع آخر من الالتزام، تحرير الإنسان عندى مقدم على تحرير أى طبقة من طبقات المجتمع، ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة إلى تحرير الطبقات الشعبية، لأن تحرير الطبقات الشعبية هو المقدمة اللازمة لتحرير الإنسان. ولكن مجرد النظرة إلى البروليتاريا على أنها مجموعة من المصالح المادية. خليق بأن يلهى المفكرين عن أن أهم ما فى العامل والفلاح هو أنه انسان. فإن كان المراد بالنسبة للبروليتاريا هو انقاذ الإنسان فى الطبقات الشعبية، فأنا موافق على هذا وأدعو إليه.. وأعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه، سواء فى ذلك نظم التعليم أو الثقافة أو الفنون والآداب».

غير أن السؤال الذى سرعان ما يثب إلى ذهن الباحث، ونحن بصدد التفرقة بين مفهومى الالزام والالتزام، وتنقية المفهوم الأخير مما علق به من شوائب، هو «الالتزام بماذا؟» أو بعبارة أخرى بم يلتزم الأديب أو الفنان؟

عند الدكتور لويس عوض أن الفنان أى فنان لابد أن يكون ملتزما، وحتى فى مدرسة الفن للفن نجد التزام الأديب أو الفنان بجمال الصورة، والاحتفال بها أكثر من المضمون، غير أن هذا النوع من الالتزام لا يمكن قبوله، بل وينبغى رفضه فورا، فهو التزام غير مشروع لأنه يقوم على اختلال التوازن بين الشكل والمضمون، ويقوم كذلك على رفض الأديب أو الفنان لمسئولياته بإزاء المجتمع والحياة. بل أكثر من هذا، فإن مدرسة «الفن للفن» أسرفت فى الطريق الضال حين دعت إلى عبادة الجمال، فلم تجرد الفن من الدعوة إلى الفضيلة أو من الدعوة إلى المجتمع فحسب، بل جردته من كل مضمون لا يثير الإحساس بالجمال فى نفس الإنسان.

والخطأ الفادح الذى وقعت فيه مدرسة «الفن للفن» هو عين الخطأ الذى تتورط فيه أية مدرسة فنية أخرى تبسط الفن إلى حد السذاجة بعزلها مادة الفن عن صورته، أو شكل الأدب عن فحواه. وقد عزلت مدرسة «الفن للفن» الأدب عن المجتمع، وعن سائر مقومات الحياة، وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة، ليس فيها من سلطان إلا سلطان الجمال، ولا رعايا إلا عباد الجمال، وليس فيها من حدود أو تخوم أو شرائع إلا ما رسمه الجمال. وفى مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هى اللذة أو السعادة، وعند الدكتور لويس عوض «أنها حقا لغاية من غايات الحياة، ولكن إن قلنا أنها الغاية الوحيدة أو الغاية التى لا غاية وراءها، فقد جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش».

هذا فى الوقت الذى نجد فيه أن الحياة أعمق وأشمل من هذا بكثير، فالحياة تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل، وهى تشمل الفرد والمجتمع جميعا، وتحتوى كذلك على المجتمع القومى خاصة والمجتمع الإنسانى بوجه عام.

وتأسيسا على ذلك، نجد عند الدكتور لويس عوض أن المضمون مقدم على الشكل أو ينبغى أن يكون كذلك، على اعتبار أن المضمون أسبق فى درجات الوجود، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به، وهو ما يعبر عنه فى الفلسفة

بأسبقية الهيولى على الصورة، وتأسيسا على ذلك أيضا لا يكون الالتزام فى خدمة أى شىء ولا أى أحد بمقدار ما يكون فى خدمة التغيير، تغيير واقع الإنسان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة، وليس هو التزام بشىء أكثر من الالتزام بقضايا الإنسان نفسه والحياة نفسها، فالإنسانية لا تطرح من القضايا إلا ما تستطيع أن تحلها ظروف الحياة. وبذلك لايكون الالتزام فى حقيقته إلا موقفا حياتيا يقفه الإنسان محددا بأبعاد عصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

يقول **انجلز** : «أن الموقف الاقتصادى وحده لا يكفى، فالناس هم صناع التاريخ، وهم فى صناعتهم هذه إنما يتأثرون بمواقف متباينة، والموقف الاقتصادى ليس أكثر من موقف تفاعل بين العمل والنظر، أو موقف توحيد بين النظرية والممارسة، فهو نظريا مفهوم علمى يربط بوعى بين البشر وبين حقيقة واقعهم، ويقبل فى تجدد وتطور كل تقدم للحياة وللإنسانية أو للحياة الإنسانية بوجه عام».

وتأسيسا على ذلك أخيرا تكون دعوة «الأدب للحياة» عند الدكتور لويس عوض دعوة قومية ودعوة إنسانية معا، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الإنسانية، وبهذا أيضا تكون دعوة «الأدب للحياة» دعوة مادية ودعوة روحية معا، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد، بحيث لا يخرج بفرديته خروج الجزء على الكل، ويشط عن مجاله الشرعى فيخرب المجتمع.

وهذا فى يقين الدكتور لويس عوض : «هو جوهر اشتراكيتنا التى تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعانى والوجوه». وهذا فى يقينه كذلك : «ما يجعل من اشتراكيتنا مذهبا إنسانيا يسعى لخدمة الحياة الإنسانية.. المادية والروحية، مجتمعا وأفرادا، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فى حدود هذا الوطن ولجميع بنى البشر».

«الاشتراكية إذن كما نفهمها مذهب إنسانى، والأدب الاشتراكى كما نفهمه أدب إنسانى، ويستوى أن تقول «الأدب للحياة» أو «الأدب للإنسانية».

والكلام عن الإلزام والالتزام بالنسبة للأديب، يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن الحرية والمسئولية بالنسبة للناقد، فإلى أى حد وبأى معنى يستطيع الناقد أن يكون حرا، سواء فى تقييم أعمال الأديب أو فى توجيه قلم الكاتب؟

عند الدكتور لويس عوض أن الناقد له الحرية الكاملة فى اختيار المقياس الذى يقيس به الأعمال الأدبية والفنية، بشرط أن يكون كاملا فى تكوينه الثقافى، وأن يكون مقياسه مستندا إلى أسس موضوعية، وليس مجرد انطباعات وكفى!

وعلى ذلك فهو لا يحجر على حرية الناقد فى أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من المفاهيم النقدية، وإنما الذى يعارضه ويحتج عليه هو أن يتحول النقد إلى «نقد بوليسى» يستعدى السلطة على الكتاب، أو «نقد غوغائى» يستثير غرائز الجماهير بأكثر مما يخاطب عقلها، وبدلا من أن يوضح المسائل يثير الغبار فى وجه كاتب بعينه أو فكرة بالذات.

ربما كان هذا هو المعنى الذى ذهب إليه **روجيه جارودى** بقوله فى كتابه «ماركسية القرن العشرين» أن «أشق الأمور ليس دائما أن تحل المعضلات.. بل هو أحيانا أن تطرحها». بمعنى أن الناقد أو الأديب عندما يبدأ بالالتزام وينتهى به، يصبح سلوكه محكوما بنوع من الآلية والميكانيكية، التى قد لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن الموقف الآخر.. موقف الإلزام. فالناقد الملتزم أو الأديب الملتزم كلاهما مطالب بتنمية مفهوم الالتزام، وإعادة النظر فى موقفه باستمرار، ذلك لأن الالتزام ليس مفهوما سياسيا ولا فلسفيا، إلا بمقدار ماتكون الفلسفة «تفكيرا نوعى فى واقعنا»، وبمقدار ما تكون السياسة بعدا من أبعادنا الاجتماعية.

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر، كان لزاما على الناقد أن يتوخى الظروف التى يكتب فيها نقده على الأعمال الأدبية والفنية، فنفس الكلام الذى يمكن أن يقال فى ظل فلسفة اجتماعية ليبرالية، دون أن تكون له آثار وخيمة على الأدباء والفنانين، إذا كتب فى ظل فلسفة اجتماعية موجهة، قد ينتهى بعدوان السلطة أو باعتداء الغوغاء على الأديب أو الفنان.

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدكتور لويس عوض لايقف ضد حرية النقد أو حرية التعبير، لأن الحرية عنده معناها المسئولية «مسئولية الكاتب والناقد عما نقد وكتب أمام الرأى العام وأمام التاريخ»، ولكن الذى يرفضه ويقف ضده هو «اقامة محاكم تفتيش أدبية تنتهى بتدمير الكتاب أو المفكرين أو النقاد أنفسهم». تماما كما أوشك أن يحدث لبعض الكتاب من بعض النقاد «باسم الخروج عن الخط القويم، وباسم التفتيش فى ضمائرهم عن نواياهم الباطنية، دون التقيد بنص مايقولون».

وهو ما حدث فى المعركة التى دارت بين الناقد محمود أمين العالم وبين الكاتب **عبدالرحمن الشرقاوى** بصدد مسرية «الفتى مهران»، واتخذ منها الدكتور لويس عوض ذلك الموقف الذى يجعل من حرية الناقد حرية للأديب بنفس المقدار وعلى نفس المستوى. فحرية الواحد منهما من حرية الآخر، وحريتهما معا كما السائل فى الأوانى المستطرقة، إذا زاد هنا نقص هناك.. والعكس صحيح!

غير أنه إذا كان هذا جميعه يشكل الوجه التطبيقى للموقف النقدى الذى اتخذه لويس عوض، والذى استطاع من خلاله أن يقود كتيبة بأكملها من الأدباء الشبان، ممن يحتلون اليوم مكان الصدار فى حياتنا الأدبية، وممن استطاعوا أن يجددوا شباب الأدب والفن، وأن يعبروا بصدق عن الوجدان الجديد لمصر الجديدة، فلابد لنا وعيا بأبعاد هذا الموقف أن نعود قليلا إلى وجهه النظرى الذى يتمثل فيما سماه الدكتور محمد مندور بمنهج النقد التفسيرى.

والواقع أن البواكير الأولى لهذا المنهج، يمكن تلمسها فى الفترة التالية لعودته من انجلترا واشتغاله بالتدريس الجامعى، وهى الفترة التى اتسمت فيها كتاباته بالوقوف عند تفسير الظواهر الأدبية والفنية دون إصدار أحكام تقويمية سواء بالجودة أو بالرداءة، فضلا عن أن تكون هذه الأحكام مستندة إلى أى مضمون اجتماعى. وليس من شك فى أن هذا الاكتفاء المرحلى بالتفسير والتحليل كان نتيجة طبيعية لتكوينه الأكاديمى، الذى عوده أن يقف باحترام أمام مدارس الفكر العالمى مهما كانت متعارضة، وأمام مذاهب الأدب الإنسانى مهما كان رأيه فيها، فكثير من الأدب الإنسانى العظيم الذى دخل تراث الإنسانية أدب رجعى أو أدب

محافظ، ولكن هذا فى رأى الدكتور لويس عوض لا يغض من قيمته الأدبية باعتباره جزءا لا يتجزأ من تراث الإنسانية.

وهكذا اقتصرت هذه المرحلة على تناول الأعمال الأدبية والفنية بالدراسة، لإعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافته الأكاديمية وخبرته النقدية العامة، استنادا إلى القول النقدى المأثور : «إن شيئا لم يؤثر فى الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة»، بمعنى أن الدارس المحدث قد يعيد فهم الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء ثقافته الحديثة، فيضفى على تلك الأعمال قيما جديدة ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر ببال كتابها القدامى، ولكنها مما يحتمله تفسير تلك الأعمال.

وهذا هو ما فعله لويس عوض فى «مقدمات» الكتب الثلاثة التى وضعها قبل الثورة وهى : «بروميثيوس طليقا» للشاعر الكبير شيللى، وفى «الأدب الانجليزى الحديث»، وديوان «بلوتولاند». ففى مقدمات هذه الكتب الثلاثة نجد أن الدكتور لويس عوض مع مشاركته فى الوجدان الرومانسى مشاركة حقيقية، إلا أنه حاول أن يستقصى جذور الرومانسية فى التحولات التاريخية الكبرى التى أصابت البشرية، فقد استطاع أن يكتشف فى رومانسية شيللى مثلا تعبيرا عن التطورات والتشنجات المادية التى اجتاحت المجتمع الأوروبى فى القرن الثامن عشر، ولا سيما فى عصر الثورة الفرنسية.

ومن هنا اتسم اتجاهه فى النقد التفسيرى بسمة الاتجاه الفكرى العام فى فهم الأدب ومذاهبه، واتصالهما بالحياة العامة، وما يطرأ على هذه الحياة من تطور اقتصادى واجتماعى، وهذا الإدراك وحده على حد تعبير الدكتور لويس عوض «كاف لأن يجعلنا نقبل المثالية لا على الاطلاق، ولكن إذا كانت مثالية ثورية وتعبيرا عن جذور اجتماعية فيها تقدم البشرية».

والذى يعنينا هنا الآن، هو ذلك الطابع التاريخى الذى اكتسى به منهج النقد التفسيرى عند لويس عوض، والذى حدا ببعضهم إلى اعتباره التزاما بالمنهج الماركسى فى الفكر، وقبولا بالحتمية التاريخية، ولكنه فى الحقيقة يتجاوز هذا

«لأنى مع إيمانى بسلامة المنهج الماركسى فى التفسير بمعنى التشخيص والتحليل، لا أجده كافيا للتفسير بمعنى الالتزام والتبرير والقبول» كما قال لويس عوض نفسه. وتفسير ذلك نقديا أن الدكتور لويس عوض فى الوقت الذى استعان فيه بالماركسية فى الوقت الذى حاول فيه أن يتجاوزها إلى ماهو أكثر شمولا وتكاملا، فهو قد استعان بالماركسية فى التخلص من أوهام الفكر المثالى والميتافيزيقى تلك التى تصور التاريخ على أنه من صنع الأفراد، وتصور الحركات الأدبية والفنية على أنها ثمار لعبقريات مفردة، كما استعان بالماركسية فى تصفية أفكاره الليبرالية والإيمان بالاشتراكية وبأن المادة والبيئة لهما أثر كبير فى تشكيل فكر الإنسان.

ولكنه رغم هذا جميعه، ظل على اعتقاده بأن الإنسان ليس مجرد منفعل بالبيئة أو بالمادة، وإنما هو أيضا فاعل فيهما، وقادر على أن يضيف إليهما من عنده شيئا بل أشياء. وتلك هى إحدى المشكلات النظرية التى واجهها **لويس عوض** وهو بصدد الانتقال من المثالية الثورية إلى المادية الجدلية، أو من النقد التفسيرى إلى النقد التاريخى، إذ كيف يمكنه أن يجد حلا للتناقض الماثل بين الجبر التاريخى وفكرة الاختيار الثورى؟

وإذا كانت هذه المشكلة هى نفسها المشكلة التى سبق أن تصدت لها **لوزا لكسمبرج** فى محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين، وانتهت فيها إلى أن اختيار الفرد الحر للفكرة الثورية لا مفر منه، لأن الجبرية لا تعفى من مسئولية الفرد وإلا كانت جبرية ميكانيكية، فقد أضاف لويس عوض إلى ذلك أن مسئولية المجتمع أيضا لا تعفى الفرد من مسئوليته، وأن التزام الإنسان بمسئولياته فردا كان أو جماعة، انما هو جزء لا يتجزأ من جبرية التطور المادى بالنسبة للبشرية بوجه عام.

فإذا نحن سلمنا بهذا وجب على حد قول الدكتور لويس عوض : «أن نعطى اهتماما أكبر لدور الفرد فى صياغة التاريخ، دون أن نقع فى الخرافة المضادة، وهى تأليه الفرد واعتباره صانع التاريخ».

وهكذا نجد أن لويس عوض يواجه هنا من جديد نفس المازق الذى سبق أن واجهه العقاد، حينما تم تجميد الكفاح الوطنى بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦، وعاشت البلاد فى ظل فوضى عقائدية واجتماعية تبحث عبثا عن أيديولوجية جديدة، إلى أن تم الاستقطاب الجديد بعد أن غدا اليمين أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية، وتبلورت بدايات الإخوان المسلمين وبدايات الشيوعيين كحركات فعالة، فكنا بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدليون.

وفى هذا المأزق عاش العقاد، غير قادر على أن يجد المركب الجديد من كلا النقيضين، فلا هو قادر على الاتجاه نحو اليسار المتطرف أو مايسمونه بالشيوعية، لأن إيمانه بالقيم الفردية المطلقة يعصمه من كل فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة، ولا هو قادر على الاتجاه نحو اليمين المتطرف أو مايسمونه بالإخوان المسلمين، لأن تقديسه لذات الحرية يعصمه من كل فلسفة تقوم على الغيبيات، وتجرد المواطن من كل إرادة إلا إرادة الإيمان!

أقول إنه إذا كان لويس عوض قد عاش نفس المأزق العقائدى، إلا أنه عرف كيف يستطيع أن يخرج منه، فعن طريق «الاشتراكية إستطاع أن يصفى أفكاره الليبرالية دون أن يتخلى عن إيمانه بالحرية، وعن طريق «الديمقراطية» استطاع أن يصفى ما تتضمنه الاشتراكية وكل تأليه للجماعة، من مقومات الشمولية الملازمة عادة للفكر الاشتراكى، وهذا هو على حد تعبيره «سر وقوفه فى المنطقة الحرجة بين الاشتراكية والديمقراطية»، وتلك هى كما يسميها «الفلسفة الاشتراكية الديمقراطية» التى هى بمثابة المركب الجديد من كلا النقيضين.

«أسمعه يقول :

«فالاشتراكية نعم، ولكن بتحفظات، أهمها المحافظة على جوهر الحرية، وعلى حقوق الإنسان، وعلى طاقات الفرد التى وهبتها الطبيعة للبشر. والديمقراطية نعم ولكن بتحفظات، وهى ألا تؤدى إلى الفردية المطلقة، وإلى الحرية المعربدة وهى فى وجه من وجوهها ترادف الطغيان».

وهكذا نجد أنه إذا كان لويس عوض قد استطاع أن يهتدى إلى هذا المركب الجديد، الذى واكب بفضله حركة الواقع من حوله باستمرار، وإذا كان تعبيره عن

هذا المركب قد ظل فى المرحلة الأولى تعبيرا فلسفيا وأدبيا، فقد استطاع فى المرحلة الأخيرة أن يكسبه بعدا سياسيا، وأن يعبر عنه كذلك تعبيرا سياسيا مباشرا.

إنه مهما يكن من شىء، فإن لويس عوض بحق معلم، وصاحب اتجاه، وأحد البناة الكبار لصرح ثقافتنا العربية المعاصرة، إنه رائد شامخ، وهو محطم أوثان، وهو آخر من بقى من جيل مضى، جيل البنائين، ولن نخطىء فى شىء إن قلنا هذا كله اليوم، فهذا كله هو ما سيقوله التاريخ.

* * *

أزمة الأديب من أزمة الناقد

• .. هكذا أصبح النقد وسيلة للارتزاق وحرفة يمارسها أى جرىء، بدلا من أن يأخذ النقد دور الرقابة الصحية، وبدلا من أن تساير الحركة النقدية قوى الإنتاج الفكرى، وبدلا من أن يصبح النقاد فى طليعة حياتنا الثقافية ليميزوا بين الفن واللافن، بين الأدب واللا أدب، بين الشىء واللاشىء.

رجـاء النقاش قطعة حية نابضة من حياتنا النقدية، تمرس بعملية النقد منذ مطلع شبابه الصحفى، وكان التطبيق عنده أسبق من التنظير، أعنى أنه لم يدخل الحياة الكتابية دخول أكثر الخارجين من أسوار الجامعة أو أغلب العائدين من الخارج، أولئك الذين يتعاطون منتجاتنا الأدبية والفنية بأحكام جاهزة ومعايير جامدة، استمدوها من ثقافات أخرى غير ثقافتنا، فجاء تطبيقها على هذه المنتجات شيئا متعسفا جائرا مفروضا عليها من الخارج، بدلا من أن يكون نابعا من داخلها، معبرا عن عبقرية لغتنا العربية ومزاياها فى الفن والتعبير.

وصحيح أن هؤلاء الأكاديميين لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة، ولكنها العناصر التى لا تجعل منهم نقادا بمقدار ما تجعلهم بحاثا، يصدرون عن ثقافتهم الجامعية وفكرهم الذاتى، دون أن يشكلوا مرحلة حقيقية على الطريق نحو وضع نظرية عامة فى النقد، تصدر عنها كافة المناشط الأدبية والفنية، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة.

وإذا جاز لنا أن نصف أكثر «البحاث والأكاديميين» بأنهم دوائر منعزلة تعيش على هامش حياتنا النقدية، دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها ضرورات هذه الحياة، فما هكذا رجاء النقاش وغيره من كوكبة «النقاد الصحفيين» الذين استطاعوا بمعايشتهم النقدية لأدبنا المعاصر، أن يحرروا نظرية النقد من حدود الوعى الفردى والنظرات الجزئية، وأن يعبروا بكتبهم وكتاباتهم عن منطق التطور

وحركة التاريخ، وأن يدركوا أهمية العلاقات الوظيفية فى إقامة النظرة الكلية العامة، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى فى آن، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد.

وهكذا جاء رجاء النقاش خطوة فى المسيرة الصاعدة نحو إقامة نظرية عامة فى النقد، تعبر عن أدبنا العربى الحديث، وهى المسيرة التى بلغت ذروة قصوى عندما دعا الدكتور **محمد مندور** إلى المنهج الأيديولوجى فى النقد، وهو المنهج الذى يوظف الأدب لخدمة المجتمع، ويهدف الفن لمناصرة الحياة، ويؤكد على دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر. غير أنه إذا كانت دعوة شيخ النقاد فى صحيحها هى الدعوة إلى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة، فقد كان لزاما على الدعوة إلى الجوهر أن تتفتت إلى اتجاهات أكثر تحديدا وأشد مباشرة، فى طليعة هذه الاتجاهات الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف، والذى تزعمه الدكتور **لويس عوض**، ثم الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الواقعى الملتزم والذى تبلور على يد **محمود أمين العالم**.

أما الاتجاه الأول فقد نادى بفكرة الأدب الإيجابى الهادف، أى الأدب القائد للمجتمع دون أن يتجاوز ذلك إلى تأكيد فكرة الالتزام، وهى الفكرة التى نادى بها الاتجاه الثانى، عندما دعا محمود أمين العالم إلى ضرورة أن يكون الناقد حارسا على قيم الثورة والمجتمع، وإلى ضرورة أن يتحمل الأديب أو الفنان مسئوليته إزاء مشاكل شعبه وتحارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله. من هنا كان لزاما على رجاء النقاش وهو سلالة مندورية أصيلة، أن يمضى بالمسيرة النقدية نحو الأكثر تحديدا والأشد تعينا، أعنى أن يمضى نحو تأكيد البعد السياسى فى قضية الالتزام، وهو البعد الذى تجلى بوضوح واضح فى كتاباته النقدية الكثيرة، والذى تبور فى أهم كتبه : «أدباء معاصرون».

فعند رجاء النقاش أنه إذا كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة، من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة، فإن هذه السببية ليست علاقة ميكانيكية جامدة قوامها الأفعال وردود الأفعال، ولكنها سببية دينامية

قوامها العلاقات الوظيفية المتفاعلة، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى من ناحية، والتى تساعد على إقامة النظرة الكلية العامة من ناحية أخرى. وعلى ذلك فالحياة التى يحياها الأديب ليست مدركا فى ذاته يستعصى على التعيين، وليست مفهوما ميتافيزيقا نصادر عليه دون أن نعيشه ونتملاه، وانما الحياة فى ترجمتها المعيشية مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتشابكة، والنظم الاقتصادية المتفاعلة فضلا عما وراءهما من واقع تاريخى، هذه الجوانب مجتمعة هى التى تجد محصلتها النهائية فى مجموعة الظروف أو المواقف السياسية التى تؤثر تأثيرا مصيريا فى حياة الشعب، وتؤثر بالتالى فى استجابة الأديب أو الفنان.

من هنا كانت دراسة الظروف السياسية التى وجد فيها الأديب وأوجد أدبه، على جانب كبير من الأهمية لفهم الأدب والأديب جميعا، فإذا لم يكن الأديب سياسيا بالمعنى الذى يمارس فيه نشاطه السياسى.. الحزبى أو التنظيمى، فهو سياسى بالمعنى الذى يعبر فيه بفكره الأدبى ونتاجه الفنى عن موقفه من الأحداث. وإذا لم يكن للبعد السياسى تأثيره القوى الواضح فى العصور الماضية، فهو أشد مايكون وضوحا وتأثيرا فى العصر الحديث بعامة، وفى تاريخنا المصرى بوجه خاص. فالباحث فى أدبنا الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد النصف الأول من قرننا العشرين، لايكاد يفصل بين الظاهرة الأدبية وبين الواقع السياسى الذى طفت فوق سطحه هذه الظاهرة، وإلا كيف نستطيع أن نفهم كتابات **جمال الدين الأفغانى** ومقالات محمد عبده ما لم نربطها بسطوة المستعمر البريطانى فى ذلك الحين، فرحيل الأول عن بلدان الشرق ونفى الثانى عن أرض مصر هو الذى أدى إلى التقائهما معا فى باريس، وإصدارهما معا جريدة «العروة الوثقى» التى هى فى حقيقتها صورة من أدب المقاومة، تدعو إلى مقاومة الموجة الاستعمارية العارمة التى أخذت تطغى على أقطار الشرق، كما تدعو إلى تحرير مصر من الاحتلال البريطانى الطاغى.

كذلك لا يمكننا أن نفهم أدب كاتب مثل **عبدالله النديم** من زجل إلى شعر، ومن مسرحية إلى قصة، ومن مقالة إلى خطابة مالم نفهم قبلا الظروف

السياسية التى ظهر فيها هذا الأدب. فإذا علمنا أنه ظهر لمقاومة الاحتلال الإنجليزى من ناحية، وللهجوم على خصوم الوطنية والعروبة والإسلام من ناحية أخرى، أدركنا على الفور قيمة هذا الأدب ورسالة هذا الأديب.

وما يقال عن هؤلاء يقال مثله عن كاتب مثل قاسم أمين الذى لايمكننا أن نفهم كتابيه العظيمين «تحرير المرأة» ١٨٩٩ و«المرأة الجديدة» ١٩٠٠ ما لم نفهم قبلا حالة الضعف السياسى التى انتهت إليها البلاد، والتى استغلها بعض مفكرى الغرب لينقلوها من السياسة إلى العروبة من حيث هى جنس كما فعل هانوتو، ومن السياسة إلى الإسلام من حيث هو دين كما فعل رينان، ومن السياسة إلى المصريين من حيث هم مجتمع كما فعل داركور، فهذا الأخير ذهب إلى أن المصريين أمة متأخرة تحجب النساء عن موارد العلم وميادين الحياة، وذلك فى رأيه راجع إلى الطبيعة المصرية رجوعه إلى الدين الإسلامى، من هنا كان لزاما على قاسم أمين أن ينبرى للدفاع عن أهله ووطنه، وإن رد تأخرهم إلى الحكم الاستعمارى الفاسد، وأن ينهض برسالة الاصلاح الاجتماعى، وبخاصة فى ميدان المرأة.

كذلك لا يمكننا أن نفهم حقيقة الدور الريادى الكبير الذى قام به أحمد لطفى السيد فى حياتنا الثقافية، مالم نرده إلى الظروف السياسية التى دفعت به إلى القيام بهذا الدور، فلم يصدر لطفى السيد صحيفة «الجريدة» عام ١٩٠٧ إلا لتكون منبرا للفكر العصرى الحر، ولسانا يطالب بالاستقلال والدستور، كذلك لم يعمل لطفى السيد على إنشاء الجامعة الأهلية عام ١٩٠٨ إلا إيمانا منه بضرورة إشاعة الروح العلمية الجامعية، دعما لحركة التحرر ووعيا بمضمونها الفكرى.

وهكذا.. هكذا الحال بالنسبة إلى الكثرة المثقفة من رواد الفكر والأدب فى تاريخنا الحديث، سواء منهم من جاء فى المرحلة الأولى من مراحل نضالنا الثقافى، وهى المرحلة التى امتدت من لحظة الاحتلال البريطانى إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، وشملت من ذكرنا من الرواد، أو من وقع منهم فى المرحلة الثانية، وهى المرحلة التى امتدت خلال فترة مابين الحربين، ولم تقف عند حد الكتابات الأدبية والسياسية المباشرة، بل تعدت ذلك إلى الدعوة إلى قيم الحرية

ومعانى الاستقلال، بل وتناول سير أبطال الحرية سواء أكانوا من الشرق الإسلامى أو من الغرب المسيحى، وقد احتوت هذه المرحلة على كتابات **العقاد** السياسية وعبقرياته الإسلامية والمقالات التى كان يدعو فيها إلى الحرية، كما احتوت على كتابات **محمد حسين هيكل** سواء ما جاء منها فى صحيفة السياسة الأسبوعية، أو ماتناول فيها سير أبطال الحرية، وكذلك كتابات **سلامة موسى** عن حرية الفكر وأبطالها فى التاريخ سواء فى كتبه العديدة أو فى مجلته الجديدة، هذا فضلا عن **طه حسين** ودعوته إلى حرية البحث العلمى، إلى جوار ثورته الكبرى فى ميدان التعليم.

أما المرحلة الثالثة التى امتدت من الحرب العالمية الثانية إلى وقتنا الحاضر، والتى تميزت بالبحث فى الأسس الحقيقية لبناء ثقافتنا الجديدة، تلك التى تحمل خصائصنا القومية الأصيلة دونما انعزال عن إبداعات الخلاقين فى كافة مناشط الإبداع الفنى، والتى برز فيها **توفيق الحكيم** فى كتابة المسرحية، **ونجيب محفوظ** فى كتابة الرواية، **ويوسف** إدريس فى القصة القصيرة، **وصلاح عبدالصبور** فى قرض الشعر.

فهؤلاء جميعا، وآخرون غيرهم، لم يكن فكرهم منعزلا عن نشاطهم السياسى، ولا كان أدبهم مقطوع الصلة بواقعهم الاجتماعى، بل كان الفكر عندهم تنظيرا لمشكلات الواقع، بمقدار ماكان الأدب تعبيرا عن وجدان المجموع. ومن فوق هذه القاعدة النقدية انطلق رجاء النقاش «بمنهجه» السياسى فى النقد، الذى يعد من أنسب الوسائل وأكثرها صلاحية، لتناول هذه المساحة التاريخية الهامة من حياتنا الثقافية، تناولا قوامه النقد والتقييم.

وأنا هنا استخدم كلمة المنهج تجاوزا، لا لأن المنهج بتعريفه الاصطلاحى لا نكاد نعثر عليه فى كتابات كثير من النقاد، وهو التعريف الذى يعنى مجموعة من الأفكار المتبلورة التى تمضى فى اتجاه واحد، وتؤدى إلى تصور ذهنى شامل لمسائل الفكر والأدب والفن، ولكن لأن المنهج بالمعنى السياسى الذى أسلفناه لم يتبلور بعد فى يدى رجاء النقاش، وإن كنا نعثر على شكله الأكثر تخلقا فى كتابة «أدباء معاصرون»، بمقدار ما نعثر على مراحله الحقيقية فى كتبه الأخرى

السابقة، وبخاصة كتبه الثلاثة «فى أزمة الثقافة المصرية» ١٩٥٨ و«أدب وعروبة» ١٩٦٣ و«أدباء ومواقف» ١٩٦٦. والتى تنقل فيها من الفكر الوطنى الخالص، الذى يوظف الأدب والفن لحل مشكلات الواقع وتحمل مسئوليات الحياة، إلى الفكر الوطنى القومى، الذى يؤمن بالإنسان العربى أشد الإيمان، ويطالب الأديب أن يكتب، من أجل تعميق وجدان ذلك الإنسان وأن «يعمل» أيضا من أجل وحدته ومن أجل قوميته ومن أجل انطلاقه فى الحياة، وأخيرا إلى الفكر الاشتراكى التقدمى الذى يؤمن بدور الأديب أو الفنان فى قيادة معارك شعبه، ومناصرة قضايا عصره، والالتزام بمصير الإنسانية من حوله، وهى المرحلة التى أخذت شكلها الأكثر تحديدا والأشد تعينا فى كتابه هذا «أدباء معاصرون» الذى اتضحت فيه ملامح ماسميناه بالمنهج السياسى فى النقد، والذى يتخذ من السببية المتبادلة بين الأديب أو الفنان، وبين الظروف السياسية فى عصره، مفتاحا لفهم كل من أدب الأديب وظروف عصره.

أقول إن منهج النقد السياسى عند رجاء النقاش وإن كان قد تخلق فى كتابه «أدباء معاصرون»، إلا أنه لم يتبلور بعد بلورة كاملة، فلا يزال المنهج القاصر عن استيعاب كافة أبعاد الظاهرة الأدبية، أعنى انه فى الوقت الذى يصدق فيه تطبيق ذلك المنهج على رائد مثل لطفى السيد، ومفكر مثل طه حسين، وأديب مثل **توفيق الحكيم**، وناقد مثل محمد مندور، وشاعر مثل محمود درويش، لا نكاد نجد مصداقا له فى حالة أديب مثل يحيى حقى، أو روائى مثل الطيب صالح، أو شاعر مثل أحمد رامى.

فالأديب **يحيى حقى** على الرغم من مكانته الكبيرة فى حياتنا الأدبية، وعلى الرغم من ريادته فى ميدان القصة القصيرة، ألا أن أدبه فى عمومه هو الأدب الإنسانى العام الذى يحنو على الإنسان ويتعاطف معه، دون أن يعترك بأدبه فى مشكلات هذا الإنسان، ودون أن يشارك بفنه فى الحوار الدائر حول قضايا الواقع من حوله. وصحيح أنه يستهدف تعميق وجدان الإنسان والارتقاء بذوقه الفنى وحسه الجمالى، لكنه الهدف الذى يجعل منه أديب انفعال لا أديب فعل، وفنان فكرة لا فنان رأى. ومن هنا كان لجوؤه إلى الرمز، وحرصه على اللفظ،

وعنايته بالأسلوب فضلا عن اهتمامه بما يمكن تسميته بشكل الفكرة، وهذا ما عبر عنه رجاء النقاش فى الفصل الذى جعل عنوانه «رمز مصر بين ثلاثة أدباء»، والذى عقده للمقارنة بين رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، ورواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ، ورواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى إذ يقول : «أن فاطمة النبوية فى رواية قنديل أم هاشم هى مصر، ويحيى حقى لا يخفى هذا المعنى الرمزى بل يعطيك احساسا واضحا خلال صفحات الرواية بأنه يقصد الرمز ويعنيه، وليس فى «فاطمة» حيوية «سنية» فى عودة الروح وذكاؤها وقدرتها على تحريك الآخرين، وليس فيها جسد «حميدة» عند نجيب محفوظ وفتنتها ودمها الحار الفائر وخفة روحها وعذوبتها».

إن يحيى حقى بحق هو آخر من بقى من جيل مضى، جيل الرواد فى القصة القصيرة، ذلك الجيل الذى ضم بين جنباته أحمد خيرى سعيد، ومحمود طاهر لاشين، وإبراهيم المصرى، وحسن محمود،ومحمود عزى، وحبيب زحلاوى، وغيرهم من أعضاء «المدرسة الحديثة» فى القصة القصيرة، الذين وصفهم يحيى حقى نفسه بأنهم « ... كانوا جميعا من الهواة لا من المحترفين، مخلصين لفنهم مؤرقين به، لم يسعوا إلى الشهرة ولا إلى الكسب المادى، ولا أحسب ان أحدا منهم قد دخل جيبه قرش من عرق قلمه. كانوا يعملون وليس بجانبهم نقاد، وإن مثابرتهم على الإنتاج فى هذه العزلة الخانقة عن النقد، وعن المجاوبة بينهم وبين جمهور القراء لتعد إحدى العجائب».

لهذا كله لم يكن المنهج السياسى فى النقد الذى التزم به رجاء النقاش، هو المنهج الذى يمكن من خلاله تناول أدب يحيى حقى، وبالتالى لم يكن مشروعا عقد مقارنة بينه وبين كل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، لا لأنه أقل منهما فنا فهو لا يقل عنهما أصالة، ولكن لأنه يشكل محتوى آخر غير المحتوى السياسى الذى يدور حوله أدب كل من هذين العملاقين.

أما الكاتب الروائى **الطيب صالح**، فعلى الرغم من أنه كما وصفه رجاء النقاش «عبقرى روائية جديدة»، وعلى الرغم من أن روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» تأخذك بين سطورها ـ كما أخذت رجاء النقاش ـ فى دوامة من السحر

الفنى والفكرى، وتصعد بك إلى مرتفعات عالية من الخيال الفنى الروائى العظيم، على الرغم من هذا كله، إلا أنه هو الآخر لا يمكن تناوله بمنهج النقد السياسى الذى ينظر إلى أدب الأديب فى ظروف مجتمعه ومن خلال المعارك التى تخوضها جماهير شعبه، ليقف على مدى تأثره وتأثيره فى مشكلات الواقع من حوله. ويكفى دليلا على ليست ذلك غربة هذا الأديب عن أرضه وتمرسه بالحياة فى غير وطنه، وهى الغربة الجغرافية التى تقف عند حد العمل فى لندن، ولكنها الغربة الاجتماعية أيضا التى تصل به إلى حد الزواج من فتاة انجليزية، ونشر رواياته فى إحدى دور النشر الأجنبية، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه إلى وصفه بأنه أديب انجليزى من أصل سودانى، وحدا بالبعض الآخر إلى رفضه على الإطلاق.

وصحيح أن الطيب صالح فى روايته يعانق فكرة ويبلغ رسالة ويناقش قضية، هى قضية الصراع بين الشرق والغرب، والكيفية التى تواجه بها شعوب الدول النامية هذه القضية، بالاستسلام للحضارة الغربية والتخلى عن الماضى؟ أم بالعودة إلى التراث ورفض هذه الحضارة؟ أم باتخاذ موقف ثالث مغاير لكلا الموقفين؟ ولكن الصحيح أيضا أنها القضية الحضارية العامة التى تبقى صاحبها فى دائرة الفكر النظرى والصراع الوجدانى، دون أن تخرجه إلى أرض الجدل والفعل، أو إلى أرض الصراع والممارسة، ليصبح أدبه أدب مقاومة وفنه فن نضال. إن «موسم الهجرة إلى الشمال» على الرغم من عبقريتها، إلا أنها من نسيج آخر غير نسيج رواية مثل «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى أو«أرض البرتقال الحزين» لغسان كنفانى أو «نجمة» للكاتب الجزائرى كاتب ياسين.

وأما الشاعر أحمد رامى فهو الآخر ممن لا يمكن تناوله بالمنهج السياسى تناولا نقديا، فشعره بوجه عام ليس هو شعر القضية ولا شعر الموقف ولا حتى شعر الكلمة، وإنما هو فى أسعد الأحوال شاعر غنائى غامى، ينتقى من الألفاظ ما يسهل أداؤه، ليصب فيه معانى عن الحب، لا الحب من حيث هو تجربة حية وجودية تميز هذا الشاعر عن غيره من الشعراء، لأنها تجربته هو لاتجربة أحد سواه، وإنما هو يتغنى عن الحب بمعناه العام، وهو المعنى المألوف فى حياتنا

المصرية.. حيث الهجر والوصال، والسهد والفراق، والصد واللقاء، إلى آخر هذه المعانى التقليدية العامة التى يعرفها الجميع.. شعراء وغير شعراء.

لهذا لا أكاد أجد لهذا الشاعر مكانا فى كتاب يتحدث عن مجموعة من الأدباء المعاصرين، وبمنهج ملتزم يتخذ من البعد السياسى ركيزة محورية يدير حولها حديثه عن هؤلاء الأدباء. ولعل هذا هو ما أحس به رجاء النقاش، فحاول أن يتداركه فى مقدمة الكتاب، حيث يقول : إن الكتاب يقدم «دراسة عن رامى من الجانب الفنى فقط».

ومع ذلك فإذا كانت هذه الدراسة قد انتهت إلى أن قصائد رامى «مجموعة من الألفاظ البراقة والصور اللامعة»، وإلى أن شعره هو «شعر الصاجات التى ترن رنينا عاليا يؤثر فى الآذان»، وإلى أن آراءه «آراء مختلفة بل متناقضة فى الحياة والناس والأشياء» فما هو الداعى للكتابة عنه أصلا، وفى كتاب يتكلم عن مجموعة من الأدباء المعاصرين؟

على أنه إذا كان رجاء النقاش قد خانه التوفيق فى تطبيق منهجه السياسى فى النقد على أديب مثل يحيى حقى، وروائى مثل الطيب صالح، وشاعر مثل أحمد رامى، فقد كان موفقا غاية التوفيق فى تطبيق هذا المنهج على أدباء آخرين.

وكان رجاء النقاش أكثر توفيقا فى استهلال كتابه بمقال عن **لطفى السيد**، لأنه إذا لم يكن لطفى السيد أديبا بالمعنى الاصطلاحى المعروف لهذه الكلمة، فإن ما تركه من بصمات فكره على حياتنا الأدبية، كفيل بوضعه فى مستهل كتاب عن بعض أدبائنا المعاصرين. والواقع إننا لا نستطيع أن نفهم طبيعة الدور الذى قام به طه حسين فى حياتنا الأدبية والمنهجية بدون الرجوع إلى لطفى السيد باعتباره أستاذ طه حسين من ناحية، والأب الروحى للجامعة المصرية من ناحية أخرى، وأستاذ الجيل كما يصفونه من ناحية ثالثة وأخيرة، كذلك لا نستطيع أن نفهم بعض الأعمال الأدبية مثل «زينب» لمحمد حسين هيكل أو «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، بدون الرجوع إلى لطفى السيد باعتباره صاحب الصوت الجهير فى الدعوة التى كان شعارها «مصر للمصريين». «ومن أجل هذا كله كانت الصلة بين

لطفى السيد وبين حياتنا الأدبية صلة وثيقة، وكان تأثيره كبيرا على الشخصيات والتيارات الأدبية المختلفة فى بلادنا خلال النصف الأول من هذا القرن».

وليس أدل على ذلك من الخلاف الحاد الذى نشب بين **مصطفى كامل** وبين لطفى السيد فى أوائل هذا القرن، وكان محوره هو الكيفية التى تبعث بها مصر من جديد، بعد أن فشلت الثورة العرابية، واحتل الانجليز مصر، وباتت الذات المصرية تعانى حزنا مريرا ويأسا رائعا، وتبحث بإلحاح عمن يخرجها من مرارة اليأس وقاع الهزيمة. أما مصطفى كامل فكان يرى بعاطفته المشبوبة وخياله الجامح أنه لا خروج من الأزمة إلا بالثورة السياسية الشاملة التى تغير كل شىء، بينما رأى لطفى السيد بتفكيره العقلى المتزن أن الخروج من الأزمة إنما يكون بالإصلاح الواقعى الهادىء، والعمل المرحلى المتدرج، الذى يمكن فى النهاية من تحقيق الأهداف الوطنية. والذى يعنينا الآن أدبيا، هو أن هذا الصراع السياسى الحاد قد انعكس على الإنتاج الأدبى فى ذلك الحين، فظهر من القصص ما يؤيد مصطفى كامل، كما ظهرت قصص أخرى تعارض القصص السابقة، وتؤيد لطفى السيد فى منهجه الإصلاحى.

وليس من شك فى أن بعض الأخطاء التى سجلها رجاء النقاش على جوانب بعضها فى شخصية لطفى السيد، ومواقف بذاتها من الحياة والمجتمع، مثل موقفه من الزعيم الوطنى الثائر أحمد عرابى، وقسوته فى الهجوم عليه على الرغم من أن الكثير مما كان ينادى به عرابى قد نادى به لطفى السيد من بعد، ومثل اشتراكه فى بعض الوزارات التى عطلت الدستور، ووقفت ضد الحياة الديمقراطية كوزارة محمد محمود سنة ١٩٢٨ التى عرفت بحكومة اليد الحديدية، ووزارة صدقى سنة ١٩٤٦ التى ناصبت الشعب العداء، هذا على الرغم من إيمانه بالحياة الديمقراطية، ومناداته بإقامة برلمان يمثل رأى الشعب. ومثل عزله لمصر عن المنطقة العربية سياسيا واجتماعيا وعلى المستوى الثقافى، وذلك بنضل شعاره المعروف «مصر للمصريين».

أقول إن مثل هذه الأخطاء التى أخذها رجاء النقاش على لطفى السيد، تعد أخطاء جسيمة فادحة إذا نظرنا إليها بمقاييسنا الراهنة، ولكن المنهج السياسى

فى النقد الذى اتبعه رجاء النقاش، والذى ينظر إلى المفكر فى تيار عصره، وفى اطار الظروف السياسية الدافعة لهذا التيار. هو وحده الكفيل بتفسير هذه الأخطاء، ووضعها فى حجمها الطبيعى، وإطارها الصحيح.

أما ما يأخذه رجاء النقاش على لطفى السيد من «أن انتاجه الفكرى الخاص كان ضئيلا إلى حد بعيد»، وما يخلص إليه من ذلك إلى «أن الذى ساعده على أن يحتل مكانه فى حياتنا الفكرية والثقافية، هو أنه كان من أسرة كبيرة ومن طبقة اجتماعية عالية» فهذا فى تقديرى حكم جائر لا يتفق وشواهد التاريخ، لا عندنا ولا عند غيرنا، فماذا كان إنتاج فيلسوف مثل سقراط، أو ماذا كانت طبقته الاجتماعية ليحتل كل هذه المكانة الفكرية لا فى وطنه فحسب بل وفى العالم كله من بعد، وماذا كان إنتاج داعية مثل جمال الدين الأفغانى، أو ماذا كانت أسرته ليحتل هذه المكانة فى الشرق الإسلامى بأسره.

إن العالم بحق هو من يؤثر فى الآخرين بمنهجه لا بنتائجه، وأمامنا من المؤلفين من تربو مؤلفاتهم على الخمسين كتابا، دون أن يكون لهم أثر يذكر، وأمامنا على الوجه الآخر من العلماء من لا تزيد مؤلفاتهم على كتابين أو ثلاثة، ولكنهم استطاعوا بهذا الكم القليل أن يحدثوا فى الحياة الثقافية آثارا مدوية.. من هؤلاء مثلا الإمام محمد عبده الذى استطاع بكتابيه «رسالة التوحيد» و«الإسلام والنصرانية مع العلم والمدنية» أن يشق مجرى عميقا جارفا فى حياتنا الفكرية، وأن يكون له من التلاميذ والمريدين مايزيد على عدد صفحات هذين الكتابين. ومنهم أيضا الشيخ مصطفى عبدالرازق الذى استطاع بكتابه «تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية» أن يشق تيارا جارفا فى ميدان الدراسات الفلسفية تنتمى إليه الكثرة من الأساتذة الجامعيين من أمثال محمود الخضيرى وعثمان أمين وأحمد فؤاد الأهوانى وعبدالهادى أبو ريده وعلى سامى النشار وغيرهم، كذلك استطاع الدكتور يوسف مراد بكتابه «مبادىء علم النفس العام» أن ينشىء مدرسة بأسرها فى ميدان الدراسات النفسية، تنتمى إليها صفوة من الكتاب من أمثال مصطفى سويف ومراد وهبة ومحمود أمين العالم وسامى الدروبى وبديع الكسم ويوسف الشارونى.

أما لطفى السيد فلم يقتصر على خلق مرحلة التنوير العام فى السياسة والثقافة والتعليم فى مصر، بل تعدى ذلك إلى تطوير عقليتنا نفسها فى النظر إلى أمور الحياة.. نظرة عصرية.

ومن لطفى السيد المفكر ينتقل رجاء النقاش إلى طه حسين الأديب، فيحلل شخصية عميد الأدب العربى وآثاره، تحليلاً سياسيا على جانب كبير من الروعة والبراعة معا. فإذا كان لطفى السيد هو نمط المفكر الذى تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها، فعند رجاء النقاش أن طه حسين هو نمط الأديب الذى أثر فى السياسة أكثر مما تأثر بها ذلك أن طه حسين أديب ومفكر بالدرجة الأولى، وهو عندما دخل ميدان السياسة دخله كأديب ومفكر ولم يدخله كسياسى محترف «ومن هنا لم تستطع القوى السياسية التى ارتبط بها طه حسين أن تفرض عليه طابعها الخاص، بقدر ما ترك هو طابعه على هذه القوى، واستفاد منها لخدمة أفكاره وقضاياه، التى كان يؤمن بها بطريقته العنيفة الجادة المتطرفة فى الإيمان بالأشياء».

ويدلل رجاء النقاش على ذلك بارتباط طه حسين فى مطلع حياته «بحزب الأمة» على الرغم من رجعية هذا الحزب وتمثيله لكبار الاقطاعيين فى مصر ممن عرفوا «بأصحاب المصالح الحقيقية»، فإن ارتباطه به لم يكن راجعا إلى التكوين الاجتماعى للحزب، وإنما كان راجعا إلى تأثره بشخصية لطفى السيد أكبر رأس مفكر فى الحزب، فضلا عن حرصه وهو الطالب الخارج من الأزهر، على الآراء العصرية المتحررة فى الأدب والحياة. وليس أدل على ذلك من أننا «لانجد فى إنتاج طه حسين الفكرى فى هذه الفترة المبكرة من حياته، أى ميل إلى تأييد الإقطاعيين أو النظام الإقطاعى الذى كان يمثله حزب الأمة من الناحية السياسية والاجتماعية».

وعلى الوجه الآخر من ذلك نجد أن طه حسين لا ينضم إلى الحزب الوطنى الذى كان حزبا شعبيا فى ذلك الحين، لأنها كانت الشعبية التى تتمثل فى الجانب السياسى دون الجانب الفكرى، حيث كان الحزب يتخذ مواقف رجعية فى كثير من قضايا الفكر. من ذلك مثلا قضية «سفور المرأة» وتحررها، وهى القضية التى

آمن بها طه حسين كل الإيمان، وخاض من أجلها معركة عنيفة ضارية مع الشيخ عبدالعزيز جاويش أحد أقطاب الحزب الوطنى، ممن رفضوا السفور ودافعوا عن الحجاب. ومن ذلك أيضا قضية العلاقة بين الدين وبين الدولة، وإيمان طه حسين بضرورة الفصل بينهما، ورفضه بالتالى فكرة الارتباط بتركيا أو الدعوة للخلافة الإسلامية.

كذلك كان ارتباط طه حسين بحزب الأحرار الدستوريين الذى تم إنشاؤه من بين أعضاء حزب الأمة القديم، وكان يستهدف معارضة حزب الوفد والوقوف إلى جانب السراى. فعلى الرغم من أن حزب الوفد كان أكثر الأحزاب المصرية قربا من الشعب وتعبيرا عن مصالحه، بينما كان الأحرار الدستوريون بعيدين عن الشعب ومصالحه، باعتبارهم مجموعة من الأعيان والاقطاعيين والمثقفين المنعزلين عن الحركة الشعبية، فإن رجاء النقاش يفسر موقف طه حسين أو يبرره «بأن الوفد بالتأكيد لم يكن يستطيع بسبب قاعدته الشعبية، أن يتقبل مثل هذه الآراء الفكرية الجديدة العاصفة التى جاء بها طه حسين، والتى كان من المؤكد أن تصدم الجماهير وتثير سخطها».

ولكن هل يمكن لمثل هذا السبب أن يبرر ارتباط مفكر كبير مثل طه حسين بحزب الأقلية وانصرافه عن حزب الشعب؟ وهل كان حزب الوفد فى ذلك الحين يستطيع أن يتقبل الآراء التحررية بل والثورية التى جاء بها العقاد، ويقف فى وجه هذه الآراء عندما يجىء بها طه حسين؟

صحيح إن حزب الوفد اتخذ موقفا عدائيا من طه حسين عندما أصدر كتابه «فى الشعر الجاهلى» سنة ١٩٢٦، ولكن الصحيح أيضا أن العقاد الذى كان يمثل الجناح المثقف فى الحزب، كان من بين من تصدوا للدفاع عن كتاب الشعر الجاهلى، ولا أدرى لماذا أغفل رجاء النقاش اسم العقاد من بين قائمة المدافعين عن كتاب طه حسين. وصحيح أيضا أن رجاء النقاش يضيف إلى سبب انصراف طه حسين عن حزب الوفد واتجاه إلى حزب الأحرار الدستوريين أسبابا أخرى، منها علاقة طه حسين العميقة بلطفى السيد منذ بداية هذا القرن، كذلك علاقته الوطيدة بأسرة عبدالرازق التى كانت من دعائم حركة الأحرار الدستوريين.

ولكنها فى النهاية أسباب شخصية لا ترتبط بموقف فكرى أو وطنى، وربما كان هذا هو الذى حدا برجاء النقاش إلى أن يعود فيقول: «ولا شك أن هذا الموقف من جانب طه حسين وفى التقييم السياسى السليم، كان موقفا خاطئا ولابد من النظر إليه على أنه نقطة ضعف فى تاريخ طه حسين مهما كان تبرير هذا الموقف».

وعلى وجه عام، كان رجاء النقاش أكثر توفيقا فى الفصل بين مرحلتين حاسمتين فى تطور طه حسين السياسى، المرحلة التى بدأت بارتباطه بحزب الأمة ومن بعده حزب الأحرار الدستوريين، والمرحلة التى بدأت برفضة التعاون مع «حزب الشعب» الذى أنشأه إسماعيل صدقى، والذى كان يمثل الرجعية الفكرية فى ذلك الحين، ثم انضمامه إلى حزب الوفد الذى كان تعبيرا حقيقيا عن مصالح الصفوف العريضة من جماهير الشعب.

وتفسير ذلك عند رجاء النقاش وهو التفسير الصحيح، أن جماهير الشعب عندما وقفت ضد حكومة صدقى فى قرارها بإخراج طه حسين من الجامعة، فضلا عن تأييدها لموقف طه حسين وهتافها بحياته وحياة كل مفكر حر، بدأ تحول جديد يظهر فى حياة طه حسين، ويأخذ صورة إيمان بأن الحكومات والأحزاب الرجعية لا يمكن أن تؤيد الفكر الحر إلا إذا ضمنت أن لها من وراء ذلك مصلحة كبيرة، فإذا أحست أن هذا الفكر الحر يمكن أن يترجم عمليا فى صورة الدعوة إلى مجانية التعليم، ونشر العدل بين المواطنين، وتوزيع الثروة القومية على الشعب، حاربته بكل ما تملك من أسلحه رجعية. ومن هنا كان اتجاه طه حسين إلى حزب الوفد، وارتباطه بصحافته وجماهيره، وهو الارتباط الذى كان من نتائجه أن انتقل طه حسين من مجرد الدعوة إلى التجديد فى الفكر، إلى الدعوة إلى التجديد فى المجتمع نفسه، وهكذا كان طه حسين بحق مقدمة مهمة من مقدمات الثورة.

كان من الطبيعى بالنسبة لرجاء النقاش بعد أن تكلم عن لطفى السيد باعتباره المفكر الذى تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها، ثم عن طه حسين باعتباره المفكر الذى أثر فى السياسة أكثر مما تأثر بها، أن يتكلم عن الضلع الثالث من أضلاع

ذلك المثلث الفكرى، وأعنى به العقاد الذى تأثر بالسياسة بمقدار ما أثر فيها. فالعلاقة بين هؤلاء الثلاثة تشبه فى كثير من الوجوه العلاقة بين ثالوث الفكر الإغريقى.. سقراط وأفلاطون وأرسطو، ذلك أن لطفى السيد مثل سقراط كان داعية أوصاحب دعوة شعارها : «مصر للمصريين»، وكذلك طه حسين مثله مثل أفلاطون كان يحلم بجمهورية فاضلة هى جمهورية التعليم، أما العقاد فشأنه شأن أرسطو كان يحاول إقامة فلسفة نظرية شاملة عمادها المنطق.

أقول إن اسقاط الكلام عن العقاد بعد الكلام عن كل من لطفى السيد وطه حسين، كان خطأ منهجيا فى كتاب رجاء النقاش، صحيح أنه كتب عن العقاد مقالا رائعا بعنوان «محامى العباقرة» أثبته فى كتاب آخر، ولكن الصحيح أيضا أن إعادة نشر هذا المقال، كان ضرورة منهجية يستدعيها الكتاب الجديد.

ولقد كان رجاء النقاش على جانب كبير من التوفيق فى اكتشافه شخصية العقاد، واتخاذه من حبه للعبقرية مفتاحا لفهم شخصيته، فعند رجاء النقاش أن العقاد يطرب للعبقرية كما يطرب النحل بين الزهور، وكما تطرب العصافير فى الربيع «وحتى فى مواقفه السياسية كان حبه للعبقرية دافعا أساسيا من دوافع العمل والتصرف فى حياته». وعلى ذلك يفسر رجاء النقاش ارتباط العقاد بحزب الوفد على أنه كان أصلا ارتباطا بسعد زغلول، بدليل أن العقاد ترك الوفد بعد وفاة سعد بسنوات قليلة، لأنه لم يجد فى الوفد شخصا آخر يقوم مقام سعد فى نظره، كذلك يستشهد رجاء النقاش على إعجاب العقاد بالإنسان الفرد والعبقرية الفردية، إنه لم يكتب عن عصر من العصور أو عن شعب من الشعوب أو عن ثورة من الثورات إلا من خلال عبقرى من العباقرة، هكذا كتب عن ثورة ١٩١٩ فى مصر من خلال زعيمها سعد زغلول، كما كتب عن شعب الصين من خلال زعيمه صن يات صن، وعن شعب الهند من خلال زعيمه غاندى، وعن دولة باكستان من خلال مؤسسها.. محمد على جناح، وما كتبه عن عصور الإسلام كان من خلال عباقرة الإسلام.

وتأسيسا على ذلك يفسر رجاء النقاش مواقف العقاد السياسية، بأنها مواقف تتخذ من شخصية العقاد الفردية محورا لها، فارتباطه مثلا بحزب الوفد لم

يرغمه يوما على قبول كل مايقول به الحزب، بل لقد وقف العقاد ضد حزب الوفد عام ١٩٣٠ خارجا على آرائه، متخذا منه موقفا عدائيا كاملا. كذلك كان موقف العقاد إلى جانب دستور سنة ١٩٢٣ الذى حاول الملك فؤاد أن يحذف منه المادة التى تقول بأن «الأمة مصدر السلطات»، فقد أصر العقاد أن يعرض الدستور كاملا على البرلمان ليرى فيه رأيه ويعدل ما يشاء. ثم موقفه بعد هذا وذاك فى البرلمان عندما حاول الملك فؤاد تعطيل الدستور، إذا نبرى العقاد يطلقها بألى صوته : «إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه!» وهى الصيحة التى دفع العقاد عنها فيما بعد تسعة أشهر قضاها فى السجن.

وكما ميز رجاء النقاش فى حياة طه حسين بين مرحلتين، مرحلة جزر تلتها مرحلة مد، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها بحزب الأقلية (الأحرار الدستوريون) مبتعدا فيها عن حزب الشعب. والمرحلة الثانية هى التى ارتبط فيها بحزب الجماهير (الوفد) مبتعدا عن حزب الأقلية، نجده هنا أيضا يميز فى حياة العقاد بين مرحلتين تسيران فى اتجاه مضاد للاتجاه الذى سارت فيه حياة طه حسين، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها العقاد بحزب الوفد أو حزب الشعب، والمرحلة الثانية هى التى انحسر فيها العقاد ليرتبط بحزب الأقلية أو حزب الأحرار الدستوريين، وكأن القدر على حد تعبير رجاء النقاش «لم يرد لهذين المفكرين الكبيرين أن يلتقيا فى معسكر سياسى واحد».

والذى يعنينا الآن هو أن رجاء النقاش يفسر انحسار موجة النشاط الجماهيرى عند العقاد فى مرحلته الثانية، بتصفية القضية الوطنية التى كان العقاد من أكبر المدافعين عنها، أى أنه عندما كانت المعركة بيننا وبين الاستعمار، وكان هدف الشعب هو أن يتحرر من هذا الاستعمار، وقف العقاد وقفته العملاقة فى أقصى اليسار فكان وطنيا متطرفا. ولكن عندما تغير الموقف وأصبحت القضية الرئسية هى القضية الاجتماعية، لم يستطع العقاد أن يتبنى دعوة المساواة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقات الشعب، وبالتالى لم يستطع أن يحتفظ بموقعه فى أقصى اليسار، فخسر العقاد المتصل التاريخى المتطور

بالنسبة لحركة النضال الشعبى، بمقدار ماخسر الفكر الاشتراكى مناضلا وطنيا من أنبل وأشرف المناضلين.

وبكل شجاعة الناقد، وإيمانه بشرف الكلمة ومسئوليته أمام التاريخ، يقول رجاء النقاش فى ختام مقاله عن «محامى العباقرة» : «ولكننى أحب أن أقول هنا كلمة أومن بها للحقيقة والتاريخ، فالعقاد لم يكن فى فكرة من أفكاره مأجورا، ومواقفه الفكرية التى لا يوافقه عليها الاشتراكيون لم تكن لحساب أحد كما قال البعض كثيرا».

على أنه إذا كان رجاء النقاش قد أسقط العقاد من هذا الكتاب ليثبته فى كتاب آخر، فلأنه فيما يبدو قد استبدله بمفكر آخر يشبه العقاد فى كثير من مواقفه السياسية، وإن اختلف معه فى الكثير من آرائه الأدبية، ذلك المفكر هو **محمد مندور** الذى عرف فيما بعد بشيخ النقاد.

وكما وجد رجاء النقاش فى «حب العبقرية» مفتاحا لشخصية العقاد، وجد كذلك مفتاح شخصية مندور فيما أسماه «بيقظة الضمير العام». ويقظة الضمير العام نوع من الحس النقدى ظل ينبض فى كتابات مندور ومواقفه، كما ظل مصاحبا له فى كل مراحل حياته. وكان مندور يستطيع أن يجد من الأعذار ما يبعده عن مسئولية المشاركة فى القضايا العامة، كان يستطيع أن يعتذر بدراساته «الأكاديمية» المتخصصة، وكان يستطيع أن يكتفى بميدان النقد دون غيره من ميادين الفكر والعمل، ولكن مندور كان رجلا.. الفكر والعمل عنده شىء واحد، رجلا.. أرتفعت أعماله إلى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع فى شخصه مثلا أعلى للمفكر العصرى المتطور، المشارك فى مشاكل شعبه، الملتزم بقضايا عصره. وهذا ما حدا برجاء النقاش إلى أن يقول عنه «كان يندفع بصورة شبه «غريزية» إلى المشاركة فى الحياة العامة والمشاكل العامة، ولم يكن يرى فى هذه المشاركة واجبا ثانويا بل واجبا أساسيا لم يتردد أبدًا فى تحمله، ولم يكن يحاول أن يبرر هذه المشاركة، لأنه كان يرى فيها نوعا من البديهيات التى لا تحتاج إلى تبرير».

وأولى مواقف مندور التى استدل منها رجاء النقاش على مفتاح شخصيته، موقفه وهو طالب بالسوربون من معارضة الحكومة الفرنسية إلغاء الامتيازات الأجنبية فى مصر، فقد نشر مندور عدة مقالات فى الصحف الفرنسية ينبه فيها الفرنسيين إلى أن معارضة حكومتهم لإلغاء الامتيازات الأجنبية سيجعلهم يخسرون وضعهم فى مصر وحب المصريين لهم، وقد أسهمت هذه المقالات فى إقناع الرأى العام الفرنسى بوجهة النظر الوطنية المصرية.

وإحساس مندور بيقظة الضمير العام فى نفسه، هو الذى جعله يؤمن بضرورة ربط الثقافة بالحياة، وإلا ماذا يعمل بالفكرة التى فى رأسه إن لم يحملها إلى الناس ويوصلها إليهم؟ وعلى الرغم من تغير مفهوم الثقافة عند مندور بتغير مراحل تطوره، فقد ظل يؤمن بشىء واحد لايتغير هو أن الثقافة يجب أن ترتبط بالحياة فى حياة مندور بين عدة مراحل، أولاها ما سماه بالمرحلة «الإنسانية الجمالية» وهى المرحلة التى كان مندور فيها ينظر إلى الإنسان نظرة خالية من التحديد، فهو يؤمن بالحرية والخير والحب والعدل وكل الفضائل الإنسانية الكبرى، ولكن دون تحديد دقيق لمعانى هذه الكلمات.

على أن أهم ما فى هذه المرحلة هو دعوة مندور إلى «الهمس» أو ما سماه بالأدب المهموس، فالهمس هو نقيض الخطابة التى ألفناها فى الأدب العربى القديم، وبخاصة فى الشعر، فإذا كانت الخطابة علامة من علامات الادعاء والحدة والغرور، فالهمس علامة على الرقة والتواضع وتهذيب النفس. وقد طبق مندور دعوته إلى الهمس على شعراء المهجر، فكان بذلك من أسبق النقاد إلى اكتشاف هؤلاء الشعراء، والتعريف بهم على نطاق أدبى واسع.

غير أنه إذا كان الهمس فى النهاية وكما يقول رجاء النقاش «أقرب إلى الضمير والقلب والصدق من الصخب والعنف» وكان مندور «وهو يبحث فى الأدب عن الجمال والتهذب والروح المتواضعة السمحة» قد وجد هذا كله فى «الهمس» لا فى «الخطابة»، فلا أدرى كيف تتفق هذه الدعوة مع ما عاد رجاء النقاش ليؤكده فى شخصية مندور من أنه كان «بطبيعته حارا عنيفا وصريحا فى آرائه، وكان

يحتاج إلى جريدة متطرفة لتتحمل آرائه، لا إلى جريدة هادئة وديعة تميل إلى المسالمة فى أغلب الأحوال».

عموما، فإن الكلام عن الطبيعة الحارة العنيفة فى شخصية مندور، يقودنا إلى الكلام عن المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفكرى والنقدى معا، وهى المرحلة التى بدأت بخروجه من الجامعة بعد صدمات علمية مدوية، واتجاه إلى الصحافة ليخوض معارك اجتماعية أكثر دويا، فقد فصل من جريدة المصرى بعد ثلاثة أشهر من التحاقه بها، ثم اتجه إلى العمل فى الصحف الوفدية فرأس تحرير «الوفد المصرى» و«صوت الأمة» و«البعث» ليجعل منها على حد تعبيره منشورا ثوريا عنيفا.

والواقع إن اشتغال مندور بالصحافة السياسية اليومية أكسبه خبرة أكبر بالحياة، ومعرفة أوسع بالواقع الاجتماعى، ومن هنا تفتحت النزعة الجمالية الإنسانية عنده لتتحول بالتطور لا بالفطرة إلى نزعة يسارية واضحة، قوامها الايمان بأن الإنسان الفاضل يحتاج إلى مجتمع فاضل تسوده العدالة، بينما كان المجتمع المصرى فى ذلك الحين غارقا فى ألوان شتى من البؤس الاجتماعى، والبؤس الاقتصادى، والبؤس السياسى.

وهكذا كانت كتابات مندور فى هذه المرحلة «تعتبر نموذجا ممتازا للفكر اليسارى الوطنى، بل لعلها فى الحقيقة تعتبر أعظم وثائق الفكر اليسارى الوطنى السابق على الثورة والممهد لها». ففيها نادى بمساهمة العمال فى الأرباح منادة صريحة، وفيها اعتبر العمل مصدرا أساسيا ووحيدا للثروة، وفيها كشف عن أساليب استغلال الباشوات، وكيفية حصولهم على الثروات بطرق ملتوية كلها ضد مصالح الجماهير الشعبية العاملة. وهى جميعا من الأهداف التى حققتها الثورة والتى لولا قيام الثورة فى سنة ١٩٥٢، لما تحققت أحلام اليسار الوطنى سياسيا واقتصاديا.. «ولولا ذلك، فإن التطور الطبيعى لمندور وجماعته فى «الطليعة الوفدية» هو أن ينفصلوا عن الوفد لإنشاء حزب اشتراكى ديمقراطى جديد» وهذه لفتة بارعة من رجاء النقاش تدل على وعيه السياسى، كما تدل على إحساسه بالحتمية فى حركة التاريخ.

والذى يعنينا الآن هو أنه فى هذه الفترة من النضال السياسى والاجتماعى، بدأ منهج مندور فى النقد يتبلور متجها من المرحلة الجمالية التأثرية إلى ما أطلق عليه مندور مرحلة «المنهج الأيديولوجى»، وهو المنهج الذى وصفه بقوله : «يرى المنهج الأيديولوجى بحق أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفتها المتناقضة، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة وتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكبر إسعادا للبشر».

لقد قام مندور بدور عميق وعريض فى حياتنا النقدية، وترك بصماته على أقلام الكثيرين من أبناء هذا الجيل، كتابا وأدباء ومفكرين وصحفيين، وكان رجاء النقاش من بين هؤلاء جميعا امتدادا مندوريا أصيلا، فجاء مقاله عن مندور تحية وفاء لشيخ النقاد.

ولاتقتصر دائرة الأدباء المعاصرين على الأدب العربى فى مصر وحدها، بل تتعدى ذلك عند رجاء النقاش لتشتمل على الوطن العربى الكبير، وما شاهده من حركات التحرر التى تردد صداها فى الأدب شعراء ونثرا، لذلك حرص رجاء النقاش على أن يضم كتابه دراسات عن بعض الأدباء العرب خارج مصر، تأكيدا لايمانه بوحدة الأدب العربى من ناحية، وتأكيدا لإيمانه من ناحية أخرى «بما يتم بين آداب الأمة العربية فى كل أقطارها من تأثير متبادل قوى».

وهكذا اشتمل كتابه على دراسة عن الكاتب السودانى الطيب صالح، وأخرى عن الشاعر العراقى بدر شاكر السياب، ثم دراستين أحداهما عن الشاعر الفلسطينى سميح القاسم، والثانية عن الشاعر الفلسطينى الآخر محمود درويش، وعند هذا الشاعر الأخير نقف وقفة أطول.

أما محمود درويش فهو شاعر عربى شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره، وهو واحد من الذين ظلوا مقيمين داخل فلسطين المحتلة بعد سنة ١٩٤٨، عندما تحولت المأساة الفلسطينية إلى إعلان رسمى بقيام دولة إسرائيل. وقد أصدر هذا الشاعر عدة دواوين هى : «عصافير بلا أجنحة» و«أوراق الزيتون» و«العصافير تموت فى الجليل». أما كيف استطاع هذا الشاعر أن يصدر هذه

الدواوين، فهذا ما حاوله محمود درويش ورفاقه من شعراء المقاومة العربية فى إسرائيل، باستغلالهم الثغرة الموجودة فى النظام الإسرائيلى، التى تسمح لكل مواطن بإصدار نشرة واحدة فى العام دون رقابة، محاولة من إسرائيل لتغليف نفسها بغلاف ديمقراطى زائف. يتحرك داخله عرب الأرض المحتلة.

وهكذا استطاع محمود درويش بدواوينه الستة، أن يصبح فى طليعة تلك الحركة الشعرية الجديدة، التى تجسد روح المقاومة العربية وتغذيها وتشعلها، كلما هبت عليها رياح اليأس من النصر القريب، أو رياح الاستسلام لواقع المأساة. أما الاتجاه الغالب على شعر المقاومة بين أبناء الجيل العربى الجديد فى الأرض المحتلة، فهو اتجاه «الشعر الجديد» الذى يعتمد على وحدة «التفعيلة» بدلا من وحدة البيت. وتفسير ذلك عند رجاء النقاش «أن الجيل الجديد من شعراء الأرض المحتلة، ليس معزولا عن الحركات الفكرية والفنية فى الوطن العربى خارج الأسوار الحديدية التى خلقتها إسرائيل، لتحول بين العرب فى الأرض المحتلة، وبين أى تأثير قد يأتيهم من الخارج».

وصحيح أن من الشعراء من ترتفع قيمتهم بفضل مواقفهم النضالية حتى ولو كان مستواهم الفنى أقل قيمة، ولكن محمود درويش فى تقدير رجاء النقاش «ليس من هؤلاء، فهو شاعر يمتاز بالأصالة الفنية إلى جانب ولائه المطلق لقضية فلسطين : وطنه ومأساته وجرحه الكبير. إنه شاعر ترفعه قضيته وفنه معا». وعند هذا القدر من التقدير كنت أحب أن يكتفى رجاء النقاش، أما المبالغة فى تقديره فنيا إلى الحد الذى يوصف فيه بالعالمية، ويقال إن شعره «نسيج فنى» صالح تماما لأن يكون «نسيجا عالميا»، بل وإلى الحد الذى يطالب فيه بترجمة شعره وتقديمه على أنه نموذج الشعر العربى العالمى، فهذا من ناحية تهوين من قضية العالمية فى الأدب بحيث يمكن أن يدعيها لنفسه أى أديب شاب دون الثلاثين من عمره، كما أنه من ناحية أخرى خلط بين العاطفة القومية وبين القيمة الفنية.

وصحيح أن المستوى العالمى فى الفن ليس لغزا من الألغاز، وصحيح أن الطريق إلى العالمية هو طريق البساطة والإيمان والتعبير عن تجربة إنسانية عاشها الفنان

بمانة ووجدان متيقظ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن «العالمية» التى تعنى اطلاع العالم على نموذج رائع من شعر المأساة الفلسطينية فى هذا الوقت بالذات شىء، و «العالمية» التى تعنى إضافة هذا الشعر إلى التراث الإنسانى بعد عشرات السنين شىء آخر.

وهذا بعينه هو فارق ما بين **والت ويتمان** وبين محمود درويش، الأول يوحى و لآخر يقول، الأول يخاطب الإنسان والآخر يشهد العالم، الأول يخاطب الكل ولا أحد، بينما يخاطب الآخر أناسا بالذات، وعندما يقول والت ويتمان :

«أنا آتى مع الموسيقى قويا، مع زماميرى وطبولى، أنا لا أعزف أناشيدى للظافرين فقط، بل أعزف أيضا للقتلى والمقهورين، فنحن نخسر المعارك بنفس الروح التى نكسب بها المعارك. فألف مرحى للذين فشلوا، للذين غرقت مراكبهم فى البحر، للذين غرقوا هم أنفسهم فى البحر».

نحس هنا بذلك الروح الكلى الشامل الذى حدثنا عنه أرسطو، والذى يرتفع من المحسوس إلى المعقول، ومن البصر الموحى إلى البصيرة الملهمة، ومن الجزئى الخاص إلى الكلى العام، بل نحسن بذلك الروح الكلى العام الذى يحتوى فى د خله على الشىء ونقيضه معا، أو على السلب والإيجاب جميعا، وأين هذا كله من محمود درويش عندما يقول :

نحن عرب

ولا نخجل

ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل

وكيف يقاوم الأعزل

ونعرف كيف نبنى المصنع العصرى

والمنزل

ومستشفى

ومدرسة

وقنبلة

وصاروخا

وموسيقى

ونكتب أجمل الأشعار

حيث الخطابية والمباشرة، التى تخرج من الجزئى الخاص لتعود فترتد إليه ثانية، والتى لا تزيد كثيرا عن معانى الفخر والحماسة التى تجدها عند شاعر جاهلى من طراز **عمرو بن كلثوم** فى معلقته الشهيرة، وأن استخدم الشاعر الفلسطينى ألفاظا عصرية، ومضامين ساخنة، وعزف على أوتار تهز أعماقنا من الأعماق، لأنها أوتار الجرح العربى الكبير.. فلسطين.

إن شعر محمود درويش تعبير فنى صادق عن مأساة الشاعر ومأساة وطنه وأهله وجيله، وهو تعبير يمس القلوب حتى قلوب هؤلاء الذين لم يسمعوا شيئ عن القضية، ولكن دون أن يكفى هذا لأن يوصف بالعالمية، ودون أن يقلل هذا من أصالة هذا الشاعر وقيمته فنيا ووطنيا وعلى المستوى القومى.

فى بحيرة من الزيف النقدى تسبح فوقها حياتنا الثقافية، وفى مضطرب من اختلال القيم واندحار المعايير، وبعيدا عن تجمعات «الشلل» تلك التجمعات تحت البشرية، يرتفع هذا الصوت الأمين الواضح فى التعبير والتفكير وصفاء الرؤية، يرتفع قنديلا يضاء فى دهاليز الثرثرة الأدبية، وخطوة فسيحة على الطريق إلى منهج نقدى أكثر شمولا وأكثر تطورا، إن كتاب رجاء النقاش، بالنسبة لمن تناولهم من الرواد، تحية تقييم من جيل جاء إلى جيل مضى.

* * *

فى الشعر

- ثورة على أمير الشعراء.
- شاعر الإلتزام والإغتراب.
- أمل جديد للشعر الجديد.

ثورة على أمير الشعراء

● الواقع أن ثورة العقاد النقدية على شعر شوقى، إنما هى فى صحيحها أحد أبعاد الثورة العامة التى شنها العقاد، ولم تكن فى مظهرها الفنى إلا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكى الجديد.

شوقى والعقاد.. هذان الأميران من أمراء الشعر جاء كل منهما من نبع يختلف عن النبع الذى جاء منه الآخر، وصب كل منهما فى واد يختلف عن الوادى الذى صب فيه الآخر. فهما تياران متعارضان أشد مايكون التعارض، يسيران فى بحرين متوازيين فلا يلتقيان أبدا، وإن قدر لأحد التيارين أن يطغى على الآخر، فهذا هو منطق التطور، وإن قدر للدعوى أن تولد نقيضها، فتلك هى طبيعة الأشياء.

وإذا كان التيار الذى شقه العقاد فى مجرد حياتنا الشعرية، تيارا عنيفا جارفا، أخذ فى طريقه التيار السائد دون أن يبقى له على شىء فلأنه فى الحقيقة لم يكن تجديدا ولا إصلاحا، ولا كان مجرد دعوى إلى اتجاه جديد، وإنما هو فى صحيحه ثورة.. ثورة لا تقف عند البعد الأدبى أو الثقافى وحده، وإنما تتعدى ذلك إلى البعدين الطبقى أو الاجتماعى، والفكرى أو الأيديولوجى. فضلا عن البعد الرابع الذى تمثل فى النضال السياسى فى ذلك الحين. لذلك لم يكن عبثا ولا مصادفة، أن جاءت ثورة «الديوان» فى عام ١٩٢١، أى فى أعقاب الثورة الوطنية الكبرى.. ثورة ١٩١٩ التى فجرت شهوة البحث الحر الطليق فى كافة مناشط الأدب والحياة، ورفعت القيود الكثيفة الضاغطة عن أقلام الكتاب والمفكرين، وقضت على «دواعى السكوت» التى كثيرا ما كممت الأفواه وقصفت الأقلام، فكان زوال هذه الدواعى بنشوب الثورة إيذانا لشباب الاتجاهات الجديدة بالانطلاق فى التفكير والتعبير، وإيذانا للعقاد بإعلان «مذهبه الجديد» فى النقد، الذى وصفه بأنه مذهب يقيم «حدا بين عهدين».

على أننا لن نستطيع إدراك أبعاد هذه الثورة التى أقامت حدا بين عهدين، مالم نحاول قبلا أن نتعرف على مكونات ذلك العهد القديم الذى ثار عليه العقاد، وأعنى به عهد شوقى، أو العهد الذى عاش فيه ذلك الأمير.

ونظرة ولو عابرة إلى تاريخ ميلاد شوقى وتاريخ وفاته، ترينا أن الشاعر قد شاء لنفسه، أو شاء له التاريخ، أن يقسم حياته قسمة عادلة، يقع شطرها الأول فى آخر القرن التاسع عشر، ويقع شطرها الأخير فى مطلع القرن العشرين، فقد جاء ميلاده فى عام ١٨٦٨، ووقعت وفاته عام ١٩٣٢، وبذلك تكون رحلة حياته قد استغرقت أربعة وستين عاما، قسمت مناصفة بين جيلين، جيل يولى مع قرن، وجيل يصعد مع قرن.

غير أن خروج شوقى إلى الحياة، ووقوفه فوق أرض الواقع، لا يلغى الوراء الشعرى الذى كان ماثلا أمامه فى ذلك الحين، فلم يهبط شوقى أرضا خلت تماما من أى نبات شعرى، أعنى لم يهبط «بعصا ساحر وقلب نبى» ليبث الحياة فى أرض خلت من كل حياة، وإنما هبط شوقى ليجد أمامه انتفاضات شعرية ونثرية بى ونقدية، تشكل فيما بينها مرحلة مهمة من مراحل تاريخنا الثقافى، هى المرحلة التى اصطلح على تسميتها بمرحلة البعث، والتى كان «البارودى» رائدها على صعيد الشعر، و«محمد المويلحى» رائدها على صعيد النثر،ومن ورائهما «الشيخ حسين المرصفى» الناقد الكلاسيكى الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر وهؤلاء جميعا حينما انتفضوا شعريا ونثريا وعلى المستوى النقدى، لم تكن انتفاضاتهم انفعالات فردية معزولة عن ظروف البيئة وأحداث الواقع بل كانت استجابة واعية لدواعى الثورة العرابية التى هبت فى تلك الأيام تطالب ببعث الحياة أو بتجديدها إن صح هذا التعبير، سواء تمثل ذلك فى المطالبة بالدستور، أو فى المناداة بالتحرر من السيطرة الأجنبية، أو فى الثورة على الظلم والسخرة والفساد الاجتماعى.

وصحيح أن الثورة العرابية انتكست ولم تحقق أهدافها العاجلة، ولكن الصحيح أيضا أنها نجحت فى تحقيق أهداف أبعد مما كان فى تقديرها، فقد استطاع البارودى أن ينقلها فى شعره من «ثورة عرابية» إلى «ثورة عربية»، وأن

يبعث بها ماضى الشعر، ويحيى بها تراث العرب، ويستنطق لغة الضاد بعد أن عقد لسانها لزمن بعيد.

وهكذا استجاب لحركة البعث التى قادها البارودى شاعر بعد شاعر، حتى كان شوقى الذى أمسك بالخيط من نهايته ليبدأ به بداية جديدة، ويستهل به مرحلة تالية، هى المرحلة التى اصطلح على تسميتها بمرحلة النهضة، وفرق مابين المرحلتين.. مرحلة البعث ومرحلة النهضة، إن قصارى ما كانت تستهدفه المرحلة الأولى هو «إحياء سنة السلف» أو إعادة الحياة إلى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة، بكل ما تنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية. وكان البارودى هو فارس هذه المرحلة ورائدها الأول، لما انطوى عليه شعره من فخامة اللفظ وبلاغة العبارة ومتانة التركيب المعمارى، فضلا عما طبع عليه من فطرة حية، وما استوعبه من روح البلاغة، وهذا ما فسره الشيخ حسين المرصفى فى كتابه «الوسيلة الأدبية» بقوله عن البارودى إنه «لم يقرأ كتابا فى فن من فنون العربية غير أنه لما بلغ سن التعقل، وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع لبعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين، أو يقرأ بحضرته، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمحفوظات حسبما تقتضيه المعانى.. ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم، حتى حفظ الكثير من ذلك دون كلفة.. ثم جاء من صنعة الشعر باللائق».

وإن البارودى ليعبر عن مفهومه للشعر، وهو المفهوم الذى كان مطابقا للمقاييس السلفية فى نقد الشعر فيقول : «خير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد». وفى هذا امتياز البارودى وتميزه فى وقت معا عن جميع معاصريه، فهم جميعا يتمثلون صورة الشعر العربى القديم، غير أن البارودى يصدر فى تمثله عن الطبع الموهوب والفطرة الحية فيتم له الشموخ وتكتب له الريادة.

وما هكذا كان شوقى رائد مرحلة النهضة، فقد جاء شوقى فى ختام المرحلة البارودية التى اقتصرت على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة، ليحاول انهاضه عن طريق آخر ركيزتاه المحوريتان هما التجديد والابتكار.. فهو عميق الشعور بما ينبغى أن يكون عليه الشعر فى عصره، شديد الإيمان بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة، وفتح آفاق أرحب أمام القصيد الشعرى. وهذا ماعبر عنه الشاعر الشاب بقوله : «الناس عندنا فريقان، فمنا فريق يحتقر الشعر، وفريق منا معشر الشبان يضمرون للشعر العربى عداوة من جهل الشىء، ويرون بينه وبين الشعر الأفرنجى بعد مابين المشرق والمغرب، ناسين أن هذه الأمة من العرب قد خلت، فلا ينبغى أن يؤخذوا إلا بما تركوا، وأن المسئول عن خروج الشعر بعدهم إنما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف».

فكيف استطاع الشاعر أن يحقق هدفه فى تحرير الشعر وتطويره والخروج به من «ضيق التقييد إلى فضاء التجديد»؟

حاول شوقى أن يدخل معركة التحرير والتطوير مزودا بأسلحته الذاتية الخاصة التى تمثلت فيما طبع عليه من سلاسة اللفظ، وعذوبة السياق، ورقة النغمة الموسيقية، فضلا عما اكتسبه من فنون الشعر الأخرى، التى اطلع عليها أثناء بعثته الدراسية فى أوروبا. وقد بدأ محاولاته بتطوير القصيدة الغنائية التى كان يغلب عليها طابع المديح التقليدى، وهو المديح الذى يستهل بمطالع فى الوصف أو الغزل، ولما كان باب التجديد فى المديح ذاته ضيقا أو محدودا، حاول شوقى أن يجعل التحديد فى الاستهلال الوصفى أو الغزلى، على نحو ما فعل فى همزيته المشهورة التى مدح فيها الخديو توفيق والتى مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

ولكن القصيدة لم تنشر ولم يكتب لها النجاح، فانصرف شوقى على الفور إلى التماس التجديد فى فن آخر لم ترسخ فيه أقدام التقليد، ذلك هو الفن المسرحى الذى عايشه شوقى فى باريس، حيث بهرته سارة برنار بأدائها الرائع فى

مسرحيتى «كليوباترة» للشاعر المسرحى «اميل مورو» و«جان دارك» لمؤلفها جيل باربيه. وكانت أولى محاولاته مسرحية «على بك أو فيما هى دولة المماليك» التى نظمها فى باريس عام ١٧٩٣، واستمد حوادثها من وقائع التاريخ، ولكن المسرحية هى الأخرى لم تحظ بعناية الخديو توفيق، وبالتالى لم تقدم على المسرح، فانصرف شوقى عن الفن المسرحى منذ ذلك الحين، وإن عاد إليه بعد ذلك فى أواخر حياته، فنظم أربع تراجيديات شعرية هى : قمبيز، ومصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وعنتر، بالإضافة إلى أميرة الأندلس التى كتبها نثرا وليس شعرا، وبالإضافة أيضا إلى كوميدياه المدونة الست هدى. وحتى فى عودته إليه رأياه يجارى الكلاسيكيين الفرنسيين فى اختيار الشعر أداة لتأليفه المسرحى، فيما عدا مسرحية «أميرة الأندلس» التى كتبها نثرا، ويجاريهم أيضا فى اختيار أحداث التاريخ موضوعات لمسرحياته، وذلك باستثناء كوميديا «الست هدى»، التى لجأ فيها إلى تصوير قطاع من حياتنا الاجتماعية المعاصرة.

المهم أن الشاعر لم يجد أمامه سبيلا إلى التجديد، فتراءى له أن يطرق باب الترجمة، وبالفعل أقدم على ترجمة قصيدة «البحيرة» للشاعر الفرنسى «لامرتين» ولكن القصيدة فقدت بعد إرسالها إلى مصر، ولم يكتب لها النشر، كذلك تراءى للشاعر أن ينظم على طريقة «لافونتين» حكايات تروى على لسان الحيوان والطير، وتخاطب أطفال المصريين، عساهم يألفون فنون الحكمة والأدب، وحتى ينشأ فى العربية مايسمى «شعر الأطفال»، ولكن شوقى لم يقطع فى هذا السبيل أكثر من خمسين حكاية، توقف بعدها ليتجه إلى معالجة «الشعر التاريخى» فى قصائده المطولة التى استهلها برائعته الشهيرة «كبار الحوادث فى وادى النيل»، وهى أشبه بشريط سينمائى يستعرض فيه تاريخ مصر، منذ أبعد الأزمنة وأقدم العصور، وفيها نستشعر مدى حبه لمصر، وإحساسه القوى بأمجادها الغابرة، كما فى قوله :

وبنينا فلم نخل لبان ... وعلونا فلم يجزنا علاء

والتى وصفها العقاد نفسه بأنها «عمل مستقل المقصد، مجتمع الأجزاء، يصح أن ينفرد وحده فى بابه».

والذى يعنينا من هذا كله، هو أن شوقى على الرغم من محاولاته فى التجديد، لم يكد يخرج عن خط الشعر الكلاسيكى الذى استهله البارودى فيما عرف بمرحلة البعث الشعرى، وجاء شوقى ليرتفع به إلى ماعرف بمرحلة النهضة. أى أن شوقى لم يختلف كيفا ونوعا عن البارودى، كل مابينهما من فارق هو الفارق بين الشاعر الكلاسيكى القديم والشاعر الكلاسيكى الجديد، وليس أدل على ذلك من أن مقاييس النقد الأدبى عند كليهما، هى نفسها مقاييس النقد التى نادى بها الشيخ حسين المرصفى، ومن هنا كانت المسافة العميقة الواسعة بين معايير النقد الكلاسيكى عند ناقد الكلاسيكية الأول، وبين نظرية النقد الحديثة عند العقاد، وبالتالى كانت الهوة الكبيرة بين شوقى باعتباره امتدادا لمدرسة الشعر الكلاسيكى، وبين العقاد باعتباره ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التى تتطابق ومواصفات هذا الشعر.

والواقع أن ثورة العقاد النقدية على شعر شوقى، إنما هى فى صحيحها أحد أبعاد الثورة العامة التى شنها العقاد، ولم تكن فى مظهرها الفنى إلا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكى الجديد. فالعقاد كان يصدر فى هجومه على شوقى، عن عداء شديد لكل ما ينتمى إليه هذا الشاعر طبقيا وقوميا وعلى المستوى الوطنى. ففى الوقت الذى كان العقاد فيه ينتمى إلى الفئات الكادحة وللمناضلة من جماهير الشعب، كان شوقى الذى عاش جده لأبيه وجده لأمه ومن بعدهما أبوه فى كنف القصر، ينتمى إلى أعلى طبقة من طبقات الاقطاع. وبينما كان العقاد يصدر عن شعور عميق بالقومية المصرية، وتأكيد لا ينقطع للذات المصرية الأصيلة، فى وقت تزعزع فيه هذا الشعور لدى كثير من المصريين، بعد أن بهرتهم أضواء الحضارة الغربية، ووهنت مصريتهم من جراء تعاقب الحاكم الأجنبى، كان شوقى بحكم نسبه التركى والشركسى يفتقر إلى الإحساس الأصيل بالقومية المصرية، التى كثيرا ما كان يصدر فى تعبيره عنها عن واجب رسمى لا عن شعور دموى. وبينما كان العقاد يحمل راية الحرية فى وجه أعداء الدستور، وراية التحرر فى وجه قوى الاستعمار، وينتمى صراحة إلى الثورة الوطنية الديمقراطية، كان شوقى يتوارى خلف جدران القصر المتحالف مع الاستعمار،

مشغولا بطلب الرزق الواسع والجاه العريض، حريصا على أن يحقق حلمه الأكبر فى أن يصبح «شاعر العزيز» :

شاعـــر العـزيز ومـــا بالقليـــل ذا اللقـــب

لهذه الأسباب مضافا إليها السبب الأخير، الذى يتمثل فى التكوين الحديث لثقافة العقاد، ذلك التكوين الذى يختلف كيفا ونوعا عن التكوين الكلاسيكى لثقافة شوقى، لأنه التكوين الذى يجمع بين عناصر من الثقافة الغربية، والتراث العربى القديم، والفكر المصرى الحديث، دون أن يكبت فى نفسه نوازع التطلع إلى الثقافة الأجنبية الداخيلة، مع إحساسه فى الوقت ذاته بأصالة موقفه الوطنى، وقداسة تراثه القومى أقول إنه لهذه الأسباب مجتمعة جاءت ثورة العقاد الثقافية مواكبة لثورته الاجتماعية، بحيث تكمل إحداهما الأخرى كأروع مايكون التكميل، وبحيث يصدر فيهما معا عن ذات عاملة بما هى مفكرة، أو ذات عاملة لأنها مفكرة، فالفكرة والعمل هنا لا أقول شيئا واحدا بل وجهان لحقيقة واحدة أو مرحلتان متعاقبتان تكمل المرحلة الثانية منهما المرحلة الأولى، وتضفى عليها ما لها من قيمة ومعنى.

وهذا هو ماحرص العقاد على تأكيده فى أواخر العشرينيات من هذا القرن، حيث كانت قيادة المثقفين (أحمد شوقى وخليل مطران ولطفى السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل وعلى ومصطفى عبدالرازق) تبدو معادية للطبقات الشعبية فى ثورة ١٩١٩، إذا ربطت مصيرها بأحزاب الأقلية من الأحرار الدستوريين، الذين ربطوا مصيرهم بالملكية المستبدة مهادنة الانجليز. وبهذا اقترنت الثقافة فى أذهان شباب العشرينيات بالانعزال عن المد الثورى التحررى، سواء فى وجه الديمقراطى أو فى وجهه الوطن حتى استطاع العقاد أن يخرج من هذا التناقض الحاد بالجمع بين الزعامة الثقافية والزعامة الثورية، مؤكدا ألا تعارض هناك بين الثقافة والثورة، بل وضاربا المثل على أن المثقفين هم الثوار، وأن مكان المثقفين ينبغى أن يكون دائما فى طليعة الكفاح الثورى.

لذلك فالثورة العقادية - كما سبق أن أشرنا - إنما هى فى محتواها الطبقى ثورة البورجوازى الصغير على الاقطاعى الكبير، وفى محتواها الأيديولوجى ثورة

الفكر الليبرالى الحر ضد نوازع التقليد والمحافظة، وفى محتواها السياسى ثورة الوطنى القومى المثقف ضد العناصر الدخيلة أو الداخلة المتحالفة مع القصر الحاكم، المهادنة للاستعمار الأجنبى.

ونظرة عامة أو شاملة إلى هذه العوامل مجتمعة، ترينا كيف كان التغيير الذى قاده العقاد ضرورة حتمية يفرضها الواقع التاريخى، ويدفع إليها تطور المجتمع، وليس هو التغيير القشرى البسيط الذى يقف عند مجرد التجديد أو الاصلاح، بل هو التغيير الجذرى العميق الذى يتجاوز هذا كله إلى الثورة التى تقيم حدا بين عهدين، أو التى تفتح صفحة جديدة فى حياتنا الثقافية. وهذا ما حدا بالعقاد إلى وصف مذهبة النقدى الجديد بأنه «**مذهب إنسانى مصرى عربى**».. إنسانى لأنه يعبر عن طبع الإنسان، ذلك الطبع الخالص من تقاليد الصناعة المشوهة سواء فى زيف الفن أو فى تمويه الكلام، كما أنه ثمرة تفاعل المواهب الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان بين النفوس جميعا، ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، ويتأثرون هم أنفسهم بمصرية هذه الحياة. وعربى لأن لغته عربية : «فهو بهذه المثابة - كما يقول العقاد - أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربيا بحتا، يدير بصره إلى عصر الجاهلية».

وانطلاقا من فوق هذه القاعدة المذهبية العامة، نعى العقاد على شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) افتقارهم إلى هذه الأبعاد جميعا، فشعرهم ليس شعرا على الحقيقة، لأنه لم يصدر ليعبر عن خصائص الروح المصرى، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصداء، فإذا ما توقف العقاد عند شوقى، كانت الوقفة التى لا يكتفى فيها بتجريده من امارة الشعر، بل يتجاوز هذا إلى الطعن فى شاعريته «فإذا كانت ثمة «أمارة كذابة» فى الدنيا، فهى أمارة هذا الذى لا يكفيه أن يعد شاعرا حتى - يعد أمير الشعراء، وحتى يقال : إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة. ألا ليت ناظمنا قد سلمت له شاعرية الحس فى هذه الأبيات، فيكون له بها بعض الغنى عن شاعرية النفس والروح!».

والذى يعنينا من هذا كله، هو أن المنهج الذى جاء به العقاد لم يكن امتدادا للنقد الذى بدأه الشيخ حسين المرصفى، على نحو ما كان شعر شوقى امتدادا لمرحلة البعث التى استهلها البارودى بشعره. وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيرا هادئا وهو بصدد تقييم شوقى تقييما عاما، واضعا إياه فى إطار عصره، ناظرا إليه من منظور تاريخى، فهو يقول عنه إنه «كان علما للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية إلى دور التصرف والابتكار، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره».

وقبل أن ننتقل من التنظير العام إلى التطبيق العينى، الذى ينصب على أبيات بعينها، ويتناول قصائد بالذات، ينبغى لنا أن نتعرف على المستوى الذوقى فى الجيل الماضى، وأعنى بالمستوى الذوقى مستوى القطب السالب فى عملية التفاعل الثقافى وهو القارئ بعد أن تعرفنا على المستوى الأدبى الذى كان يقف عنده القطب الموجب وهو الشاعر، وتلك ركيزة نقدية لها أهميتها الخاصة عند العقاد، فالشاعر فى رأى العقاد قلما يرتقى بعد الأربعين، لأن أخصب أيام الشعر هى أيام الشباب، وذلك على العكس من القارئ الذى يمضى فى سبيل الارتقاء ذوقيا وجماليا وعلى المستوى الشعورى، بحيث يسبق شاعره إذا مضى فى خط سيره الطبيعى، فإذا حدث تغير فى موقف القارىء من الشاعر، فليس معناه أن الشاعر قد تغير «فشوقى الأمس هو شوقى اليوم» وهذا معناه أن شعر شوقى وقتى ومرحلى، لا يحمل فى طياته عناصر البقاء، فضلا عن وصفه بالخلود.

ونعود إلى وصف العقاد لشعراء الجيل الماضى وقرائه على السواء فنراه يقول عن ذلك العهد، إنه كان «عهد ركاكة فى الأسلوب وتعثر فى الصياغة تنبو به الأذن، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق إلى جملة مستوية التسوية، أو بيت سائغ الجرس. فيسير مسير الأمثال، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان».

ومدار الخلاف بين شعر شوقى ونقد العقاد، يقوم على ركيزتين محوريتين، إحداهما تتناول ما اصطلح على تسميته بالشكل، وتتناول الأخرى ما اصطلح على تسيمته بالمضمون، ذلك لأن العقاد لم يكن يأخذ بتلك الثنائية المشهورة التى تقسم

الأدب إلى شكل ومضمون، وبالتالى لم ينفق الوقت ولا الجهد فى التعرف على أى القطبين يسبق الآخر؟ فإذا كانت القصيدة عند العقاد بنية عضوية حية تصدر عن الشاعر لتعبر عن ذاته الفردة وشخصيته الإنسانية، لم يعد ثمة موضع للفصل التعسفى بين وجهى العملية الإبداعية، اللذين يتفاعلان فيما بينهما تفاعل البنية العضوية فى الكائن الحى.

أما هذان الأمران اللذان يدور حولهما الخلاف بين مدرسة شوقى ومدرسة «التجديد» التى نشأت عند أوائل القرن العشرين. «فيرجع أولهما إلى النظم والتركيب، وخلاصته أن القصيدة هى وحدة الشعر، وأنها خليقة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة، تصلح للتسمية وتتميز بالموضوع والعنوان».

«والآخر يرجع إلى لباب الفن فى الشعر كما يرجع إليه فى سائر الفنون، من تصوير ونحت وموسيقى وغناء وتمثيل، وخلاصته أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية فى الطبيعة وفى الحياة، وليس بالتعبير عنها كما يحكيها لنا العرف فى جملتاه، دون التفات إلى الآحاد المتغيرة فى الآحاد والسمات. وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية، ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة».

وانطلاقا من هاتين الركيزتين، تناول العقاد قصائد بعينها من شعر شوقى، ليضعها تحت معاول النقد، بادئا من تلك التفرقة المهمة التى ميز فيها بين «النظم» وبين «الشعر»، والتى أصبحت من القواعدة الأساسية فى تراثنا النقدى الحديث، فعند العقاد أن أدوات النظم ليست من جوهر الشعر، وأن شاعرا مثل شوقى يستطيع أن ينظم بمهارة فائقة، ويجود فى الصناعة ما شاء له التجويد، دون أن يجعل ذلك من نظمه شعرا، بل تظل قصائده - فى رأى العقاد - نثرا. فعناية شوقى بالجانب السطحى من الشكل كالألفاظ والأصداء والتشبيه البعيد المنال وغير ذلك من ألوان التنميق والزخرفة، ابتعد به عن جوهر الشعر الحقيقى بما ينطوى عليه من طاقة الابداع الذاتى وحرارة الخلق العفوى، وليس أدل على ذلك من تلك التجربة النقدية التى أقدم عليها العقاد، بتغيير مواضع الأبيات فى إحدى قصائد شوقى، دون أن يحدث أى خلل فى بناء القصيدة، لأنها فى رأى

العقاد ليست البناء العضوى المتماسك أشلاء وأعضاء، وإنما هى أقرب إلى المنثورات المتفرقة التى لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والقافية الواحدة.

وحرص شوقى على شكل الشعر، وإن جاء ذلك على حساب مضمونه أعنى حرصه على تجويد الصنعة دون أن يتقيد بمعان بالذات، هو الذى جعله يؤثر من تلك المعانى مايسهل أداؤه ويحلو صداه، حتى ولو انتقل به ذلك من النقيض إلى النقيض. ويستشهد العقاد على تأكيد هذا المعنى بمسودة لقصيدة شوقى التى نظمها على قبر نابليون، فإذا به يقول فى أحد أبياتها :

وتوارت فى الثرى أجزاؤها وسناها ما توارى فى السنين

ولكن هذا البيت سرعان ما انتهى عند الفراغ من صياغة القصيدة إلى قوله :

قد توارت فى الثرى حتى إذا قدم العهد توارت فى السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة، غير أن شوقى استباح أن ينقض ما أراد حين تيسرت له صياغة أجمل ونغمية أوقع. فإذا كان هذا كله من قبيل العناية الزائفة بالجانب السطحى من الشكل، وكان العقاد يؤمن بأن الشعر يمكن ترجمته إلى أية لغة إنسانية دون أن يفقد شيئا من جوهره، على أن يكون شعرا عظيما بحق، فالنتيجة التى يخرج بها العقاد، هى أن شعر شوقى لا يمكن ترجمته إلى لغة أخرى لأنه ليس بالشعر العظيم.

ولايكاد العقاد يخرج من تفرقته بين «النظم» وبين «الشعر» ووصفه لشوقى بأنه ناظم أكثر منه شاعر، حتى يدخل فى تفرقة أخرى جديدة، يميز فيها بين شعر «الصنعة» وشعر «الطبع» ليخرج منها إلى أن شوقى شاعر مصنوع وليس بالشاعر المطبوع. فعند العقاد أن شعر «الصنعة» شىء يختلف عن شعر «الطبيعة»، غير أن شعر الصنعة منه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بصلة، لأنه لا يحتوى إلا على اللفظ الأجوف والتقليد الخالى من رهافة الحس ورقة الذوق، ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة، ولكنه منقول من القدر الشائع بين الناس فليس فيه دليل على شخصية الشاعر ولا على طبعه، لأنه أشبه بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس، وليس فيه وجه إنسان. وفى رأى العقاد أنه «من

هذه الصنعة كانت صنعة شوقى فى جميع شعره». أما الفارق بين هذا الشعر وبين «الشخصية»، فهو أن الشخصية تعطينا الطبيعة كما تحسها هى، لا كما تنقلها بالسماع أو التقليد أو المحاكاة وعلى ذلك «فإن لم يكن للشاعر احساس يمتاز به، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة».

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية المهمة، يستشهد العقاد على الشعر المطبوع بقصائد للمتنبى فى الغزل والرثاء والحكمة والمديح والخبرة بالحياة، وعلى الوجه الآخر يستشهد على الشعر المصنوع بقصائد لشوقى منها مثلا قوله فى الهرم :

هو بناء من الظلم إلا أنه يبيض وجه الظلم منه ويشرق

وقوله فى أبى الهول :

تكاد لإغراقها فى الجمود إذا الأرض دارت بها لم تدر

وقوله فى عبده الحامولى :

يسمع الليل منه فى الفجر يا ليل فيصغى مستمهلا فى فراره

وقوله فى رثاء جورجى زيدان :

نوابغ الشرق هزوه لعل به من الليالى جمود اليائس السالى

فعند العقاد أن هذه الأبيات وعشرات من أمثالها آيات فى تجويد «الصنعة»، ولكن ليس فيها بيت واحد يدل على مزايا نفسية أو صفات شخصية، تكشف عن حظ الشاعر من الطبيعة، وتعبر عن إحساسه الخاص بالحياة.

ويقف العقاد طويلا عند قصيدة لشوقى يصف فيها الربيع، فإذا به يعريها من شاعرية الحس وشاعرية النفس، ليكشف عما وراء اللفظ الخادع والتشبيه البراق من خواء فى المعنى. فبعد أن يتساءل العقاد : هل فى الدنيا ما هو أبعث للشاعرية، وأذكى للشعور، وأطلق للقرائح، وأشجى للنفوس من منظر الربيع؟ وهل

فى الدنيا شىء يحس به الشاعر ويغنى له إذا هو لم يحس بالربيع؟ يورد هذه الأبيات من قصيدة شوقى :

مرحبـــا بالربيـــع فـــى ريعـــانه ... وبأنـــواره وطيـــــب زمانـــه

زفـــت الأرض فـــى مـواكـــب آزا ... ر وشـــب الزمـــان فى مهـرجانه

نزل السهل ضاحك البشـر يمشـى ... فيـــه مشى الأميـــر فى بستانه

صبغـــة الله أيـــن منها رفائيـــل ... ومنقاشـــه وسحـــر بنـــانه

وهنا يثير العقاد قضية الشعر فى علاقته بلغة الشارع، وكيف يمكن للشاعر أن يستلهم المأثورات الشعبية كنداءات الباعة فى الأسواق ليجعل منها فنا عظيما ينبض بروح الشعب ووجدان الجماهير، فإذا كان الباعة فى الأسواق يستقبلون الربيع «بالورد الجميل، والفل العجب، والتمر حنة روائح الجنة» فها هو شوقى يستعير هذه النداءات بشحناتها الدافئة ورنينها المألوف، ليحولها إلى بناء هندسى بارد، يخضع لقواعد العروض وقوالب القافية، لكن لا شىء فيه من حرارة الخلق أو سخونة الحياة. فإذا تجردت هذه الأبيات من نداءات الباعة فى الأسواق، لا يبقى فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة، إلا أن الربيع يمشى فى السهل مشى الأمير فى البستان، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل.

فإذا عرفنا أن مشية الأمير فى بستانه كمشية كل إنسان فى كل بستان، وأن الأمير قد لا يكون فى أسعد حالاته، لأنه قد يمشى فى مباذله فضلا عن أنه قد يكون شيخا فانيا لا حس فيه ولا عاطفة، وقد يكون فتى دميما لا بهجة له ولا وسامة، إذا عرفنا هذا، عرفنا بالتالى أن هذا التشبيه «البلاطى» الذى يلحق الربيع بديوان التشريفات، لا شىء فيه من إحساس الإنسان فضلا عن الإنسان الشاعر. وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل، فهى عند العقاد كلمة لا تدل على إحساس بالطبيعة، ولا إحساس بالفنون، لأن الجمال فى الفن شىء والجمال فى الطبيعة شىء وغاية الفنان أن يصور الطبيعة من خلاله، وأعنى كما يتملاها ويحس بها، لا كما هى فى الواقع الخارجى، وليست غايته أن يصورها تصويرا

فوتوغرافيا مطابقا للأصل حتى يقال له أين الصورة من الأصل، وأين خلق الإنسان من خلق الله؟ يضاف إلى ذلك أن رفائيل رسام البورتريهات والشخوص المقدسة، ليس هو الذى يضرب به المثل فى تصوير البساتين والأزهار، وهذا معناه أن أبيات أمير الشعراء إلى جانب افتقارها إلى إحساس الإنسان بالربيع، فضلا عن الإنسان الشاعر، تفتقر أيضا إلى الذوق فى الفن والعلم بالتاريخ.

والذى يخلص إليه العقاد من هذا كله، هو أن ولع شوقى بالتشبيه جعله ينظر إليه على أنه غاية فى ذاته، وليس وسيلة إلى غاية أبعد مدى، وأكثر أهمية. فليس الغرض من استخدام أداة التشبيه أن نلصق بالمشبه كل صفات المشبه به، حتى تعقد الأشياء علاقتها الطبيعية، وإنما أداة التشبيه أداة توصيل وجدانية، غايتها نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس إلى أخرى، أو من عقل الشاعر وضميره إلى عقل القارىء وضميرة ذلك لأن الشاعر العظيم كما جاء فى «الديوان» هو من يشعر «بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها.. ومزية الشاعر ليست فى أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ماهو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به».

على أن مناقشة العقاد لأداة التشبيه فى شعر شوقى، وكيف أنه أسرف فى ستخدامها مجاراة لأسلوب الأقدمين، حتى أصبحت علاقته بالسلف كعلاقة لأصل المطبوع بالصورة المنقولة، وحتى أصبح شعره خاليا من صدق المضمون بل من جوهر الشعر، هى التى قادته إلى البحث فى الجوهر الحقيقى للشعر، والذى يقاس به صحيح الشعر من زائفه. وعند العقاد أن «المحك الذى لايخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فذلك شعر القشور والطلاء وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر.. فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية».

وهنا يضع العقاد قيمة من أهم القيم الإيجابية التى أضيفت إلى تراثنا النقدى الحديث،وهى قيمة «الصدق الفنى» الذى يختلف عن الصدق الخارجى وهو الواقع المحسوس، وقد تبدو قيمة الصدق الفنى بداهة فى أعين المبتدئين من

أدباء اليوم، ولكننا إذا وضعناها فى إطارها التاريخى أدركنا مدى النضال الذى ناضله العقاد من أجل إرساء هذه القيمة. فقد بدت فى ذلك الحين وكأنها بدعة تدعو الشعراء إلى الخروج على المألوف. بل وتدعوهم إلى هدم الفروع والأصول، ففى الدعوة إلى الصدق الفنى خروج على «الخبر» فى البلاغة العربية، وهو الذى يقوم على الحكم الأخلاقى على الواقع الخارجى، كما أن فيها إطاحة بركن مهم من أركان الصورة العلمة لدى شوقى عن الشعر، ذلك هو «معارضة» الأقدمين. وقد عمد العقاد إلى إحداث ضجة فى صفوف الشوقيين، عندما تناول سينية شوقى فى الأندلس التى عارض بها سينية البحترى فى إيوان كسرى، واعتبرها نقاد ذلك الحين آية من آيات الإعجاز الشعرى، تفوق آية الشاعر العربى القديم فقد استخدم العقاد قيمة الصدق الفنى للكشف عن شاعرية التقليد فى قصيدة شوقى، وشاعرية الأصالة فى قصيدة البحترى، وبالتالى للحكم بالزيف على شعر الأول، وبالصدق على شعر الأخير.

فبعد أن تكلم العقاد عن الموقف الذى حدا بالبحترى إلى نظم قصيدته والذى هو بعيد كل البعد عن عصبية الدين، لأن الإيوان من صنع المجوس والبحترى مسلم ينكر المجوسية، كما أنه بعيد عن عصبية الجنس، لأن البحترى عربى والإيوان من صنع المجوس، والمنافسة بين الأمتين قديمة أقدم من الإسلام، ذهب إلى أن «الإحساس الفنى» بعظمة الإيوان من ناحية والإحساس بالأسى عليه من ناحية أخرى، هما اللذان شكلا ما سماه العقاد «بالموقف» فى القصيدة، الذى هو باعثها الأول وغايتها الأخيرة، وهنا يقابل العقاد بين أسى البحترى فى قوله :

حلم مطبق على الشك عينى أم أمان غيرن ظننى وحدسى

وكأن الإيوان من عجب الصنـ ـعة جوب فى جنب أرعن جلس

وبين ما سماه «شعوذة» شوقى فى أساه حين يقول للسفينة القادمة إلى مصر:

نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

أو حين يقول أن سواقى الجيزة إنما تضج اليوم لأنها تبكى على رمسيس..!

أكثرت ضجة السواقى عليه وسؤال اليراع عنه بهمس

أو حين يقول فى وصف الأهرام وأبى الهول:

وكأن الأهرام نيران فرعون بيوم على الجبابر نحس
أو قناطيره تأنق فيها ألف جاب وألف صاحب مكس
روعة فى الضحى ملاعب جن حين يغشى الدجى حماها ويغسى
ورهين الرمال أفطس إلا أنه صنع جنة غير فطس

فكل هذه فى رأى العقاد شعوذة لا شىء فيها من صدق الإحساس، ولا من صدق التعبير، فالذين بنوا أبو الهول لم يكونوا فطسا، بل أين كان الفطس من أبى الهول حين بناه أولئك الجنة الذين برأهم شوقى من داء الفطس؟ وأين الموازين والقناطير من عبرة الأهرام وجلالة التاريخ؟ ولماذا تكون القناطير روعة فى الضحى وملاعب جنة فى الظلام؟

وهكذا يخلص العقاد من المقارنة التى عقدها بين قصيدتى الشاعرين العربى النديم والمصرى الحديث، إلى أن المحك فى أصالة الأول مرجعه إلى قيمة الصدق الفنى التى هى أساس الموقف فى القصيدة، والذى هو بدوره باعثها الأول وغايتها الأخيرة. وذلك على العكس من ظاهرة المحاكاة عند الأخير، التى ينسى فيها الموقف، ويكتفى فيها من نقد الشعر بتذوق الكلام. وهنا يخلص العقاد إلى قيمة أخرى من أهم القيم النقدية التى أرساها فى نظرية الشعر، والتى مؤداها أن الشعر مرآة عاكسة لشخصية الشاعر. وأن الشاعر الذى لايعرف بشعره لا يستحق أن يعرف.

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية المهمة، يفرق العقاد أخيرا بين ما سماه شعر الشخصية وشعر النموذج، ذاهبا إلى أن شوقى شاعر نماذج وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الإنسانية. ولا يعنى العقاد بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه،ويسرد تاريخ حياته، كما فهم الشوقيون فى ذلك الحين، وإنما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذى يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزايا وصفات

وتجارب لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه فيها الآخرون. ولابد من أجل هذا أيضا أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف إلى نفوس الأحياء لأنها تفتح لهم فى الحياة جوانب جديدة، وتمدهم فى الحياة بأسباب جديدة.

ولكن شوقى يفتقر إلى هذا النوع من الشعر افتقارا شديدا، لا فرق فى شعره بين القديم والحديث، ولا بين الموضوعات العامة والخاصة، ولا بين المدائح والمراثى، ولو كانت لعدد كبير من الأشخاص. فعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى، لا نعرف فى رأى العقاد من هو الأمير عباس الثانى، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسيته، ولا على شخصيته، من تلك الأوصاف الكثيرة التى يفترض فيها أنها تصفه للناس، وتصفه للتاريخ. وعلى كثرة ما نظم فى رثاء الكبراء والوزراء، لاتعرف فى رأى العقاد أيضا فرقا بين وزير منهم ووزير، إلا فى أشياء ثانوية بعيدة كل البعد عن جوهر النفس وأغوار الشخصية. بل يذهب العقاد إلى أن أيسر ماتمتحن به مراثى شوقى، أن تبدل أسماء المرثيين فلا يتبدل شىء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء.

ولا فرق عند العقاد ببين «الشخصية» فى قصيدة الشعر، وبينها فى المسرحية الشعرية، فالروايات التى نظمها شوقى خلت هى الأخرى من «الشخصيات» التى تداخلت فيها ملامح الأبطال، على الرغم من أن معظمها تاريخية، ليس للشاعر فيها فضل الخلق والإبداع، وإنما فضل التحضير والتصوير.

وفى رأى العقاد أن اختفاء «الشخصية» فى مسرحيات شوقى وفى مدائحه ومراثيه، إنما يرجع فى أسبابه النفسية إلى اختفاء الشخصية فى نفسه، كما يرجع فى أسبابه الفنية إلى وقوفه عند شعر النموذج. وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر النماذج كل الانكار، وإنما هو يعترف به كمرحلة فنية فى تطور الشعر، ولكنها ليست المرحلة التى يقف عندها الشعر فى مسيرته الطويلة الصاعدة، لأنها المرحلة الأقل نضوجا، والأقل قيمة، والتى لابد لنظرية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها إلى مرحلة أخرى أكثر عمقا وأبعد مدى. تلك هى المرحلة التى تسمى بشعر الشخصية، والتى وجدت فى العقاد أول رسول لها فى

العصر الحاضر، على نحو ما وجد شعر النماذج فى شوقى رسوله الأكبر فى العصر الحديث بل خاتم رسله أجمعين.

وهذا هو ما عاد العقاد إلى تأكيده فى المهرجان الذى أقيم تجديدا لذكرى شوقى، حيث اختتم كلمته بقوله: «ومهما تتعدد الآراء والأذواق فى النظر إلى شعر النماذج، فلابد له من صفحة باقية فى كل أدب وكل لغة، وصفحته الباقية فى اللغة العربية مقرونة باسم «شوقى» فى الأدب الحديث».

تلك كانت ثورة العقاد على أمير الشعراء أحمد شوقى، وهى الثورة التى استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الإبداع، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين نظرية النقد ونظرية الشعر. والحق أن العقاد استطاع أن يجمع فى شخصه جملة الأفكار والآراء التى تفرقت فى كتاب عصره، وأن يركب قمة المد الثورى الثقافى أو على المستويين.. السياسى والاجتماعى، مبلورا فى نهاية الأمر مايمكن أن يوصف بأنه ثورة فى فكرنا العربى الحديث، ثورة حققت الكثير من الانجازات النقدية، وجعلت من صاحبها بدوره أميرا للشعراء، وكان لها من الاشعاعات ما استجاب له شاعر بعد شاعر، وناقد بعد ناقد، وأديب بعد أديب.

ولكن ثورة العقاد - وتلك طبيعة الثورات - لم تواصل مسيرتها الصاعدة فى رحلة التجديد والتطوير، ولم يكن ذلك لقصور فى مضمون الثورة، ولا لتقصير فى شخصية الثائر، ولكن لأن العصر الذى عاش فيه العقاد قد تغير، فكان لابد من أن تتغير بالتالى الركائز المحورية التى ينهض عليها العصر الجديد.

لقد أفلست الديمقراطية الليبرالية التى عاش العقاد فى ظلها، والتى ناضل من أجلها نضال الثوار، وكان كتابه عن **سعد زغلول** فى عام ١٩٢٦ سيرة وتحية لذلك العهد الذى انقضى، وبانقضائه أحس العقاد أنه يعيش فى عصر غير عصره، عصر تتجاذبه على حد وصف الدكتور لويس عوض قوتان كبيرتان لا يستطيع الصبر على واحدة منهما لأنه لايطيقهما معا، فلا هو قادر على مجاراة

اليسار المتطرف الممثل فى التنظيمات الشيوعية ولا هو قادر على الانضمام إلى اليمين المتطرف الممثل فى جماعات الإخوان المسلمين، ذلك لأن إيمانه بالقيم الفردية المطلقة، فضلا عن القيم المثالية الروحية، يحول بينه وبين الاتجاه نحو فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة، وتتخذ من المادة أساسا لها، كما أن تقديسه لقيمة الحرية، وتحرره من كل فكر غيبى، يحول بينه وبين الارتماء فى طوفان الدين.

وهكذا لم يجد العقاد بدا من أن يشنها حربا ساخنة على كل الاتجاهين، دفاعا عن الحرية الفردية ضد كل المذاهب الشمولية والجماعية «ولكى يفعل كل ذلك انضوى تحت الجناح الجامد من قوى الوسط المحافظ فى المجتمع المصرى، يقاتل تحت لوائه لانقاذ الفرد من طوفان الجماعة».

وهنا خطأ العقاد، لأنه حاول أن يعيش بفكره فى غير عصره، أو بتعبير أدق بفكره غير المتطور فى مجتمع تطور، وأمدته الحياة بأسباب جديدة، فنتج عن ذلك صراع حاد فى داخله، صراع بين محاولته تحقيق الاتساق الفكرى فى شخصه، وتحقيق المواكبة الثقافية فى عصره. وتلك هى أزمة العقاد الشخصية، التى انعكست على مواقفه الفكرية، فإذا به يجمد على مذهبه النقدى، دون أن يتعداه إلى استكناه الأشكال الجديدة، والمضامين الجديدة، التى جاءت بها الحية الجديدة، سواء كان ذلك فى فن الشعر أو فى غيره من الفنون.. فالتجريدية فى التصوير، والشيئية فى القصة، والعبثية فى المسرح، واللامقامية فى الموسيقى، والموجة الجديدة فى السينما هذه جميعا هى مميزات المناخ الثقافى الذى نعيش فيه، والشعر الجديد ليس إلا واحدا من هذه المميزات، وكلها كما نرى ثورات فى الشكل، ولذلك فحكم العقاد على الشعر الجديد، هو فى نفس الوقت حكم على كل هذه الحركات التجديدية، وهو الحكم الذى لم يقف عند الرفض لهذه الاتجاهات. بل تعدى ذلك إلى مناصبتها العداء.

ونقتصر هنا على موقف العقاد من الشعر الجديد، ورفضه لهذا الشعر، لنؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى هى فى حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل، أعنى أنها بقدر ما قلبت التصور

القدى لمضمون الشعر، بقدر ما حافظت على شكل الشعر التقليدى، سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية.. فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية وصحيح أن العقاد دعا فى ثورته إلى وحدة القصيدة بعد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بقدر ماهو تصحيح لموازين الشعر، والدليل على ذلك هو استشهاد العقاد على الوحدة العضوية للقصيدة بقصائد من شعر المتنبى والمعرى وابن الرومى، كما أن إيمان العقاد بإمكان ترجمة الشعر من لغة إلى لغة أخرى، إذا كان شعرا إنسانيا عظيما، ليس معناه ترجمة شكل الشعر بنظامه العربى فى الوزن والقافية، وإنما معناه نقل الجوهر الحقيقى للشعر.

والخلاصة التى نخلص إليها من هذا كله، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى إنما هى فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجديد ثورة فى الشكل والمضمون جميعا، فالاقتصار على وحدة التفعيلة فى الشعر الجديد، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته، يمكن مضمونه فى لغته الحرة وصياغته الطليقة، لافى محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات، هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء، الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد، وقلق وغموض، وقطع وفجوات، هو الذى يلفت الانتباه أكثر من سواه، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد.

أقول إن هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ثورة لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقاد نفسه على شعر شوقى!

فإذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى هى كما يقول الجدليون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى، فإن ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد.

* * *

شاعر الالتزام والاغتراب

● اذا كان لابد للشعر لكى يكون «دعوة» أن يحتضن قضية ويبلغ رسالة، فلابد له لكى لا يصبح «دعاية» ألا يقع فى هوة الخطابية والمباشرة، ومن هنا كان ارتكاز هذا الشاعر على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر.

ما بين «عذاب الحلاج» و«محنة أبى العلاء» فى «سفر الفقر والثورة» وبين «ثورة الخيام» فى «الذى لا يأتى ولا يأتى» تكمن رحلة فنية وفكرية طويلة قطعها الشاعر **عبدالوهاب البياتى** عبر التاريخ والزمن.. عبر الإنسان والوطن.. عبر الالتزام والاغتراب.. الالتزام بأنبل القضايا وأشرفها، والاغتراب فى سبيل التحرر بكافة أبعاده، والتقدم بشتى صوره، والسلام بكل معانيه.. التحرر السياسى والاجتماعى والاقتصادى، والتقدم العلمى والثقافى والحضارى، والسلام للفرد والوطن ولمجموعة الشعوب.

وإذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الشاعر العراقى الموطن، العربى الوطن.. الإنسانى الكلمات. لاستطعنا أن نجدها فى كلمتين: الوطن والإنسان فحياته التزام واع وريف بقضايا الحرية والتقدم فى موطنه وفى الوطن العربى كله، وأشعاره تعبير رائع ومجيد عن مأساة اغترابه، من أجل شرف الكلمة ومسئولية الفنان فعبدالوهاب البياتى ليس شاعرا، أى شاعر، أعنى ليس واحدا من هؤلاء الشعراء الذين يحتفلون بشكل الفكر، ورنين العبارة، والبحث عن تفعيلات عروضية جديدة، على الرغم من وقوفه على رأس حركة التجديد فى الشعر الحديث، وإنما من أولئك الشعراء الثوار الذين كفروا بأن يظل الأدب والفن مجرد صدى للمجتمع والحياة، وآمنوا بوجوب أن يصبح الأدب قائدا لحركة المجتمع والفن، رائدا لدفعة الحياة، فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم جماعة من الهائمين على أوجههم، أو المنطويين على أنفسهم، أو المجتنزين لأحلامهم وآلامهم الخاصة، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى

الحياة، وجاء الوقت لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم، وقضايا عصرهم، ومصير الإنسانية كلها.

من هنا لا من هناك، كان التزام البياتى بواقع مجتمعه، وما يموج به من معارك وتصطرع فيه من مذهبيات، ومن هنا أيضا كان تفضيله الأدب أو الفن القائد، على الأدب أو الفن الصدى، ومن هنا أخيرا كان ارتكازه فى أشعاره على منطق العصر، وحاجات البيئة، ومطالب الإنسان المعاصر.

وهكذا جاء شعر البياتى فى شكله ومضمونه تعبيرا أصيلا ومعاصرا عن تجربة خاضها، وانفعال كابده، وواقع عاشه وعاناه، فلم تكن ثورته على شكل الشعر التقليدى، مجرد خروج على أوزان الخليل أو مجاراة لحركة الشعر الجديد، وإنما هى فى صحيحها مضمون جديد اختار شكله الجديد، فلم يكن يمكن لأحاسيس الشاعر المتصارعة، ورؤاه المتداخلة، ومواقفه المليئة بصيحات الرفض والاحتجاج، وعباراته التى يصطك بعضها ببعض حتى تكاد تطفر من فوق سطح الورق، لم يكن يمكن لهذه الرؤى الرافضة الثائرة، أن يطمسها قالب الشعر التقليدى، ذلك القالب الرخامى الأملس الذى يقضى على كل نتوء أو افعال، ولا يتسع للمواقف الفكرية الجديدة، والصور الشعرية الجديدة، التى يتألف منها عالم الشاعر الجديد، لهذا كان البياتى فى طليعة من حاولوا البحث عن شكل شعرى جديد يفى بتطلعات الشاعر المعاصر، فيعطيه حرية أوسع فى التعبير، وحركة أعرض فى التصوير، ويخفف من القيود الشكلية التى تعوق احساسه بالجمال، وتعطل إعجابه بالأشياء.

على أنه إذا كان البياتى من أبرز الشعراء الذين سارعوا إلى تقبل الشكل الجديد، فهو فى الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله، حتى لا يصبح شيئًا منبتا عديم الجذور، فليست ثورته على الشعر التقليدى فى تكسير أوزانه، بمقدار ما هى فى توزيع تلك الأوزان، ثم فى توزيع القافية، ثم فيما هو أهم من هذا أو ذاك «مضمون» الشعر.. فالشعر الجديد عند البياتى ليس هو شعر التفعيلة الواحدة، ولا هو الشعر غير المقفى لأن الأوزان القديمة مرعية فى شعره، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنتظم

قوافيها، وإنما الجديد حقا فى شعر هذا الشاعر، هو تطويع الشعر لحركة الحياة المعاصر، وتوظيفه لخدمة قضايا العصر، وتهديفه بحيث يصبح سلاحا فى مواجهة قوى الشر والدمار، وكل ما هو مضاد للحياة.

وبمقدار ما يحرص البياتى على الوفاء بمضمون العمل الشعرى، يحرص فى الوقت ذاته على الوفاء بفنية الشعر، فإذا كان لابد للشعر لكى يكون «دعوة» أن يحتضن قضية، ويبلغ رسالة، فلابد له لكيلا يصبح «دعاية» ألا يقع فى هوة الخطابية والمباشرة، ومن هنا كانت معالجة البياتى لموضوعاته الشعرية معالجة غير تقريرية، تتسم بالوحدة العضوية من ناحية، وبالصورة اللاواقعية، من ناحية أخرى، هذا فضلا عن معالجته الواقع بما هو فوق الواقع.. بتوظيف الرمز، وتعصير الأسطورة، واستدعاء شخصيات من جوف التاريخ.

والحقيقة أن شاعرنا البياتى قد وفق توفيقا كبيرا فى أن تكون له لغته الخاصة فى التعبير، سواء فى موسيقى ألفاظه، أو فى مفردات شعره أو فى صوره الجزئية ورؤاه العامة، فشعره يتميز بعدد الصور الجزئية المتناثرة التى تتكامل فيما بينها لتعطى الانطباع الكلى العام، كما يتميز باللمسة السريعة، واللمحة القافزة، والاقراب من لغة الحديث اليومى، مما يضفى عليه ترفقًا وحيوية يعمقان إحساسه الدرامى بالحياة، ثم هو يتميز بعد هذا وذاك بظاهرة التعميم الشعرى، التى هى فى جوهرها ارتفاع من الوقائع الجزئية إلى مستوى الفكر، أو ارتفاع بالرؤية البصرية إلى مستوى الاستبصار.

وأخيرا يتميز شعره بالإحالة المتبادلة بين المدرك الحسى والمعنى الذهنى، أو بين «العرض» المحسوس» و«الجوهر» المتصور فعلى الرغم مما فى شعره من صور ظاهرة، إلا أن وراء هذا الظاهر معانى كلية مجردة، ورموزا أكثر شمولا وأعمق دلالة، وتجارب مريرة قاسية.. تجارب إنسان ذكى حساس، أحس بدفء الوطن فعاش فيه، وأحس مرارة الاغتراب فعبر عنه بل وعاش فيه، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره، أن يعتصر من مرارة التجربة رحيقا يقتات به فى نضاله البطولى من أجل قضايا الحرية والسلام، حرية الوطن وسلامة الإنسان، فالشاعر على الأصالة هو القادر على تحرير وطنه حتى ولو كان خارج

انوطن، وهو القادر على مناصرة قضية الإنسان حتى ولو كان بعيدا عن أهله.. بعيدا عن زوجته.. بعيدا عن أولاده..

وهكذا يخطئ من يتناول شعر البياتى كشكل، من غير أن ينظر إليه كمضمون، ثمة وحدة عضوية بين قالب شعره وفحواه، بحيث تنبع خصائصه الشعرية من تجاربه الحية وخبراته الوجودية، أو كما سبق أن قلت إن الالتزام والاغتراب كوسيلة، والوطن والإنسان كغاية، هذه جميعا من الجهات الأصلية الأربع فى عالم عبدالوهاب البياتى.

على هذا النحو وبهذا المعنى، يمكن التوفيق بين التزام شاعرنا بقضايا وطنه إنسان عصره، واغترابه فى نفس الوقت عن أرض هذا الوطن، فضلا عن إحساسه بمعنى النفى وتجربة الضياع، فالاغتراب فى حياة البياتى وشعره، ليس هو الاغتراب الوجودى الذى نجده عند أديب مثل ألبير كامى، ولا هو الاغتراب الحضارى الذى نطالعه عند كاتب مثل كولن ويلسون، ولا هو الاغتراب الميتافيزيقى الذى نلقاه عند الشاعر ت. س. إليوت. فغربة الواحد من هؤلاء ليست غربة جزئية أو موضوعية يرجع سببها إلى العزلة أو النفى أو الترحال، ولا حتى إلى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع، وإنما هى غربة جذرية شاملة، لا تقف عند مجرد الرفض لوضع من أوضاع المجتمع، أو السخط على جانب من جوانب الحياة، لأنها تمتد لتشمل الحياة ذاتها من حيث هى معطى كلى عام.

فالوجودى مغترب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه فى زحام الحياة اليومية، ولم يعد يشعر بالأنا بل أصبح يشعر باللا أنا، واللامنتمى مغترب لأن حضارة الروحية دلستها عجلات المجتمع الصناعى التكنولوجى، ولم تعد نتائج أعماله ملكًا له، بل تجاوزته وأصبحت شيئًا آخر غيره، والميتافيزيقى مغترب لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا فى عمله ولا فى غير عمله، مما جعله يسقط ذاته على إله تصوره موضوعا مطلق القدرة والقوة، فاذا به يتحول إلى قوة موضوعية غريبة على الانسان، فهؤلاء جميعا غرباء يعيشون فى عالم غريب، عالم يناصبهم ويناصبونه العداء.. عالم لم يعد لهم فيه هدف ولا غاية، لأنه لم يعد عالمهم على الاطلاق.

وجوهر المشكلة عند هؤلاء جميعا، أن العمل الذى يقوم به الإنسان بدلا من أن يشبع حاجاته الإنسانية، وبدلا من أن يكون وسيلة لتحقيق التكامل النفسى والتكافل الاجتماعى، وبدلا من أن يكون سبيلا لإقامة مجتمع إنسانى اشتراكى، أصبح فى ظل المجتمع الرأسمالى التكنولوجى الذى تحكمة قوانين العرض والطلب، أصبح قوة غريبة ومغتربة عن الانسان.

وهنا يقع شقاء الإنسان الغربى المعاصر، ويقع فى الوقت ذاته الخلاف الجذرى العميق بينه وبين الإنسان العربى فى المنطقة العربية، أو بينه وبين البياتى كواحد من أفراد هذا الانسان، فتجربة الاغتراب التى نستشعرها فى شعر هذا الشاعر، إنما فى صحيحها تجربة تاريخية عابرة، نتجت عن ظروف سياسية واجتماعية بعينها، مر بها وطن الشاعر فى أعقاب كارثة فلسطين، وفى أثناء سيطرة الأنظمة الرجعية، وبعد تآمر قوى الاستعمار فيما عرف «بحلف بغداد».

لهذا كله ولكثير غيره انطلقت فى العالم العربى وعلى أوسع نطاق معركة التحرير، الوطنى سواء فى داخل نفوس الأفراد، أو فى داخل صفوف الشعب، انطلقت تهتف بسقوط الرجعية والتبعية والأحلاف، وتناضل من أجل التقدم والعدالة والحرية.

وكان من الطبيعى بالنسبة لشاعرنا الذكى الحساس، أن يرى الواقع الأليم أمام عينيه فيعلن عليه الثورة، ويرى المستقبل المأمول بعين خياله فيغنى له أغنيات الأمل والاستبشار، فدواوينه كلها بوجه عام، وديوانه قبل الأخير «سفر الفقر والثورة» بوجه خاص، وديوانه الأخير «الذى يأتى ولا يأتى» بوجه أخص، كلها ثورة على الحكام الطغاة، الذين أكلوا خبز الجياع، وشربوا رى العطاش، واستحموا بالدم الحى، وثورة على تجار السياسة وسماسرة الحروب، الذين قتلوا الأغنيات، وذبحوا الأمنيات، وأنشبوا مخالبهم فى عنق الحياة، ثم ثورة على أشياع هؤلاء وهؤلاء من الزاحفين كالجرذان فوق أشلاء النهار وبخاصة تلك الفئة التى تملك سلاح الكلمة، ولكنها تمرغ شرفها فى الوحل والتراب:

كان زمانا داعرا يا سيدى، كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه، وما كانوا سوى خراف

وكنت أنت بينهم عراف

وكنت فى مأدبة اللئام

شاهد عصر ساده الظلام

ولكن الشاعر النورى الأصيل هو الذى يستخلص من ذبالة الواقع عنفا وصلابة ومن عتمات الطريق وميضا ونارا، ومن الكلمة التى لطخ شرفها فى الطين لمواجهة العدو إيجابا وسلبا:

فاستيقظى يا صخرة فى الصدر، يا رمحا بلا سنان

يا كلمات خضبت بالدم، ويا نار بلا دخان

ولتسكتى ضفادع السلطان

والذى تخلص إليه من هذا كله، هو أن غربة البياتى فى حياته وشعره، غربة جزئية عابرة لها ظروفها السياسية والاجتماعية، التى بزوالها تزول غربة الشاعر، وليست غربة وجودية شاملة ترفض الحياة فى ذاتها ومن حيث هى حياة، فالشاعر العربى يرفض وضعا بعينه من أوضاع المجتمع، وحالة بعينها من حالات الحياة، دون أن يعنى هذا فراره من المجتمع، أو تشاؤمه من الحياة.

وهذا هوالمعنى الذى ذهب إليه الفيلسوف الألمانى هيجل فى معرض تفرقته بين الاغتراب من حيث هو ظاهرة تاريخية ترجع إلى ظروف مرحلية كالظلم والاستبداد وفقدان الحرية، وهى ظروف إذا زالت معها ظاهرة الاغتراب، وبين الاغتراب من حيث هو ظاهرة انطولوجية تخرج فيها أفعال الإنسان عن ذاته، بحيث تصبح وكأنها غريبة عنه، وهذا النوع من الاغتراب لا يمكن للإنسان أن يقهره أو يتجاوزه لأنه باق أبدا.

غربة البياتى اذن غربة ارادية واعية تعرف سبيلها إلى الخلاص، وهى لذلك تجربة مضمون يعرف كيف يختار شكله، وإمعانا فى الغربة مضمونا وشكلا لجأ

الشاعر فى ديوانيه الأخيرين «سفر الفقر والثورة» و«الذى لا يأتى ولا يأتى» إلى أسلوب التعبير من وراء قناع، فإذا كان بعض الشعراء يجعلون مشاعرهم على الطبيعة، ومحاولين بذلك تجسيد تلك المشاعر، فالبياتى إنما يخلع مشاعره على التاريخ، محاولا تجريد تلك المشاعر، أعنى أنه لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية، وإنما يحاول أيضا أن يمزجها باكرة الشعرية، وبذلك يضيف إلى وظيفة الشعر فى التعبير عن الأشياء ذات الطبيعة الكلية، وظيفة التاريخ فى التعبير عن الأشياء الخاصة المحدودة، أو على حد تعبير المعلم الأول أرسطو، يجمع بين الشاعر الذى يروى ما قد يحدث، وبين المؤرخ الذى يروى ما قد يحدث.

والواقع أن البياتى لم يصل إلى هذا الأسلوب فى التعبير، الا بعد رحلة طويلة من التجارب قطعها الشاعر فى البحث عن هذا الأسلوب، ولعل قصائد العشر فى ديوان «النار والكلمات» التى تحدث فيها إلى فنانين وأدباء وشعراء من أمثال **لوركا وهمنجوابى وأراجون وألبير كامى ويابلو بيكاسو وناظم حكمت** هى أولى تجاربه فى هذا الصدد، ولكن على الرغم مما فى هذه القصائد من وهج الانفعال وحماسة التعبير، إلا أننا لا نجد فيها شيئًا من عمق التأمل أو ابداع التفكير، فهى شحنات انفعالية عامة تفتقر إلى تخصص النظرة وتفرد الرؤية، وترتبط بانفعالات الشاعر الثائرة أكثر مما تكشف عن نظرته الخاصة إلى حركة التاريخ، ومن هنا كان تعاطف شاعرنا مع هؤلاء الفنانين والأدباء والشعراء تعاطفا قوامه النزعة الانسانية، أكثر من أن يكون تعاطفا مع أناس تربطه بهم علائق الماضى ووشائج التراث.

وربما كان هذا هو السبب الذى من أجله لجأ الشاعر إلى شخصيات من التراث العربى تأصيلا لرؤيته الشعرية، وامتداد بها إلى العصر الحاضر، وهو ما فعله فى قصيدته الطويلة «موت المتنبى» التى أسقط فيها مشاعره على شخصية أبى الطيب، وتعاطى فيها التاريخ من خلال منظوره الخاص، غير أن البياتى هنا أيضا وأن كان قد وفق فى أن يضع فى اختيار شخصية أبى الطيب بالذات لا لشىء إلا لأن تمرد الشاعر العربى القديم على واقع عصره،و لم يكن تمرد من يحتضن قضية ويعانق فكرة ويلتزم بموقف اجتماعى عام، وإنما كان تمردا

شخصيا خاصا، سببه إحساس الشاعر بفضائله ومزاياه، وهدفه هو الحصول على الجاه والسلطان، ومن هنا كانت مأساة حياته ومأساة موته، ومن هنا أيضا كان الصدع الشعرى العميق بين طبيعة الشاعر القديم وقضية الشاعر المعاصر، فبدلا من أن يتحد البياتى بشخصية المتنبى، وبدلا من أن يرتدى قناعه لكى يعبر من خلاله، لجأ إلى تصوير قصة حياة المتنبى بطريقة مأساوية مؤثرة، تثير القارئ ولكنها لا تحمله على التفكير.

ولكن شاعرنا البياتى سرعان ما وضع يده على أسلوبه الجديد فى التعبير، والذى ظل يبحث عنه طويلا، وأعنى به أسلوب التعبير من وراء قناع، ففى قصيدتيه الطويلتين «عذاب الحلاج» و«محنة أبى العلاء» من ديوان «سفر الفقر والثورة». ثم فى قصيدته الأكثر طولا «ثورة الخيام» فى ديوان «الذى يأتى ولا يأتى» نراه يعرف كيف يختار الشخصية التاريخية التى يتحد بها اتحادا حياتنا وفكريا، فلا نحس معها بذلك الصدع الشعرى العميق، كنا نراه يعرف كيف يتخلص من مشكلة الذاتية فى التعبير، ليعبر تعبيرا أصيلا ومعاصرا، من خلال شخصية تاريخية تحمل كلمته الحاضرة، ثم نراه بعد هذا وذاك يوفق على حد تعبير أحد النقاد فى خلق شخصية «البياتى . الحلاج» و«البياتى . المعرى» ثم «البياتى . الخيام»، وذلك بعد أن خانه التوفيق فى خلق شخصية «البياتى والمتنبى».

والسؤال الآن هو كيف وفق البياتى . وعلى أى نحو . فى خلق كل شخصية من هذه الشخصيات؟

الحلاج هو الحسين بن منصور الصوفى الإسلامى الشهير، الذى تشابكت طريقته فى اصلاح واقع عصره، مع طرق رجال السياسة فى ذلك العصر، فضربوه وصلبوه وقتلوه فى بغداد عام ٣٠٩ للهجرة، لقد بكته العامة بكاء كثيرا وكادت أن تقع الفتنة، ذلك لأن الحلاج لم يكن صوفيا فحسب ولكنه كان أيضا معلما للفقراء، وهاتان الحقيقتان أكثر من غيرهما الركيزتان المحوريتان اللتان أدار عليهما الشاعر قصيدته عن «عذاب الحلاج»، والتى احتوت على ستة أجزاء ينتظمها نسق درامى متجانس، يتصاعد حتى يصل إلى قمة الأزمة فى الجزء

الرابع «المحاكمة»، ويزداد تصاعدا حتى ذروة المأساة فى الجزء الخامس «الصلب»، وتنتهى القصيدة فى الجزء السادس «رماد فى الريح» بإضاءة المعنى الكلى لمأساة الحلاج، ووصول شاعرنا البياتى إلى معانقة الحقيقة الكبرى.

ولأن الذى يتكلم هو البياتى من خلال الحلاج، لا البياتى صريحا، مباشرا فإن العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسيا، ويدفع إلى التأمل والتفكير أكثر ما يقف عند حد الإثارة، وهكذا نجد البياتى فى مطلع القصيدة، وقد تجرد من ذاتيته وأصبح «هو» الحلاج صاحب كتاب «هو.. هو» والذى كان يمشى فى أسواق المدينة منذ ألف عام، شريدا دائمًا يبحث عن الطريق الذى يصلح به أحوال العامة، ويدخل به الأمن فى نفوس الفقراء، فهو فى الجزء الأول من القصيدة «المريد» الذى يشتاق إلى معانقة الحقيقة الكبرى:

سقطت فى العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلطخت يداك بالحبر وبالغبار

ولكنه يعود فيدرك أن عزلة الصوفى عن الخلق، من أجل الوصول إلى الحق ومن حيث هو حث يطلب لذاته، دون نظر لأى اعتبار، لن يساعده فى اصلاح أحوال العامة، ولا فى القضاء فى الظلم الذى يعربد بواقع عصره، وتمرده على الظلم الاجتماعى، وعلى الحقيقة التى يكتمها فى صدره متلذذا دون أن يبوح بها لإخوته فى الطريق، وذلك فى الجزء الثانى الذى سماه «رحلة حول الكلمات»:

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحونى هذه الأسمال

وهذه الأقوال

فمد لى يديك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف

وليقبل السياف

فناقتى نحرتها وأكل الأضياف

وفى الجزء الثالث الذى عنوانه «فسيفساء»، يحكى لنا الشاعر قصة مهرج أحب ابنة السلطان، وكان حبه هو الذى يساعده على الاستمرار فيه عمله الوضيع، وعلى المضى فى تحمل أعباء الحياة ويحدث أن تموت ابنة السلطان، تموت «كما الفراشة البيضاء فى الحقول» فيصاب المهرج بالجنون، ويلوذ بالصمت الحزين، وتنتهى القصة:

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان وياما كان

والذى يقصده الشاعر من وراء هذا المعنى الرمزى، هو أن الحلاج الصوفى العاشق، الذى ظل مأخوذ بوصال معشوقته، متحملا من أجلها آلام الزهد والنسك والعبادة، ولم يجدها أمامه فجأة بعد أن خلع خرقة الصوفية، ونزل إلى العامة وباح لهم بالسر، وهذا معناه أن قصته مع الحقيقة الصوفية قد انتهت، لتبدأ قصته مع الحقيقة الواقعية، ولكن الحقيقة الواقعية ليست مكاشفات ومشاهدات، وإنما هى رياضيات ومجاهدات، وهى كذلك مغالبة لقوى الشر والدمار، وتحمل الإنسان مسئوليته إزاء تغيير الواقع من حوله، لذلك كان من الطبيعى أن يقع الصدام بين طريقة الحلاج فى الاصلاح، وبين طرق رجال السياسة فى عصره بين طريقة أهل الباطن وطريقة أهل الظاهر، أو ليس التصوف هو علم بواطن القلوب؟!

بحت بكلمتين للسلطان

قلت له: جبان

وكان من الطبيعى أن يؤخذ الحلاج بكلمتيه، فيحاكم من أجلهما، ويصلب فوق حروفهما، فالعمر لحظة، والحياة كلمة، والإنسان رأى، وهكذا ينتهى فصل «المحاكمة» قمة الصراع، ليبدأ فصل «الصلب» ذروة المأساة، مأساة الكلمة الشريفة المناضلة حين تعانى آلام الاستشهاد:

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لسانى

ونهبوا بستانى

ويصقوا فى البئر، ما محيرى

ومسكرى

وطردوا الأضياف

ولكن البياتى فى الفصل السادس والأخير «رماد فى الريح، يجرد عذاب الحلاج من ألمه لكى يبقى على عظمته، فالصوفى القديم الذى حل فى الشاعر المعاصر، والذى مر بالتجربة كلها حتى الموت، لم يعد يجزع من أى عذاب فمستحيل كلماته، الريح السواحة عبر الأجيال، كأنها لقاح الفكر يسكبه فى رحم الحياة، إن الشاعر هنا يمزج فى براعة فائقة بين فكرة الحلول التى كان يعتنقها الحلاج، والتى تقول بأن روح الله «اللاهوت» تحل فى جسد الإنسان «الناسوت» فتهبها الحياة، وبين إيمان الشاعر الثورى، المؤمن بحتمية التطور وإرادة التغيير:

أوصال جسمى أصبحت سماد

فى غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقى

وعاشقى

ستكبر الأشجار

فكأن «البياتى - الحلاج» هنا إنما يحل فى الحياة لكى ينتصر على الموت،

ويحل فى الوجود لكى ينتصر على العدم، ويحل فى الحرية لكى ينتصر على القيود والأغلال.

بعد «عذاب الحلاج» تجىء «محنة أبى العلاء» الشاعر العربى الكبير الذى ولد فى معرة النعمان قرب حلب، وفقد بصره وهو صغير، فاعتزل الناس فى بيته وسمى نفسه «رهين المحبسين»... عزلته وعماه، ولقد لاقى من ذيوع الصيت ما لاقاه، فأحبه من أحب، وكرهه من كره، وتحدث عنه من تحدث، كأنه من خوارق العادات.

والبياتى هنا يتخذ من عزلة الشاعر العربى القديم واغترابه ركيزة محورية يدير عليها قصيدته «محنة أبى العلاء». فمحنة الشاعرين واحدة.. العزلة والاغتراب، وموقف الاثنين واحد.. الالتزام الفكرى بقضايا السياسة والمجتمع، وان لم يشاركا فيها بطريقة مباشرة.

وهكذا يقوم البياتى برحلة علائية فى العصر الحاضر، يناقش فيها الأمور ويعالج الأشياء، متخذا من أبى العلاء مرشدا وهاديا على نحو ما فعل شيخ المعرة مع ابن القارح فى «رسالة الغفران» وعلى نحو ما فعل «الفلورنسى مولدا لا خلقا» دانتى اليجيرى مع استاذه فرجيليو فى «الكوميديا الإلهية»... جحيمًا ومطهرًا وفردوسا، وذلك فى العصر الوسيط.

وتقع القصيدة فى عشرة أجزاء لا يؤدى بعضها بالضرورة إلى البعض الآخر، ذلك لأن الشاعر لا يروى قصة، تتلاقى رموزها وتتجمع دلالاتها لتصب فى بؤرة شعورية واحدة، تعطينا فى نهاية الأمر الأثر الكلى المطلوب.

أما الجزء الأول وعنوانه «فارس النحاس» فأشبه بالبر ولوج القصير فى مسرحية تراجيدية فاجعة، يصف لنا فساد العصر الذى عاش فيه المعرى، وأدى به إلى الاعتزال، وهو هو فساد العصر الذى عاش فيه البياتى وأدى به إلى الاغتراب، إنه عصر القيم النحاسية، ظاهرها رنين أجوف، وباطنها خواء، أما إنسان هذا العصر، فهو فارس النحاس الصدئ، الذى فقد صوته، وفقد معه فجره وضحاه:

والباب أغلقت إلى الأبد

ثلاثة منها أطل فى غد عليك

مقبلا يديك:

لزوم بيتى وعماى واشتعال الروح الجسد

ولكن غربة الشاعر واعتزاله داخل سجونه الثلاثة، لم تحل دون وعيه بذاته ومحاولته تخطى حدود وعى الذات، وذلك لكى يلزم بمشكلات الكل، يعانق قضايا المجموع، فالذات وحدها بدون الآخر تصبح شيئًا.. أى شىء، لأن الحياة ما هى إلا حوار بين الذات والآخر، أشبه بالحوار الدائر بين حركتى الشهيق والزفير، وأحدهما وحده اختناق، وكلاهما معا حياة.

يدى. التى استرجعتها

أمدها، لتنفخ الحياة فى الجماد

لتزرع الأوراد

أمدها للشمس والريح والمطر

لاخوتى البشر

ولا يقف التزام الشاعر عند مجرد مصافحة الآخرين،. والالتقاء معهم على طريق الفقر والثورة، بل يمتد ليتخذ خطوة أكثر إيجابية، فيها يدين الشاعر عصره بأكمله، عصره الذى ساده الظلام، وفيها يرفع صوته فى وجه مولانا السلطان، سلطان الزيف الذى استشرى، والنفاق الذى طغى وزاد:

قافية الهمزة كانت بغلة عرجاء

يركبها الأمير كل ليلة ليلاء

كل القوافى أصبحت، يا سيدى، كالبغلة العرجاء

كان زمانا داعرا، كان بلا حياء

ولكن وعى الشاعر بالجماعة - بعد وعيه بالذات - قد تضخم الآن، فلم يعد قاصرا على ثورة الشاعر على سلطان الزيف والظلام، بل امتد ليشمل ضفادع السلطان.. من شعراء وكتاب وأصحاب كلمة، فعلى هؤلاء أكثر من غيرهم تقع مسئولية فساد العصر، لأنهم أكثر من غيرهم طليعة الوعى الإنسانى، والمندوبون لتحقيق المثل الأعلى، فإن هم خانوا شرف الكلمة ورسالة التنوير، أضحت حكمتهم جنونًا، وكلماتهم لغوا وأحاديثهم ثرثرة:

كانت تقىء حقدها على الجماهير، وعلى المارد وهو يكسر الأغلال ضفادع كنت تسمى نفسها «رجال»

رأيتهم فى مدن العالم، فى شوارع الضباب فى السوق، فى المقهى بلا ضمير

يزيفون الغد والأحلام والمصير.

وعلى الرغم مما فى الأرض من فساد وعلى الرغم مما فى الكون من شىء، فإن الشاعر يؤمن بأن الخير باق وأصيل، لأن الشر عارض وزائل، ومن ثم فهو يبشر بالفجر المشرق فوق أشلاء النهار، والغد الباسم بعد أعاصير الحياة:

وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب

تملأ الأكواب

ويبعث الغنى

فآه ثم آه يا صبابتى وحزنى

ولكنه ليس الإيمان الطوباوى الحالم، إيمان المؤمنين الذين يشع منهم النور، ولا يشع إليهم النور، وإنما هو إيمان الثوار والمناضلين، والذين يقولون بحتمية التطور، ويقولون معها بجدلية التاريخ، فالسماء لا تمطر عدلا، وإنما العدل شىء تستخلصه إرادة الحياة:

الموت عدل. حسنا. فليضرب الشاه على قفاه

حتى يموت، ولتكن عادلة. يا سيدى. الحياة

ومع هذا كله، فإذا كان لابد للشاعر الثورى أن يفعل ما يريد، فلابد له أيضا أن يريد ما يفعل، لأن إرادة الفعل أهم من الفعل نفسه، كما أن إرادة الحياة أهم بكثير من الحياة نفسها، وتلك حقيقة كان من التوفيق أن تنبه لها شاعرنا البياتى، فجعل عنوان المقطع العاشر والأخير من هذه القصيدة «محنة أبى العلاء» الكلمة الشهيرة التى أطلقها جاليليو فى وجه السلطة - سلطة الدولة والدين جميعا - «ولكن الأرض تدور»:

والأرض، رغم حقدكم، تدور

والنور غطى نصفها المهجور

وبعد «محنة أبى العلاء» تجىء «ثورة الخيام» والشاعر الفارسى الشهير، صاحب الرباعيات الأكثر شهرة، والذى كانت حياته ثورة على أعداء الحياة، ثورة على قراصنة المجتمع.. ثورة على سماسرة الدين.. ثورة على تجار الفكر ، ثورة على عشاق الظلام، ولذلك قطع الخيام رحلة عمره، النار قلبه، والماء دموعه، والهواء حياته، والتراب مثواه.

ومن هنا كانت ثورته على واقع عصره، وعلى معطيات الحياة من حوله.. على العناصر الأربعة، على الحواس الخمس، وعلى الجهات الست، وعلى الأفلام السبعة، بل وعلى العقل والدين جميعا، وبعد أن فشلت الثورة وفر الثائر، أخذ الخيام يتلفت إلى الماضى الضائع والمستقبل الضبابى، يجتر الآلام ويتلمس العزلة، يتدبر الأشياء ويؤثر الاغتراب ينشد وهو أليم: «لا تحسب أنى خليع سكير، فأنا لا أشرب الخمر طلبا للنشاط أو الطرب، ولا ابتغاء المروق إلى الدين أو الخروج على الأدب، وإنما أشتهى الغفلة عن نفسى قليلا».

وعبر حياة الخيام وثورته على واقع عصره، حاول البياتى أن يقيم جسرا بيننا وبين تراثنا العربى القديم، مستدعيا حياة إلى وقتنا الحاضر، مسقطا عليها دلالة عصرية جديدة.. ومتناولا اياها على مستوى المجاز تارة، وعلى مستوى الحقيقة تارة أخرى، وذلك فى قصيدته الطويلة «الذى يأتى ولا يأتى» التى تقع فى ثمانية عشر مقطعا، استهلها الشاعر بافتتاحية أسطورية الجو، وصف فيها العصر الذى

عاش فيه الخيام، محيلا هذا الوصف إلى عصرنا الحاضر، محققا الإحالة المتبادلة بين كلا العصرين، مستخدما المأثور الشعبى «لا غالب إلا الله» كوسيلة من وسائل التستر الفنى خلف قناع:

. مولاى! قال النجم لى، وقالت الأقدار

بأننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار

وأن هذى النار

الشاهد الوحيد فى محكمة الزمان

تصدع الإيوان

واحترقت أوراقنا الخضراء فى الحديقة المعطار

والعندليب طار

. مولاى: لا غالب إلا الله

فآه ثم آه

فى هذا الجو ولد الخيام، ولد فى نيسابور، ولد كما يولد كل إنسان، ولكنه لم يعش كما يعيش أى إنسان، فقد كانت حياته صرخة احتجاج مادى وروحى على الظلم الاجتماعى، والتفاوت الطبقى، والامتهان لقيمة الحرية، مما أدى به إلى الثورة على كل سلطة، سواء كانت سلطة الدين أو سلطة العقل أو سلطة الدولة.

ولكى لا يدفع هذا المضمون الأيديولوجى الساخن بشاعرنا البياتى إلى الوقوع فى هوة الخطابية المباشرة، نراه ببراعة الفنان يعود إلى حياة بطلة الخيام، ليستخلص منها رموزا ذات دلالة أكثر عمومية وأعمق شاعرية:

- يا عندليب العاشق الأعمى، ويا خزائن الأسرار

ابحرت السفينة

تبحث فى الأصقاع عن مدينة

لم يقف الشحاذ فى أبوابها، ولم يسند على رصيفها جبينه

وبعد أن يخلق الشاعر خلفية رمزية للصورة، يعود إلى المضمون الفكرى فيؤكده من جديد، مضيفا إليه بعدا جديدا، ليس فى هذه المرة المأثور الشعبى المستخلص من تراث الشعب، ولكنه المأثور الأدبى المستخلص من تراث الإنسان، انها العبارة المشهورة التى قالها شكسبير على لسان بطله مكبث، من أن الحياة «نكتة» أطلقها مأفون ملؤها الصخب والعنف، ولكنها لا تدل على شىء:

كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور

وضاجعوها، وهى فى المخاض

حياتنا،فيها، وفى داخل هذا النفق المسدود

رواية مملة مثلها أحمق أو مجنون

فمثل هذه اللفتة الفكرية تحقق بتفاعلها مع الصورة الفنية نوعا من التوازى، الهارمونى، الذى يضيف إلى الرمز الدال، الكلمة الموحية، واللذان يحققان معا بتفاعلهما مع النغم الأصلى فى القصيدة . وهو ثورة الشاعر على واقع عصره . نوعا من البناء الشعرى الأشد قوة، والأكثر تكاملا والذى لا يلبث الشاعر أن يبدأ منه ويعود إليه أبدا :

القمر الأعمى ببطن الحوت

وأنت فى الغربة لا تحيا ولا تموت

نار المجوس انطفأت

فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة

لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

ولو أننا قرأنا هذه الأبيات فى منظور جديد، لو أننا قرأناها على أن الشاعر انما يتحدث عن نفسه لا عن الخيام، لارتسمت أمامنا شخصية البياتى بخصائصها الخاصة وظروفها المميزة.. ومع ذلك فالشاعر لا يلبث طويلا حتى يبث الخيام شكواه، ليؤكد هذا المعنى:

. أهذه الآلام؟

وهذه الشجون والأصفاد؟

شهادة الميلاد، يا خيام

فى هذه الأيام؟

فنحن هنا أمام صورتين متشابهتين أحداهما خارجية والأخرى داخلية، فسجون الخيام وأصفاده فى الخارج، يقابلها عزلة الشاعر واغترابه فى الداخل، ومع اختلاف الأيام إلا أن الآلام واحدة، وهكذا يلجأ الشعر فى تأكيد مضمونه الفكرى إلى أسلوب الأحالة المتبادلة بين الداخل والخارج.. بين الذات والموضوع.. بين الوجع والقناع، ولكنه لا ينسى أن يرتد إلى مضمونه الفكرى من حين لآخر ليؤكده فى كل مرة بأسلوب جديد، فهو فى هذه المرة الثالثة يستخدم المأثور الدينى المستخلص من الكتاب المقدس، والذى يتمثل فى عبارة السيد المسيح.. «الكل باطل وقبض الريح».

. مولاى، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض الريح

وببراعة فنية نادرة يجمع الشاعر بين القديم والمعاصر على مستوى الألفاظ، بعد أن برع فى تحقيق هذا الجمع على مستوى الصورة الشعرية والفكرة الفنية، فهو يستخدم الكلمات الخيامية أو الكلمات القادرة على تهيئة الجو الخيامى وبوجه عام مثل : الخمر والسكر، والحانة والتقويم، والحكمة والرغيف، والقطرة والبحر، وكف القدر، وكأس العمر، وتوبة التأبين.. إلخ، كما يتحدث عن نجمة الصباح، وبساط ألف ليلة، وحانة الأقدار، وقراءة التقويم، ونار المجوس، وبائعى الخواتم النحاس، وثمن الخبز الذى اشترى به زنبقا..

ولكننا نلاحظ . بين طيات القصيدة . أن الألفاظ المعاصرة تطل علينا من حين لآخر، بحيث تخرجنا من العبق التاريخى الذى كنا فيه، إلى العصر الحاضر الذى

نعيش فيه الآن، كل هذا من غير أن تهتز الصورة فى وجداننا، ومن غير أن نحس بالتنافر اللفظى بين أجزاء القصيدة.. فكلمات مثل البنوك والأرقام والمقهى وشهادة الميلاد، وعبارات مثل صحف الصباح، والوظيفة الشاغرة، وورق الجرائد الصفراء، والثورة على الطغاة، والإعدام رميا بالرصاص.. تمتزج بآبائها وأجدادها القدامى، فى مركب هارمونى متجانس اللفظ متكامل البناء.

ولا تقف المزاوجة بين القديم والمعاصر عند هذا الحد، بل تتعداه إلى أن تصل إلى المعنى التراجيدى للحياة، أعنى إلى ما وراء الحياة الخيامية من ثورة ثم فشل ثم فرار ثم نفى واغتراب، بحيث نشعر بأن مأساة الشاعر الفارسى القديم هى هى مأساة الشاعر العراقى المعاصر، لأن المأساة لا تزال مستمرة، وإن تخفت فى ثوب عصرى جديد:

وريث هذا العالم. الإنسان

يحوم حول سوره عريان

فاكهة محرمة

ومدن بلا ربيع مظلمة

مفتوح مستسلمة

تحيا على الفتات

مات الغنى، ماتت الغابات

والعندليب مات.

ولكن الشاعر بمقدار ما يعمق وعينا بالمأساة، بمقدار ما يحاول إخراجنا منها على رؤية أكثر شمولا ونظرة أبعد مدى، فالأمل لا قيمة له إن لم ينبثق من مقاومة الواقع الأليم، لا قيمة للتفاؤل إن لم يكن وليد نضال ومعاناة، وعلى ذلك فالإنسان الثورى الشريف هو من يثور على مجانية الحياة، لأن الحياة عنده وعى وإرادة، وعلى ذلك أيضا فإن الطلائع الثورية هم أولئك الذين:

يحرقون ليضيئوا: شرف الإنسان

أن لا يموت ضائعا منسحقا مهان

كالكلب تحت عجلات العار

وأن يعيش فى خطوط النار

منتصرا، حتى وإن حاقت به الهزيمة

فالهزيمة فى ذاتها لا تهم، وإنما المهم هو الوعى بالهزيمة من أجل أن يكتسب الإنسان عمقا جديدا، ومن أجل أن ينطلق الإنسان نحو غاية أبعد مدى.. نحو إعادة بناء الحياة، فالنصر بلا معانة نصر ساذج رخيص، أما النصر النابع من جوف المأساة فهو النصر الواعى العميق، ومع ذلك فالبطولة ليست فى الهزيمة ولا فى الانتصار، وإنما البطولة فى التضحية والنضال، وفى الثورة أبدا:

معجزة الإنسان أن يموت واقفا، وعيناه إلى النجوم

وانفه مرفوع

إن مات. أودت به حرائق الاعداء.

وأن يضىء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم

وأن يكون سيد المصير

هذا هو عبدالوهاب البياتى،.. الشاعر الذى جعل من حياته مدادا لكلماته، ومن الاثنين معا وقودا فكريا وفنيا فى معركة الحرية والتحرر، الحرية من أجل الوطن.. والتحرر من أجل الإنسان.

* * *

أمل جديد للشعر الجديد

• بدأت أزمة الشعر الجديد باتجاه الكثرة من رواده الأول إلى شكل الشعر المسرحى، بدلا من شكل القصيدة الغنائية. ومهما كانت مبررات هذا الاتجاه التحولى، فالذى لا شك فيه أن هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره الإيجابى فى فن المسرح، كان له على الوجه الآخر أثره السلبى فى حركة الشعر..

الظاهرة التى لا يخطؤها الباحث الأدبى بعامة، والمتتبع لحركة الشعر بوجه خاص، هى أن الشعر قديمه وجديده أصبح فنا بلا نقاد ولا جمهور! فنظرة ولو عابرة إلى مجموعة الدواوين التى ظهرت وتظهر من حين لآخر دون أن تحظى باهتمام النقاد، ونظرة أخرى إلى المساحة الضئيلة التى تخصص لنشر الشعر فى الإذاعة والصحف والمجلات، ثم نظرة أخيرة سواء إلى القوة الشرائية المحدودة التى تقبل على شراء دواوين الشعر، أو إلى الكم العددى المحدود الذى يغشى أمسيات الشعر وندواته، هذه النظرات جميعا تطلعنا على حقيقة على جانب كبير من الخطورة والحظر، هى انصراف النقاد عن نقد الشعر، وانصراف الجمهور وبالتالى عن هذا الفن من فنون التعبير.

فبعد رحلة طويلة وشاقة عبر التأليف الإبداعى فى الشعر، منذ أن عادت الروح إلى جسد الشعراء فى مرحلة البعث، وانبرى **محمود سامى البارودى** يحمل لواء البعث الشعرى الجديد، مستهدفا «**احياء سنة السلف**» أو إعادة الحياة إلى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة، بكل ما تنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية إلى أن جاءت مرحلة النهضة التى كان **أحمد شوقى** هو أميرها بلا منازع، إذ لم يقتصر على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة، وإنما حاول إنهاضه عن طريق شعوره العميق بما ينبغى أن يكون عليه الشعر فى عصره، أو عن طريق إيمانه الشديد بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة، وفتح آفاق أرحب أمام القصيد الشعرى...

أقول إنه بعد هاتين المرحلتين فى رحلة الشعر الطويلة، مرحلة البعث ومرحلة الـهضة اللتان تشكلان أحداهما بعد الآخرى ما يمكن تسميته بالشعر الكلاسيكى قديمه وجديده، وذلك لخضوعها لنفس مقاييس النقد الأدبى التى نادى بها الشيخ حسين المرصفى.. ناقد الكلاسيكية الأول، جاءت مرحلة أخرى كانت بمثابة ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التى تتطابق ومواصفات هذا الشعر، وهى الثورة التى شنها العقاد على أمير الشعراء أحمد شوقى، والتى استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر سواء على مستوى النقد أو على مستوى الإبداع، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين نظرية النقد ونظرية الشعر، غير أن ثورة العقاد على شعر شوقى كانت فى حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل، أعنى أنها بمقدار ما قبلت التصور النقدى لمضمون الشعر بمقدار ما حافظت على شكل الشعر التقليدى سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية.. فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية، وصحيح أن العقاد دعا فى ثورته إلى وحدة القصيدة بعد أن كان منصبا على وحدة البيت، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بمقدار ما هو تصحيح لموازين الشعر..

وإذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل، فقد كان الشعر الجديد ثورة فى الشكل والمضمون جميعا، فالاقتصار على وحدة التفعيلة فى الشعر الجديد ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته، ويكمن مضمونه فى لغته الحرة هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد، وقلق وصراع، وقطع وفجوات، والذى يلفت الانتباه أكثر من سواه، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد.

أقول إن هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد، ثورة لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقاد نفسه على شعر شوقى، فإذا كانت ثورة العقاد على شوقى هى كما يقول الجدليون بمثابة ثورة

النقيض على الدعوى، فإن ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد.

وكما كان الوطن اللبنانى هو منطلق حركة التجديد الشعرى التى تزعمها **جبران وميخائيل نعيمة**، وجاءت على ميعاد مع حركة التجديد التى بدأتها مدرسة الديوان، كذلك كان الوطن العراقى هو منطلق حركة الشعر الجديد التى حمل لواءها كل من **السياب ونازك الملائكة**، وتردد صداها بعد ذلك فى شعر الطليعة المصرية من الشعراء، تلك الطليعة الشاعرة التى قادها **عبدالرحمن الشرقاوى**، ومضى فيها **نجيب سرور** إلى أن بلغت ذروتها عن **الشاعر صلاح عبدالصبور**، الذى استطاع بإصرار ولكن بأصالة أن يمكن لحركة الشعر الجديد فى واقعنا المصرى، وأن يخوض معارك ضارية مع العقاد... قطب الشعر التقليدى، وأن يثبت نهائيًا وبما لا يدع مجالا للشك أن عمود الشعر الجديد قد أقيم، وأن معبد الشعر التقليدى قد توارى ليدخل فى ذمة التراث، وليفسح المكان واسعا وعميقا كى يرتفع البناء الجديد.

والواقع أن صلاح عبدالصبور بعد ديوانه الأول «**الناس فى بلادى**»، وبعد ديوانه الثانى «**أقول لكم**» استطاع من خلال ديوانه الثالث «**أحلام الفارس القديم**» أن يدخل مرحلة النضج الفكرى، وأن يقيم بناء هيكله الشعرى، وأن تعقد له الإمارة على شعراء العربية المحدثين، ولم يقتصر الدور الذى قام به صلاح عبدالصبور على هذا وحده، بل تعدى ذلك إلى نقل حركة الشعر الجديد من مجرد حركة تجديد نائية، هناك على جناح النسر العربى، إلى حركة ثورية عارمة هنا فى قلبى الوطن العربى كله، حركة استجاب لها شاعر بعد شاعر، وتفتحت عليها أفئدة جيل بأسره من الشعراء، أولئك الذين يمكن تسميتهم بالفعل بجيل ما بعد **صلاح عبدالصبور**.

غير أن حركة الشعر الجديد بعد أن قطعت كل هذا الشوط فى مسيرتها الثورية الصاعدة، أعيتها الرحلة وأنهكها السير، فلم تعد تقوى على تسجيل أرقام قياسية جديدة، ولم يعد «**الفارس القديم**» ينبهر بركوب الخيل ليصول ويجول فى ساحة السباق، وعادت ربة الشعر ترتدى ثوب الحداد (فلا أنات أرغول «**حابى**»

التى تتردد فى جنبات الوادى تعزيها، ولا عذب الأغانى التى ينشدها الصغار من يتيها تكفكف من دموعها) لأن صلاح عبدالصبور أكبر بنيها وأمير بلاطها هجرها بد أن أوقعته ربة أخرى فى شباكها، هى ربة المسرح، التى راح يبيت عندها متونا بمملكتها الأوسع رقعة والأرحب أفقا.

وتلك فى تقديرى هى أزمة الشعر الجديد التى بدأت باتجاه الكثرة من رواده الأول إلى شكل الشعر المسرحى بدلا من شكل القصيدة الغنائية. ومهما كانت مبررات هذا الاتجاه التحولى، فالذى لا شك فيه أن هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره الإيجابى فى فن المسرح كان له على الوجه الآخر أثره السلبى فى حركة الشعر.. هكذا كان اتجاه عبدالرحمن الشرقاوى إلى المسرح بمسرحيته الرائدة «مأساة جميلة» ومن بعدها مسرحية «الفتى مهران» ثم اتجاه نجيب سرور هو الآخر بمسرحيته الواعدة «مأساة الحلاج»، كان اتجاههم جميعا إلى المسرح، تعبيرا عن الأزمة التى أخذت تعلو جبين الشعر الجديد، مهما قيل عن مواكبة اتجاههم للاتجاه العالمى المعاصر من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة المشكلية إلى المرحلة العينية أى المرحلة التى تصبه فى قالب الدراما.

وليست تلك بطبيعة الحال هى كل مظاهر الأزمة، وإنما يضاف إليها أيضا توقف الكثرة الشاعرة من جيل صلاح عبدالصبور عند الديوان الأول، اما لانصرافها عن الشعر أو لعجزها عن الوصول إلى مجالات النشر، الأمر الذى لا يمكننا من تقييم هؤلاء الشعراء تقييما نقديا متكاملا، ولا يمكننا بالتالى من وضعهم فى مواقعهم الفنية الصحيحة على خريطة الشعر المعاصر، فباستثناء **حمد عبدالمعطى حجازى**، الذى صدر ديوانه الثانى «لم يبق الا الاعتراف» بعد ديوانه الأول «مدينة بلا قلب» واستطاع بفضلهما أن يحتل مكانته الحقيقية كعلامة واضحة ومتميزة عن طريق الشعر الجديد، وكذلك **محمد عفيفى مطر** الذى صدر ديوانه الثانى «**ملامح من الوجه الأنبادوقليسى**» وبعد ديوانه الأول «**من دفتر الصمت**» فكشف بهما عن موهبة شعرية أصيلة ودرجة عالية من النضوج الفكرى، باستثناء هذين الملمحين البارزين والباقيين أولهما من جيل صلاح عبدالصبور، والآخرمن بعده، لا نجد سوى مجموعة من الشعراء وحيدى

الديوان الذين لا يمكننا من خلال ديوانهم الواحد أو الوحيد أن نتثبت من أصالتهم الشعرية، ولا أن نتعرف على أبعاد عالمهم الشعرى.

أما عن الشعراء من جيل ما بعد صلاح عبدالصبور، وهو الجيل الذى وجد طريق الشر الجديد أمامه واسعا وممتدا، بعد أن رصفه جيل الرواد، وخاضوا من أجل رصفه الكثير من المعارك، الأمر الذى أعفى شباب هذا الجيل من معاناة تجربة الشكل، ومن التمزق بين كلا الشكلين.. التقليدى والجيد، فالواقع أن أكثر أفراد هذا الجيل لا يشكلون فيما بينهم فورة شعرية دافقة، تعبر عن تيار شعرى أصيل، يرتد بجذوره الأولى إلى جيل الرواد ولكنه يمتد بهذه الجذور إلى آفاق أبعد مدى، فهم فى أسعد الأحوال «قصائد» فردية متناثرة، لا تكشف عن شخصية شعرية فذة وعالم شعرى فريد، بمقدار ما تشى بالمصدر الذى صدرت عنه، والمجرى الذى تسير فيه، فالواحد منهم على حدة يكاد يكون صدى لجانب من جوانب صلاح عبدالصبور مع اختلاف فى النسب وتفاوت فى المقادير، فبينما نجد شاعرا مثل **محمد مهران السيد** فى ديوانه «بدلا من الكذب» يتأثر به فى جانبه الفكرى أو الأيديولوجى، نجد شاعرا آخر مثل **بدر توفيق** فى ديوانه «قيامة الزمن المفقود» يتأثر به فى جانبه الفلسفى أو الميتافيزيقى، وفى الوقت الذى يذكرك فيه **كمال عمار** فى ديوانه «أنهار الملح» بالوجه الاجتماعى أو الإنسانى عند صلاح عبدالصبور، يذكرك **محمد إبراهيم أبو سنة**، فى ديوانه «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» بالوجه العاطفى أو الغرامى عند هذا الشاعر، أما **حسن توفيق** فقد أكتفى من صلاح عبدالصبور بصوره الشعرية وألفاظه الصوفية فضلا عن إيقاعه الموسيقى، ليعالج بهذه الأدوات جميعا تهويماته العاطفية التى لا تنتهى.

وصحيح أن هذا الشاعر الرائد كان بالضرورة المظلة الكبيرة التى استظل به الشعراء من أبناء هذا الجيل، ولكن الصحيح أيضا أنك لا تكاد تجد بينهم الشاعر الذى جرؤ على الخروج من تحت المظلة إلى حيث العراء الخارجى، لكى يفتح آفاقا جديدة أمام الشعر الجديد،وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الشاعر الطالع **أمل دنقل** الذى صدر له ديوانه الأول «**البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**» فكشف لى هذا الديوان عن نجم جديد يبزغ، ولكن من وراء الوجه الآخر للقمر،

أعنى أنه انتمى إلى جيل ما بعد صلاح عبدالصبور، إلا أن تأثره بهذا الشاعر جاء ضمن تأثره بغيره من الشعراء، بحيث يصدر فى النهاية عن حركة الشعر الجديد بعامة، ويبدأ مسيرته الشعرية بخطى واثقة وآمال عراض، فهو وإن يكن ربيب هذه الحركة إلا أنه وليد ذاته ونسيج وحده.

وقبل أن نستطرد فى تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول، يحلو لنا أن نضيف ظاهرة أخرى وأخيرة إلى ظواهر الأزمة التى يعانيها الشعر الجديد فى واقعنا المصرى المعاصر، تلك هى ارتداد موجة التأليف الإبداعى فى الشعر إلى كل من بيروت وبغداد، وبعد أن نشطت الحركة الشعرية العربية نشاطا غير عادى، وعاد أعلام الشعر الجديد من أمثال **البياتى وأدونيس وبلند الحيدرى وخليل حاوى وأنسى الحاج ويوسف الخال ومحمد الفيتورى ونزار قبانى**، يتنازعون مكان الصدراة، ويفاجئون الحركة الشعرية بالديوان أثر الديوان، هذا بالإضافة إلى ظهور كوكبة جديدة من شعراء الأرض المحتلة من أمثال **محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد** وغيرهم، ممن استطاعوا بتجاربهم البطولية العنيفة، ومضامينهم الثورية العاصفة، أن يرفدوا الحركة الشعرية برافد جديد، وأن يشكلوا تيارا شعريا جديدا يهب على حركة الشعر الجديد.

وقبل أن أعود إلى شاعرنا أمل دنقل أبادر فأقول، إن تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول لا يعنى تقييمه تقييما نقديا شاملاً أو متكاملاً، ولا يعنى أيضا أنه يمثل تيارا إضافيا جديدا، أو حركة ثورية جديدة. وإنما هو ديوان على درجة عالية من النضوج الفكرى، لشاعر على درجة مماثلة من الأصالة الشعرية، هذان النعدان،.. النضوج الفكرى والأصالة الشعرية استطاعا بحق أن يسفرا عن شاعر لا يخطؤ العين الفاحصة للكثرة الشاعرة من أبناء جيله، فهو شاعر واعد يستطيع أن يضيف إضافة كيفية لحركة الشعر الجديد، إن لم نقل إنه يستطيع بحق أن يكون أملا جديدا للشعر الجديد.

النضج الفكرى كما سبق أن قلت هو الطابع الغالب على قصائد هذا الديوان لأننا هنا بإزاء شاعر لا يصدر عن تجاربه الذاتية بمقدار ما يصدر عن رؤاه الفكرية، فهو لا يشعر عن طريق الحس ولكنه يرى عن طريق الحدس، أعنى إنه لا يخوض تجارب

الحياة بمقدار ما يتلقى معطيات الوجود، فيحيلها، إلى ذاته، ويأخذها على عاتقه، ليخرجها بعد ذلك رؤى فكرية، ولكنها ليست رؤى خالية من وهج الوجدان، وليس معنى هذا أننا هنا بإزاء شاعر فيلسوف يعبر عن تأملاته الفلسفية فى الوجود والحياة، ولكنه التناول الذى ينتقل بها من التجربة الجزئية الخاصة إلى التجربة الكلية العامة، وبذلك يرتفع بها إلى مستوى قضايا الإنسان العام.

والمنطلق الفكرى عند هذا الشاعر، والذى نعبر من خلاله إلى قصائد الديوان، هو فكرة الصراع أو فكرة التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد، كل فكرة تقابلها فكرة أخرى، وكل شىء يعارضه شىء آخر، وعلى ذلك فالتناقضات وان كانت سلبية فى ذاتها، إلا إن تبادل الحركة بينها هو الذى يخلق الشىء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات، وهذا ما عبر عنه الشاعر فى الديباجة القصيرة التى استهل بها قصائد الديوان:

آه.. ما أقسى الجدار

عندما ينهض فى وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر.. كى ننقب ثغرة.

ليمر النور للأجيال.. مرة!

... ...

ربما لو لم يكن هذا الجدار..

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!!

وإذا كانت فكرة الصراع هى المنطلق الفكرى عند هذا الشاعر، فهو المنطلق الذى يقودنا بالضرورة إلى أهم سمة من سماته، ألا وهى النزعة الدرامية.. «ارتاح الرب الخالق فى اليوم السابع.. لكن. لم يسترح الإنسان». على أنها ليست الدراما الأحادية التى تقف عند مجرد الصراع بين الفكرة والفكرة، أو بين الموقف والموقف، ولكنها الدراما الشمولية التى تنظر للحياة نفسها، على أنها من طبيعتها صراع، صراع الإنسان مع الأقوى والأضخم.. » من يفترس الحمل الجائع، غير

الذئب الشبعان؟» وعلى ذلك فرحلة الإنسان فى نهر الزمن رحلة تبدأ من الموت فى الميلاد إلى الموت فى الحياة، «طفلك آت من مدينة الخراب.. الموت ما يزال مقعيا على الأبواب». وعبثا يحاول الإنسان أن يتفادى وجوده، أو أن يتحاشى ملاقاة مصيره، فالعودة إلى الجنة الأولى إلى حيث الرحم معناها الموت.. الموت قبل الميلاد، ونشدان الجنة الثانية حيث نعيم الفردوس معناها أيضا الموت.. الموت بعد الميلاد، وعلى ذلك فشهادة الميلاد لا فارق بينها وبين شهادة الوفاة:

ماذا تخبئ فى حقيبتك العتيقة.. أيها الوجه الصفيق

أشهادة الميلاد؟

أم صك الوفاة؟

والوجه الصفيق هو الزمن الذى لابد للإنسان من أن يصارعه ولا يكف عن مصارعته، ما دام يعيش فى داخله، يسبح فى نهره ويطفو فوق سطح تياره.

الصراع والإنسان وتناقضات الحياة إذن هى الأبعاد الرئيسية الثلاثة التى يتشكل منها التفكير الدرامى عند هذا الشاعر، والتى ولدت فى شعره الإحساس الدرامى لا بالحياة ككل، وإلا كنا بإزاء فيلسوف لا شاعر ولكن بالحياة كمفردات وجزئيات، فكل مفردة من مفردات حياتنا اليومية، بل وكل جزئية من جزئيات هذه الحياة، هى فى حقيقتها بنية درامية صغيرة تدخل فى تركيب هذا البناء الدرامى الشامل الذى تسميه الحياة:

وجولاتنا فى الملاهى،

اهتزازاتنا فى الترام،

ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات،

مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا،

الضحكات، النكات:

بقايا من الزبد المر.. والرغوة الذاهبة؟!!

«ترى هل نحن موتى..؟!».

ومن هنا لم تكن القصيدة من قصائده مجرد قطاع طولى أو عرضى للحياة، بل هى فى الواقع لوحة مصغرة لحياة، فلا تجد فى الديوان ذلك الفصل التعسفى بين قصيدة فى الحب وأخرى فى الحرب وأخيرة فى الموت، ثم فى الربيع أو الليل أو المرأة، والله إلى آخر هذه الأبواب، أقول إننا لا نجد فى ديوان أمل دنقل شيئًا من هذا فى قصيدة على حدة، وإنما نجد هذا كله فى القصيدة مرة واحدة، والمطالع لقصائد الديوان الرئيسية لا يجدها قصائد فى ديوان، بمقدار ما يجد أن فى كل قصيدة منها ديوان.

وكما ينظر الشاعر إلى الحياة على أنها ليست شيئًا فى ذاته، وإنما هى مجموعة من المفردات أو الوقائع الجزئية المتصارعة، كذلك ينظر إلى الأحياء لا على أنهم مجموعة من «الذوات» كل منها معزولة عن الأخرى، ولكن على أنهم مجموعة من «الموضوعات» تعيش فى عالم موضوعى، أو مجموعة من الذوات تتفاعل فى هذا العالم مع ذوات أخرى، وبذلك تسقط التفرقة الثنائية المألوفة بين الذات والموضوع، أو بين الأنا والآخر لتحل محلها مجموعة من العلاقات الديالكتيكية التى تدخل فى صنع نسيج الحياة، وهكذا لا نكاد نجد فى الديوان ذلك النوع من التعبير الذاتى الصرف التى مكر بها الشاعر دون غيره، وإنما ما يظنه الشاعر ذاتيا وخاصا نراه متمثلا من إطار البنية الدرامية للحياة الموضوعية العامة، وهذه ورقة من يوميات الشاعر نطلع عليها لنجدها يومية عادية يمكن أن تحتويها مذكرة أى إنسان:

جاءت إلى وهى تشكو الغثيان والدوار

(.. أنفقت راتبى على أقراص منع الحمل!)

ترفع نحوى وجهها المبتل..

تسألنى عن حل!

هنانى الطبيب! حينما اصطحبتها إليه فى نهاية النهار

رجوته أن ينهى الأمر.. فثار (واستدار

يتلو قوانين العقوبات على كى أكف القول!).

والواقع أن نظرة الشاعر إلى الحياة على أنها مجموعة من المفردات، وإلى الأحياء على أنهم جماعة من الموضوعات، هى التى وضعت كلتا يديه على أهم خاصية من خواص التفكير الدرامى، وأعنى بها خاصية «التجسيد». فالدراما لابد لها لكى تكتمل عناصرها من وسط مادى تتحرك فيه، والوقائع المادية من ناحية والأشخاص المحسوبين من ناحية أخرى هى أهم مكونات ذلك الوسط المادى.

لذلك نرى الشاعر يعمد إلى التفصيلات المادية ليجسم فيها مشاعره الوجدانية، بمقدار ما يلجأ إلى الشخصيات الحية ليجد فيها تجاربه الذاتية، ومن ثم كان التفكير الشعرى عنده تفكيرا بالأشياء والأشخاص، أو تفكيرا من خلال الأشخاص والأشياء، فهو يتكلم عن أو من خلال **سبارتاكوس والحجاج** ورقاء اليمامة، فضلا عن **عبدالرحمن الداخل وأبى موسى الأشعرى وأبى الطيب المتنبى**، وفى ثنايا كلامه تتردد أسماء ذات دلالة مثل صحراء البرامكة، وسجن المزة، ومقاهى الأربعين، ووقائع ذات صدى مثل نكبة البرامكة، وحريق قرطاجة وقتل أدهم، وحكايات لها رنين مثل حكاية عروس النيل وحكاية دموع إيزيس حكاية يوسف وزليخا فى قصر العزيز، وامعانا فى تجسيد الصورة يربط الشاعر بين الوقائع اليومية المعاصرة، وبين أحداث وشخصيات مستقاة من التاريخ والأساطير:

اغلقى المذياع،

هذا زمن السكتة،

من ترى يحمل رأس «المعمدان»!!

ويلجأ إلى أسلوب الحوار الداخلى تجسيدا للتجربة الذاتية فى اطار موضوعى، واقترابا من تشيد صورة متكاملة للحياة بكل ما فيها من صراع وتناقضات وإنسان:

من أنت يا حارس؟

انى أنا الحجاج..

عصبنى بالتاج..

تشرينها القارس!

ومن أجل بلوغ هذه الصورة ينقل الشاعر قصائده بكل ما يمكنه أن يصل إليه من وسائل التعبير الدرامى، فهو إلى جوار أسلوب الكورس الذى أجراه على قصيدة بأكملها هى قصيدة «ايلول»، يستخدم أسلوب التضمين لإكساب صوره بعداً تاريخيًا أكثر عمقاً وأشد موضوعية، ولإشعار القارئ أن التجربة التى يعبر عنها ليست تجرة فردية محدودة، وإنما هى تجربة انسانية عامة.. «والعام عام جوع..» دون الماء رأسك يا حسين..» «نامت نواطير مصر»، «عيد بأية حال عدت يا عيد». «ما للجمال مشيها وئيداً؟ أجندلا يحملن أم حديدا؟!» غير أنه إذا كان أسلوب التضمين يعنى أن الشاعر قد وجد فى تجارب الآخرين ما يؤكد تجربته من جهة، وما يؤكد وحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، فالملاحظ على تضمينات أمل دنقل أنها جميعا تكاد تكون تضمينات واحدة الاتجاه، أعنى أنها تغترف من لغة بعينها هى اللغة العربية، ومن تراث حضارى بعينه هو التراث القومى، ولو أن شاعرنا الشاب فتح نفسه لأكثر من لغة وأكثر من تراث، لاتسعت ثقافته، وارتفعت إلى مستوى شاعريته، ونتج عن اتساع أفق الثقافة الإنسانية اتساع أفق الرؤية الشعرية.

أقول إن استغلال الشاعر لكافة وسائل التعبير الدرامى، وأهمها التعبير بالأشخاص والأشياء داخل عناصر الدراما الرئيسية.. الإنسان والصراع وتناقضات الحياة، هو الذى مكنه فى النهاية من امتلاك خاصية التجسيد القادرة على بناء القصيدة الدرامية، ومن تجنب الوقوع فى هوة التجريد بكل ما تؤدى إليه من غنائية وخطابية ومباشرة. ومع هذا فلا يخلو الديوان من مقاطع يحن فيها الشاعر إلى نسيج القصيدة التقليدية التى تقصد إلى الفكرة أو المعنى مباشرة وبشكل تجريدى، كما كان الحال عند أكثر شعراء العرب القدامى، واستمرارهم عند التقليديين من الشعراء المعاصرين، أسمعه يقول:

المجد للشيطان.. معبود الرياح

من قال «لا» فى وجه من قالوا «نعم»

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال «لا»... فلم يمت،

وظل روحاً عبقرية الألم!

والذى يعنينا الآن هو ان التعبير عند الشاعر بالأشياء والأشخاص أو من خلال الأشخاص والأشياء هو الذى قاده إلى استخدام الرمز والأسطورة كأسلوب من الأساليب الدرامية التى شاع استخدامها فى تجربة الشعر الجديد، واذا كان الرمز بطبيعته غنى ومثير سواء من المجال الدينى أو الصوفى، والمجال العلمى أو الرياضى، والمجال اللغوى أو المنطقى الصرف، فهو أكثر غنى وثراء فى مجال الأدب بعامة ومجال الشعر بوجه خاص، بعكس الرمز الشعرى الذى يرتبط بالموضوع الذى يشير إليه، والذى يدخل معه فى علاقة حيوية، أعنى أن الرمز الشعرى ليس رمزا تجريدياً يشير إلى ما وراءه، وإنما هو رمز تجسيدى هو وما يرمز إليه شىء واحد.

وعلى ذلك فالرمز من يكون بدلالته لا بطبيعته، أعنى أنه لا يكفى الشاعر أن يستخدم رمز القمر ليشير به إلى الحب أو رمز الحمامة ليشير به إلى السلام أو، رمز الناى ليعبر به عن الحزن، وإنما الرمز يستمد قيمته من السياق الذى يرد فيه، كما يستمد قوة تأثيره من ارتباطه بالتجربة الشعورية التى يعانيها الشاعر، وهذا معناه أن الرمز لكى تكون له قوة التأثير الشعرى، لابد للشاعر من أن يجيد استخدامه فى علاقاته القديمة، ومن أن يضيف إلى ذلك أبعاداً أخرى جديدة، فإذا كان الرمز قديماً كان على الشاعر أن يربطه فكريا وعاطفيا بالتجربة الحسية المعاصرة، أما إذا كان اللفظ المستخدم جديداً فعلى الشاعر أن يركز فيه شحنته العاطفية والفكرية، لكى يرتفع به إلى مستوى الرمز، وهذا ما وفق فيه شاعرنا أمل دنقل سواء من حيث خلق السياق الشعرى الخاص بالرمز القديم؛ كما فى رمز أيلول «ها نحن ايلول لم ندرك الطعنة؛ فحلت اللعنة فى جيلنا المخبول»! ورمز القيصر «لا تحلموا بعالم سعيد، فخلف كل قيصر يموت: قيصر

جديد». أو من حيث الارتباط الحيوى بين الرمز والتجربة فى حالة خلق الرمز العصرى الجديد، وهو ما فعله الشاعر فى رمز النفط «هل يصلح العطار» ما أفسد النفط؟». وفى رمز أقراص منع الحمل «أنفقت راتبى على أقراص منع الحمل!».

وما يقال عن الرمز قديمًا ومعاصرًا يقال مثله عن الأسطورة، . فالأسطورة كالرمز لابد لها من السياق الشعرى والشعورى، الذى ترد فيه، ومنه تستمد دلالتها وقوتها على التأثير، ولا فرق فى ذلك بين الشخصيات التى دخلت الأسطورة على مر الزمن، أو الشخصيات المصرية التى يمكننا أن نخلع عليها الرداء الأسطورى، فما الأسطورة إلا مجموعة من الرموز المتداخلة التى يحكمها منطقها الداخلى الخاص، والتى يجسد فيها الشاعر وجهة نظره الشاملة بلزاء الواقع الخارجى.. على أنه إذا كان شاعرنا قد جارى غيره من الشعراء المعاصرين فى استخدام رموز أسطورية بعينها، مثل **سيزيف وسالومى، وبنيلوب وهانيبال، واحمس وايزيس. وتموز وطرواده**، فضلا عن أسلوب التعبير من خلال شخصيات تاريخية كأبى موسى الأشعرى، على المستوى الفكرى، وأبى الطيب المتنبى على المستوى الشعرى، فالذى يحسب لهذا الشاعر حقًا هو أنه استطاع أن يضيف إلى مأثور الرمز الأسطورى رموزا أخرى جديدة، أهمها فى تقديرى رمز زرقاء اليمامة، التى استطاع الشاعر أن يتفاعل معها تفاعلاً حيًا، وأن يكتشف فيها بعدًا رمزيا رائعًا، فيه عمق المغزى وشمول الدلالة، وفيه القدرة على الارتفاع من الجزئى الخاص إلى الكلى العام. وكذلك وجد الشاعر فى شخص سبارتاكوس رمزًا جديدًا يجتمع فيه أكثر من مستوى من الدلالة والإيحاء،سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة، أو على مستوى التجربة الإنسانية بوجه عام.

واذا كانت هاتان الشخصيتان.. سبارتاكوس وزرقاء اليمامة تمثلان ما أضافه الشاعر إلى مأثور الرمز الأسطورى فى جانبه البشرى، فقد أضاف إليه أيضا فى جانبه المادى أو المعنوى، وليست قصيدة «السويس» بماتحمله من شحنات فكرية

وشعورية، وما تتضمنه من مغزى واقعى ومغزى رمزى، وما تؤكده بعد هذا كله من قدرة الشاعر على الارتفاع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الأسطورية ذات الدلالة العامة، إلا إضافة للرمز الأسطورى فى هذ الجانب، وما يقال عن قصيدة «السويس» يقال مثله عن قصيدة «ايلول» تعبر بشكلها «الكورسى» الجديد، عن قدرة الشاعر على الارتفاع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرمزية أو الرامزة.

وبمقدار ما وفق شاعرنا أمل دنقل فى التعامل مع الرموز القديمة واستدعائها لمعالجة واقعنا الحى المعاصر، وكذلك فى خلق الرمز الجديد القادر على الدخول فى عالم الأسطورة، بمقدار ما خانه التوفيق فى بعض قصائد الديوان من حيث استخدام الرمز قديمه ومعاصره، وسبب ذلك فى تقديرى هو إثقال القصيدة بالكثير من الرموز، التى لا تجد المجال الحيوى الملائم الذى تتمدد فيه ، ولا تجد بالتالى لدى القارئ القدرة على تمثلها واستيعاب طاقتها على التأثير، من ذلك مثلا قوله فى قصيدة «العشاء الأخير»:

ساعة الحائط فى معبد «هاتور» انتهت دقاتها

وانتهت «طروادة» البكر.. على وهم الحصان!

. . . أنا «أوزوريس» صافحت القمر.

ففى هذه الأسطر الثلاثة التى لا يخلو واحد منها من رمز أسطورى، نجد أن حشد الرموز الأسطورية وتتابعها يعوق القصيدة عن المضى فى سياقها الشعرى السليم، ويعوق القارئ هو الآخر عن تمثل هذه الرموز تمثلا شعريا، فهى تعطل إعجابه بالصورة الشعرية، وتحيله إلى عقل واع عليه أن يبحث عن المعادلات الثقافية لهذه الرموز، وصحيح أن الرمز يعمق التجربة الشعرية ويوسع أفق الشاعر، ولكن، على الشاعر ألا يتعامل معه بشكل مباشر وإلا أحاله إلى رمز عقلى أو مصطلح ثقافى، وأحال القارئ إلى باحث عن مقابلات فى الخارج لهذه الرموز، وإنما يستمد الرمز قيمته وقدرته على التأثير، اذا انفعل القارئ بالعبارة حتى وان لم يعرف الأسطورة...

كذلك مما يقلل من قدرة القصيدة على التأثير، ويعوقها عن احداث أثرها الكلى العام، تلك الإهداءات الشخصية التى تعلق على صدر القصيدة، فتحصرها فى تجربة شخصية محدودة، تعطل معها القارئ عن بلوغ هدفها الشمولى العام، ومن حق الشاعر أن ينفعل بأى موقف وأية تجربة فيعبر عنها بالشكل الذى يراه، ولكن أن يحس القارئ بالموقف أو التجربة من داخل البناء الفنى للقصيدة، أفضل بكثير من تلك اللافتة التى تعلق على صدر القصيدة، صارخة بأعلى صوتها: إلى «صلاح حسين». أو إلى «مازن جودت أبوغزالة».

مهما يكن من شىء، فإن الكلام عن الرمز والأسطورة أو عن الرمز الأسطورى قديمه وجديده، يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن المشكلة التى تؤرق وجدان الشاعر العربى المعاصر، وهى مشكلة البحث عن الصيغة الملائمة التى تتحقق فيها أصالتها من ناحية، أعنى ارتباطه بتراثه التقليدى القديم، ومعاصرته من ناحية أخرى، أعنى تعبيره عن روح العصر الذى يعيش فيه، فضلا عن التزامه بقيمه وقضاياه..

ولا يمكن بأية حال فصل هذين الشطرين أحدهما عن الآخر، فالشطر الأول منها يستدعى بالضرورة الشطر الآخر، فلكى يكون الشاعر عصريًا لابد أن يعبر عن موقفه من التراث، كما أنه لا يستطيع أن يعبر عن موقفه من التراث إلا من خلال فهمه لروح العصر، وليس معنى هذا أن كل شاعر بالضرورة أصيل ومعاصر، فمن الشعراء المعاصرين من يعيش بأفكاره وتصوراته فى عصر آخر. ومنهم من يصطنع شكل الشعر الجديد لكى يصب فيه مضامين أخرى، هى فى الواقع مضامين الشعر القديم.

غير أن المطالع لقصائد هذا الديوان، لا يخطئ ذلك الشاعر الذى يكمن وراءه، والذى تؤرقه تلك القضية، فيحاول جاهدا أن يبحث لها عن حل، وربما كان أهم ما فى محاولته هو أنه لم يلق بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة، فيفرد فى ديوانه قصائد بزيها عن الآلة أو الصاروخ أو القنبلة الذرية أو العقدة النفسية أو المينى جيب، وإلى آخر هذه الظواهر التى يحفل بها تيار العصر والتى لا يدل الاكتفاء بها والوقوف عندها إلا على فهم ساذج لمعنى العصرية، أقول أن شاعرنا لم

يحاول أن يسجل «ظواهر» العصر ولكنه حاول جاهدا أن يفهم «روح العصر» أو أن يعبر عنه بقدر الامكان، وصحيح أننا نجد فى تضاعيف ديوانه ألفاظًا من قبيل النفط والمذياع والكواليس والآلة الكاتبة وشرائط التسجيل وفرشاة الأسنان وأقراص منع الحمل، ولكنها الألفاظ التى يفرضها مضمون التعبير من ناحية، والتى تعبر عن تأثر الشاعر بحساسية العصر ونبضة من ناحية أخرى، وهذه مقطوعة من إحدى قصائده نتبين فيها هذا المعنى:

(.. الآن ستمضى،

وغدا سوف يوافيها الطبيب . الموت والإجهاض .

هذا شهرها الثالث.. رغم الحذر الشائع!

حتى أنت يا أقراص منع الحمل؟!

ما من أحد فى هذه الدنيا جدير بالأمان!).

ولا تقف محاولة الشاعر فى تفهم روح عصره عند هذا الحد، بل تتعداه إلى التعبير عن الوجدان الجمعى بعامة، على اعتباره أن الشاعر العصرى حقيقة ليس هو من يقف عند التعبير عن مشاعره الذاتية البحتة، التى لا تهم أحدًا سواه ولا يتردد صداها فى ضمير غيره، وإنما هو من يشارك فى التجربة الجماعية بعامة، ويحاول أن يبلورها فى شعره، وما التجربة الجماعية إلا مجموعة القيم والمبادئ والمثل العليا التى تشكل ميراث الأجيال الماضية، وتتشكل فيها تجربة الإنسان الحاضرة، وهذا ما نلاحظه بشكل واضح فى أغلب قصائد هذا الديوان، خذ مثلا المقطع الأخير من القصيدة الأخير «من مذكرات المتنبى»:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟ أم لارضى فيك تهويد؟

«نامت نواطير مصر» عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد..

وتعبير الشاعر عن التجربة الجماعية العامة لا ينفصل عن محاولته استكناه التاريخ، وتفسيره فى ضوء الاحتياجات الملحة التى تفرضها ضرورات العصر، وليس استنكاه أحداث الماضى مقصوداً فى ذاته، وإنما المقصود هو الإفادة منها فى مساعدة إنسان الحاضر على تشكيل رؤيته العصرية الجديدة، هذا فضلا عن أن الانسان المعاصر ليس مسئولا عن حاضره ومستقبله فحسب، بل هو مسئول أيضًا وبشكل ما عن ماضيه، فعلى عاتقه يقع عبء محاكمة الماضى، واعادة تفسيرة من جديد. ومن هنا كان حرص الشاعر المعاصر على أن يربط فى شعره بين الحاضر والماضى، أو بين الواقع والتاريخ، حتى تترابط فى نفسه أحداث عصره.

والواقع أن قصائد هذا الديوان تكشف عن تمتع صاحبها بحس تاريخى حاد. ففيها يلتقى سبارتكوس مع زرقاء اليمامة، والحجاج مع هانيبال، وأحمس مع ايزيس، وسالومى مع يوحنا المعمدان، وأبو موسى الأشعرى مع أبى الطيب المتنبى، على أن مجرد ايراد هذه الأسماء التاريخية لا يكشف عن حس صاحبنا التاريخى بمقدار ما تكشف عنه هذه الأبيات:

والسياف يجلدها! وماذا؟ بعد أن فقدت بكارتها..

وصارت حاملا فى عامها الألفى من ألفين من عشاقها!

لا النيل يغسل عارها القاسى.. ولا ماء الفرات!

حتى لزوجة نهرها الدموى،

والأموى يقعى فى طريق النبع:

«.. دون الماء رأسك يا حسين..»..

إلى أن يقول:

يا سماء:

أكل عام: نجمة عربية تهوى.

وتدخل نجمة برج البرامك!؟

والكلام عن موقف الشاعر المعاصر من تاريخه القومى والإنسانى العام، هو الذى يقودنا إلى الكلام عن موقفه من التراث، وعن الكيفية التى يحقق بها تلك المعادلة الصعبة التى تجمع ما بين التراث والمعاصرة، فهل يكتفى الشاعر بالنظر إلى التراث من خلال منظور العصر، كما نظر إلى التاريخ من فوق أرض الواقع؟

الواقع أن شاعرنا أمل دنقل شأن الكثيرين من رواد حركة الشعر الجديد، رأى أن الجمع بين التراث والمعاصرة لا يتأتى بإحياء التراث، ولا بتطويره إلى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة، ولكن باستلهامه فى مواقفه الروحية والإنسانية العامة، فليس المهم هو نقل التراث فى أشكاله وقوالبه، وإنما المهم هو تمثله فى جوهره وروحه العام. وبذلك يستطيع الشاعر أن يدرك التراث فى أبعاده المعنوية، و'ن يتمثله فى إبداعه الفنى المعاصر.

والمطالع لقصائد هذا الديوان يستطيع أن يتعرف على محاولة الشاعر الجمع بين بعدى التراث والمعاصرة، جمعا قوامه استلهام التراث فى مغزاه التاريخى والإنسانى، وفى جوهره الفكرى والروحى، فهو لا يعيش التراث ولكنه يعايشه، ولا يحاول أن يحييه بمقدار ما يحاول أن يحياه، على أنه إذا كانت عناصر التراث تتوزع بين الموروثات والتراث الشعبى والمواقف التاريخية، فهى جميعًا مما نجد لها صدى فى هذا الديوان....

واذا نحن تجولنا فى قصائد الديوان، لاستوقفتنا نماذج كثيرة تتبين منها علاقة شاعرنا المعاصر بتراثه القديم، فهو عندما يقول:

... واحتفظت بأسنانه..

كل يوم إذا طلع الصبح، آخذ واحدة..

أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها،

وأردد: يا شمس، أعطيك سنته اللؤلؤية..

ليس بها من غبار، سوى نكهة الجوع!!

ردية ردية. يروى لنا الحكمة الصائبة..

ونتذكر على الفور العادة الشعبية القديمة التى لا تزال منتشرة فى قرى وصعيد مصر، والتى تقول بأن الفتى أو الفتاة إذا قذفت بسنتها القديمة فى وجه الشمس، وتلت تعويذة معينة، عادت لها سنتها القديمة سنة أخرى جديدة، والعادة وإن اتخذت فى فلسفتها شكلاً من أشكال التناسخ، الا أنها مرتبطة بعقيدة المصريين القدامى فى البعث من جديد، والعودة إلى الحياة، والعادة فى ذاتها أو فلسفتها لا تعنينا، وإنما الذى يعنينا هو استغلال شاعرنا المعاصر لها، وتوظيفها لخدمة المضمون الشعرى الذى يحاول أن ينقله القارئ، لقد اتخذت العادة القيمة مسارًا نفسيًا آخر فى تجربة الشاعر، وارتبطت فى تجربته ببعد شعورى جديد، فهو لم ينقلها من التراث كنص من النصوص، ولكنه ترجمها فى ضميره كصورة من الصور.

وعندما يقول الشاعر فى قصيدته «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»:

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا!

والوداعاء الطيبون..

هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى

لأنهم.. لا يشنقون!

تعود بنا الذاكرة إلى القرآن الكريم، لنقف عند القصة القرآنية من ناحية، ثم ننتقل منها إلى بعض الآيات الكريمة عن الجنة ومن يرثها من ناحية أخرى، والذى يعنينا هنا أيضا هو نوعية العلاقة بين رؤى الشاعر المعاصر وبين مصادر التراث، فهو لا يقف من القرآن الكريم موقف المقتبس للآيات يرددها كما هى، وانما هو يعملها فى خاطره لكى تتخذ فى نفسه مسارًا وجدانيًا جديدًا ولكى تشعر فى شعره مجرى شعوريًا مغايرًا، وعلى ذلك فالشاعر هنا إنما يستثمر التراث لا لينقله ببعده التقليدى المألوف، ولكن ليفجر ما فيه من طاقات وإمكانيات، فيضفى عليه أبعادًا أخرى جديدة..

وإذا كان ذلك هو موقف، شاعرنا المعاصر من التراث من مصدريه الدينى

والفولولكورى، فهو أيضا موقفه من التراث فى مصدره التاريخى أو الأسطورى، فحينما يقول فى إحدى قصائده:

الأرض تطوى فى بساط «النفط»

تحملها السفائن نحو «قيصر»

كى تكون إذا تفتحت اللفائف:

رقصة.. وهدية للنار فى أرض الخطاه.

ندرك أن هنا تنويعا جديدا على الواقعة التاريخية المعروفة، التى تروى عن ذهاب كليوباترا إلى روما لاستمالة القيصر. وتحقيق حلمها فى بناء امبراطورية مصرية واسعة، بعد أن أصبحت روما أقوى دولة فى العالم، فى حين هوت مصر إلى الحضيض، وكادت تصبح ولاية رومانية، فالشاعر هنا لا يقتبس الواقعة التاريخية بنصها، ولكنه ينقل روحها، ويبعث فيها النبض والحياة المعاصرين، مستغلاً أبعادها ودلالاتها القديمة، مضيفا إليها من واقعه الفكرى والشعورى أبعادًا ودلالات جديدة.

وبنفس المنهج الذى تعامل فيه الشاعر مع التراث فى مصدره التاريخى، نراه يتعامل مع المصادر المروية أو الأسطورية لهذا التراث، ففى قصيدته الطويلة والجميلة معا «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» التى جعلها عنوانا على الديوان، يستدعى الشاعر الرواية القديمة من جوف الزمن، ليقذف بها فى وجه العصر، وينظر إلى أحداث هذا العصر من خلال عينى زرقاء، التى عاشت قبل الإسلام، كانت مضرب المثل فى حدة البصر، فلما أغارت جموع حسان بن تبع الحميرى على قبيلتها، ورأتهم زرقاء من مسيرة ثلاثة أيام، وأنذرت قومها فلم يصدقوها، فحلت عليهم الكارثة، وهكذا راح الشاعر يبكى بين يدى زرقاء العصر، التى طالما رأت بعين البصيرة، ولم يصدقها أحد:

أيتها العرافة المقدسة..

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..

فاتهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوار!

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار..

فاستضحكوا من وهمك الثرثار!

وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرار.

تبقى بعد هذا كله قضية ارتباط الشاعر المعاصر بقضايا عصره، وهى القضية التى تأتى مباشرة بعد قضية موقفه من شطرى التراث والمعاصرة، والملاحظ على قصائد هذا الديوان أنها تكشف عن شاعر مرتبط بأحداث عصره، مشغول بقضاياه، على أنه فى ارتباطه وانشغاله لا يتخذ من الأحداث موقف المشاهد الذى ينظر ويرى، ولا موقف المتفرج الذى يجعل من نفسه شاهداً على أحداث عصره وقضاياه، نراه يعيش تلك الأحداث وينفعل بتلك القضايا، فهو ابن بيئته ولكنه مسئول عن هذه البيئة، وهو ربيب عصره ولكنه شاهد إثبات على هذا العصر، أليس هو القائل:

حاذيت خطو الله، لا أمامه، ولا خلفه

غير أن محاذاة خطو الله، أعنى تحمل الشاعر مسئوليته بإزاء أحداث عصره، قد تمضى فى طريقين أحدهما سلبى والآخر إيجابى، أما الطريق السلبى فهو ذلك الذى يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف الرضوخ والاستسلام، أو موقف من يقول «نعم» باستمرار، فهو لا يحاذى الخطو ولكنه يمشى وراءه، وأما الطريق الايجابى فهو ذلك الذى يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف المؤثر والمحرك، أو موقف من يقول «لا» باستمرار، فهو لا يحاذى الخطو، ولكنه يمشى أمامه، أما شاعرنا فقد آثر أن يمضى فى طريق ثالث، لا يقول فيه «نعم» أو «لا» وانما يكتفى بصيحة الأسف الحزين التى يطلقها فى وجه الأحداث، فهو لا يكتفى بالنظر والرؤية، ولا يتخذ موقف الفعل والثورة، ولكنه يؤثر الحزن والانفعال ومحاذاة خطو الله، وهذا هو معنى قوله بعد أن حاذى خطو الله لا أمامه ولا خلفه:

عرفت أن كلمتى اتفه

من أن تنال سيفه أو ذهبه،

وإذا استطرد شاعرنا فى الكلام:

قلبت. حينا . وجهى العملة

حتى إذا ما انقضت المهلة

القيتها فى البئر.. دون جلبة!

وهكذا.. فقدت حتى حلمه وغضبه.

فليس معنى هذا أن الشاعر استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعنيه شىء، وإنما معناه أن شاعرنا آسف وحزين، لأنه يرى القيم فى عصره وقد ديست، ويرى المثل وقد امتهنت، ويرى أن الشىء واللاشىء أصبحا وجهان لشىء أوحد:

دعيت للميدان:

أنا الذى ما ذقت لحم الضأن..

أنا الذى لا حول لى أو شأن..

أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان:

أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة!!..

غير أن اضطراب القيم واختلال المعايير فى عصر فقد رشده، هو الذى دفع الشاعر إلى الإغراق فى الحزن والألم والمعاناة، وحتى الصيحة الآسفة لم يعد يقوى على إطلاقها، أو لم يعد يرغب فى إطلاقها، فالعالم فى قلبه مات، والكل باطل، وقبض الريح:

العالم فى قلبى مات

لكنى حين يكف المذياع، وتنغلق الحجرات:

أخرجه من قلبى، وأسجيه فوق سريرى

أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل الدفء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبة

لكن.. تتفتت بشرته فى كفى

لا يتبقى منه سوى.. جمجمة.. وعظام.

وبموت الرغبة فى قلب الشاعر، وتفتت العالم فى كفه، يموت كل أمل فى الخلاص فلا خلاص بالحب ولا خلاص بالموت، ولا خلاص بأى شىء، الخلاص الوحيد هو «النوم» وفقدان اليقين، فالعصر ليس عصر المعجزات، والعطار لن يصلح ما أفسده النفط:

لم يبق من شىء يقال:

يا أرض:

هل يلد الرجال؟

وما كنت أحب لشاعرنا الشاب أن تنتهى به صيحة الأسف الحزين، إلى كل هذه التشاؤمية والقتامة، التى أخشى أن أقول إنها وصلت به إلى حد العدمية، بعد أن مات العالم فى قلبه، ولم يعد عنده ما يقال. وهل يكف الشاعر عن الكلام حتى يلد الرجال؟ ألا توقظه صيحات التحرير التى تطلقها كل الشعوب المناضلة، التى آمنت بحقها فى الحياة، رغم بطش القراصنة وعصف أعداء الحياة؟

كلا يا شاعر إن البطولة فى الاستمرار وليست فى القرار، وفى عصرنا الجريح الثائر، الذى يحكمه منطق الصراع وتغلب عليه روح المعاناة، ويبقى الكثير مما يقال، بل إن أروع الكلمات وأعظمها تلك التى لم نقلها بعد، وأورع الأفعال وأعظمها تلك التى لم نفعلها بعد، وأروع نضال وأشرفه ذلك الذى نخوضه الآن.

* * *

فى المسرح الشعرى

- شاعر فى غير عصره
- شعر المسرح والشعر فوق المسرح
- شاعر الكلمة والموت

من مؤلفات جلال العشرى

شاعر فى غير عصره

● ما يقال عن شوقى يقال مثله عن أباظة، لأن كلا منهما أراد أن يأتى بشىء جديد فى الشعر العربى الذى خلا تماما من المسرح، وهو بناء المسرح الشعرى، ولكن كلا منهما أخطأ حين لم يدرك الفروق الجوهرية بين المسرح الشعرى من ناحية، والشعر المسرحى من ناحية أخرى.

حين أصدر الشاعر **عزيز أباظة** مسرحيته الشعرية «**شجرة الدر**» عام ١٩٥١، أهداها إلى أمير الشعراء **احمد شوقى**، أو بالأحرى أهداها إلى ذكراه، وكان ما كتبه فى الإهداء هو: «**إلى شوقى الخالد أزجى أثراً من هديه، ونفحة من وحيه، هدية تقديرٍ وإكبار ووفاءٍ**».

ومن الجلى الواضح، أن الشاعر عزيز أباظة، كان يستطيع أن يكتب نفس الإهداء على مسرحياته الشعرية جميعًا، فكلها وليست، «**شجرة الدر**» وحدها، أثر من هدى شوقى ونفحة من وحيه!

فقد رضى عزيز أباظة كما رضى شوقى «قبله» أن يبقى أسيرًا لتقاليد الشعر العربى، فالتزم عمود الشعر العربى، ولزم تراث البيان العربى، وإذا كان عمود الشعر العربى، هو لزوم ما يلزم من الشعر الغنائى، فهو لزوم ما لا يلزم فى الشعر التمثيلى أو المسرحى، وقد التزم عزيز أباظة عمود الشعر العربى من حيث وحدة القافية ووحدة البيت، تاما كما كانت العرب تفعل حين تتغزل أو ترثى، وحين تهجو أو تمدح، وحين تفكر أو تتأمل فى أمور الدنيا وشئون الحياة.

وكان ينبغى عليه كما كان ينبغى على أحمد شوقى من قبله، أن يدرك تمام الإدراك أن من أراد أن ينشئ مسرحًا شعريًا، وجب عليه أن يتخلص من مقومات الشعر، وأن يلتزم بمقومات المسرح، ولما كان الأدب العربى قبل عزيز أباظة وبالأحرى قبل أحمد شوقى خاليا تماما من مقومات المسرح رغم غناه ـ بمقومات الشعر، كان أول ما ينبغى عليهما عمله، هو إيجاد هذه المقومات فى التعبير

العربى وفى الأداء العربى ولكن هذه الحقيقة الفنية فاتت على أحمد شوقى الذى فوتها بدوره على عزيز أباظة، فبقى كل منهما أسيرًا لتقاليد الشعر العربى، وهى التقاليد الصالحة للغناء..... غزلاً كان أو رثاءً، مديحًا كان أو هجاء، ولكنها غير صالحة بشكل أو بآخر للأداء المسرحى!

وهذا هو ما جعل عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين يقول فى نقده لمسرحيات شوقى «**إنه غنى فأحسن الغناء، ولكنه يمثل إلا قليلاً**» بمعنى أن مسرحيات شوقى الشعرية وإن حفلت بالشعر إلا أنها خلت من المسرح، فهى شعر مسرحى، وليست مسرحًا شعريًا، وما يقال عن شوقى يقال مثله عن أباظة، لأن كلا منهما أراد أن يأتى بشىء جديد فى الشعر العربى، الذى خلا تمامًا من المسرح، وهو بناء المسرح الشعرى، ولكن كلاً منهما أخطأ حين لم يدرك الفروق الجوهرية بين المسرح الشعرى من ناحية، وبين الشعر المسرحى من ناحية أخرى.

كلاسيكية شوقى ـ أباظة

والمقارنة بين المسرح الشوقى والمسرح الأباظى ضرورة لابد منها، لأن ما يوجه إلى الأول من نقد يمكن أن يوجه إلى الآخر، رغم ما بينهما من فروق فنية أو فردية، ورغم انطوائهما تحت لواء مدرسة واحدة هى المدرسة الكلاسيكية.

وهى المدرسة التى ظنت أن المسرح الشعرى مجرد شعر يعقد فى عقدة ويلقى بالحوار، وفاتها أنه أولا وقبل كل شىء عقدة تصاغ فى حوار، وحوار يلقى بالشعر، أو هى بالأحرى المدرسة التى خضعت لعمود الشعر العربى التقليدى ذلك الخضوع الذى فتح أمامها أبواب الشعر، وأغلق دونها أبواب المسرح، وعمود الشعر التقليدى هو ذاك الذى يقوم على تقاليد الشعر العربى الموروثة عن القدامى، والمقننة فى الخليل بن أحمد، وهى التقاليد القائمة علىَ وحدة البيت، ووحدة القافية، ووحدة الصوت، ووحدة المازورة، مما يصلح جميعًا للشعر الغنائى، دون أن يكون صالحًا بالضرورة للشعر التمثيلى أو الدرامى، الذى يحتاج إلى ما سماه **إبراهيم عبد القادر المازنى** بـ «**الوزن الأبيض**» أو ما يشبهه من بحر جديد لا

يكون البيت أو السطر فيه «وحدة» ولا يظهر فيه التوقيعة الموسيقية كما يظهر فى سواه.

فالبيت من الشعر فى القصيدة العربية التقليدية «وحدة» تامة فى ذاتها، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظى، وتعلق الكلام بعضه ببعض من حيث النحو، وليس يربطه بما قبله وما بعده من الأبيات، إذا ربطه شىء، إلا المعنى، وهو ما لا ينسق واحتياجات الشعر التمثيلى الذى يحتاج إلى بحر سلس التدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعة، فضلا عن إطلاقه من قيد القافية، ولا يجب فيه أن يكون مشتملا على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى، بل كثيراً ما تستوعب الجملة الواحدة فيه عدة أسطر أو عدة أبيات!

ومن هنا كانت ضرورة أن يموج الشعر التمثيلى بالروى المختلف، وبالأصوات المتعددة، وبالأسباب والأوتار المتباينة، مما يؤدى بهذا كله إلى التعبير الهارمونى، فالفرق بين العروض الغنائى القديم، وبين العروض الدرامى الجديد، كالفرق بين البسيط والمركب، أو بين الميلودى والهارمونى، أو بين الغناء المنفرد والغناء الأوبرالى، أو كما يقول أحد كبار النقاد الدكتور **لويس عوض**: بين البشرف والسوناتا، أو بين الموشح والرابسودية أو بين موسيقى الحجرة وموسيقى السيمفونية!

ومهما يكن من نقد يوجه لهذه المدرسة الكلاسيكية فى حياتنا الأدبية بل فى تاريخنا الأدبى كله، فهى المدرسة التى استخرجت هذا اللون من ألوان التعبير على ضفاف لغة الضاد، بعد أن خلت من كل سابقة لهذا الفن المجيد، ومن أعطاف المدرسة الكلاسيكية خرجت المدرسة الرومانتيكية، التى نستطيع أن ننسبها إلى الشاعر **أحمد زكى أبو شادى**، الذى كتب المسرحيات الشعرية التى غلب عليها الطابع الغنائى كذلك، وإن اتسمت بطابع خاص هو الطابع الرومانتيكى.. أو طابع مدرسة أبوللو.... طابع التجربة الوجدانية الجامحة والمعاناة الذاتية البحتة، والنظرة الفردية إلى الكون والحياة والإنسان، وعلاقة كل منهما بالاثنين الآخرين، على نحو ما نرى فى مأثورات الشاعر **على محمود طه** وفى مآثر الشاعر **إبراهيم ناجى**، وهما من أبرز رواد هذه المدرسة.

ومن أعطاف المدرسة الكلاسيكية كذلك، خرجت المدرسة الرمزية التى كان لها أثرها وتأثيرها فى المسرح الشعرى، وهى المدرسة التى تنسب أساسًا إلى كل من سعيد عقل وبشر فارس، والتى تستهدف بحوارها الرمزى وموضمونها الفكرى نبل الوجود الإنسانى حين يرتفع عن مجرى المألوف، ويترفع عن شوائب المادة، ويحقق ذاته عن طريق الفكر النير الذى يقود الإرادة، وإن لم ترتفع هذه المدرسة الرمزية بدورها بالمسرح الشعرى إلى المستوى الدرامى، وإنما ظلت محتفظة به فى ذات المستوى الغنائى.

أقول... مهما يكن من أهمية المدرسة الكلاسيكية فى مسرحنا الشعرى، من حيث هى بداية لهذا المسرح من ناحية، ومقدمة لما نتج عنها من مدارس أخرى من ناحية ثانية، إلا أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا، لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة، وإنما كانت «شيئا» ينفرط مضمونه فى صياغته، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية، موزعة بين عدة شخصيات، أو هى موضوع بعينه تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة!

صحيح كان هناك ما يضم هذه القصائد الكثيرة ويربطها بذلك الموضوع المعين، ولكنه الرابط السطحى الخارجى، الذى لا يشكل نسيجا عضويا فى بنية العمل المسرحى، بمقدار ما يشكل المناسبة التى تلقى فيها هذه القصائد، أو يقال فيها هذا الشعر.

الأباظية أو الكلاسيكية الجديدة!

وصحيح أيضا أن ما يوجه إلى مسرح شوقى من نقد، هو عين النقد الذى يمكن أن يوجه إلى مسرح أباظة، من حيث إنه كتب لونًا من الشعر الخالص الذى ليس فيه من المسرح إلا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، ذلك لأنه لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامى وإنما اهتز لها اهتزاز الشاعر الغنائى، بمعنى أنه نظر للحياة على أنها مادة للتأمل والانفعال والغناء، لا على أنها أحداث متصارعة، وأقدار متعامدة، ورؤى متشابكة، وأنها موجودة بذاتها خارج نفس

الشاعر، سواء وجد أو لم يوجد لكى يستقبلها، وينفعل بها، ويتفاعل معها، ثم يطرحها بعد ذلك كما لاحظ بحق الدكتور لويس عوض، للمناقشة فوق المسرح.

صحيح هذا، ولكن الصحيح رغم هذا، هو أن عزيز أباظة حاول جاهدا ألا يحصر نفسه فى إطار المدرسة الفرنسية الكلاسيكية، اذ نراه يحاول أن يتحرر من أسر نظرية الوحدات الثلاث: وحدة الموضوع، ووحدة الزمان. ووحدة المكان، تلك التى كانت يتقيد بها الكلاسيكيون الفرنسيون، كما يحاول أن يجرى فى تراجيدياته قصة ثانوية إلى جوار القصة الرئيسية، دون أن نصيب البناء القصصى بأى تخلخل أو اضطراب، هذا بالإضافة إلى ما يحاوله من تطعيم تراجيدياته المأساوية بعناصر كوميدية ناقضا بذلك مبدأ فصل الأنواع الذى التزمته المدرسة الكلاسيكية!

ومن الواضح أن **عزيز أباظة**، ما فعل ذلك كله، إلا لكى يستحدث لنفسه أسلوبًا مغايرًا لو بعض الشىء لأسلوب سلفه العظيم أحمد شوقى، ولكى يستحدث لأمته أيضا مسرحا يلائم مزاجها العربى، ومن أجل ذلك كله، كان لابد أن يدخل فى هذا المسرح، تيارات جديدة تلائم مقتضيات بيئته السياسية والاجتماعية، والأخلاقية والنفسية!

أما الأحوال السياسية فهى التى عمل حسابها فى التركيز على العواطف الوطنية التى اختار لها التاريخ المصرى كما فى مسرحيته «**شجرة الدر**» كما عمل حسابها فى التركيز على العواطف القومية التى اختار لها التاريخ القومى كما فى مسرحيته «**الناصر**». وأما الأحوال الاجتماعية فهى التى راعاها فى محاولته إحياء بطولاتنا التاريخية ومعالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضى، والكشف عن أسباب قيام الدول وعقودها، كما فى مسرحيته «**غروب الأندلس**»، وأما الأحوال الأخلاقية فهى التى جسدها فى ذلك التيار الأخلاقى الذى تنتصر فيه الفضيلة دائما على الرذيلة والواجب على العاطفة وقداسة العرف القبلى وتقاليده على دوافع القلب ونوازع الذات، كما فى مسرحيتى «**العباسة**» و«**قيس وليلى**»، وأما الأحوال النفسية فهى تلك التى أعطاها حقها فى تطعيمه التراجيديات المأساوية بعناصر فكاهية أو كوميدية إرضاء لذوق جمهوره فضلا

عن إقحام مواقف غناء وتلحين من حين لآخر، إشباعًا لرغبات هذا الجمهور المولع بالنغم والطرب، كما فعل فى مسرحيته «شهريار» التى صاغها من الأسطورة الشرقية الشهيرة «ألف ليلة وليلة».

وأخيرًا حاول عزيز أباظة أن يتجه بشعره المسرحى وجهة مغايرة تماما لتلك التى اتجه إليها فى موضوعاته التاريخية والأسطورية، فاتجه صوب الحياة المعاصرة، وذلك فى مسرحيته «أوراق الخريف» التى أصدرها عام ١٩٥٧، والتى حاول فيها أن يعالج قضايا الحاضر لا من خلال الواقعة التاريخية ولا من خلال الرمز الأسطورى، ولكن من خلال أحداث عصره، وهى المحاولة التى ألزمته بالعدول عما فى شعره من جزالة عسيرة، إلى ما تتطلبه لغة المسرح من «سلاسة يسيرة، على حد تعبير الدكتور **محمد مندور**، وأغرب ما فى هذا الاتجاه الجديد الذى اتجه إليه عزيز أباظة، الاتجاه إلى عصرية الموضوع، وسلاسة الأسلوب، وبساطة الحوار، أن الشاعر نفسه لم يتجه إليه مختارًا بل كارهًا، فماله هو ومشكلات الحياة الاجتماعية، وواقع الحياة المعاصرة، ومعاناة الإنسان الحديث، وهو، الذى عاش ما عاش لا يعانى من الحياة إلا صورتها الميتافيزيقية، ولا يتعاطى من مادة المشكلات الاجتماعية إلا ما يستنفره إلى التأمل ويدعوه إلى التفكير، ناهيك عما يقتضيه ذلك من تغيير فى منهجه الشعرى عدولاً عن الجزالة والإغراب، إلى حيث البساطة واليسر، وهو الذى ظل أسيرًا لمعلقات الجاهلية، تحكمه وتتحكم فيه، فيحاكيها فى اصطناع الفخامة والجزالة، سواء فى النبرة أو فى الأسلوب، فى اللغة أو فى المفردات، ناسيًا أو متناسيًا أنه يكتب مسرحا شعريا، وأن هذا المسرح الشعرى لا يكتب لكى يقرأ، وإنما يكتب لكى يمثل، ولكى يقدم إلى الجمهور!

والواقع أن عزيز أباظة لم يتجه هذا الاتجاه، الذى أُكره عليه كما يقول، إلا مجاراة لسلفة العظيم أحمد شوقى عندما تحول عن القصر الخديوى إلى الشعب المصرى، وعن السلطنة العثمانية إلى مصر الناهضة، بل عن الشعر إلى النثر الحالص كما فى «أميرة الأندلس»، وعن الأسطورة والتاريخ إلى الواقع المصرى المعاصر كما فى «الست هدى».

وليس من شك فى أن التطورات التاريخية العميقة، التى مرت على المجتمع المصرى بعد الأحداث الوطنية الكبرى فى عام ١٩١٩، وما صاحب هذه الأحداث من نفى الشاعر أحمد شوقى فى بداية الحرب العالمية الأولى، كانت من العوامل التى دفعت شوقى إلى إعادة النظر من موقفه من الحياة بوجه عام، ومن مصر بوجه خاص، وكانت هذه الوقفة لإعادة النظر هى رجع الصدى الذى تمثل فى معالجته للمسرح الشعرى، بمعنى أن المسرح الشعرى عند ظهوره على يدى شوقى، كان دلالة عميقة على التحول التاريخى فى حياة المدرسة الكلاسيكية، وفتحا لصفحة جديدة فى الأدب العربى الحديث.

فاذا أضفنا إلى هذه الاعتبارات مجتمعة، ما لحق بالمجتمع المصرى، من تحولات اجتماعية عنيفة بعد عام ١٩٥٢، وما ترتب على هذه التحولات من إعادة للنظرفى كل شىء، سواء فى شكل الحياة ومادتها، أو فى صورة الأدب ومضمونه حيث كانت مدرسة أدبية قديمة تهوى هى المدرسة الكلاسيكية لتحل محلها مدرسة أخرى جديدة هى المدرسة الواقعية وكانت غاية فى الأدب فى هذا الاختمار الجديد، هى تجديد صورة الحياة وهيكلها بما يتمشى مع مضمونها الجديد، فلا تنفصل صورة الأدب عن مضمونه، كما انفصل شكل الحياة عن مادتها، ولا يظل الفن كالزهرة الجميلة التى تتفتح لنور الشمس، فلا يسألها كيف نبتت وما نفعها كما كان يقول طه حسين الناقد الأول للكلاسيكية الجديدة.

أقول إن عزيز أباظة فى كنف هذه الاعتبارات مجتمعه، نظم مسرحيته «غروب الأندلس»، وأهداها إلى، «**الأمة المصرية الكريمة**» وقال فى إهدائه، «لقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها - إلا قدرًا ضئيلا منها - ولما يتأذن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه، ولا لبعثك المجيد أن تنهل آلاؤه، ولقد كان أغلب ظنى أنها لم يهيأ لها أن تنشر على الناس ممثلة أمامهم أو متداولة بين أيديهم، ولكننى قدرت وقدر الله وكان أمر الله قدرًا مقدورًا».

والذى كان يحاوله عزيز أباظة فى هذه المسرحية «غروب الأندلس» والمسرحية التى تلتها «أوراق الخريف» هو إنقاذ ما يمكن إنقاذه من أنقاض الكلاسيكية التقليدية التى هوت وتهاوت بموت أحمد شوقى، والتى أدرك أنه لا مناص

لإنقاذها من أن تظل باقية فى هيكلها العظمى، خاوية فى مضمونها الحيوى، كما فعل فى بداياته الأولى، وإنما لابد له فى نهاياته الأخيرة، من أن ينفث فيها من نبض الواقع الجديد، ودماء الحياة المعاصرة، ولو فى صورة ما يمكن تسميته بالكلاسيكية الجديدة.

فهل نجح حتى فى هذا، فى تطوير كلاسيكية شوقى التقليدية إلى كلاسيكيته هو الجديدة؟

موت الكلاسيكية الجديدة!

الواقع أن ما حاوله عزيز أباظة لم يكن أكثر من محاولات يائسة بل وأيضا يائسة!!

هى محاولات يائسة، لأن الشاعر لم يدرك تمام الإدراك عنف أزمة الشعر التى اجتاحت مصر والعالم العربى كله، بعد أن انقرضت كلاسيكية شوقى قبيل الأزمة العالمية ١٩٣٠، وانطوت رومانسية ناجى قبيل الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩، وخبت ديوانية العقاد بانتهاء هذه الحرب ١٩٤٥.

ولم تكن هذه الأزمة فى حقيقتها لا تعبيرًا عن الصراع بين القديم والجديد، وتجسيدًا للانفصام بين أشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة، فالكلاسيكية فى الشعر عمودًا وقافية.... وزنًا ولغة، وتحولت إلى قالب فولاذى جامد غير قادر على احتواء الوجدان الجديد، ولا الانفعال الجديد الذى استجد على حياتنا العربية المعاصرة.

والرومانسية كذلك كانت أعجز من أن تداوى هذه الجراح، وتستوعب التناقضات القائمة بين الشكل والمضمون سواء فى الأدب أو فى الحياة، كل ما فعلته هو أنها جددت من قوالب الشعر فى الرباعيات والخماسيات وما أشبه من مقاطع، فأحالت وحدة المقطع الرومانسى مكان وحدة البيت الكلاسيكى، ووقفت بعد ذلك عاجزة عن تحقيق مبدأ وحدة القصيدة، وهو الدعامة التى يقوم عليها عمود الشعر الجديد.

وإذا كانت مدرسة الديوان هى التى نادت بوحدة القصيدة، وضرورة إحلالها محل وحدة البيت، فقد بقيت دعوتها فى حدود النداء، دون أن تتخطاه إلى الإنجاز الشعرى سواء فى الشعر الغنائى أو فى الشعر الدرامى، وبعد أن أنجز **العقاد** قصيدته الكبرى «**ترجمة شيطان**» وكانت الحرب العالمية الثانية قد وضعت أوزارها، وضعت مدرسة الديوان أوزارها هى الأخرى، وما تناهى إلى أسماعنا من أشعارها لم يكن سوى شفق حزين!

أقول إن هذه الأزمة التى أضاعت حركة الشعر فى مصر والعالم العربى، وأزمة القديم الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة، والجديد الذى طال به المخاض ويحاول أن يخرج من أحشاء القديم ليرى شعاع الحيا، هى التى لم يدركها عزيز أباظة تمام الإدراك، وظن أنه بتجديده الكلاسيكية، وحقنها بلقاحات جديدة، يستطيع أن يقضى على هذا الصدع القائم بين شكل الأدب ومادته، وهذا الانفصام الصارخ بين صورة الحياة ومضمونها. ولكن كلاسيكيته الجديدة هذه ظلت هيكلاً عظيمًا، تنقصه الحياة، وتعوزه الحرارة، بل لم تفعل هذه الكلاسيكية الجديدة، أكثر من أنها جثمت بهيكلها العظمى فوق صدر محاولات التجديد فى الشعر، تلك التى قام بها الرائد **على أحمد باكثير**، مترسما فيها خطى الرائد **محمد فريد أبو حديد**، حتى بقيت دعوة التجديد فى الشعر عامة وفى الشعر المسرحى بوجه خاص، وكأنها الجمرة تحت الرماد، لا هى تريد أن تنطفئ، ولا هى قادرة على الاشتعال!

على أن محاولات عزيز أباظة هذه فى جمع أشلاء الكلاسيكية التقليدية، وصياغتها كلاسيكية جديدة، بمقدار ما كانت بائسة، كانت أيضا يائسة، فقصور وعى الشاعر لم يصد به فحسب عن استيعاب متغيرات الواقع، من حوله، بل وأيضا عن استيعاب الواقع العالمى.

ذلك لأن النثر بعد أن ساد لغة المسرح سيادة كاملة، طوال فترة الواقعية التى غطت القرن التاسع عشر كله، ثم حاول الشعر من جديد أن يعبر المسرح إلى القرن العشرين، محتلا مركز السيادة، لم يرتد نفس الزى الذى كان يرتديه شعراء عصر النهضة الأوربية، من أمثال **شكسبير وراسين وكورنى** وغيرهم من

رواد الكلاسيكية العظام، وانما ارتدى زيًا آخر، جديدًا، يتناسب وظروف العصر.

صحيح أن شعراء الحركة المسرحية الشعرية الجديدة، من أمثال و. هـ. **أودن**، **وكريستوفر فراى**، **وبول كلوديل**، فضلا عن جماعة فيبر للشعراء المسرحيين، كانوا متأثرين أعظم التأثر بعدوة **الشاعر الايرلندى و. ب. بيتس** إلى العود بالكلمات إلى مركز السيادة، وهى الدعوة التى بدأها فى عام ١٩١٩ عندما أعلن:

«فى مبدأ الأمر ظهر المسرح على هيئة أشعار، وأنه لمن المستحيل عليه أن يحقق عظمته من جديد، دون العودة بالكلمات إلى مركز السيادة الذى كانت تحتله من قديم» وهى ذات الدعوة التى بلغت ذروتها عند الشاعر الشهير ت. س. إليوت، الذى نادى فى عام ١٩٢٤ يقول:

«أعتقد أن المسرح قد وصل إلى مرحلة يجب أن تظهر فيها نهضة فيما يختص بالأصول، وأعنى بهذه النهضة العودة إلى الشعر لغة المسرح».

أقول أن شعراء الحركة التجديدية فى المسرح الشعرى، فى محاولتهم «**العودة بالكلمات إلى مركز السيادة**»، لم يرتدوا نفس الزى الشعرى الذى كان يرتديه شعراء الكلاسيكية، وإنما كان عليهم أن يدركوا أولا بحسب تفرقة الشاعر الفرنسى «**جان كوكتو**»: «ان شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كبيوت العناكب، ولكن خشنا كقلاع المراكب بحيث تراه الأعين من بعيد».

بمعنى أن الشاعر يصبح لزاما عليه أن يقبض بكلتا يديه على تلك اللغة لسهلة البسيطة، التى تعبر عن الأشخاص تعبيرًا بسيطًا، وتصور المواقف تصويرًا سهلاً، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير إلى موضوعية إيجاد ذوات أخرى، لها شخصياتها المنفردة، وكياناتها المتميزة، التى تتشابك حبواتها، وتتعامد مصادرها من أجل من هو أعمق شعريا، وأبعد فضلاً عن إدارة الحوار فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعة دراميًا فيتجاوب معه المتفرج، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل، فالشرط الأساسى فى لغة المسرح الشعرى، ألا يحس المشاهد أن حاجزًا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة!!

وأين هذا كله من شعر عزيز أباظة المسرحى، الذى كتب شعرًا أولا ومسرحا بعد ذلك، ونسى أن المسرح الشعرى مسرح أولا ثم شعر بعد ذلك، فما منه الآن خرج لنا بلون من الشعر المسرحى الذى لا شىء فيه من المسرح إلا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، فهو قصائد شعرية موزعة فى حوار، أو هو حوار يلقى بالشعر.

العصرية ليست بالمعاصرة

وليس من شك فى أن هذا كله، وكثير غيره، لم يفت على الدكتور طه حسين، الذى عهد إليه الشاعر بتقديم مسرحيته الشعرية، «غروب الأندلس»، فما كان منه إلا أن قال فى تقديمه: «إنى لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التى تعرض على الناس شعرًا فى هذه الأيام، وشعرًا عربيا بنوع خاص، وقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتمرد على أوزانه وقوافيه، وأثر حرية النثر وطلاقته وأسماحه على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير».

وكأنما أراد الناقد أن يلفت نظر الشاعر، إلى أن هذا اللون من ألوان الشعر، لم يعد صالحًا للحوار التمثيلى، الذى يحتاج إلى لغة أقرب إلى النثر من حيث السهولة والبساطة، باعتباره فنا جماهيريا، وسيلته حاسة السمع التى تلتقط الحوار، وليس حاسة البصر التى تعتمد على القراءة المتأنية بين هوامش المراجع، وصفحات القواميس!

وليس أدل على ذلك المعنى الذى أخفاه الناقد فى بطنه، من أنه يعود إلى التصريح بعد التلميح، فيقول فى وصف شعر عزيز أباظة المسرحى: «أنه شعر جزل رصين لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد».

ومعروف بداهة أن مثل هذا الشعر الجزل الرصين بمقدار ملائمته للشعر الغنائى، فهو غير ملائم للشعر المسرحى، لأنه إنما يشكل حائلاً لفظيًا لا بين الممثل ودوره فحسب، ولكن بين الممثل وجمهوره كذلك، وذلك أن مثل قمة النجاح بالنسبة إلى الشعر الوجدانى، فهو حضيض الفشل بالنسبة إلى الشعر الدرامى،

وهذا ما جعل الدكتورر طه حسين يصف المسرحية كلها بدهاء الناقد، بأنها «قصيدة رائعة»!

وهذا يعنى بعبارة أخرى أن الشاعر عزيز أباظة، بنظمه لهذا اللون من ألوان الشعر، لا يبتعد فحسب عن طبيعة الشعر التمثيلى، وإنما يبتعد كذلك عن طبيعة العصر، فالعصرية ليست بمجرد معاصرة الشاعر لأحداث عصره، وإنما العصرية باستيعابه لطبيعة العصر، فقد يعيش الشاعر عصر الطائرة والصاروخ وسفينة الفضاء، ولكن وجدانه كله يظل عالقًا بعصر الساقية والشادوف، متعلقًا بزمن الناقة والجمل، وهذا هو ما عبر عنه الدكتور طه حسين صراحة بقوله بعد أن استعرض أحداث المسرحية:

«إنها تصور أحداث وقعت منذ قرون، وأخص ما يوصف به العصر الذى وقعت فيه، إن طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استئثارًا به من طبيعة العصر الحديث، الذى لم تكن شمسه قد أشرقت بعد».

شاعر فى غير عصره!

وإطلالة لو عابرة، على مسرحية من مسرحيات **عزيز أباظة**، ندرك منها مباشرة وعلى الفور، مدى انفصام الشاعر عن لغة المسرح من ناحية وعن طبيعة العصر من ناحية أخرى، وعن الجمهور المتفرج من ناحية ثالثة وأخيرة!

خذ مثلا مسرحية «قيصر» ومدى حرصه فيها على اصطناع بلاغة الجاهلية، وتيانه بمهجور اللفظ ومستغربه إشاعة لجو الجزالة العربية، بصرف النظر عما تقتضيه لغة المسرح، وما تستسيغه أذن الجمهور، وهو مما لاحظه الدكتور لويس عوض، فعندما يقول «قيصر» مشيدًا بكفاحه النبيل من أجل روما وطنه:

ألـيس علا رومـا مـنـاديح هـمـتى

ومقصد روما فى العظيمات مقصدى؟

تستوقفنا على الفور كلمة «مناديح» لتشكل حائلاً لفظيًا بين أذن المستمع وبين التقاط المعنى، فضلا عن متابعة الحوار، وملاحقة الأحداث، واستيعاب

الشخصيات وكأنما الشاعر يدرك هذا، فيلجأ فى الهامش إلى شرح معانى الألفاظ، وإلى أن المناديح هذه جمع «مندوحة»، والمندوحة هى المذهب البعيد فى الأرض!

وعندما يقول «قيصر» أيضا وهو يتوعد عدوه اللدود **كاشياس**:

ســآخـذ أخـنـًا وبـيـلا فـيـرعـوى

لـقـد مـد فى أشـطـان جـرأتـه تـركى

نجد الشاعر يلجأ فى الهامش إلى شرح معنى كلمة الأشكال وكيف أنها تعنى الحبال وبذلك يكون معنى البيت أن تساهل قيصر مع كاشياس هو الذى مد فى حبال جرأته، وجعله يتمادى فى غيه إلى هذا الحد، فاذا كان الشاعر نفسه يشعر بأن ما يقوله يحتاج إلى تهميش، فمن يا ترى يذهب إلى المسرح وفى يده المعاجم والقواميس؟

وعندما يقول «**أنطونيو**» معددًا مناقبه، مشيدًا بفتوحاته، متحدثًا عن الشعوب، وكيف أنها:

تـقـاد، فـإن قـادت فـدفـاع قـنـة

مـكـلـلـة بـالـسـحب تـنـحط لـوهـد

يلجأ الشاعر أيضا إلى الهامش، فيشرح للقارئ كلمة «الدفاع» بأنها السبيل وكلمة «القنة» بأنها قمة الجبل، ولا نملك بإزاء مثل هذا الشرح، إلا أن نعجب لهذا الشاعر، إذا كان ما يقوله يحتاج إلى شرح فلماذا يقوله، أصلا، وإذا كان القارئ العاكف فى بيته على قراءة النص يعوزه مثل هذا الشرح، فما بالنا بالمتفرج الجالس فى المسرح، لمشاهدة العرض؟

وكذلك كالبورينا عندما تقول مخاطبة قيصر، منددة ببورتس:

أكـاد أرى فى الأفق خـطـبـا مـدومـا

ومـا كـان لمحى لـلأمـور بـكـاذبى

نجد الشاعر يلجأ فى الهامش إلى شرح كلمة «المدوم» بأنها «المنقض» و«التدويم» بانها «الانقضاض»، وبذلك الكلمتين يكون معنى البيت أن كالبورينا ببصيرتها الثاقبة وحسن إدراكها للأمور. تكاد ترى أمامها أمرًا جللا، ينقض على قيصر كما الصاعقة فماذا لو أخذ قيصر حذره؟ ولكن ذلك لا يعنينا، وانما الذى يعنينا هو إحساس الشاعر عزيز أباظة بأن أمثال هذه الألفاظ التى تحتاج إلى شرح، ليس من حكم القافية ولا من ضرورات الوزن، ولكنها من فرط حرصه على الجزالة الشعرية والرصانه اللغوية، مهما يكن من نتائجها سواء بالنسبة لبناء الشخصية، أو للغة المسرح، أو للجمهور المشاهد للعرض المسرحى.

ناهيك عن رضوخه لحكم القافية وتحكم الوزن، على النحو الذى يضحى فيه بكل معنى، ولا يلفت فيه إلى سياق الحوار، واتساق الكلام، وكأن الشخصية لا تقول ما تريد، ولا ما يريد لها الشاعر أن تقول، ولكن ما تحكم القافية بقوله، وهذا بطبيعة الحال ضد لغة الحوار المسرحى، الذى ينبغى أن يتصل ويترابط حتى ينتهى معناه نهاية طبيعية.

فعندما يقول بروتس مخاطبا قيصر:

فديتك روما دون أهلى وعترتى

فانك عرضى أو أعز من العرض

نجد أن حكم القافية، هو الذى جعله يقول «عرضى أو أعز من العرض» وفضلا عما فى كلمة «أعز من العرض» من تزيد لا معنى له، فقد كانت واحدة من الكلمتين تكفى دون حاجة إلى التكرار.

وعندما يقول بروتس أيضا موجها الحديث هذه المرة إلى روما ـ وطنه:

ويا وطنى لن تسترق فلا تهن

ويا قسمى لا تخشى نكثى ولا نقضى

نجد أن حكم القافية نفسه هو الذى ألجأه إلى هذا التكرار الذى لا معنى له ولا ضرورة، فكلمة «نكثى» يمكنها أن تغنى عن كلمة «نقضى» بمعنى أن واحدة من

الكلمتين كانت تكفى لأداء المعنى دونما حاجة إلى التكرار الذى لا معنى له. ونفس الشىء نجده عند قيصر، وهو يخاطب بروتس قائلا:

اتجـــزع أن أيـــقـــنت أنك مـن دمـى

وأنك بـعـضى قـد ضـمـت إلى بـعـضى

فهنا أيضا التكرار الذى لا معنى له ولا ضرورة، بل هنا التلاعب اللفظى الذى يشد انتباه السامع إلى ما فيه من شقشقة لفظية وإن صرفه عن معنى القول، وسياق الحوار.

وقس على ذلك الكثير والكثير جدًا مما لاحظه الدكتور لويس عوض وما نجده فى شعر عزيز أباظة المسرحى، حيث تتحكم فيه القافية بدلا من أن يتحكم هو فيها، وحيث تصبح القافية مقتل المسرح الشعرى، بعد أن كانت فى الشعر الغنائى قلبه النابض وجناحيه الخفاقين، بل حتى فى الشعر الغنائى، نجد أن بعض الشعراء ممن أجادوا الغناء، قد ضاقوا بالقافية الواحدة، وعمدوا إلى الرباعيات والموشحات، فما بالنا بالمسرح الشعرى الذى كان أولى به أن يتحرر من قيد القافية الواحدة، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى، وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينا نغميا بديلاً عن وحدة السطر أو البيت الذى يشتمل دائمًا على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى.

الشاعر اللامسرحى

ولكن. هذا هو عزيز أباظة، وذاك هو شعر عزيز أباظة، فهو لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامى، بل الشاعر الغنائى، وهو لم يصدر فى شعره عن تجاربه الذاتية وخبراته الحية، ولكن عن قراءاته العديدة وحافظته القوية لشعر الأقدمين.

وهذا معناه أنه فى شعره، إنما يصدر عن رنين اللفظ كما وعته أذنه مما قرأ لشعر القدامى، طالما كان محور الشعر عنده هو حاسة السمع أكثر من أية حاسة

أخرى، فإلى حاسة السمع هذه ترتد الكثرة الكثيرة مما نظم عزيز أباظة، والأساس عنده هو الحاسة، والحاسة عنده هى السمع، والمسموع عنده هو شعر القدامى.

فقد قرأ عزيز أباظة الكثير، وسمع الكثير جدا، وكانت له تلك الأذن الحساسة، المرهفة، القادرة على التقاط الرنين الموسيقى، وعلى المحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم، فجرى لسانه بالشعر على نسق النماذج التى انطبعت فى معسمعيه، وكأنما وضع أمامه نسقًا يقيس عليه كل ما يقرض من شعر، قول الشاعر محمود سامى البارودى:

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت ... به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا يعتمدنى بالإساءة غافل ... فلابد لابن الأيك أن يترنما

وفى هذا الشطر الأخير، فلابد لابن الأيك أن يترنما، يكمن تأثر عزيز أباظة، شأنه فى ذلك شأن «البارودى» بشعر الأقدمين كما وعته أذنه، وبالمحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم، وإن تكن والحق يقال محاكاة صادرة عنده عن طبع لا عن تصنع، وعن سليقة لا عن تكلف، فهو الطائر يترنم كالطائر، أو كالماء ينساب من ينوعه، والأشعة تتدفق من قرص الشمس.

وليس أدل على ذلك من أن الشاعر عندما يبتعد عن مصادر شعره، وينأى عن تأثره بشعر القدامى، ويتخفف من الجزالة التقليدية، والديباجة الرصينة، فإذا بنا نراه وهو يهوى من حالق سموقه وشموخه إلى حيث التعبير العادى عما هو عادى، عن فتات الحياة اليومية، ففى مسرحيته «أوراق الخريف» التى اختار لها موضوعا عصريًا، ورضى كارها أن يغير من منهجه الشعرى، منهج الرصانة والجزالة على غرار ما ترنم به سابقوه الأقدمون، إلى حيث «المنهج المطروق» منهج معاصريه فى التعبير عن واقع الحياة اليومية، نراه يقصد عمدًا إلى التعبيرات المبتذلة، والبعيدة عن طبيعة الشعر بوجه عام، والشعر المسرحى بنوع خاص، كما يتضح مثلاً من هذا الحوار:

أكرم (متلطفاً): ما لديك اليوم من فاخر ألوان الطعام.

وداد (فى مرح): عندى الصنف الذى تهواه.... رز بحمام ودجاجات سمان نظفت أمس أمامى.

أكرم: طيب فخم غذائى اليوم من غير كلام.

ولكنه سرعان ما يعود إلى منهجه الشعرى الأثير، حيث الجزالة التقليدية التى يستمدها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم، وخاصة تراث الجاهلية والشعر الجاهلى، الذى بعد به الزمن عن أسلوب عصرنا ولغة هذا العصر، وحال دون الشاعر ودون ابتكار التعبيرات الحديثة والصور الجديدة التى تتلاءم وهذه الحياة المعاصرة، وليس أدل على ذلك من لجوء الشاعر إلى بطون المعاجم ليستخرج منها كلمة مثل «الأراك» التى لم يعد يعرفها أحد، أو يستخدمها أحد، ليضعها فى بيت كهذا البيت من مسرحية «أوراق الخريف».

فديتك يا أخت عود الأراك سقاه الندى فانتشى وانثنى

هذا فى الوقت الذى يصف الشاعر فيه هذه المسرحية بأنها مسرحية عصرية، تتناول واقع الحياة المعاصر، وكان أولى به أن يغفل حاسة السمع، فيتسى ذاكرته لرنين الشعر القديم، وأكثر ما يحفظه لهذا الشعر، ويشعل حاسة البصر، ليرى حياتنا المعاصرة، ويبتكر التعبير الجديد عن هذه الحياة الجديدة، وبذلك يقدم لنا الصورة الجديدة فى ثوب جديد، بدلا من أن يقدم لنا الصورة الجديدة فى ثوب تراثى قديم.

وما ذلك كله، وكثير غيره، إلا لأن الشاعر عزيز أباظة، وكأنما وضع أمامه نموذجا أعلى ومثلا يحتذى شعر الجاهلية، وقول شاعر مثل عنترة:

أن تعيك فلقد تركت أباهما جزر السباع وكل نسر قشعه

الذى يشبه قول عزيز أباظة على لسان بطله المسرحى قيصر

ثقى بى فما زالت لهاتى جديدة وما برحت مستضريات مخالبى

وهو فى النهاية ولع الشاعر العصرى بتراثنا الجاهلى، ومحاولته التماس الجزالة والرصانة، فضلا عن الفخامة والإغراب فى شعر الأقدمين، وفرضه فرضا على ذوق العصر، وطبيعة العصر، مما أدى فى آخر المطاف إلى هذا الانفصام الصارخ بين الشاعر وفنه المسرحى من ناحية، وبينه وبين أسلوب عصره من ناحية أخرى، وبينهما وبين جمهور المسرح الحديث من ناحية ثالثة وأخيرة.

أجل لقد نسى عزيز أباظة أنه إنما يكتب مسرحًا شعريًا، وأن هذا المسرح الشعرى لا يُكتب لكى يقرأ، وإنما يكتب لكى يُمثل، ولكى يراه الجمهور.

* * *

شعر المسرح والشعر فوق المسرح

• الحق أن مسرحية «مأساة جميلة» هى اللمسة الذهبية التى توجت انتصارات الشعر الجديد، والتى لم تجعل من هذا الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية.. محمومة أو فاترة، بل جعلته شعرا له صياغته الفنية المكتملة، التى فتحت أمامه آفاقا واسعة.. واسعة إلى أقصى حد.

الظاهرة الجديدة فى حياتنا الأدبية هى دخول الشعر إلى المسرح، أعنى استدعاء المسرح للشعر، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى. وهذا ما رأيناه فى عدة تجارب طليعية استهلها **عبدالرحمن الشرقاوى** بمسرحيتيه الرائدتين «مأساة جميلة» و«الفتى مهران»، واستمر بها **نجيب سرور** فى مسرحيته الشعرية «ياسين وبهية» ومن بعدها مسرحية «آه يا ليل يا قمر»، وتمادى فيها **صلاح عبدالصبور** بمسرحيته الواعدة «مأساة الحلاج» فضلا عن محاولات أخرى ظهرت مثل مسرحية «محاكمة فى نيسابور» للشاعر عبدالوهاب البياتى، وأخرى مثل أوبرا «سولارا»، الشعرية للشاعر **محمد الفيتورى** وأخيرة مثل «**ثورة الزنج**» للشاعر معين بسيسو، وهكذا أحس جمهور المسرح ـ قراء ومشاهدين ـ أن أفقا جديدا للشعر العربى قد فتح، وأن مرحلة جديدة فى تطورنا المسرحى يمكن أن يؤرخ لها بالمسرحية الشعرية. تلك التى تستطيع الوقوف فوق خشبة المسرح، بعد أن كانت لاتقوى إلا على المثول بين دفتى كتاب.

والواقع أن هذه الظاهرة لم تنفش فى حياتنا المسرحية وحدها، ولكننا نشاهدها أيضا فى المسرح العالمى كله. فالمسرح العالمى المعاصر يمر الآن بهذه التجربة.. تجربة المسرح الشعرى، والدليل على ذلك مسرحيات الشعراء أودن وايشروود وكلوديل وأبو لينيير وكوكتو ولوى ماكنيس وكريستوفر فراى فضلا عن الشاعر العظيم ت. س. إليوت.

والحقيقة أن «التجربة الشعرية» فى المسرح المعاصر، تجربة ذات وجهين: الوجه الأول يتعلق بالدراما والوجه الآخر يتعلق بالشعر. ففيما يتعلق بالدراما

نجد أن تجربة المسرح الشعرى ليست جديدة كل الجدة بقدر ما هى حنين إلى الشكل الإغريقى القديم، أو «تعصير» للدراما الإغريقية وبعثها فى ثوب عصرى جديد، فالدراما عند اليونان كانت دراما شعرية مصداقا لقول المعلم الأول - أرسطو - «إن الشعر أعلى طبقة وأقرب إلى الفلسفة من التاريخ، لأن من شأن الشعر أن يعبر عن الأشياء ذات الطبيعة العالمية، فى حين أن التاريخ يعبر عن الأشياء الخاصة المحدودة».

وذلك يعنى أن التراجيديا وإن كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص، إلا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة، وخاصة بالجنس البشرى كله منذ **سوفوكليس** حتى اليوم.. وبعد اليوم. وهذا ما تنبه له الكاتب الألمانى الكبير **أوتولودفيج** فى محاولته تشكيل الدراما من جديد، ومؤدى نظريته القيمة هو أن المأساة الحديثة يجب أن تكون: «طرازًا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل من كيان الحياة الواقعية كله».

وفيما يتعلق بالشعر نجد أن الشعر الخالص وأقصد بالشعر الخالص شكل القصيدة الشعرية، نجد أنه قد بلغ قمته فى الأدب الغربى على يد إليوت فى قصيدته المشهورة «الأرض الخراب»، كما بلغ قمته فى الأدب العربى على يد **العقاد** فى قصيدته المشهورة أيضا «ترجمة شيطان». ومهما بلغت القصيدة الشعرية من تقدم فى مجال التعبير، فلن تصل إلى أكثر من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة، تثير فينا أحاسيس غامضة مهمة، وتترك لكل منا الحق فى أن يفسرها كما يشاء.

لهذا كان لابد للشعر الخالص أن يتطور من المرحلة الشكلية إلى المرحلة العينية، أعنى أن يتحرك فى اتجاه محدد بعينه، وذلك بأن يصب فى قالب الدراما، التى تتعمق فى نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الإنسانية جمعاء، فأوديب شخص معين وهيبوليت كذلك، إلا أن الانفعالات التى تثر لاتخص أوديب وحده أو هيبوليت فى شخصه، وإنما تخص الجنس البشرى كله، وذلك ما يعبر عنه «بالروح العالمى الشامل»، وقد أشار إليه المعلم الأول فى كتابه «فن الشعر» حينما قال: «الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة

بالشعر أو النثر، ومؤلفات هيرودوت يمكن أن تنظم شعرًا، ومع ذلك فهى تظل لونًا من ألوان التاريخ، لاينقص شيئا من قيمتها أو يزيد أنها نظمت أو لم تنظم. أما الفرق الحقيقى فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث، فى حين يروى الشاعر ما قد يحدث».

والخلاصة أن بعد الشعر الحديث عن صورة الدراما واستغراقه فى الغنائية دون الدرامية، فضلاً عن تشابه مفرداته، وتقارب صوره، وتكرار رموزه، هذا كله وكثير غيره هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول إلى أعماق نفس الإنسان.

ولكن.. هل معنى هذا أن المسرحية الشعرية لم تظهر فى تاريخنا الأدبى قبل هذه المسرحية التى كتبها عبدالرحمن الشرقاوى؟

الصحيح أن المسرحية الشعرية بدأت مع الشاعر **أحمد شوقى** فى طوالع هذا القرن، بل قامت لها على حد تصنيف **محمود أمين العالم** عدة مدارس مختلفة كتلك المدرسة الكلاسيكية التى يمثلها أحمد شوقى ويواصلها عزيز أباظة، وكتلك المدرسة الرومانطيقية التى تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها **احمد زكى أبوشادى وعلى محمود طه**، وكتلك المدرسة الرمزية التى يمثلها **بشر فارس وسعيد عقل**. على أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة، بل كانت شيئا ينفرط مضمونة فى صياغته، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات، أو هى موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة.

لذلك ألحت الحاجة إلى وجود مسرح شعرى يسجل أكثر من هدف واحد فى المجال الدرامى.. فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمى المعاصر، من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى، ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية إلى المرحلة العينية أى يصبه فى قالب الدراما التى يتجاوز الشاعر فيها التعبير عن ذاته، إلى خلق ذوات أخرى ومن ناحية أخيرة يكون بمثابة «البعد الرابع» فى مسرحنا المصرى، أعنى أن يكون اتجاهًا رابعًا يوازى الاتجاه الكلاسيكى الذى بدأه وأنهاه توفيق الحكيم، والاتجاه

الواقعى الذى استهله نعمان عاشور ومضى فيه لطفى الخولى واستنفد غايته عند سعد الدين وهبة، ثم الاتجاه التعبيرى الذى افتتحه رشاد رشدى واقتفى أثره ميخائيل رومان وشوقى عبدالحكيم. أقول إن الحاجة ألحت إلى وجود المسرح الشعرى الذى يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتها، والذى يعد عبدالرحمن الشرقاوى المسئول التاريخى عنه.

على أننا إذا انتقلنا من المحيط الخارجى إلى قلب التطور الفنى فى حياة هذا الشاعر، لاستطعنا أن نشهد فيه مرحلتين متميزتين.. الأولى هى ما يمكن تسميته «بالشعر فوق المسرح» والأخرى هى ما يمكن تسميته «بالشعر فى المسرح»، الأولى تمثلها مسرحية «مأساة جميلة»، وتمثل الثانية مسرحية «الفتى مهران». وعند كل مهما نقف وقفتين تختلفان طولاً وعمقًا، دون أن نتوقف عند السؤال التقليدى: هل المسرح الشعرى شعر أولاً، ومسرح ثانيًا أم هو مسرح أولاً وشعر بعد ذلك؟ ذلك لأن المسرح هو الهدف الأول، وليس الشعر منظومًا أو مطلقًا أو حرًا إلا وسيلة من وسائل التعبير.

على أن الدراما الشعرية ليست هى المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغة النثر، فلو كان الأمر كذلك لتساءلنا: لماذا نكتب بالشعر ما يمكن كتابته بالنثر؟

إن الشعر فى الدراما الشعرية ليس أسلوبًا للتعبير، وإنما هو جزء أساسى وضرورى فى بنائها الفكرى وبنيتها العضوية. إنه إيقاع الدراما نفسها، إيقاع الأحداث الدرامية، وقد نجد هذا الشعر فى بعض المسرحيات النثرية، عند تشيكوف بوجه خاص، ولكنها جوهر مسرح لوركا، وت. س. إليوت، ومايا كوفسكى... تعبيرًا خارجيًا وبناءً داخليًا كذلك.

والمسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية لاترتفع عن واقع الحياة اليومية إلا بمقدار ما تتكلم عن الأحلام وبلغة الأحلام. أن الدراما الشعرية إنما تقدم لنا الشعر المنبث فى واقع حياتنا اليومية نفسها، وإن موضوعها قد يكون هذه الحياة اليومية، ولكنه يستخلص من هذه الحياة اليومية ما لايستطيع المسرح النثرى أن يستخلصه منها، إنه يستخلص الروح أو الجوهر أو المعنى الكلى للحياة.

إن الدراما الشعرية لها موضوعها الخاص، الذى له بدوره، منطقة خاصة بين الحلم والواقع، بين الجزئى والكلى، فى صميم التجربة اليومية، وهذا معناه أن الدراما الشعرية نموذج خلص أعمق من مجرد الأسلوب الشعرى الغنائى، ومن مجرد الحدث المسرحى المكتوب بأسلوب شعرى.

الحق أن مسرحية «مأساة جميلة» هى «اللمسة الذهبية» التى توجت انتصارات الشعر الجديد، فقد كانت مجرد قصائد وأغنيات لاتصدر فى معظمها عن وعى كامل بمعنى التجديد، ولاينتظمها إطار فنى يحدد جهاتها الأصلية أو يضعها تحت عنوان بالذات حتى كانت هذه المسرحية التى لم تجعل من الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية محمومة أو فاترة، بل شعرًا له صياغته الفنية المكتملة، التى فتحت أمامه آفاقا واسعة.. واسعة إلى أقصى حد.

وصحيح أن هذه المسرحية كانت أقرب إلى الشعر المسرحى منها إلى المسرح الشعرى، لأن الكاتب كان عليه أن يدرك أولا بحسب تفرقه كوكتو المشهورة: «أن شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقًا كبيوت العناكب، ولكن خشنا كقلاع المراكب تراه الأعين من بعيد». لأنه بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد الأرض التى تنمو فيها بذور شعره، وينمو فيها هو الآخر.

وصحيح أن هناك مسافة درامية واسعة بينها وبين كتاب المسرح الشعرى من أمثال ييتس وإليوت وكوكتو ولوركا وأوبى وغيرهم ممن اشتركوا فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب، وقاموا بحملتهم التجديدية الواسعة لعودة المسرحيات الشعرية إلى المسرح، والبحث عن كفء عصرى لكل من سوفوكليس وشيكسبير.

صحيح هذا وذاك.. ولكن الصحيح أيضا أن مسرحية «مأساة جميلة» كانت حدثًا فنيًا جريئًا، وخطوة فسيحة نحو الشعر الدرامى والأداء التراجيدى، ثم هى بعد هذا كله تطوير للشعر العربى الكلاسيكى الذى تصلح بحوره للشعر الغنائى ولاتصلح للحوار التمثيلى، كما لاحظ المازنى بحق فى تعليقه على ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير، وما عبر عنه بقوله: «وبحور

الشعر العربى أصلح ما تكون للشعر الغنائى أو ما يطلقون عليه فى الغرب لفظة (ليريك) وهو لايصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقية عليه. والحوار التمثيلى أحوج ما يكون إلى بحر لين لايظهر عليه التوقيع الموسيقى كما يظهر فى سواه، أضف إلى ذلك أن البيت من الشعر فى القصيدة العربية «وحدة» تامة فى ذاتها، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظى وتعلق الكلام بعضه ببعض على معانى النحو، وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيات - إذا ربطه شىء - إلا المعنى، وواضح من موجز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب، اختراع بحر جديد شبيه بالوزن «الأبيض» كما يسمونه، وتستدعى ألا يكون البيت أو السطر وحده كما هو إلى الآن».

ومن هنا كان فشل المسرح الشعرى عند كثير من شعرائنا الكبار.. عند أحمد شوقى الذى لم يوفق فى خلق لغة المسرح الشعرى، وعند عزيز أباظة الذى بحث عنها طويلا ولم يجدها.. وظلا هما الاثنان رهينى مجموعة من القصائد الغنائية الجميلة يلقيها الممثلون على المسرح، دون أن تشكل نسجا أساسيًا فى بناء المسرح الشعرى.

ومن هنا أيضا كانت ثورية المحاولة التى أقدم عليها عبدالرحمن الشرقاوى فى مأساته الجميلة لأن الاختلاف بينه وبين سلفيه ليس مجرد اختلاف كبير وكفى، وإنما هو اختلاف نوعى، أو هو الاختلاف بين المسرحية التى لاتحيا إلا بين دفتى كتاب، والمسرحية التى يمكنها أن تقف فوق خشبة المسرح.

لهذا كان على الشعراء الذين يكتبون للمسرح أن يحتموا بحركة التجديد المسرحية من ناحية، وأن يستخدموا سلاح التجديد فى الشعر ذاته من ناحية أخرى.

فقد كان التجديد فى الشعر مرادفًا لرفض القيم الثقافية واللغوية القديمة، ومرتبطًا فى الوقت نفسه بمواقف اجتماعية تقدمية، أما كُتاب المسرح التجديديين الذين استخدموا الشعر فى المسرح، دون أن يكون لهم موقف تجديدى من الشعر نفسه، فقد انتهوا إما إلى الإفلاس الفكرى والفنى، أو أن أعمالهم ذاتها هى التى توقفت عن إلهام الأجيال الطالعة.

وإذا تذكرنا أن تجديد الشعر هو موقف مباشر وحاسم ضد الجمود الثقافى، لتبينا مقدار ما فى كسر عمود الشعر وخلق إيقاعات شعرية جديدة، وابتكار صياغات أسلوبية جديدة، وإضافة دلالات جديدة لمفردات قديمة فى سياق العمل الشعرى، لتبينا مقدار ما فى كل هذه الجوانب من حركة تجديد الشعر من دلالة اجتماعية تقدمية.

وهذه الدلالة الاجتماعية التقدمية هى الوجه الآخر لتأثير دخول الشعر الجديد إلى المسرح، وهى تكتسب حين دخولها المسرح، صفة الوعى بالعالم وبالحياة وبهموم الإنسان.

إن الشعر الجديد فى المسرح ذاته، فى أشكاله وفى قدرته على حمل وعى الشاعر والتعبير عنه، هو كسب لتجديد الشعر أيضًا، إذ يضعه مباشرة أمام أذواق الجماهير، يختبر نفسه ويؤثر فى الأذواق، يتعلم منها فيزداد خبرة وصقلا.. ويعلمها فتزداد مرونة وقابلية للتغيير.

إن عبدالرحمن الشرقاوى بطاقته العاطفية الدافقة، وإحساسه الفنى الغزير، فضلا عن وضوح الرؤية لديه فيما يتعلق بخلق لغة المسرح الشعر، فى أدب خلا تماما من كل سابقة ناضجة لهذا الفن المجيد، استطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الغليظ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى فى تدفق لايكاد السامع يحس مقاطعه، وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينًا نغميًا بديلاً عن وحدة السطر أو البيت، الذى يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى. وليس أدل على ذلك من هذا المشهد بين جميلة وعزام وجاسر فى الفصل الخامس قرب نهاية المسرحية:

جميلة: أترانى طفلة مازلت ..

جاسر فى غد.. عندما يرتفع الزيتون فى خضرته.

عندما ترتفع الراية فى أرض الجزائر.

عندما تنتصر الثورة.. فابكونى وقولوا: لم تمت.

عزام: سنقول: انتصرت!

جاسر: قسمًا إن غالك السفاح فالعصر زرى وحقير.

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير.

لا وعينيك وفى عينيك أحلام نبيلة.

لا.. وآلام البطولة.

لن تموتى يا جميلة.. لن تموتى يا جميلة.

وهكذا استطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يضع يده على هذه اللغة السهلة البسيطة، التى تعبر عن الأشخاص تعبيرًا رائعًا، وتصور المواقف تصويرًا أروع، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير إلى موضوعية خلق ذوات أخرى، لها شخصياتها المتفردة وكياناتها المتميزة، التى تتشابك حيواتها، وتتعامد مصائرها من أجل ما هو أعمق وأبعد مدى. كل هذا دون أن نحس أن الحوار الذى نسمعه إنما هو حوار يدور فى نظام دقيق من موسيقى الشعر.

على أن الشرقاوى لم يلجأ إلى تبسيط العبارة الشعرية إلا فى المواقف العملية التى يخدم بها تطور الحدث، لأنه فى المواقف الإنسانية العميقة أو الحاسمة، كان يلجأ إلى مستوى عال من الشعر يتجانس مع سمو الإحساس وعمقه، أو وهج الشعور وغليانه، كما فى المنظر الأول من الفصل الثانى، حيث نرى جميلة بعد أن ماتت زميلتها أمينة، تعانى آلام الحزن وجلال الأسى فتقول:

ما بال ألوان المساء. هناك تصبغها الدماء.

والريح مثقلة بمأساة الحياة، وكل شىء مختنق.

أسفاه، قد سقطت وفى نظراتها وهج سيشرق.

وبيير يركلها بكعب حذائه والرعب يعتصر الجميع.

ودماؤها تنسال فى خيط رفيع ويمثل لمح البرق مالت.

وتجرعت أنبوبة السم الصغيرة ثم قالت:

لا تتركوا أحداً يساق لسجن بربا روسه ولديه سر ما من الأسرار

فهناك حكم العار! والتعذيب والموت البطيء بغير رحمة.

والانتحار أعز للإنسان من أن يسجنوه

ماتت وفوق شفاهها اختلج الهتاف: تحيا الجزائر.

وبذلك استطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يصور الخارج، وأن يعبر عن الداخل بحرية وانطلاق، وخاصة فى تلك اللحظات الشعورية التى كانت ترتفع فيها درجة حرارة الوجدان فيتجاوب معها المتفرج، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيًا بينه وبين الممثل. فالشرط الأساسى فى لغة المسرح الشعرى: ألا يحس المشاهد أن حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة، ولذلك كانت النغمية الملائمة ضرورية كل الضرورة، لجعل لغة المسرحية الشعرية على درجة كبيرة من الشفافية، تمكنها من تنويع الجو وإحداث الأثر الفنى المطلوب.

والمسرحية من حيث المضمون، دراما ثائرة كتبها شاعر تقدمى ملتزم استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة، وقصة اشتراكها الفعلى فى النضال المسلح، وتعذيب الفرنسيين لها لإرغامها على أن تبوح بأسرار الآخرين، ثم قصة محاكمتها غير العادلة، ووقوفها فى وجه جلاَّديها ببطولة وعدالة وشرف. وهكذا جاءت المسرحية قطعة من الأدب «التوجيهى» الهادف، الذى يتجاوب مع واقع الأحداث، ويقيم الدليل على فعالية الكلمة، ومسئولية الفنان.

غير أن عبدالرحمن الشرقاوى بقدر ما كان موفقًا فى لغته الشعرية من حيث نغمية الشعر وتلوينه، بما يتناسب مع المواقف والأشخاص والأحداث، بقدر ما خانه هذا التوفيق فى عرضه للحدث الدرامى، عرضًا يتفق ومواضعات الدراما الشعرية بوجه عام، لهذا رأينا الشرقاوى كثيرًا ما ينقلب الحوار عنده إلى قصائد ذات طابع غنائى يجمد الحركة داخل المسرحية، وكثيرًا ما يعجز عن كشف الأبعاد النفسية للشخصيات، وتحديد مواقفهم الجذرية. والتى يمكن تحديدها فى نقطتين أساسيتين:

١ ـ تحريك الأحداث داخل المسرحية.

٢ ـ تصوير الشخصيات التى تنهض بأحداث المسرحية وتحدد أبعادها.. النفسية، والاجتماعية، ومواقفها الحاسمة.

فبدلا من الفكرة المحورية التى تدور عليها أحداث المسرحية، وجدنا عدة أفكار تتشابك مرة وتتباعد مرة أخرى، لأن خطة عامة لاتنظمها، ولأنها لاتتطور تجاه هدف بالذات، وبدلا من استلهام ثورة الجزائر ككل، ثم تجسيدها فى شريحة جزئية مكثفة، ينبع من داخلها الحدث، ويمضى فى تطوره الدرامى المرسوم، وجدنا وصفا تفصيليا لحدث بعينه هو «مجزرة القصبة»، فضلا عن الكثير من الوقائع التاريخية التى حدثت فى أثناء ثورة الجزائر. وبدلا من رسم الشخصيات جميعا بناء على صراع درامى واضح، وجدنا التركيز كله ينصب على شخصية جميلة ومن ورائها جاسر، وكأن الشخصيات الأخرى لا هم لها لا إتاحة الفرصة لقصة الحب بين الطرفين.

عموما استطاع عبدالرحمن الشرقاوى فى مضمون هذه المسرحية أن يحقق فكرته الخاصة عن البطولة والبطل، فليس الفرد عنده هو البطل، وإنما البطل هو الظروف الاجتماعية نفسها، أو هو إنسان تصنعه هذه الظروف، ليس كل إنسان بطبيعة الحال، وإنما الإنسان الشريف الذى لايلوثه الزيف ولايعلوه الصدأ، فالبطل عنده ليس هو البطل المثالى الذى تخيله **هيجل** فى شخص نابليون، ووصفه بأنه «روح العالم فوق صهوة جواد». ولا هو البطل الرومانسى الذى تخيله **كارليل** فى صورة القديس أو النبى أو الملك، ولا هو البطل البيولوجى الذى رآه لمبروزو على أنه نسيج وحده ونوع قائم بذاته، وإنما هو فرد عادى من أفراد الناس، قد يكون جميلة الطالبة البسيطة، أو جاسر العامل الجزائرى العادى، فكلاهما وضعته الظروف الاجتماعية فى موقف من مواقف الكفاح، فاستطاع بعزيمتهما القوية ومعدنهما الأصيل، أن يثبتا للعالم كله أن الظروف تستطيع أن تخلق من الإنسان العادى بطلا غير عادى.

أقول إن الثقوب التى رأيناها فى مسرحية جميلة، هى التى أحدثت رقعة واسعة بين شكل العمل الفنى ومضمونه، فلم تتفجر اللغة من قلب الحدث، ولانبع

الشعر من النسيج الدرامى، وإنما ظل الشعر والمسرح ـ فى مواضع كثيرة ـ وكأنهما بعدان اثنان لابعد واحد، وهو ما أطلقنا عليه عبارة «الشعر فوق المسرح».

والذى لاشك فيه أن عبدالرحمن الشرقاوى أحس بهذا الصدع الكبير فى بنائه المسرحى، فحاول جاهدًا أن يتحاشاه فى جهده الثانى «الفتى مهران». وهى المسرحية الشعرية التى خطت بكاتبها خطوات فسيحة إلى الأمام، محققة كيفا أكثر نضجًا، واسهامًا أشد تطورًا، ومرحلة جديدة هى التى أطلقنا عليها عبارة «الشعر فى المسرح».

ولكى نفهم هذه التفرقة أكثر وأكثر نعود إلى نظرية كوكتو عن المسرح الشعرى، والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول، لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديا الكلاسيكية، وعلى ناظمى الدراما الشعرية، فهو أولا يجلو لنا ـ كما سبق أن لاحظنا ـ طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح، ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح، وهو ما أوضحه فى عبارة أخرى قال فيها: «فأنا إذًا أحاول استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح، فالشعر فى المسرح دانتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد، أما شعر المسرح فهو دانتيلا سميكة، دانتيلا مصنوعة من الحبال، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر». وعند كوكتو أنه إذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا، مألوفين إلى الحد الذى يجعل جمهور المسرح الشعرى يقول وهو يستمع إلى الممثل الواقف فوق خشبة المسرح «آه يمكننى أن أتكلم الشعر أنا أيضا»، على حد تعبير إليوت، فما ذلك إلا لأنهم بوعى أو بغير وعى، قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر فى المسرح.

والسؤال الآن هو هذا.. إذا كان عبدالرحمن الشرقاوى فى مأساته جميلة قد حقق «الشعر فوق المسرح». وإذا كان فى فتاه مهران قد حقق «الشعر فى المسرح»، فلم.. أو متى يحقق «شعر المسرح»؟

الواقع أن عبدالرحمن الشرقاوى استطاع فى مسرحيته الثانية أن يصل بالشعر إلى درجة كبرى من الشفافية فى نقل الفكرة، والتركيز فى صوغ العبارة،

ـونما انعزال عن «الثيمة» الأساسية التى أدار عليها صراعه الدرامى. ولكن البناء لمعمارى الذى ابتناه، لم يخل من عدة طوابق، كان يخرج فى بعضها عن إطار لتعبير الدرامى إلى إطار التعبير الغنائى الخالص كما فى قصيدة مهران التى يخاطب فيها سلمى، راويًا عن قصة حياته فى القرية، وكما فى قصيدة سلمى التى كشفت بها لمهران عن مكنون عشقها له. ولا خلا البناء من طوابق أخرى ليست أكثر من قصائد بذاتها، ألقاها الشاعر على لسان هاشم فى حلم سلمى، أو صابر فى روايته لموت أبيه. وطوابق أخيرة اتخذت شكل الحوار المسرحى، ولكنها فى الحقيقة قصيدة شعرية طويلة لايقطعها إلا تعليق أحد الأشخاص، أو مقاطعة أحد الواقفين كما فى خطاب مهران الذى بعث به إلى السلطان على لسان الفتى هاشم، «قل له يا أيها السلطان».. وخطابه الآخر الذى ألقاه على الأمير «إنى لأعرف كل شىء يا أميرى، كل شىء».

على أن هذا لايعنى انعدام الطابع الدرامى فى هذه المسرحية، فلقد تحاشى الفتى مهران الكثير من عيوب المجاهدة جميلة، واستطاع الشاعر أن يجعلنا نعانى مأساة بطله معاناة وجدانية عميقة فى صراع قوى، وحدث متطور، وفكرة محورية تدور عليها أحداث المسرحية، هذا فضلا عن الحوار الشعرى المسرحى البالغ السهولة دون حذلقة، البالغ الأصالة دون زيف، البالغ العمق والتركيز دون تفاهة أو ابتذال.

والذى يحسب للفتى مهران أن الشاعر وفق هنا فيما لم يوفق فيه هناك، أعنى فى قدرته على التنقل بين مستويين من لغة الشعر المسرحى.. مستوى شعرى قرب إلى لغة النثر استخدمه الشاعر فى التعبير عن فتات الحياة اليومية، وتوصيل الأفكار العابرة، كما فى هذا الحوار فى طوالع المسرحية:

هاشم: سلمى.. جهزى.. شايا لمهران.

مهران: خلى عنك الشاى يا هاشم.

(لسلمى بخفة) جئينى بكوب من نبيذ الأمراء.

واعذرينى أنا لم أكتب ما كنت وعدتك، كلمات الأغنية.

سلمى: (بخفة) أن كتبت الأغنية لقرأت الكف لك.

ولشاورت الحصى والرمل فى مستقبلك دونما أجر! متى تكتبها؟

مهران: قضيت طول الليل أسعل، إنه داء قديم.

اسامة: هو بصمة السجن الرهيب على ضلوع الثائرين.

عوض: هو ما يخلفه الصراع لنا.. لنا نحن الضحايا الحالمين.

مهران: فى غد نرتاح يا سلمى..

غدا يخلد القلب إلى الراحة.. هبا.. النبيذ.

ومستوى آخر ارتفع فيه الكاتب إلى لغة الشعر العالى الرفيع، وذلك فى المواقف الكثيفة التى تشابكت فيها الأقدار، وتزاحمت الخواطر وهاج الشعور، وليس أدل على ذلك من موقف التحدى بين أمير البلاد والفتى مهران.. الأمير يحاول جاهدا أن يحتفظ بهيبته ووقاره أمام الفلاحين، وفتى الفتيان يظهر للجميع أن للحق قوة وأن للشعب حقوقًا، أنه يذكرنا بالتحدى المشهور بين البطل الوجودى «أورست»، وكبير الآلهة «جوبيتر» فى مسرحية «الذباب» لجان بول سارتر:

أورست: أنت ملك الآلهة يا جوبيتر، وملك الصخور والكواكب، وملك الأمواج فى كل البحار، ولكنك لست ملك الإنسان.

جوبيتر: لست مليكك أنت أيتها الدودة الخالية من كل عقل، ولكن من ذا الذى خلقك؟

أورست: أنت.. ولكن كان يجب ألا تخلقنى حرًا.

جوبيتر: إنما وهبتك الحرية لتخدمنى.

أورست: هذا جائز، ولكنها انقلبت ضدك، ولا حيلة لى ولا لك فى ذلك.

جوبيتر: وأخيرًا.. هذا هو عذرك.

اورست: لست معتذرًا!

جوبيتر: أهذا حق؟ أتعرف أن هذه الحرية التى تزعم أنك عبد لها تشبه كل الشبه أن تكون اعتذارا؟

أورست: لست السيد ولا العبد، وإنما أنا الحرية!

ومثل هذا الصراع هو الذى نلقاه فى صراع الفتى مهران مع أمير البلاد:

مهران: أو لا ترى أنى ملك الزمان.

ورغبتى ليست تعد.

كل الرمال رعيتى.. كل الرمال.

الأمير: فلتلق سيفك أم أنت تشهره على السلطان.

مهران: إنى لأشهره على العدوان.

الأمير: أنى أميرك هل نسيت؟ أنا سيدك.

مهران: لا أنت لست بسيدى.

وأنا كذلك لست تابعك الوفى.

أنا لست مجدك، يا أمير ولست عارك، لكننى فى الحق كنت وما أزال هنا طريدك.

ويتجلى الكسب الدرامى الذى أحرزه الكاتب فى هذه المسرحية، فى أننا ندرك فورًا وفى قلب التصميم المسرحى، أن التطور الداخلى هو أهم العناصر، وأما العنصر التراجيدى الخارجى، أى الحركة أو الحدث فنتيجة لازمة تنبعث من التطور الداخلى، وتعمل جاهدة على أن تبرزه فى ثوب الواقع الشعرى.

والذى وفق عبدالرحمن الشرقاوى فى الوصول إليه، هو القاعدة النقدية التى وقف فوقها إليوت، شارحًا نظريته فى الدراما، تلك التى تتصل بجماهير المسرح الشعرى. ومؤدى هذه النظرية ، أن المسرحية الناضجة انما تكون ذات عدة «مناسيب من الأهمية، فهناك العقدة لأبسط المشاهدين، والشخصية لمن هم أكثر فكرًا، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل إلى الناحية الأدبية، والإيقاع لمن هم أشد

من سواهم حسًا موسيقيًا، أما الجماهير المغرقة فى الإحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة أثر خطوة».

وفى الفتى مهران حقق عبدالرحمن الشرقاوى الكثير من هذه المناسيب فإلى جوار العقدة التى توضع ثم تنفرج إلى أن تحدث فى النهاية لحظة التنوير، هناك شخصية فتى الفتيان مهران الجسور، وفتاة الحى سلمى الغجرية، وبجير قاضى ديوان الأمير، وطه عمدة القرية، وإلى جوار الصور الشعرية الموحية، والتعبيرات الجامعة بين العذوبة والصفاء، هناك الشعر المنغوم الموسق، الذى يجرنا على طول المسرحية إلى لحظة الإيقاع التراجيدى الحزين.. لحظة سقوط البطل وانتهاء المأساة.. وبعد هذا كله هناك المعنى الذى يتكشف للجماهير فى سياق المسرحية.. يتكشف لها خطوة فى أثر خطوة، محدثًا لها «متعة الهزة فى الشعور» كتلك التى نراها فى كبريات المآسى الشعرية «أوديب» و«هاملت» و«جريمة القتل فى الكاتدرائية».

ومرة أخرى يعود الشاعر فى «الفتى مهران» ليؤكد رؤاه الخاصة فى البطولة والبطل، وكيف يكون البطل صنيعة الظروف، وفى الوقت ذاته ضحية الظروف- وهو ليس إلهًا هبط من السماء، ولا ماردا انبثق من الأرض، ولكنه إنسان عادى كبقية الناس، وضع فى ظروف أليمة وضاغطة فاستطاع بعزيمته القوية وداخله الأصيل، أن يغير هذه الظروف وأن يتجه بالأوضاع من حوله إلى ما هو أشرف وأنبل وأليق بالإنسان. وصحيح أن البطل يسقط.. وصحيح أنه ينهار.. ولكن سقوطه وانهياره لاينتجان عن قدر تحداه، ولا عن قوى خفية ناصبته العداء، ولا عن لؤم فيه أو خسة، ولكن عن خطأ ارتكبه فتردى فى هوة الشقاء بعد أن كان يقف فوق ذرى المجد. «فالهامارتيا» أو السقطة العظمى، إنما تنتج عند شاعرنا الرائد عن تغير فى الظروف وسوء تقدير البطل لهذه الظروف، وذلك أيضا لأنه إنسان.

والخطأ الذى ارتكبه الفتى مهران، هو أنه بعد أن اختار طريق النضال الثورى وآمن بحتمية الكفاح المشترك، وزمالة الطريق لم يلتزم بما آمن به واختاره، وإنما خيل إليه، فى منتصف النضال، أنه لو قام ببعض التنازلات لاستطاع أن يخدم القضية التى يعمل من أجلها.. قضية الشعب فى صراعه ضد قوى البطش

والطغيان.. ضد الرجعية والخيانة .. ضد كل ما هو قمىء وزرى. ولكن هذه التنازلات هى التى تحطمه فى النهاية، وتقضى عليه، وعلى العقيدة التى آمن بها، والظروف التى مثلها، والواقع الذى آذره ووقف إلى جواره. ويموت الفتى مهران وعلى محياه الوسيم قسمات أليمة، ومن شفتيه تخرج كلمات ذبيحة..

كلمات الانتهاء:

مهران: أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد.

لم يزل عندى أشياء تقال.

أنا ذا أمضى وما قلت الذى عندى، وما حققت حلمًا واحدًا.

لم يزل فى القلب منى ألف حلم.

لم يزل فى الرأس منى ألف شىء.

وأنا أمضى بأحلام حياتى.

أنا ذا.. أفقد الصحراء والليل وأحلامى وحبى.

أنا ذا .. أفقد الصحراء والليل وأشيائى جميعا.

ولكن الشاعر المنتصر لقضية الإنسان، المؤمن بعدالة المصير، يرى فى الشعب وقودًا ثوريًا لمعركة الطريق.. لغرس البطولة وأنبات الأبطال.. فالشعب قادر على أن يهب الظروف.. والظروف التى خلقت مهران لابد وأن تخلق غير مهران، لأنه طالما كان فى الأرض شر، وطالما كان فى الدنيا قهر، فلابد أن ينشأ ألف مهران، ولابد أن تنبت مليون جميلة.

إنه بالشعر الثورى العظيم الذى نظمه هذا الشاعر، وبالإحساس الواعى العميق بلغة المسرح الشعرى، وبالمعانى الإنسانية الشريفة والعادلة التى نثرها فى أرجاء هذا المسرح، استطاع عبدالرحمن الشرقاوى بحق أن يفتح أفقًا جديدًا للشعر الجديد، وأن يضيف بعدًا رابعًا إلى المسرح المصرى، وأن يكون بأصالة هو الرائد الحقيقى للمسرح الشعرى فى أدبنا العربى المعاصر.

* * *

شاعر الكلمة والموت

- الكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هى «القيمة» والقيمة المطلقة، التى تجعل للحياة معنى، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى أنها سعى كادح نحو هذه القيمة التى هى بمثابة المعنى الكامن من وراء الحياة.

الكلمة و«الموت».. بهاتين اللفظتين استطاع **الشاعر صلاح عبدالصبور** أن يلخص حياة المفكر الصوفى الشهيد الحسين بن منصور الحلاج، وأن يلخص معها حياة كل شهيد فكرى عظيم.. فحياة الفكر هى حياة إنسان يقول كلمته، ولايهمه بعد ذلك إن هم علقوه فى هذه الكلمة، أو تعاطتها العقول لتدمنها الشفاه. فهو مؤمن بكلمته.. مؤمن بضرورة توزيعها على الناس.. ومؤمن بعد هذا كله بضرورة إيمان الدنيا بها.. فإن قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة، وإن لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا أو يموت، بل ربما كان الموت فى عينيه أشهى من الحياة.

وهنا خطأ الشهيد، بل هنا صواب الشهداء، خطؤه إذا عاملناه بمقياس الإنسان اليومى فى الحياة اليومية، وصوابه إذا عاملناه بمقياس الإنسان الذى يعبر حاجزى الهنا والآن، ليتصل بالجهد الخلاق الذى يكمن من وراء الحياة، والذى هو اللّه.

هل كان سقراط يفر من الموت هازئا بقوانين المدينة، أم يطيع هذه القوانين ولو انقلبت ضده، لأنها القوانين التى كانت تأويه وترعاه؟ هل كان **المسيح** يظل منزويا بالجليل هو وحواريوه، أم يخرج بالرسالة إلى بيت المقدس، ولو دخل فى حرب صريحة مع دولة الكهانة؟ هل كان الحسين يسير إلى العراق لملاقاة يزيد، أم يبقى بمكة هو وشيعته صغيرًا صاغرًا لما لاترضاه له الدنيا ولا يرضاه له الدين؟ هل كانت **جان دارك** تنكر الأصوات لترضى جوقة الكرادلة، أم تستجيب لها ولو ساقوها إلى عذاب الحريق؟ هل كان الحلاج يمشى بالحقيقة بين الناس، ويبوح

بها فى الأسواق، أم يخشى فقهاء عصره فيكتمها فى نفسه متلذذًا؟ تلك هى المأساة.. مأساة كل شهيد فكرى عظيم، والحلاج واحد من هؤلاء الشهداء.

فالكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هى «القيمة» والقيمة المطلقة التى تجعل للحياة معنى، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى أنها سعى كادح نحو هذه القيمة، لأننا حينما ننكر الوجود الإنسانى باسم الموت، فإنما نعرب عن تنكرنا للقيمة المطلقة، وإيماننا بمعطيات الإدراك الحسى وحدها.. هنا تستحيل الحياة إلى سعار أليم على المادى والمباشر والرخيص، وهنا يفقد الإنسان حسه بالأبدية ليعانى آلام الحصر واليأس والضياع. على العكس من الشهيد الذى تعلو وجهه ابتسامة السرور المتألم أو الألم السار، نتيجة إيمانه بالقيمة المطلقة، وثقته بالمبدأ الكاهن من وراء الحياة.

أجل إنه لمن المحال أن تكون تضحية البطل أو الشهيد أو القديس عبثًا لا طائل تحته، وهل يعقل أن تكون الحياة قد كذبت على الشهيد والقديس وحدهما، أو أن يكون الإيمان بالحياة، والإيقان. بالقيم، والثقة بالله هى وحدها مظاهر انخداع الإنسان؟

كلا بطبيعة الحال، فإن الذات الحرة الأصيلة، أو الإنسان الأصل لا الإنسان الصورة، حينما تطبق الضرورة على حريته، وتشل الحاجة إرادته، وتختنق فى فمه الكلمات، فإن الموت كما قال **كير كيجارد** لابد أن يجىء ليفتح له النافذة! وهذا ما عبر عنه الحلاج أروع تعبير وأحلاه حينما قال فى المنظر الثانى من الفصل الأول:

«قد خبت آذن، لكن كلماتى ما خابت

«فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع

«تتحدر منها كلماتى فى القلب

«وقلوب تصنع من ألفاظى قدرة

«وتشد بها عصب الأذرع

«ومواكب تمشى نحو النور، ولاترجع

«إلا أن تسقى بلعاب الشمس

«روح الإنسان المقهور الموجع».

ولكن من هو الحلاج؟

ما هى قصة حياته وما هى مأساة موته؟

الحسين بن منصور الحلاج هو الصوفى الإسلامى الكبير، الذى ولد فى البيضاء بفارس، ونشأ فى واسط بالعراق، وازدهر فى أواخر القرن الثالث الهجرى، وعاش حياة مليئة بالجهاد الروحى، حافلة بالنضال الاجتماعى، فبعد أن درس على شيوخ الصوفية.. التسترى والمكى والجنيد.. وبعد أن اتصل بأئمة التصوف فى عصره، وبعد أن حج إلى مكة ثلاث مرات، تلقى خرقة الصوفية، وطاف يدعو الناس إلى الزهد والفناء، جامعًا حوله كثرة من المريدين.

أما مذهبه الصوفى فيقوم على ثلاث ركائز محورية، الحلول: حلول الله فى الانسان، واستحالة الإرادة الإنسانية إلى إرادة إلهية، بحيث يصبح كل ما يصدر عن الإنسان من فعل.. فعلا لله، مما يترتب عليه القول بإمكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى، وهو ما يعرف «بإسقاط الوسائط»، وما يترتب عليه القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة، وهو مايعبر عنه «بحلول اللاهوت فى الناسوت»، أو الذات الالهية فى الذات البشرية وبذلك يصبح الولى الدليل الذاتى الحى على الله «هو.. هو». ومن ثم يقول: «أنا الحق» قدم الحقيقة المحمدية أو النور المحمدى، الذى فاض بكل أنواع الكمال العلمى والعملى، وكان واسطة فى خلق العالم، توحيد الأديان وأن هذه الأديان إن هى إلا أسماء لحقيقة واحدة، وفروع لأصل واحد، فإنها إنما تتخلص فى أن الأديان كلها لله.

غير أن الحلاج العظيم، لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات، انتظارًا لما يتعاقب على نفسه من مواجيد وأنواق، ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات، وإنما حرص على أن ينزل

إلى أرض الواقع، أرض الصراع والفعل، أرض الجدل والتجريب فالكون ملىء بالشر، والشر هو فقر الفقراء، هو جوع الجوعى، هو ظلم الظالم، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية. ولذلك آثر الحلاج أن يجعل من حياته وقودًا فكريًا فى معركة الطريق، فشنها حربًا صريحة على كل فاسد، وسوطًا سليطًا على كل ضالم، وتوكيدًا مستمرًا لروح العدالة والمحبة فى الإنسان. أسمعه يقول لصاحبه الشبلى وهو يحاوره:

«يا شبلى

الشر استولى فى ملكوت اللّه

«حدثنى.. كيف أغمض العين عن الدنيا

«إلا أن يظلم قلبى؟»

ومن هنا انطلق الحلاج على الفور يخلع خرقة الصوفية، وينزل إلى دنيا الناس، يحتك بالعامة، ويتصل ببعض وجوه الأمة، فى محاولة دنيا الناس، يحتك بـ لعامة، ويتصل ببعض وجوه الأمة، فى محاولة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره، وإن دخل فى خلاف لاينفض مع جماعة الصوفية، وإن تعرض لاتهامات لاتنتهى مع القضاة من فقهاء عصره، ويرد على صاحبه وهو لايزال يحاوره:

«هل تسألنى ماذا أنوى؟

«أنوى أن أنزل للناس

«وأحدثهم عن رغبة ربى

«اللّه قوى، يا أبناء اللّه

«كونوا مثله

«اللّه فعول، يا أبناء اللّه

«كونوا مثله...

«اللّه عزيز يا ابناء»

وكان طبيعيا أن تختنق الكلمة فى حلقه، وتتعطل على شفتيه.. فأهل الحقيقة من الصوفية يضنون بالحق على غير أهله، وأهل الشريعة من الفقهاء يخشون أن تذيع فى العامة فتقع الفتنة ويغضب حكام الدولة، وتلك هى الحيرة.. بل تلك هى المأساة. حيرة النفوس الكبيرة حين تخوض غمار الصراع فلا تكاد ترى الصواب من جانب حتى يطل عليها من الجانب الآخر بنفس القوة وبنفس المقدار، ومأساتها حين تفرغ من الاختيار وتقدم على الفعل، وليس أمامها بد من نبل التضحية وشرف الاستشهاد، تلك كانت مأساة **هاملت**، وكانت أيضا مأساة **بيكيت**، ثم هى الآن.. مأساة الحلاج.

فمن ناحية، كانت حياة هذا الصوفى العظيم صرخة احتجاج اجتماعى على كل محاولة صوفية، يراد بها فناء الإنسان عن ذاته وتخليه عن واقع عصره، وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجدانى على أهل الشريعة، ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير، فيتبعون اللفظة لا الكلمة، والعبارة لا الإشارة، ويحيلون روح الإنسان إلى سطور جوعى، وألفاظ عطاش. وفى خلاص بطولى رائع، الكلمة فيه مجعولة للفعل، والفكرة فيه مهدفة للإصلاح، شنها الحلاج حربا ضارية على الصوفية من أهل الباطن، والفقهاء من أهل الظاهر، حتى كانت محاكمته الأخيرة فى عام ٣٠٩ هجرية، بعد أن ظل مقبوضًا عليه ثمانى سنوات فى سجون بغداد، وهى المحاكمة التى انتهت بالحكم عليه بالإعدام بعد أن ضربوه وصلبوه، وقطعوا رأسه، ويداه ورجلاه، وأحرقوه بالنار وألقوا بأشلائه فى مياه نهر دجلة..

تلك هى قصة حياة الحلاج، وتلك هى مأساة موته.. فكيف استقبلها شاعرنا المسرحى صلاح عبدالصبور؟

فى صياغة شعرية أصيلة، ومضمون عصرى ناضج، جمع صلاح عبدالصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة، ويعيد خلقها من جديد. وهو اتجاه ريادى رائع فى هذه الفترة الخلاقة من تطورنا المسرحى، أن يتجه شاعرنا المعاصر إلى شريحة حية وخالدة فى تراثنا العربى، فيعمل على تقييمها تقييمًا جديدًا، فى ضوء ثقافة عصرية هادفة، ويعمل أيضًا على ربطها بوجداننا الحاضر، ربطًا مسرحيا يمكننا من معايشتها والاتحاد بها فى حركتنا الفكرية الراهنة.

وكان توفيقًا من الشاعر أن وقع على حياة خصبة مليئة بإمكانيات العرض الدرامى كحياة الحلاج، وكان توفيقًا كذلك أن عرض قصة حياته بما فيها من جهاد ونضال، ومأساة موته بما فيها من نبل وتضحية واستشهاد، هذا العرض الذى يجعل من صاحبها واحدًا من كبار القديسين والشهداء.

إن ما حاوله صلاح عبدالصبور فى هذه المسرحية، ليشبه فى كثير من الوجوه ما حاوله ت. س. إليوت فى مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية»، التى عالج فيها فكرة استشهاد «توماس بيكيت» رئيس أساقفة كانتربرى، وقيمة استشهاده من الناحية الروحية، وما تنطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية، أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة.

ولكن صلاح عبدالصبور كأى شاعر مسرحى يستوحى التراث ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو.. حلاج الواقع والتاريخ، بل قدمه لنا كما يراه .. حلاج الدراما والفن، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل، بين الحرية والالتزام، بين قوة الإرادة ووضوح البصيرة، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتى والحقيقة من حيث هى إصلاح اجتماعى. أو باختصار بين المعرفة من أجل المعرفة، والمعرفة من أجل الحياة. وكلها مضامين عصرية تعبر عن القضايا الفكرية التى تشغل شاعرنا نفسه، وتلح على وجدانه المعاصر، فيختار لها هذه الفترة الخصبة من التراث، ليقول من خلالها كل ما يحسه وما يراه. ولذلك نجده فى تناوله الدرامى لمأساة الحلاج، يسقط الكثير من فتات الحياة اليومية، محتفظًا بأشد اللحظات كثافة، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات، فضلا عن قدرتها على تجسيم الحدث وتطوير الصراع.

وهذا شىء مشروع وجائز، أن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هى ولكن كما يراها هو، فالذى لاشك فيه، أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت فى بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور، باعتبارها جزءاً أساسيًا فى التراجيديا، وتعبيرًا عن المفهوم الدينى عند شعب الإغريق، غير أن أرسطو لم يلزم الكاتب التراجيدى بالتمسك بالإسطورة فى كل ما يكتب، وإنما ألزمه فقط

بعدم التغيير فى وقائعها، فالوقائع ملك للتاريخ، أما تأويلها فمن حق الشاعر. وأهمية ذلك فنيًا أن التراجيديا وإن كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص، إلا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة وخاصة بالجنس البشرى كله، وذلك ما عبر عنه «بالروح العالمى الشامل»، وما نجح صلاح عبدالصبور فى تجسيده فى «مأساة الحلاج»، فعندما يصل الصراع إلى الذروة فى نهاية المنظر الأول من الفصل الثانى، نحس وكأننا مع الحلاج فى قلب الحدث، وكأن مأساته من الممكن أن تكون مأساة أى إنسان نبيل وشريف، أسمعه يقول فى مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة أبطال المآسى العالمية:

«لا أبكى حزنا يا ولدى، بل حيرة

«من عجزى يقطر دمعى

«من حيرة رأيى وضلال ظنونى

«يأتى شجوى، ينسكب أنينى

«هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى؟

«إذ أخفى عنى نوره

«أم عن عينى حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة

«والأفكار المشتبهة؟

«أم هو يدعونى أن أختار لنفسى؟

«هبنى اخترت لنفسى، ماذا اختار؟

«هل أرفع وصوتى،

«أم أرفع سيفى؟

«ماذا أختار؟

«ماذا أختار؟

أما عن الصياغة الشعرية الأصيلة التى صب فيها الشاعر مضمون مسرحيته، فهى ما سنتناوله فى الوقت الذى نتناول فيه بالتحليل عناصر البناء الدرامى لهذه المسرحية.

فى فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والثانى على منظرين اثنين، تقع «مأساة الحلاج؟» مأساة عميقة فى بعدها الفكرى، قصيرة النفس فى بعدها الدرامى. الفصل الأول أطلق عليه الشاعر اسم «الكلمة»، وأطلق على الفصل الثانى اسم «الموت». وهو تقسيم لم يوضع عبثا وتسمية لم تطلق جزافا، ولكن لكل من التقسيم والتسمية دلالته الرمزية فى المسرحية، فحياة الشهيد من شهداء الفكر تقع فى فصلين ولا زيادة، لأنه ليس هناك فصل ثالث فى تلك الحياة.. فهى كلمة تقال ووراءها دم يراق! ولهذا كنت أفضل - بدلا من هذه التسمية المباشرة «مأساة الحلاج» - أن يطلق عليها الشاعر هذا العنوان الشاعرى الجميل: «الكلمة والموت»، أو أن يلصق بها العبارة المأثورة عن الحلاج «أنا الحق» التى دفع حياته ثمنًا لها، والتى جعلت الشاعر الصوفى الفارسى العظيم فريد الدين العطار يصف صاحبها بأنه بحق.. شهيد الحق!

المهم أن المسرحية تقع فى خمسة مناظر، المنظر الأول يبدأ حيث تنتهى المسرحية، يبدأ بشيخ مصلوب على جذع شجره ، وحوله ثلاثة من المتسكعين بين واعظ وتاجر وفلاح. يسألون عن الشيخ المصلوب.. من قتله؟ ولم قتلوه؟

وسرعان ما يجئ الجواب.. مجموعة من العامة تدخل المسرح ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوا، قتلوه بالكلمات. ثم مجموعة أخرى من الصوفية يعترفون بأنهم هم أيضا قتلوه، قتلوه بالكلمات. العامة تقول: «ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد؟» وتقول المتصوفة «هل نحرم العالم من شهيد؟ هل نحرم العالم من شهيد؟»..

وبهذا ينتهى المنظر الأول، أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من الناحية التشكيلية على المسرح، أو من ناحية الحركة الدرامية، فلوحة المسيح المصلوب على جذع الشجرة فى خلفية المسرح، وفى أمامية المسرح مجموعة العامة كأنها

كورس اليمين، ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشمال، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح، يديرون الحركة المسرحية، كل هذه العناصر مجتمعة، حققت للمنظر الأول قدرًا من التكامل الفنى لانجد له مثيلا فى بقية المناظر. غير أن الحدث بعد ذلك لا يأخذ فى التطور، ولكنه يبدأ فى الوقوع، لأن الكاتب آثر أن يبدأ نهاية الحدث المسرحى، ثم يأخذ بعد ذلك فى تفصيل مراحل وقوعه، وبيان أثره فى نفوس الشخصيات، وهو تكنيك شعرى ألفناه عند صلاح عبدالصبور فى قصائده الشعرية، حيث يبدأ قصيدة «شنق زهران» مثلا من نهاية الأحداث ليعمق الإحساس المأساوى بهذه الأحداث، بعد أن يكون قد مهد لها تمهيدًا فاجعًا منذ البداية. لذلك كنت أفضل لهذا المنظر أن يقوم بذاته منعزلا عن بقية المناظر الأخرى فى نوع من «البرولوج»، ما دام لايرتبط بها ارتباطًا عضويًا، ولا يؤدى إليها بالضرورة.

المنظر الثانى يشكل البداية الحقيقية للحدث، حيث نشاهد الحلاج فى بيته ومعه الشبلى وعليهما خرقة الصوفية، إنهما يتجادلان فيما ينبغى أن يكون عليه الصوفى، ولكنهما يذهبان كل فى طريق. الشبلى يقول لصاحبه: «لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا الدنيا». ويرد عليه الحلاج: «هبنا جانبنا الدنيا، ما نصنع عندئذ بالشر؟» ويسأله الشبلى: «ماذا تعنى بالشر؟» فيجيبه الحلاج: «فقر الفقراء، جوع الجوعى ورجال ونساء فقدوا الحرية». ويدخل عليهما إبراهيم بن فاتك أحد خلصاء الحلاج، فيخبره بأن ولاة الأمر يظنون به السوء ويقولون أنه يتصل ببعض وجوه الأمة، ويؤلب عليهم أحقاد العامة. وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين، الشبلى يزداد تمسكاً بخرقة الصوفية، والحلاج يخلعها حتى لاتحجبه عن عين الناس، فيحجب بالتالى عن عين الله.

وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها، يسدل ستار المنظر الثانى، أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية، وإن كان أعمقها من الناحية الفكرية، فالمنظر كما نرى يبدأ سكونيًا وينتهى بالسكون، ولا من تغير يحدث إلا حين يدخل إبراهيم بن فاتك، فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد. ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب إلى المحاورة

الفلسفية منه إلى الحوار الدرامى، انه يذكرنا بمحاورة «أقريطون» **لأفلاطون** حيث نرى سقراط وهو سجين، يحاور تلميذه أقريطون حول الحق والواجب، وما ينبغى أن يكون عليه المواطن الصالح.

فالحوار هنا هو الحوار الذهنى، الذى يبين مدى الاختلاف فى وجهتى النظر بين اثنين من نفس الطراز، وليس هو الحوار الدرامى الذى يكشف عن مدى الخلاف بين خصمين، كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى، لاختلافهما فى الفعل والسلوك، فى الفهم والإدراك. وهذا هو نوع الحوار الدرامى الذى لاقيناه فى الملاحاة المريرة بين أوديب الملك والعراف تيرزياس، أو بين القديس توماس بيكيت والملك هنرى الثانى، والذى كنا نلقاه هنا أيضا لو أن الشاعر أدار الحوار بين الحلاج وبين أحد الفقهاء، فكشف لنا بذلك عن عمق الصراع بين النزعتين.. نزعة الفقيه الذى يمثل السلطة وينطق بلسان الحكام، ونزعة الصوفى الذى يمثل الحق ويعبر عن رأى العامة، أما أن يدير الحوار بين اثنين من الصوفية، وكأن الحلاج يحاور نفسه، فهذا ما يؤدى إلى تسطيح الصراع الدرامى، بدلا من تعميقه وتطويره على امتداد المسرحية.

أما المنظر الثالث الذى ينتهى به فصل «الكلمة»، فقد استطاع أن يتحاشى الكثير من عيوب هذا المنظر، فهو يبدأ وينتهى قوى الإيقاع، سريع الحركة، محكم الحوار، حافلا بالعديد من الشخصيات، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التى تألفت مرة من الواعظ والتاجر والفلاح، ومرة أخرى من الأحدب والأبرص والأعرج، ومرة ثالثة من المتصوفين.. أول وثان وثالث، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس موحدة، ارتفعت بالحوار الشعرى إلى مستوى الموسيقى، وبالحركة الدرامية إلى مستوى الباليه، وبالكادرات المسرحية إلى مستوى الفن التشكيلى، وبعد هذا كله يجىء الحلاج.. صوت الحق الذى لاصوت له، يجىء ليقف فى الساحة ببغداد يعظ العامة، ويقول لهم أن الفقر الذى يعربد فى الطرقات، ينشر الرذيلة، والقحط الذى يمشى فى الأسواق يميت القلب، ولكن الشرطة عيون الوالى تتمكن من استدراجه وتحويلهَ عن حديث القحط إلى حديث الدين، حتى تأخذه بتهمة الزندقة لابتهمة تأليب العامة.

وربما كان حوار المنظر كله، وخاصة الجزء الذى يبدأ بمقاطعة الشرطى: «ولكن شيخنا الطيب، هل ربى له عينان لكى ينظر فى المرآة؟»، ربما كان هو أذكى وأبرع ما فى المسرحية من حوار، فإلى جانب البراعة فى إدارة الحوار، نجد السلامة فى التحليل النفسى، سواء فى حالة الحلاج الصوفى الذى غلبه الوجد، وورد عليه الحال، فإذا به يفرح بحلول الحق، ويعمى عن رؤية الخلق، ويكشف عن وجه السر، أو فى حالة الشرطة وطرائقها الخاصة فى الاستدراج وتلفيق التهمة. ان هذا المشهد بجلاله ومأساويته يعيد إلى أذهاننا تاريخ المسيح عندما دخل هو وأصحابه بيت المقدس فى عيد الفصح، فبثت دولة الكهانة عيونها فى الأسواق، وأدرك المسيح منذ اللحظة الأولى مكامن الشرك التى تتربص به، وعرف من الأسئلة التى كانت تنهال عليه أنها جميعا تستهدف استدراجه إلى كلمة تثبت عليه «الكفر» أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعة، حتى كانت حادثة الهيكل، التى بدأت بمعركة فكرية، وانقلبت إلى معركة يدوية، وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه.

والذى يهمنا الآن هو أن القيمة الجمالية لهذا المنظر، كان يمكن أن تضاف إليها قيمة فكرية، لو أن شاعرنا المسرحى عنى بدراسة مذهب الحلاج الصوفى، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعى.

فخطبة الحلاج التى أخذته بها الشرطة، والتى يقول فيها:

«ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين

«هو النجوى التى أن أعلنت سفطت مروءتنا

«لأنا حينما جادلنا المحبوب بالوصل تنعمنا

«دخلنا الستر، أطعمنا وأشربنا

وراقصنا وأرقصنا، وغنينا وغنينا

«وكوشفنا وكاشفنا، وعوهدنا وعاهدنا

«فلما أقبل الصبح تفرقنا،

«تعاهدنا، بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر».

أقول أن هذه الخطبة على جمالها الشعرى، لانكاد نتعرف منها على حقيقة مذهب الحلاج الصوفى، فهى كلام عام يمكن أن يقال فى وحدة الشهود عند **ابن الفارض**، أو فى وحدة الوجود عند **ابن عربى**، مثلما يقال فى حلول اللاهوت فى الناسوت عند الحلاج، على الرغم من الفروق المذهبية الكبيرة والخطيرة بين كل من هؤلاء. فالحلاج حلولى ينظر إلى اللاهوت والناسوت، أو المحبوب والمحب، أو المعشوق والعاشق، على أنهما شيئان متمايزان فى ذاتهما وحقيقتهما، ولكنه يعتقد كذلك فى إمكان اتحاد اللاهوت بالناسوت إذا بلغ هذا الأخير درجة قصوى من الفناء الروحى، وفى أن هذا الاتحاد معناه تخلل شىء لشىء آخر دون أن يمتزج به.

أنـا سـر الحـق مـا الحـق أنـا بـل أنـا حـق ففـرق بيننـا

أنا عـين اللّه فـى الأشيـاء فهل ظاهـر فـى الكـون إلا عينـنا

وهذا مخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدية الأخرى، سواء ما كان منها قائلا بوحدة الشهود كمذهب ابن الفارض، أو ما كان قائلا بوحدة الوجود كمذهب ابن عربى، وهو مخالف بالتالى لأحكام الشرع وتعاليمه. وهنا كان أمام شاعرنا المسرحى أحد أمرين: أما أن يعنى كما قلت بدراسة مذهب الحلاج الصوفى وصياغته من جديد فى شعره الجديد، أو أن يقدمه كما كنت أفضل، وكما يحدث فى كثير من المسرحيات التاريخية - على لسان الحلاج نفسه، أعنى بأشعاره الدالة على مذهبه، فيطعم المسرحية بلقاح شعرى جديد، خاصة وأن بعض أشعار الحلاج شائعة ميسورة، كما فى قوله الذى يشير به إلى هذا الحلول:

أنـا مـن أهـوى ومـن أهـوى أنـا

نـحن روحـان حـللـنـا بـدنـا

فـإذا أبـصـرتـنـى أبـصـرتـه

وإذا أبـصـرتـه أبـصـرتـنـا

وقوله:

أنت بين الشغاف والقلب تجرى

مثل جرى الدموع من أجفانى

وتحل الضمير جوف فؤادى

كحلول الأرواح فى الأبدان

المهم أن فصل «الكلمة» كما رأينا ينتهى باتهام الحلاج، وإلقاء القبض عليه، ليبدأ فصل «الموت» بإيداعة فى السجن انتظارًا لمحاكمته. غير أنه إذا كان نجاح المنظر الثالث، منظر الساحة فى بغداد، راجعًا إلى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول، فان ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد، منظر الحلاج فى السجن، هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثانى، منظر الحلاج فى بيته. فكما شهدنا الحلاج فى بيته جالسا بين اثنين هما الشبلى وإبراهيم بن فاتك، نشهد الحلاج هنا أيضا جالسًا بين مسجونين أحدهما مؤمن به والآخر كافر، وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلى عن سبيلين من سبل الحياة، يكشف لنا حوار الحلاج مع السجين الثانى عن طريقين من طريق الإصلاح، فهما يتناقشان حول موقف الإنسان من الشر، فيقول له السجين الثائر: « هل تصلحهم كلماتك؟» فيرد عليه الحلاج الهادئ : «هل يصلحهم غضبك؟» ويرد السجين: «غضبى لايبغى أن يصلح بل أن يستأصل». فيسأل الحلاج: «من تبغى أن تستأصل؟» فيجيب السجين: «الأشرار» فيعود الحلاج ليتساءل من جديد: «وكيف نميز بين الأشرار وبين الأخيار، من فينا الشرير ومن فينا الخيرّ؟ وكيف نقضى على الشر لكى يسود الخير.. بالغضب أم بالكلمات أم بالسيف المبصر..!».

«بالسيف المبصر». ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة بصدد الخلاف بين على ومعاوية بعد مقتل عثمان: «من لى بالسيف المبصر .. ! من لى بالسيف المبصر..!».

والواقع أن صلاح عبدالصبور استطاع فى هذا المنظر أن يفلت من إطار الاستاتيكية الذى كبّله فى المنظر الثانى من الفصل الأول، وذلك بإضفاء عنصر

الحركة المسرحية الذى تمثل فى دخول الحارس وخروجه، ثم فى المعركة التى دارت بين السجينين، وأخيرا فى هروب السجين الثانى وبقاء، الحلاج مع السجين الأول.

غير أن إفلات شاعرنا المسرحى من إطار الاستاتيكية بإضفاء عنصر الحركة المسرحية، لم يقلل كثيرا من التناول الدرامى الذى جاء على حساب دموية الشخصية بصبغها باللون الفكرى، وعلى حساب المادة الكلامية يجعلها أقرب إلى المحاورة منها إلى الحوار. فمشهد الحارس الذى ينهال بسوطه على الحلاج، و لحلاج هادئ مبتسم يلم ثوبه، لايمكن أن يكون مشهداً دراميًا بأى حال، ولايمكن لحوار الذى دار بينهما أن يكون إنسانيًا بأى معنى، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحى وذكائه، كأروع وأذكى ما يكون الحوار:

الحارس: لم لا تصرخ؟

الحلاج: هل يصرخ يا ولدى جسد ميت؟

الحارس: اصرخ.. اجعلنى أسكت عن ضربك

الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدى

الحارس: اصرخ.. لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج: عفوًا يا ولدى، صوتى لايسعفنى

الحارس: قلت اصرخ.. أنت تعذبنى بهدوئك

الحلاج: فليغفر لى الله عذابك

أيخفف عنك صراخى.. قل لى

ماذا تبغى أن أصرخ.. فأقول..؟

إن الغاية القصوى لكل عمل تراجيدى، هو أن يثير فينا انفعالى الخوف والشفقة، حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو «بالكثرسيس» أو التطهير، وهذا الحوار اللابشرى، لايمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل، ولايمكن أن يوهمنا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا. إن البطل هنا أقرب إلى الفكرة أو المعنى،

منه إلى الفرد أو الإنسان، فضلا عما فى الحوار من تناقض ذهنى، يجعل المضروب هو الجلاد، والجلاد هو من يعانى الآم الضرب.

هذا التناقض الفكرى، هو الذى نلتقى به على مستوى التناقض الدموى فى المنظر الثانى والأخير، من فصل «الموت». إنه منظر المحاكمة، محاكمة الحلاج، أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن سليمان وابن سريج. وما أكثر التقسيمات الثلاثية التى نشهدها فى هذه المسرحية، بل لايكاد يخلو منظر واحد من تقسيه ثلاثى، ولو أن شاعرنا المسرحى تخفف قليلا من هذه الثلاثيات، لخفف بالتالى من غلبة الطابع السيمترى على تصميم البناء المسرحى، ولا أدرى لماذا حرص الكاتب على استبعاد العنصر النسائى من المسرحية، فنحن لانلتقى به حتى الآن، وفى رأيى أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث، من شأنه تعميق إنسانية البطل، وإمداد المسرحية بإمكانيات أكبر للتفتح الدرامى. ولكن شاعرنا المسرحى شاء أن يلتقى بلوركا على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحي، فكما خلت مسرحية «بيت برناردا ألبا» من العنصر الرجالى، جاءت مسرحية «مأساة الحلاج» خالية من عنصر المرأة.

المهم أننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكوميدى بحق! تراجيديا إنسان يموت، ومهزلة قضاه يجدلون من أحكام الشرع حبل المشنقة. أنهم يزيفون العدل، ويشوهون وجه الحق، ويعبثون بعقول العامة، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان. غير أن أحد هؤلاء القضاة وهو ابن سريج يصحو فيه الضمير، وينتفض فيه المعنى، فيأبى أن تصبح قاعة العدل وكرًا للسماسرة، ومغارة للسارقين، فينسحب من المحاكمة، تاركًا الحلاج بين اثنين أيديهما مضرجة بالدم، من قبل أن تنطق ألسنتهما بحكم الموت.

وتمضى المحاكمة أليمة غاشمة حتى تصل «الحبكة» المسرحية إلى ذروتها، حينما تتراءى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص من هذه الآلام، وفى الانتصار الحقيقى لقوى الخير. ويبلغ الشاعر المسرحى قمة نجاحه فى بلورة هذا الصراع وتجسيمه، وفى إبراز العناصر التراجيدية الخاصة بالرحلة المطهرية للروح، وهى الرحلة التى خرج منها الحلاج بعدما تعرض له من الآلام، طاهر

القلب، نقى السريرة، معدًا لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظره .. حياة القديسين والشهداء.

وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر، نجد شاعرنا المسرحى وهو يعمد إلى البدائل الفنية لتسخين المسرحية، إلى وهج المضمون وحرارة الشعر، إلى دفء الكلمة ومأساوية القصة. فمأساة الحلاج هى مأساة إنسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات، ويهدم روح الإنسان، فسأل النفس ماذا يصنع؟ ولكنه ليس بنبى حتى يصلح.. يصلح الحاكم الظالم «لكن هل تفتح كلمة قلبًا مقفولا برتاج ذهبى؟»، لابزعيم حتى يثور.. يثور بتأليب العامة، ولكن «ما أتعس أن نلقى بعض الشر، ببعض الشر، ونداوى إثما بجريمة». إذًا فليرتد إلى ذاته الأصيلة يلتمس عندها سبيل الخلاص: فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه، وليس بثائر حتى يدعو إلى ملاقاة الشر بالشر.. أنه متصوف لايملك سوى كلماته، ولايملك معها إلا أن يرى ويعين الأخرين على أن يروا. أسمعه يقول فى أبيات من الشعر العالى الرفيع:

«لا أملك إلا أن أتحدث

«ولتنقل كلماتى الريح السواحة

«ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية

فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة

«يستعذب هذى الكلمات

«فيخوض بها فى الطرقات

«يرعاها أن ولى الأمر

«ويوفق بين القدرة والفكرة

«ويزواج بين الحكمة والفعل..»

إنها وصية الحلاج المعلم، يلقيها من فوق صليب الموت بعد أن جاء رسول الحاكم يبرئه من تهمة تأليب العامة، ويدينه بالزندقة حتى لايبدو بطلا بين أفراد

الشعب ولكن كافرا بين جموع المسلمين، واستكمالاً للدائرة يطلب رسول الحاكم من بعض الشهور الواقفين بالباب.. التحكيم ويكون التحكيم حكمًا بإدانته، وإباحة دمه، والإلقاء بأشلائه فوق صفحة النهر، أشلاء الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بدا من التضحية بحياته لكى تبقى كلماته، فضحى بالحياة وبقى شهيدا للكلمة.. الكلمة التى كانت فى البدء، والتى ينبغى أن تكون فى الختام.

الكلمة التى أثرت تأثيرًا رائعًا فى كل من جاء بعد الحلاج من أئمة الصوفية، فقد أخذت صورًا روحية رائعة، واصطبغت بألوان فكرية زاهية، عند كل من محيى الدين بن عربى، وعمر بن الفارض، وجلال الدين الرومى وعبدالكريم الجبلى ، وكثير غيرهم من كتاب الصوفية وشعرائهم، الذين كان لمؤلفاتهم وأشعارهم أعمق الآثار وأطيب الثمار فى تاريخ الحياة الروحية فى الإسلام.

وهكذا يسدل الستار على «مأساة الحلاج» أعمق وأرشق مسرحية شعرية تضاف إلى مسرحنا الشعرى الحديث.. إنه إذا كانت محاورة الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الأول للعقل، كما قد جعلت الأناجيل من المسيح الشهيد الأول للإيمان، ففى رأيى أن هذه المسرحية بوسعها أن تجعل من الحلاج فى واقعنا العربى، أول شهيد للكلمة!

* * *

فى الأدب المسرحى

- البحث عن مسرح مصرى
- دراما التغير الاجتماعى
- بين المحلية والعالمية

البحث عن مسرح مصرى

- الفرفور ليس هو بطل الإغريق التراجيدى ولابطل أوروبا السيكولوجى، ولابطل أمريكا البراجماتى، وإنما هو بطل فولكلورى نابع من باطن الشعب وأعماقه، ليعبر عن أدق خلجاته فى سخرية جادة أو جدية ساخرة، إنه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر.

ما من مصرى يذكر عام ١٩٦٤ إلا ولهذا العام فى نفسه صدى مختلج، فهو العام الذى بلغت فيه الموجة الثورية أقصى مدها الثورى، مبلّورة فى نهاية المطاف أهداف النضال العربى، محرزة فى الوقت نفسه أعظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة، مصممة بعد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية، تنتمى إلى ذاتنا الأصيلة انتماًء حقيقيًا، دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال.

ففى هذا العام تم إعلان الدستور المؤقت، وفيه تم تكوين مجلس الأمة، وفيه تم إلغاء الأحكام العرفية، وفيه تم الإفراج عن جميع المعتقلين السياسيين، وفيه أتيحت أرحب الفرص لممارسة النقد والنقد الذاتى، باعتباره من أهم ضمانات الحرية، إنه باختصار عام النضج الديمقراطى على الصعيدين السياسى والاجتماعى.

غير أن قوى التفجير الثورى لأنها قوى ديناميكية متكاملة، استطاعت أن تستغرق كافة عناصر المجال بما فى ذلك مناشط الفكر والروح، حتى يلتئم الجهد الروحى أو الفكرى مع الجهد السياسى أو الاجتماعى فى وحدة حية أو حياة واحدة. ومن هنا كان عام ١٩٦٤ بدوره هو عام النضج الفنى، وخاصة على الصعيد المسرحى، لأن المسرح قبل أى فن تعبيرى آخر هو الفن الذى لايتحقق إلا بالفعل. ولأنه أكثر من أى شكل فنى آخر الشكل الذى لايتم بالتلقى بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة.

لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تظهر مسرحية «الفرافير» فى هذا العام بالذات، وأن يجىء ظهورها تعبيرا صارخا عن هذا لواقع الثورى بكل تجسداته المادية والمعنوية. فالفرافير مهما اختلفت فيها الأراء وتباينت بصددها الأحكام إلا أنها بحق تجربة ثورية أو ثورة تجريبية، وهى ثورة لاتقف عند المضمون المسرحى فحسب، ولا عند الشكل المسرحى فقط، بل تمتد لتشمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة فن.

والواقع أن التناول النقدى لمسرحية «الفرافير» يظل ناقصًا أو مبتورا إذا نحن قصرناه على العمل الفنى وحده، دون ما اعتبار للفكرة الفنية الكامنة وراء هذا العمل، فقبل أن يدفع يوسف إدريس بمسرحيته إلى المسرح نشر بحثًا فى ثلاث مقالات بعنوان «نحو مسرح مصرى» أعلن فيها أن مسرحنا المصرى ليس مصريًا على الحقيقة، وإنما هو حفيد غير شرعى للمسرح الغربى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فهو شىء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب، أو هو عبارة عن مسرحيات غريبة كتبها مؤلفون غربيون، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون.

« والحديث هنا ليس فقط عن المسرح الأوروبى الصريح، ولكنه أيضا عن المسرح المصرى الناتج عن التأثر بالمسرح الأوروبى، ذلك المسرح الذى يكوّن معظم بل كل رواياتنا التى أُلفت للمسرح إلى الآن، وبما فيها المدرسة المصرية الحديثة».

وعلى ذلك فهو يطالب فى هذه المقالات بضرورة التنقيب عن مسرحنا الحقيقى الخاص بنا، الذى ينبع من طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحى، ليشق لنفسه مجرى آخر غير الذى يجرى فيه المسرح الغربى «تلك هى النقطة الأساسية التى دفعتنى للكتابة عن المسرح، باعتبار أننا لم نجد بعد شخصيتنا المستقلة فى المسرح، ولقد ذكرنا أن هناك مسرحًا حاضرًا وموجودًا وكان موجودًا منذ زمن طويل، ولكن الأمر الذى يحتمل كثيرًا من الشك، هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية».

وعند يوسف إدريس أن مسرحنا المصرى هذا نستطيع أن نتعرف على أشكاله البدائية الأولى فى السامر والأراجوز وخيال الظل، بحيث تصبح مهمة الكاتب المسرحى المعاصر هى الصدور عنه أولا، والامتداد به بعد ذلك، مطورا إلى المستوى الذوقى والجمالى الحديث والمفهومات الفنية العالمية المعاصرة.

هذه هى القضية التى طرحها يوسف إدريس، وكان طرحها بمثابة ثورة فى ميدان الفن المسرحى، تشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها العقاد فى ميدان الشعر، عندما أعلن فى مقالاته التسع التى نشرها بعنوان «الشعر فى مصر» أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شعراء على الحقيقة، لأنه لايصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصداء. وأعلن العقاد فى هذه المقالات ضرورة استلهام السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغانى الشعبية التى نسمعها فى ريف مصر، والتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر، وهو الذى وصفه بأنه «مذهب إنسانى مصرى عربى».

وبقدر ما أثارت دعوى العقاد من العواصف، أثارت دعوى يوسف إدريس من المناقشات.. بعضها يؤيد، والبعض الآخر يعارض، والبعض الأخير لايستطيع أن يقطع برأى، وكائنا ما كان حصاد المعركة، فالذى لاخلاف فيه واختلاف عليه أن يوسف إدريس قد نجح فعلا فى طرح قضية من أخطر قضايانا الفكرية بعد الثورة، لأنها القضية التى تشكل الأزمة المنهجية التى يعانيها الوجدان العام المثقف، أزمة التعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة، التى ننسج منها شخصيتنا المستقلة عن غيرها من الشخصيات، لأننا بدون هذه الشخصية المستقلة لن يكون لنا أدب ولا فن ولا علم ولا أى شىء فى أى مجال. «إننا نعود ونؤكد ونقول إنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة، فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها، شخصية تنمو عن طريقين أساسيين: أولا تعميق جذورها فى تراثنا وتاريخنا، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها».

والواقع أن يوسف إدريس لم يطرح قضيته طرحا ساذجا يقصد به إثارة الزوابع والأعاصير، وإنما طرحها بوعى قومى أصيل، ووجدان إنسانى متفتح، ورؤيا فنية جديدة. وهذا ما عبر عنه بقوله فى تقديمه لمسرحيته: «وهو بحث أضنانى على مدى سبع سنوات منذ الفترة التى انتهيت فيها من كتابة مسرحية اللحظة الحرجة، وطويت فى ذهنى بعدها صفحة هذا النوع من المسرح وللمسرحيات، مصممًا ألا أعود للكتابة المسرحية إلا إذا عثرت على المسرح، وللشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما أتصورها».

فهل وفق يوسف إدريس فى العثور على شكل المسرح المصرى؟ وهل اهتدى بعد ذلك إلى المشكلة المصرية المحلية الحديثة؟ هذا ما سنراه الآن:

لكى نتعرف على ملامح المسرح المصرى كما رسمها يوسف إدريس رسما يميز هذا المسرح عن غيره من المسارح الأجنبية، ويحقق له السيادة والاستقلال، لابد لنا قبلا أن نعرف مفهوم المسرح عند هذا الكاتب، أو الحدس الفنى الذى يبدأ منه ويعود إليه، والذى يستمد منه مصرية الشكل المسرحى.

فعند هذا الكاتب أن هناك فارقا أساسيًا بين العلم والفن، على اعتبار أن العلم عالمى بحكم قوانينه منهجه، بينما الفن محلى بحكم الطبيعة والمزاج، وهو ليس فقط محليًا بطبعه، ولكنه ما لم يكن محليًا فقد طبعه وطبيعته كفن. والعالمية هنا لاتعنى العمومية والأصالة فى مقابل المحلية التى تعنى المحدودية والضحالة، وإنما معناها الموضوعية فى مقابل الذاتية، ذلك لأن العلم لا (يعبر) عن شىء وإنما هو (يصف) أشياء. والتعبير لايصدر إلا عن ذات معبرة، بعكس الوصف الذى يقتصر على المنهج الموضوعى والمنهج الموضوعى فقط. فالعلم إذًا يحصر نفسه فيما هو موضوعى عام وليس له أدنى شأن بما هو ذاتى خاص، وتعريف الموضوعى هو ما تتساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين، بعكس الذاتى الذى تتداخل فيه عوامل الخبرة والشعور والوجدان، فضلا عن عوامل الوراثة والمزاج. وما يقال عن الذاتى فى حالة الفرد يقال مثله فى حالة المجموع أو الشعب، وعلى ذلك أمكن القول بوجود فن صينى وفن أغريقى وفن يابانى... إلخ وكان من المستحيل علينا أن نقول بكيمياء إنجليزية أو ميكانيكا فرنسية أو

علم أحياء أمريكى. «من أجل هذا لابد أن نفرق تفريقًا حادًا بين العلم العالمى من جهة، وبين الفن من جهة أخرى، فبقدر ما تكون قوانين العلم عامة وشاملة وتنطبق على أى زمان ومكان، فالفن لاتنبع قيمته إلا من محليته ومن البيئة التى انتجته، بمعنى أوضح العلم عالمى بطبعه والفن محلى بطبعه».

والمحلية التى يدعو إليها يوسف إدريس هى محلية كيف ومناخ، محلية روح وسليقة، محلية (التوجدن) مع تراثنا الشعبى الأصيل، والتعاطف مع بيئتنا المحلية بشخصيتها الفذة ومشكلاتها المتميزة. «لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا فى بيئة معينة، وذات مزاج وتكوين نفسى معين، بحيث لابد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب» فثمة سببية متبادلة بين الطرفين.. بين الفنان وبيئته، أو بتعبير أدق بينه وبين العوامل التى ساهمت فى تكوينه وتلوينه، أو بتعبير أكثر دقة بينه وبين قوى المجال الذى وجد فيه وأوجد نفسه، وأثر فيه بقدر ما كان أثرًا من آثاره.

وفى قاع المدينة وباطن الريف حيث السامر والأراجوز وخيال الظل، استطاع يوسف إدريس أن يتعرف على ملامحنا المسرحية فى بساطتها وبكارتها وأشكالها البدائية الأولى، قبل أن يتصل مسرحنا بالمسرح الأجنبى ليأخذ عنه ويتأثر به وينسج على منواله. هذه الأشكال الأولية هى التى أطلق عليها يوسف إدريس اسم ظاهرة «التمسرح» تمييزًا لها عن المسرح بمعناه الذى نعرفه الآن.

فالمسرح عند يوسف إدريس ليس هو المكان الذى نتجمع فيه لنشاهد شيئا أو لنتفرج على شىء. فهذا فى عرف شعبنا (فرجة) أو مشاهدة، ولكنه ليس مسرحا بالمعنى الصحيح، وإنما المسرح اجتماع بشرى أو تجمع إنسانى، وهو بحكم كونه تجمعا أو اجتماعا لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين، مثله مثل الرقص، لايسمى رقصًا إلا إذا اشترك فيه كل الحاضرين، أو الأغنية الجماعية لاتعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس. أى أن الأشكال المسرحية لكى تكون كذلك، لابد من أن يتوافر فيها عنصران أساسيان.. أولا: الجماعة والحضور الجماعى، وثانيا: قيام هذه الجماعة معا بأداء عمل من الأعمال. تماما كما كان يحدث فى أداء الطقوس والشعائر التى هى بحق الجذور الأولى لكل مسرحية.

وهذا ما عبر عنه يوسف إدريس فى مطلع مسرحيته، حيث جاء على لسان أحد أبطاله: «.. والمسرح احتفال، اجتماع كبير، مهرجان، ناس كثير، ناس، بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض، عيلة انسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل أولا: أنها اتقابلت، وثانيا: إنها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق».

ولكى يحقق يوسف إدريس هذه الرؤية الفنية الجديدة، أو هذا الكيف الدرامى الجديد، نص فى مسرحيته على ضرورة دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين، وإحالة المسرح كله إلى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور سويًا، بعد أن زالت المسافة المعنوية التى تباعد ما بين الاثنين، وأصبح الجمهور جزءا من الممثلين، والممثلون جزءًا من الجمهور.. فلا تمثيل هنا ولا تفرج ، ولاممثل ولامتفرج، وانما الجميع فى حالة تجانس فنى، بعد أن أسقطوا عنهم ذواتهم الفردية، وتجمعوا ليكونوا الذات الجماعية الواحدة التى ستستمتع بالتمسرح.

لهذا كان طبيعيا أن يؤكد يوسف إدريس على ضرورة إلغاء مسرح الحائط الرابع الذى يفرج عنه الستار، واستبداله لا بالمسرح الدوار، ولكن بالمسرح الدائرى الذى يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع أى جماعة من الناس، كما أكد على ضرورة إلغاء فكرة الرواية الجاهزة التى تعود الناس أن يتفرجوا عليها، وشعار المتفرج بأن الرواية تؤلف أمامه، وأن فى وسعه الاشتراك فى الرواية بالتأليف أو التعديل أو التغيير. وكان طبيعيًا أيضا فى هذا الكيف المسرحى الجديد أن تسقط التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون ليذوب أحدهما فى الآخر، وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية فلا أحداث تقع، ولا شخصيات تتصارع، ولا عقدة توضع ثم تنفرج، وأخيرًا لاستار يرفع أو يسدل، ولا تحدث لحظة تنوير، لأنه بزوال (الإيهام) التقليدى فى المسرح يصبح كل شىء داخلا فى كل شىء. وكان طبيعيًا بعد هذا كله أن ينهار «الحائط الرابع» الذى أقامه الواقعيون، لأن الممثل (الإدريسى) يتخذ من المسرح كله حلبة يروح ويجىء فيها، ويحاول أن يمزج الوهم بالحقيقة، والواقع بالخيال، والممثل بالمتفرج، ليقدم لنا مسرحا لا أقول من النوع الملحمى الذى رأيناه عند بريخت، ولا من النوع

اللاواقعى الذى التقينا به عند بيراندللو، ولكن من النوع الذى يمكن تسميته بالمسرح الفولكلورى المستمد أصلا من التراث الشعبى فى مصر.

صحيح أن علينا أن نتثقف بالثقافات الأجنبية لنتعمق الجوهر الإنسانى فى نفوسنا، وصحيح أيضا أن علينا أن نتمثل تراثنا الشعبى لنزداد وعيا بماضينا، وصحيح بعد هذا وذاك أننا فى ساعة الخلق الفنى ينبغى أن ننسى هذه الثقافات وهذا الميراث لنكشف عن أعماق ذواتنا الحاضرة، ولكن الصحيح بعد هذا كله أن ذواتنا الحاضرة لن تكون أصيلة إلا بمقدار صدورها عن هذا الميراث، ولن تكون معاصرة إلا بمقدار تمثلها لهذه الثقافات باعتبارها من ملامح هذا العصر. وعلى ذلك فمسرحية «الفرافير» ليست «إدريسية» الطابع إلا أنها مسرحية مصرية، كتبها مؤلف مصرى، حاول أن يعبر فيها عن الشخصية المصرية، أو المشكلة المصرية.. المحلية والعالمية فى آن.

وهنا أجد لزامًا على أن أقول لا دفاعًا عن يوسف إدريس ولكن إنصافًا للحقيقة، أن كل نقد أريد به الانتقاص من ثورية هذه المحاولة بإرجاعها إلى عناصر أجنبية أو كتاب غربيين، إما أن يكون صادرًا عن سوء فهم أو عن سوء نية أو عن كلا الاثنين، لأن الناقد المنهجى لابد له من أن يربط بين المسرحية وبين ما صدرت عنه من بطانة فكرية أو فكرية فنية، أما التقاط أوجه الشبه بين الأعمال، وإرجاع اللاحق منها إلى السابق، أو الوقوف عند حدود النظرة التجزيئية التى تأخذ جزءا وتترك آخر، دون أن تربط الأجزاء كلها بالمحور المركزى، فمنهج فيه من التقصير بقدر ما فيه من القصور، لأن العمل الفنى والفكرة الفنية يكونّان معا وحدة عضوية لايتيسر معهما على الناقد فصل عضو عن بقية الأعضاء إلا بالقضاء على الكائن كله.

ومن هنا كانت فعالية النظرة التكاملية التى تدمج الاعتبارات المجالية والإبداعية والحضارية فى نظرة تأليفية واحدة، وهى النظرة التى ترينا أن مسرح بريخت مثلا لم يقم على أساس التفرقة النوعية أو الحضارية بين روح الثقافتين.. الاغريقية والجرامانية، وإنما قام على أساس الاختلاف النظرى أو الأيديولوجى بين أرسطو وبريخت نفسه معبرًا عن فكره الخاص، أو بعبارة أخرى

بين القواعد التى وضعها أرسطو ليقيم عليها المسرح الدرامى. وتلك التى عارضها بريخت بقواعد أخرى قام عليها مسرحه الملحمى . وكذلك الحال فى مسرح براندللو الذى لم يقم على رفض العبقرية اليونانية والدعوة إلى العبقرية الرومانية ، بقدر ما جاء تطويرًا طبيعيًا للمسرح الأوروبى فى القرن العشرين، فبدلا من الوقوف عند المذهب الواقعى الذى بلغ ذروته عند برناردشو، جاء بيراندللو فطوره إلى ما عرف بالمذهب اللاواقعى، وإن استعان فى ذلك بعناصر من كوميديا الفن..

وعلى العكس من هذا تماما تجىء محاولة يوسف ادريس رفضًا صريحًا لمعطيات الوجدان الغربى، أو بتعبير أدق للتلقى عن هذا الوجدان، والمطالبة بالعودة إلى الينابيع الأولى للروح المصرى الدفين، كما هو ممثل فى التراث الشعبى فى المدن وعلى طول ريف مصر. هناك نستطيع أن نلتقى بجذورنا الأصيلة، وهناك نتعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية، وهناك نعيش حالة التمسرح تلك التى قال عنها يوسف إدريس، والتى اتخذها قاعدة ارتكاز وقاعدة انطلاق فى وقت معا.

ومؤدى هذه الحالة سواء أكانت رقصا أم تمثيلا أم غناء، أن يشارك كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية فى الحالة، فلو كانت حالة التمسرح حالة غناء فلابد أن يبدأ الاحتفال بأن يغنى الجميع، بأن يغنى كل فرد حتى تصل الجماعة إلى الحد الأدنى من النشوة تلك التى يستوى لديه عندها أن يغنى هو أو يستمع إلى غناء غيره. وهكذا فى حالة التمسرح عندما تكون حالة تمثيل يحتفل فيها أفراد الجماعة الإنسانية أولا بأنهم قد تقابلوا، وثانيا بأنهم سيقومون فى هذا الاحتفال بمسرحة وفلسفة ومسخرة أنفسهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق، ولأن فرفور هو أكثر أفراد هذه الجماعة قدرة على نقد أوضاع المجتمع والحياة، ولأنه أشدهم جرأة على السخرية بهم وبنفسه وبكل ما حوله، انبرى من بينهم وتميز عنهم وصعد إلى خشبة المسرح ليقوم بهذا الدور.

فالفرفور هو التمثيل الصارخ للمزاج المصرى الصحيح، المزاج الساخط فى

مرح وبلا تدمير، والذى يعتمد على السخرية كسلاح أساسى يواجه به نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة.

وهو يصدر فى هذا كله عن الطبع والسليقة دون أدنى تكلف أو افتعال، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور، بقدر ما هو فرفور فى حياته العادية.. فى البيت وفى الحارة وفى الحى.

وعلى ذلك فالفرفور ليس هو بطل الإغريق التراجيدى، ولا بطل أوروبا السيكولوجى، ولا بطل أمريكا البراجماتى، وإنما هو بطل فولكلورى، نابع من باطن الشعب وأعماقه، ليعبر عن أدق خلجاته فى سخرية جادة أو جدية ساخرة، أنه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر، أو هو «مثال صادق للبطل الروائى المصرى الحدق، الذكى، الساخر، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق، وكل عوامل حمزة البهلوان».

ومن هنا كانت الفرفورية هى العلامة على سليقة الشعب المصرى، بل كانت «دينا صلاته الضحك»، لأن الفرفور حين «يتفرفر» فهو إنما يفكر لنا ويتكلم عنا ويسخر من أجلنا ، أنه ضميرنا الجماعى الساخر الذى على أساسه «نقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعيا بأخطائنا وأكثر تواضعًا وأكثر حبًا للآخرين».

فالفرفورية ليست مذهبٌ ولا هى عقيدة، وإنما هى ظاهرة اجتماعية مصرية، وجدت منذ أن وجد المصرى. وستظل ما ظلت مصر، إنها لغة تخاطب وأسلوب حياة، وهما لغة وأسلوب لايمكن أن يوجدا إلا فى أمة قديمة الحضارة، عريقة الآداب، عاكفة فى أكثر الأحيان على عملها الأصيل.. صناعة السلم وإنتاج الحضارة. وهذه الصفات وحدها تكفى لأن تكون ينبوعا فياضا للنكتة والدعابة ولباقة التعبير، فإذا أضيفت إليها عبر الأيام، ونقائض التاريخ، وما عاناه شعبنا على مدى الأزمان، كان فى ذلك ينبوعًا آخر للفكاهة والسخرية والتهكم المرير، لهذا كله ولكثير غيره كان المصرى ساخرًا بحكم لباقته المستفادة من الحضارة، ساخرًا بحكم الحوادث التى تلجئه إلى التساهل، وقلة الاكتراث، فالسخرية هى ملاذه الذى يروحُ به عن نفسه ويفرغ فيه جعبة ضميره، والنكتة هى سر القوة

التى أبقت عليه خمسة أو ستة آلاف سنة من تاريخه الطويل المليء بالمحن والأهوال.

والذى يهمنا الآن هو أننا نستطيع أن نخلص من فكرة الفرفورية هذه على حقيقة غاية فى الأهمية، وهى أن «الذات المصرية» دون غيرها من الذوات، ليست قالبًا من القوالب، ولا شكلاً من الأشكال، وإنما هى فى صميمها فعل وانفعال، نزوع وإدراك، روح ووجدان، ذلك لأن من أهم خصال المصرى أنه عامل فى حياته بقدر ما هو عملى فى نظرته للحياة. والذى يهمنا بعد ذلك هو أن الفرفورية باعتبارها علامة على أريحية الشعب المصرى، لم تظهر فى النكتة وحدها ولا فى السخرية فقط، وإنما ظهرت فى جميع الآثار الفنية التى كانت تعبر عن معاملات الشعب ومعايشاته.. هكذا امتلأت القصص بكلمة «الملاعب والملفارز»، وازدحمت النوادر بحيل الشطار، وحفلت الحكايات بأفانين العجائز الماكرات فى نصب الفخاخ، وهكذا كانت الفرفورية علامة من علامات التمسرح على هيئة سامر، لأن السامر كان واحدًا من الآثار الفنية التى قامت فى بلادنا من قديم الزمان، حول شخصية الفرفور وصفة الفرفورية، وهما العنصران الأساسيان اللذان وجدنا فيهما بداية التعرف على ملامحنا المسرحية.

والآن.. إذا كان يوسف إدريس قد وفق فى التعرف على ملامح المسرح المصرى، فهل اهتدى بعد ذلك إلى المشكلة المصرية المحلية العالمية التى تتجانس مع شكل هذا المسرح؟ بعبارة أخرى.. هل وفق فى إيجاد الموضوع المسرحى المصرى الذى يتلاءم مع نوعية هذا الشكل، بحيث يمكن إفرازه وتقديمه على مدى أبعد وأرحب؟

الواقع أن اهتداء يوسف ادريس إلى «الفرفورية» باعتبارها سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية، أو باعتبارها تمثيلاً صارخًا لروح الشعب المصرى الدفين، قد ساعده على أن يتأدى منها تأديًا طبيعيًا إلى المشكلة التى تعتمل فى ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته خمسة أو ستة آلاف عام. وأعنى بها مشكلة «التبعية والسيادة» التى أثرت إلى أبعد حد فى منطق تفكيره، وطريقة سلوكه وأسلوبه فى الحياة، والتى كانت بمثابة أزمة تاريخ ومحنة

حضارة، وإن مثلت على الوجه الآخر نضال شعب وإرادة أمة وانتصار حياة. وهذا ما عبر عنه «ميثاقنا» تعبيرًا رائعًا حينما قال: «إن طاقة التغيير الثورى التى فجرها الشباب المصرى يوم ٢٣ يوليو، تتجلى بكل القوى العظيمة الكامنة فيه، إذا ما عادت إلى الذاكرة كل جحافل الشر والظلام، التى كانت تتربص بكل عود أخضر للأمل ينبت على وادى النيل العظيم».

من هنا كان اهتداء يوسف إدريس إلى مشكلة «التبعية والسيادة» وطرحها بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والفلسفية بل والعلمية، ثم تجسيدها بعد هذا كله فى شخصيتى «السيد» و «الفرفور» اللتين ابتعثهما ابتعاثا من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وفنونه التعبيرية المرتجلة، أقول أن اهتداءه إلى هذه المشكلة كان مما يتفق وطبائع الأشياء، ومما يتسق وتصميم المسرح الذى بناه ، لأننا إذا كنا قد اعتبرنا «الفرفورية» بما تنطوى عليه من تهكم وسخرية، هى الجبلة المتأصلة فى قرارة هذا الشعب، وكان السؤال التلقائى الذى يترتب على ذلك هو ممن يسخر هذا الشعب، وعلى من يتهكم؟ فإن خمسة أو ستة آلاف عام، رزح فيها شعبنا تحت نير الحكم الأجنبى، هى الإجابة على هذا السؤال.

فمنذ عهد الهكسوس إلى خروج آخر جندى بريطانى، شهد شعبنا وجوها غريبة وطبائع متباينة وأجناسًا متنافرة، وذاق من الظلم والجور ما لم ينقه أى شعب آخر.. فقد حكمه الآشوريون واللوبيون والاثيوبيون والفرس والمقدونيون والرومان، كما حكمه الروم والعرب والديلم والفرغانيون والمغاربة الكرد، إلى أن حكمه العثمانيون والفرنسيون ثم الأرناءود من أسرة محمد على، وكان من جراء هذا كله أن ذهب بعض المؤرخين إلى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين متجاورتين: إحداهما لأصحاب السيادة والأخرى للمسودين الخاضعين، بل زعموا أن السادة والمسودين كانا جنسين مختلفين وعنصرين مستقلين، لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبى لم يذق طعم الحرية والاستقلال.

والذى يعنينا الآن هو أنه إذا كانت «الفرفورية» هى طبيعة هذا الشعب التى ساعدته على التكيف مع الأحداث، فإن «التبعية والسيادة» هى المشكلة التى ظل

يعانى منها أحقابًا بعد أحقاب، والتى كانت سببًا مباشرًا فى تأصيل «فرفوريته»، وتوزيعها بنسب متفاوتة على كافة أفراد الشعب. ففى كل منا فرفور صغير نتنازل عنه فى حالة التمسرح، لنفسح الطريق أمام الفرفور الكبير الذى هو أبلغ منا فى التعبير عنا.. عن المشكلات التى تواجهنا وعن رأينا فى هذه المشكلات.

ولقد قلت أن مشكلة «التبعية والسيادة» فى حياة شعبنا لم نقف عند حدود السياسة لتتمثل فى سيطرة الحاكم الأجنبى الدخيل، بل تركت بصمات أصابعها على كثير من ميادين حياتنا الاجتماعية والأخلاقية الأمر الذى حدا بفيلسوف كبير مثل هيجل أن يقول فى معرض كلامه عن فلسفة التاريخ أو عن تاريخ الحرية: «إن الشرقيين لا يعرفون أن العقل حر أو أن الإنسان حر، من حيث هو إنسان ، بل هم يعلمون أن واحدًا فقط هو الحر، وهذا هو حكم الاستبداد. أما اليونان فيعرفون أن بعض اناس أحرار، لكن نظام الرق يستمر بينهم، وأما للمسيحية فهى التى تبين شيئًا فشيئًا أن الإنسان من حيث هو إنسان.. هو الحر..».

أقول أن مشكلة «التبعية والسيادة» تركت بصماتها علينا إلى هذا الحد، حتى أننا قبل أن ندخل فى تجربة التحول الاشتراكى التى من مبادئها الأساسية تصفية هذه المشكلة بالقضاء عليها أصلا، كنا نلمسها بشكل غليظ حاد على مستوى الأسرة، وعلى مستوى المدرسة، وعلى مستوى دواوين الحكومة، فالمثل الأعلى فى الأسرة أن يكون الزوج صاحب الكلمة العليا على زوجته وأولاده، وأن يكون الناظر صاحب الكلمة العليا على المدرسين والتلاميذ، وأن يكون المدير هو الآمر الناهى على الموظفين،، وهؤلاء بدورهم على المواطن العادى. وهذا ما عبر عنه فرفور بطل المسرحية بقوله: «عارفة الناس طول عمرهم عايشين إزاى؟.. فوق بعض بالطول كده، كل واحد شايل التانى، كل سيد فوقه سيد، وكل فرفور تحته فرفور.. مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده؟...

مافيش؟..».

على أن المشكلة سرعان ما تتجاوز نطاق الدعوة إلى المساواة بمدلولها

الاجتماعى والأخلاقى، لتكتسب طابعًا إنسانيًا عامًا، فتصبح هى مشكلة الإنسان منتميًا إلى أيه بلد.. خاضعا لأى نظام.

بل سرعان ما تكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة: «التاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه، دولنا، حضارتنا، كل دولة عايزة تبقى الست على الدول، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات.. قال إيه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية، قال أيه الحرب الباردة بين الشرق والغرب، قال إيه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا، وكله كله فرفور وسيد، مين يبقى سيد ومين يبقي فرفور، وأنا فرفور ليه وأنت سيد ليه؟..».

وينهى يوسف إدريس محاكمته لكل من التاريخ والحضارة بإدانة آبائهما الشرعيين، أعنى المفكرين والفلاسفة، أولئك الذين فشلوا فى أن يروا فى أن يساعدونا على أن نرى، وعلى ذلك لم تعد نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية الا لغط قول أو أضغاث أحلام، وهل تاريخ الفكر الفلسفى إلا مذهبا يلغى مذهبا غيره، ومفكرًا يعارض مفكرًا آخر، أو ليس هوسرل أحد الفلاسفة المعاصرين هو القائل: «أن الفيلسوف يبدأ دائما من جديد».

الحق أن الفيلسوف ليس هو إنسان المشكلة وإنما هو مشكلة الإنسان، وسيظل هكذا إلى أن يؤثر حضارة العمل على حضارة القول، وإيجاد الحل على طرح السؤال. «أصل الحق مش علينا، الحق على اللى بيشوفو لنا الفلاسفة بتوعنا والمفكرين ، اللى التفكير عندهم لازم يكون تفكير فى التفكير، والتفكير الحقيقى هو اللى فى اللى بيفكر فى اللى بيفكر إنه يفكر، إنما اهه آدى مشكلة حياتنا كلها آهه، حدش يجدعن ويفكر لها فى حل؟».

وعبثًا يحاول السيد والفرفور أن يجدا حلا لمشكلتهما التى أصبحت مشكلتنا جميعا، فليس الحل فى أن يصبح السيد فرفورًا ولا فى أن يصبح الفرفور سيدًا، ولا فى أن يصبح الاثنان أسيادًا أو أن يصبحا فراغير، لذلك أقدما على الانتحار عسى أن يجدا الخلاص فى الموت، ولكن الموت يخيب أملهما فلا يجدان فيه حلا للمشكلة، ولا لأى شىء، وهل كان الموت حلا وهو الذى لا يحل المشكلة إلا بالقضاء على صاحب المشكلة؟ ولا يؤكد حرية الإرادة إلا بالقضاء على كل إرادة؟

وهكذا نجد أن السيد والفرفور بعد أن انتحرا وتحولا إلى ذرات، وتحولت الذرات إلى الكترون وبروتون، وأخذ الالكترون لأنه أخف يدور حول البروتون دورات لا نهائية، أقول أننا نجد الفرفور فى دورانه الأبدى حول السيد غارقا فى المشكلة وبشكل أعنف فها هو يقول: «الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل. الحياة نفسها حل، جايز ناقص إنما الشطارة نكمله مش نلغيه...».

وهنا يتضح لنا تفاؤل يوسف إدريس وإيجابيته، فهو مؤمن بالحياة مؤمن بالإنسان، وعنده أن الحياة لابد لها من مشكلة حتى تصبح ذات طعم ومذاق، وأن المشكلة لابد لها من حل، لأن البحث عن الحل هو دور الإنسان فى الحياة، وعلى ذلك فإن بدا الكاتب ساخطًا فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة، وأن بدا غاضبًا فليس غضبه على الإنسان بل من أجل الإنسان.. من أجلى ومن أجلك ومن أجل الآخرين.

وهكذا استطاع يوسف إدريس ببراعة وروعة نادرتين، أن يدير مسرحيته على ثلاثة محاور رئيسية ، هى نفس المحاور التى تادت به تاديًا عضويًا حيًا من البحث عن شكل المسرح المصرى على أساس من السامر وخيال الظل، إلى نقد واقعنا المحلى على أساس من مشكلة «التبعية والسيادة» إلى اثارة قضية الحرية بمفهومها الإنسانى العام، الذى يجعل المسرحية فى النهاية.. مسرحية كل إنسان.

* * *

دراما التغير الاجتماعى

• إن رحلة نعمان عاشور الفنية إنما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية، وتصلح لخلق مسرح مصرى. فضلا عن بلورة هذه الشخصية، والقذف بها فوق خشبة المسرح.

قلت وأقول إن جمهور المسرح ونقاده قد أحسوا بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية «الناس اللى تحت» أن مسرحًا جديدًا قد بدأ، وأن كاتبًا مسرحيًا يبشر بحصاد فنى وفير.

فقد استطاع نعمان عاشور أن يهوى بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى، فاللغة الفصحى استبدلت بها اللهجة العامية، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى المملوء بالعفوية والحرارة، والشخصيات المتحفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية نصادفها كل يوم فى عرض الطريق، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة.

ذلك هو المسرح الواقعى الذى كان نعمان عاشور أباه الشرعى ، وبطله الحقيقى، ومن معطفه خرج لطفى الخولى، ويوسف إدريس، وسعد الدين وهبة، ومحمود دياب، وعلى سالم، وغيرهم من كتاب الواقعية الاشتراكية.

ومهما حدث من تحولات وتطورات لكل واحد من هؤلاء، فقد ظل هذا الرائد . نعمان عاشور . أكثرهم وفاءً لقضايا التغير الاجتماعى مضمونًا، والواقعية الاشتراكية مذهبًا ، والطابع المصرى سواء فى صنع العقدة أو فى رسم الشخصيات، أو فى إدارة الحوار... فاللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى، والمشكلة الأكثر إلحاحًا على الواقع المصرى، والشخصية التى هى فى صميمها شخصية مصرية... هى الركائز المحورية التى أدار عليها نعمان عاشور مسرحه

فإذا أضفنا إليها التعبير عن مرحلة التحول الاجتماعى الكبير التى حدثت فى حياتنا العامة، التحول من مصر الملكية إلى مصر الجمهورية، ومن الواقع الاقطاعى إلى الواقع الاشتراكى، ومن المجتمع الزراعى إلى مجتمع الصناعة والتصنيع، وهو التحول الذى انطوى على الكثير من التناقضات العاطفية، والجراحات الاقتصادية ، والصراعات الأيديولوجية ، مما نشأ عن معانقة التحول ومعاناة التغيير، أدركنا على الفور طول الرحلة وعرضها.. تلك التى قطعها نعمان عاشور!

ولكن نعمان عاشور للأسف الحزين لم يف بكل الآمال التى نسجت حوله، فأعماله المتأخرة كانت فى معظمها لف ودوران حول عمله البطولى الأول، على نحو ما فعل جون أوزبورن بمسرحيته الأولى «انظر ورامك فى غضب».

فمسرحية «الناس اللى فوق» ليست أكثر من مسخ لمسرحية «الناس اللى تحت»، و «عيلة الدوغرى» ليست أكثر من تمصير ذكى لمسرحية «بستان الكرز» ، و «وابور الطحين» مسرحية دعائية فاقعة، بل هى أقرب إلى الأوبريت الغنائى منها إلى العمل الدرامى، أما ماعدا ذلك من مسرحيات.. «سيما أو نطة» و«المغماطيس» و «صنف الحريم» و «عطوة أفندى» فأقل ما يقال فيها أنها انتكاس بمسرح نعمان عاشور، وانتكاس أيضاً بالمسرح المصرى الحديث.

ولم يكن يسيراً على كاتب أصيل مثل نعمان عاشور أن يرى المسرح يتخبط فى مشكلات تكنيكية خالصة، أو قضايا درامية مستهلكة، فضلاً عن انشغاله بالجرى وراء الشكل المسرحى الجديد، كائناً ما كان هذا الشكل، وكائناً ما كان هذا التجديد، حتى أصبح الأغرب هو الطابع الغالب على إنتاجنا المسرحى فى الأعوام الأخيرة، أقول لم يكن يسيراً بالنسبة لنعمان عاشور أن يرى هذا كله يجرى فى مسرحه هو كما يجرى فى مسرح الآخرين، ويقف مشلول القلم مكتوف اليدين، وهو الذى استطاع بمسرحيته الأولى «الناس اللى تحت» أن يشق للمسرح المصرى طريقه الشرعى، ويكشف له عن طابعه الحقيقى.. لهذا لم يكن عبثاً بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء، أن يطلع نعمان عاشور بمسرحيته الجديدة «بلاد

بره» ليعيد بها موازين القوى إن لم يكن فى المسرح المصرى، فلا أقل من أن يكون ذلك فى مسرحه هو.

وهكذا لم تكن المساحة الزمنية الممتدة ما بين مسرحية «الناس اللى تحت» ومسرحية «بلاد بره» مرورًا بمسرحية «عيلة الدوغرى»، إلا رحلة فنية وفكرية قطعها نعمان عاشور بحثًا عن اللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى، والمشكلة الأكثر إلحاحًا على الواقع المصرى، والشخصية التى هى فى صميمها شخصية مصرية. ومن هنا - لا من هناك - كان تخبطه وتعثره فيما بين هذه الثلاثية المسرحية من مسرحيات، تخبط وتعثر قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الأصيلة، ومحاولة إيجادها فى الواقع الخارجى، لا عن طريق التقليد والمحاكاة، بل عن طريق المكابدة والمعاناة، واستلهام الواقع الاجتماعى من حوله، وهكذا كانت مسرحيته الأخيرة خلاصة تجارب وعصارة محاولات، إن لم أقل نهاية رحلة أو ختام مرحلة فى تطور فن كاتبنا المسرحى.

أجل.. إن ثلاثيته المسرحية «الناس اللى تحت» و «عيلة الدوغرى» و «بلاد بره» تظل فنيًا وفكريًا وتاريخيًا، مصابيح على الطريق نحو واقعنا الاجتماعى، ونحو شخصيتنا المتبلورة فى المسرح.

فكل واحدة من هذه المسرحيات الثلاث هى فى حقيقتها مسرحية «حالة».. حالة اجتماعية بعينها مر بها مجتمعنا المصرى فى فترة ما من فترات تحوله الاجتماعى، فإذا كانت هذه الحالة فى مسرحية «الناس اللى تحت» هى حالة انهيار الطبقة الرأسمالية القديمة، وخروج الطبقة الوسطى الجديدة، حيث نلتقى بالسخرية الهادفة من بعض النقائض النفسية، والنقائض الاجتماعية، التى كانت سائدة فى بلادنا، والتى ظلت بقاياها قائمة القيم الجديدة فى الحياة ، ومن ثم جاءت المسرحية فى إطار الكوميديا الهادفة أو الكوميديا ذات الرسالة، من حيث محاولتها التدليل على أن مصر الجديدة أى مصر ما بعد الثورة، خير من مصر القديمة أى مصر ما قبل الثورة!

وكم كان معبرا أن نرى إحدى شخصيات هذه المسرحية، وهى تعبر من جمود مصر القديمة، وعدم مسايرتها لخطى الزمن، بتلك الحركة التى اختتمت بها

المسرحية، حركة رجل واقف فى مكانه، رافعا يديه إلى السماء، وهو يحرك رجليه فى حركة «محلك سر» ليعلن تغير مصر الجديدة عن مصر القديمة.

وإذا كانت هذه الحالة أيضا فى مسرحية «عيلة الدوغرى» هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها إلى علائق الماضى، وإحلال أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة محل القيم الإقطاعية والرأسمالية البائدة، الأمر الذى جعل النقد الكبير **الدكتور محمد مندور**، يطلق على هذه المسرحية اسم «الناس اللى فى الوسط»، بعد «**الناس اللى تحت**» و «**الناس اللى فوق**»، ويرى أن نعمان عاشور بكتابته لهذه المسرحية، قد أتم ثلاثيته الاجتماعية التى صور فيها المجتمع المصرى بطبقاته الثلاث وسط أحداث الحياة العامة، وفى قلب التغير الاجتماعى، حيث نرى الناس اللى فى الوسط ممثلين فى «عيلة الدوغرى» وما نزل بهذه العائلة من تفككك وأنانية بعد أن مات عنها عائلها الثرى أو الذى كان ثريا ثم فقد ثروته، ولم يبق منها غير بيت بالحلمية القديمة هو كل الميراث، فتؤدى الضائقة المالية، والصراع على الحياة، وشدة الأنانية التى كثيرًا ما تحطم أسر الطبقة الوسطى، إلى إظهار جوهر كل من الأخوة ، الخمسة الذين تتكون منهم عائلة الدوغرى، التى كانت تعيش مودة وسلام أيام الرخاء الذى استطاع رب الأسرة أن يوفره لهم، بدأ به وحرصه وبخله الشديد، المتمثل فى شخصية تابع الأسرة «عم على الطواف» الذى خدمها فى المخبز وفى المنزل حتى بلغ السبعين من عمره ، وظل حافيا طوال حياته، بل وينصحه أحد أبناء الأسرة بأن ينهى حياته كما بدأها... حافى القدمين..

إذا كانت تلك هى الحالة الاجتماعية فى هاتين المسرحيتين، فما هى الحالة الاجتماعية التى تصورها المسرحية الثالثة «بلاد بره»؟

وما الجديد فى مسرحية نعمان عاشور الجديدة؟

«الأحوال اللى اتغيرت.. انتوا خارجين من البلد وهيه لسه مصر.. النهاردة أصبحت الجمهورية العربية المتحدة.. تغير كبير.... مش بسيط».

وفى هذه العبارة التى قالها سالم شبوكشى أحد أشخاص المسرحية، والذى وصفه الكاتب بأنه «يحمل كل صفات الصبر والمثابرة ومجاراة الواقع وحكمة

الرضا به» تكمن القيمة الأساسية لهذه المسرحية... قيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع ما بعد الثورة، وما ترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد، وتحول فى مواقفهم الاجتماعية. وما نتج عن هذا كله من صراع طبقى، وتحول أيديولوجى، وتناقضات كثيرة خلقتها مرحلة الانتقال.

ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا الثورى، الذى حققته ثورتنا الاجتماعية، والذى وجد فى الاشتراكية أبلغ تعبير عنه وأروع صورة له، لم يكن كنزا انفتح فى الأرض ، ولا دينا نزل من السماء وإنما هو فى صحيحة نتيجة حتمية اقتضاها منطق التطور، وضرورة موضوعية فرضتها حركة التاريخ، لهذا لم يكن التصدى له أو الخروج عليه إلا عنادًا ومكابرةً، إن دلا على شىء فإنما يدلان على نقص فى الوعى وقصور فى الإدراك.

فالواقع قد تغير، ولابد لكل فرد أن يحدد موقفه منه، فأما أن يقبل هذا الواقع الجديد، أو يبحث لنفسه عن واقع آخر غيره.

وهكذ اكانت «بلاد بره» هى البديل الآخر لواقعنا الاجتماعى الجديد، والبديل فى أعين أولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير.

فاختلت أمامهم قوى المجال، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة.. فكل فرد من أفراد هذا الفريق غير المنتمى يرى فى «بلاد بره» نوعًا من القيمة.. قيمة اقتصادية، أو قيمة اجتماعية، أو قيمة عاطفية، أو قيمة ثقافية، أو أية قيمة أخرى، المهم أنها قيمة تعوضه عما فاته فى فردوسه المفقود، بعد أن آثر الاندفاع فى الاتجاه الانطوائى مفضلا اليأس على الأمل، والغريزة على العقل، والفرد على الجماعة.

هذا الفعل المسرحى سرعان ما يأخذ شكل الصراع الدرامى عندما يواجهه الكاتب برد الفعل، أو بعبارة أخرى عندما يواجه فريق غير المنتمين إلى الواقع بفريق المنتمين، أولئك الذين آمنوا بحتمية التطور وجدلية التاريخ، فمضوا قدمًا إلى الأمام، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة، لكى تلائم ظروف الواقع الجديد، بذلك يصبحون هم أنفسهم جزءا من هذا الواقع، وبعضا من

مقوماته، أنهم يؤمنون بالحركة داخل الإطار، وبالفرد داخل المجتمع، وبالمصلحة الشخصية داخل الصالح العام.

ولكن إذا كان التغير الذى أصاب الواقع قد جاء على حساب فريق، وفى الوقت نفسه لحساب فريق آخر، أعنى إذا كان قد جاء ليحرر أيدى الكادحين من رءوس أموال المستغلين، محققًا الكفاية للكل ولا لأحد، والعدالة للمجموع ولا لفئة، فثمة فريق ثالث لا هو من أولئك ولا من هؤلاء.. أنهم فريق اللا منتمين الذين يعملون بسواعدهم، ولا يعيشون على رءوس أموالهم ، وإنما هم أقرب إلى الخبراء الفنيين الذين يعيشون فى كل نظام، ورغم ذلك فهم ضائعون فى كل نظام وضياعهم نابع من ذواتهم، لأن الواحد منهم لا يعيش على الولاء للقديم، ولا يمارس الانفعال الجديد، وإنما هو حر يهز كتفيه لكل شىء، لأنه قادر على أن يفعل أى شىء، وعليه أن يمتنع فى الوقت نفسه عن عمل أى شىء.. فمشكلته نابعة من ذاته، وذاته حرة لأن هذه الحرية هى مصدر ابدعه العلمى أو الفنى وضياع هذه الحرية معناها ضياع وجوده كله، ولذلك فهو لا يقامر بحريته على أى نظام. وهذا مما يقوله إبراهيم النمس، الفنان الذى لم ينجح أخوه فى أن يجعل منه فنانًا اشتراكيًا، يقول لصديقه «على» المهندس اللا منتمى: «باحبها لأنى زيك،... حاير!! ولايص!! وملخبط!! ومغفل!!».

والذى يعنينا الآن، هو أن هذه الأنماط الثلاثة هى الأبعاد الرئيسية التى لابد أن تنشأ عن كل تغير اجتماعى، أو التى لابد أن تصاحب كل تغير فى نظام المجتمع، فالثورة الاجتماعية بمجرد نشوبها تخلق أنصارها من المنتمين، وأعداءها من غير المنتمين، وتخلق أيضا المركب من هذين النقيضين، وأعنى به فريق اللامنتمين ، الذين يغالون فى الاتجاه الانطوائى، ويصبحون نهبا لمشكلاتهم االذاتية التى لا تنتهى.

وتفسير ذلك سوسيولوجيا أن كل تكيف اجتماعى جديد، يبدأ بما يشبه الانطواء أو إعادة النظر، حيث يتجه الكائن الحى نحو عالمه الباطن ليعيد تنظيمه وإعداده لمواجهة الموقف الجديد ، ولكن هذا الانطواء قد يتضح فيصبح فرارا أو

هروبًا ورفضًا للواقع بأكمله، وهذا ما يحدث لفريق الانهزاميين أو الرجعيين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع الجديد، بل ويناصبونه العداء.

وقد يعتدل هذا الاتجاه الانطوائى ويمضى بصاحبه إلى الأمام، فينتهى به إلى تحقيق التكيف المنشود، وهذا ما يحدث لفريق الثوريين أو التقدميين الذين يناصرون الواقع الجديد، بل و يصبحون هم أنفسهم عناصره ومكوناته.

وقد يصبح هذا الانطواء نهبًا لعناصر كثيرة متنافرة فتشتت قوى المجال، ويفقد الفرد القدرة على الفعل، وعلى المضى فى أى اتجاه، وإذا به يقف منفردا منعزلاً غير قادر على تحقيق التكامل النفسى، ولا حتى التكامل الاجتماعى، وهذا ما يحدث بشكل واضح لفئات المثقفين، أولئك الذين يحسون بذواتهم فى الوقت الذى يحسون فيه بذوات الآخرين، ويبحثون عن طريق ثالث يضم القطبين فى مركب جديد، فإذا بهم هم أنفسهم هذا المركب من النقيضين، ولعل هذا هو ما أدركه إبراهيم النمس ففى هذه المسرحية عندما عاد يقول: «عارف سبب حيرتنا إيه! ما عندناش وضوح رؤية..».

نعود فنقول أن هذه المرحلة الحضارية المهمة فى تطورنا المجتمعى، مرحلة التحول الاشتراكى العظيم، بكل ما تنطوى عليه من تناقض عاطفى وتناقض اجتماعى وتناقض أيديولوجى، وهى تناقضات لابد أن تنشأ عن معاناة التغيير، هى التى التقطها نعمان عاشور بحسه الفنى، وناقشها بحواره الفكرى، وعبر عنها تعبيرًا دراميًا فى مسرحيته الأخيرة «بلاد بره».

ومن هنا لم تكن مسرحية نعمان عاشور هذه مسرحية «موقف» كما عند سارتر، ولا مسرحية «فكرة» كما عند بيراندييللو، ولا مسرحية «عقدة» تبدأ وتتوسط وتنتهى كما عند شو أو أبسن أو استرندبرج، وإنما هى فى حقيقتها مسرحية «حالة» حالة اجتماعية يمر بها مجتمعنا ففى فترة من فترات تحوله الاشتراكى. فإذا كانت هذه «الحالة» فى مسرحية «الناس اللى تحت» هى حالة انهيار الطبقة القديمة وخروج الطبقات الجديدة وكانت في مسرحية «عيلة الدوغرى» هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها إلى علائق الماضى، فإنها

فى هذه المسرحية «بلاد بره» هى حالة إذابة الفوارق بين الطبقات، والتخلص من تناقضات هذا المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الإنسان الاشتراكى الصحيح، وهذا هو ما عناه «محمد النمس» بقوله فى نهاية المسرحية محدثا زوجته عن ابنه الذى لم يولد بعد: «اللى فى بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم .. ومش منهم.. لازم يطلع من رمل الصحراء .. ومية النيل... وطين الأرض»..

أى أن الميلاد الاشتراكى الجديد ، فى المجتمع الاشتراكى الجديد، هو قصارى أشواق الإنسان الثورى فى هذه الفترة.

غير أنه إذا كان مسرح نعمان عاشور هو مسرح الحالة الاجتماعية الذى تتحرك داخله عدة شخصيات، ولا أقول عددا من الأبطال، أو مسرح الوضع الاجتماعى الذى لا يعتمد على تتبع مراحل الحدث، بمقدار ما يعتمد على ثراء الحركة الداخلية، فليس معنى هذا أن الكاتب يقف عند مجرد رصد حركة المجتمع له موقفه الفكرى الذى يعلن عنه، ودعوته الاشتراكية التى يبثها فى كافة أرجاء المسرحية. فإذا كان فى مسرحيته الأولى «الناس اللى تحت» واقعًا تحت تأثير **مكسيم جوركى** بواقعيته المباشرة، وكان فى مسرحيته الوسطى «عيلة الدوغرى» لا يزال مأخوذًا بـ**تشيكوف** فى واقعيته الشاعرة ، فإننا نراه فى مسرحيته الأخيرة «بلاد بره» متأثرًا إلى حد كبير بالواقعية الاشتراكية عند **برتولد بريخت**، فالفن والدعوة فى مسرحية «**بلاد بره**» يذوب أحدهما فى الآخر ذوباناً كيماويا، لا نحس معه بحيل التكنيك، ولا بصراخ الدعوة.

ومن هنا كانت أضعف أجزاء البناء الفنى فى هذه المسرحية، هى تلك التى خرج فيها الكاتب عن إطار مسرحه العام، ليجارى الأساليب التكنيكية التى شاهدناها فى المسرح الحديث، من ذلك مثلا كسر الحائط الرابع بين الممثل والجمهور، كان يخرج الممثل من النص ليخاطب الجمهور مباشرة، ؛ كما فعل **ثورنتون وايلدر** فى مسرحية «بلدتنا» أو **تنسى وليامز** فى مسرحية «قفص الوحوش الزجاجى» ففى الفصل الثانى من مسرحية «بلاد بره» نفاجأ «بنانا»

وهى تحتضن «إبراهيم النمس» مخاطبة الجمهور: «تبقى دلعتنى».. تعال على مكتبى (وتشير للجمهور) بعيد عن دول.. (وتخرج لسانها للجمهور وهى تأخذه معها).

ومن تلك الأساليب أيضا أسلوب «المسرح داخل المسرح» الذى ابتدعه بيراندللو والذى يخرج فيه الممثلون عن حالة الإيهام المسرحى ليشعروا المتفرج بأنهم فى حالة تمثيل، بل وتعليق على ما يمثلونه من أدوار. ففى الفصل الثانى من «بلاد بره» تتوقف أحداث المسرحية فجأة. ويتغير مجرى الحوار على هذا النحو:

إبراهيم: للأسف المؤلف بتاعنا ماعندوش تكنيك.. بيكرر نفسه... اللى تحت (ثم مشيرا لنانا) واللى فوق!

نانا: مافيش حل!!

إبراهيم: واحدة من اتنين.. يا اما نقبلها مباشرة.. وتكلم الجمهور! أما نستعمل برخت... وننفصل عن الصالة..

بدرية: يعنى نعمل إيه؟!

نانا: أنا عندى فكرة!! ناخد من بيراندللو.. كل واحد يدور له على دور.. ويلعبه.

ومن تلك الأساليب كذلك أسلوب «الحوار المزدوج» حيث تتشابك الألفاظ ويتداخل الحوار بين كل اثنين من المتحدثين كما فعل «أوجين يونسكو» فى مسرحية «الخرتيت» عندما تشابكت الوحدة الثنائية المؤلفة من جين وبرانجيه، مع الوحدة الثنائية الأخرى المؤلفة من العجوز والسيد المنطقى، فهنا أيضا فى هذه المسرحية نجد شيئًا من هذا القبيل، عندما يقرأ «على» رسالة خطيبته «بدرية» بصوت عال، وكأنه يحدثها فيتداخل الحديث فى الحوار الدائر بين نانا وإبراهيم النمس.

غير أنه إذا كانت هناك غاية فلسفية يرمى إليها أوجين يونسكو، ومؤداها أن اللغة موصل ردئ للأفكار، وبالتالى فهى وسيلة للانفصال لا للاتصال، مادامت

الألفاظ خالية من المعنى، أو لا معنى لها إلا فى رأس صاحبها فقط، فليس هناك ما يدعو كاتبنا نعمان عاشور إلى اصطناع مثل هذا الأسلوب، طالما أنه لا يوجد هناك ما يبرره.

وبمقدار ما كانت هذه الأساليب مواطن ضعف فى البناء الفنى للمسرحية ، كانت هناك بعض الآراء الخاصة التى فرضها الكاتب فرضا على الحوار، فبدت وكأنها أفكار الكاتب الشخصية، من ذلك مثلا رأى الكاتب فى الفنان، وكيف أنه الواحد الذى لا يتكرر «الواحد اللى فى المليون... ويمكن اللى فى التلاتين مليون». فعندما يدلى محمد النمس عامل المطروقات بهذا الرأى، يبدو كأنما يردد رأى الكاتب.

ومن ذلك أيضًا رأى الكاتب فى فن التمثيل، وكيف أن التمثيل لا ينبغى أن يكون طبيعيا، ولا ينبغى أن يخرج عن كونه تمثيلا، فعندما تقول نانا «لإبراهيم:

«عجبنى تمثيلك.. نعرف ليه؟! علشان أنت ما بتمثلش طبيعى .. التمثيل لازم يكون تمثيل ودى نظريتى فى المسرح».

تبدو هى الأخرى كأنها تردد رأى المؤلف نفسه.

وكذلك «ولى الدين» الذى أنطقه المؤلف بآرائه الخاصة فى أن المسرح الفرعونى ظهر قبل المسرح اليونانى، وأن الفراعنة عرفوا الكورس قبل اليونان، وأنهم استعملوا الأقنعة فى المناسبات الجنائزية، بل وعرفوا مسارح الجيب التى كانت ملحقة بالمعابد، وعلى الرغم من أن هذه الآراء فيها كلام كثير، وكانت لا تزال موضع خلاف طويل بين مؤرخى الدراما وعلماء الأساطير، من أمثال **جلبرت مورى والاردايس نيقول وابتين دريوتون**، فإن الإلقاء بها فى عرض النص المسرحى لا يفيد المسرحية من حيث هى عمل فنى، فضلا عن أن المسرحية ليست هى المجال الملائم لإبداء مثل هذه الآراء.

على أن هذه الملاحظات لا تقلل كثيرًا من أصالة مسرحية نعمان عاشور وتميزها تلك الأصالة التى جاءتها من صدوره مباشرة عن واقعنا الاجتماعى، وتعبيره الكوميدى عن روحنا الأصيل، والتقاطه لملامح الشخصية المسرحية ، تلك

الشخصية الساخرة فى مرح أو المرحة فى سخرية. فهنا فى مسرحية «بلاد بره» شخصيات لا يمكن أن تكون إلا شخصيات مصرية، ولغة لا يمكن أن تكون إلا لغتنا نحن.

والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنية إنما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية، وتصلح لخلق مسرح مصرى، وإذا كان فى مسرحية «الناس اللى تحت» قد تعرف على ملامح هذه الشخصية ، ثم ازداد تعرفًا عليها فى مسرحية «عيلة الدوغرى» فالذى لا شك فيه أن نعمان عاشور قد وفق فى مسرحية «بلاد بره» فى بلورة هذه الشخصية، والقذف بها إلى خشبة المسرح.

ولعل أهم ما يميز الشخصية المصرية هو حساسيتها المطلقة على إدر ك المتناقضات ، بما فى ذلك أوجه الشبه بين المختلفات، وأوجه الخلاف بين المتشابهات، ثم قدرتها الفائقة على تحويل مرارة الإحساس بالتناقض إلى «نكتة» ساخرة. فالنكتة هى سلاح المصرى فى مواجهة أعدائه، سلاحه الذى يدافع به عن نفسه فى مواجهة الجيران، وسلاحه الذى يدافع به عن عرضه فى مواجهة المجتمع، وسلاحه الذى يدافع به عن وطنه فى مواجهة الحاكم المستبد أو المحتل الأجنبى. وعلى ذلك فالنكتة هى التلخيص الوافى لعبقرية الشعب المصرى، وهى التى أبقت عليه على امتداد خمسة آلاف عام، لاقى فيها ما لاقاه من صنوف الغدر والظلم والاستبداد.

من هنا لم تكن التراجيديا القاتمة كالتى عند الإغريق، ولا الكوميديا الهازلة كالتى فى كوميديا الفن عند الرومان، هى مما يلائم المزاج المصرى. وإنما تلائمه الكوميديا التى لا تخلو من التأمل والتفكير، والتى تنطوى على حكمة القرون فى أغلب الأحيان.، ولا شك أن حرص نعمان عاشور على رصد ظواهر التحول الكيفى فى المجتمع، وما يتخلف عن ذلك من تناقضات، هو الذى قاده بالضرورة إلى إدراك أهمية «النكتة» كحل للمتناقضات، وقادة بالتالى إلى التعرف على أهم ملمح من ملامح الشخصية المسرحية المصرية.

على أنه إذا كان مسرح نعمان عاشور بعامة هو مسرح الشخصية والشخصية المصرية بالذات، فليس معنى هذا أن المسرحية تلف وتدور حول شخصية رئيسية، تقودنا فى النهاية إلى البطل فى المسرح التقليدى، سواء كان البطل فى صورة ملك مثل «أوديب» أو فى صورة أمير مثل «هملت» أو فى صورة قديس مثل «بيكيت» أو فى صورة بروليتارى مثل «ويلى لومان» وإنما معناه أن الشخصية المصرية كمدرك كلى عام تتجسد فى شخصيات فردية متعددة، لكل منها دوره الرئيسى فى مجرى المسرحية، فليس هناك شخص واحد تتبلور فيه كل ملامح الشخصية المصرية، وإنما نجد هذه الملامح موزعة على أكثر من شخص واحد مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير. ومن ثمة نطالع فى كل شخص من أشخاص المسرحية كجزء. ملمحًا من ملامح الشخصية المصرية ككل، ومن تواجد الشخصيات جميعًا ، تكتمل الملامح وتتكامل السمات، دون أن يقضي ذلك علي استقلال كل شخصية على حدة فكما أن الكاتب يحرص علي نقل الانطباع العام عن الشخصية المصرية، فهو يحرص فى الوقت نفسه على رسم الشخصية الفردية بكل أبعادها وتفاصيلها حتى يمنحها حياة كاملة.

وهكذا لم يكن يمكن لشخصية مثل محمد ملامح الشخصية المصرية ككل. ومن تواجد الشخصيات جميعا، تكتمل الملامح وتتكامل السمات، دون أن يقضى ذلك على استقلال كل شخصية على حدة. فكما أن الكاتب يحرص على نقل الانطباع العام عن الشخصية المصرية، فهو يحرص فى الوقت نفسه على رسم الشخصية الفردية بكل أبعادها وتفاصيلها حتى يمنحها حياة كاملة.

وتأسيسًا على ذلك نقول إن قانون خلق الشخصيات عند كاتبنا المسرحى، ليس هو قانون الهندسة الفنية أو التخطيط الفكرى، بمقدار ما هو قانون التخلق العضوى، مما يتيح الفرصة عريضة وواسعة أمام الحركة الدرامية لكى تنبع من داخل هذه الشخصيات، ما دام اجتماعها معًا يكوّن بتناقضاته الحركة الدرامية. وبذلك يمكن القول بأن قانون الحركة الدرامية عند نعمان عاشور إنما يصدر عن سيطرة حالة اجتماعية عامة على مسرحه، وتحرك عدة شخصيات داخل إطار هذه الحالة، شخصيات تحمل من تناقضاتها الذاتية، وتناقضات بعضها مع

البعض الآخر، ومع الحالة التى تعيش فيها، ما يجعل الصدام من طبيعتها وما يملؤها بالغنى فى الحركة، و الخصوبة فى الحوار.

وهكذا لم يكن يمكن لشخصية مثل محمد النمس أن توجد دون أن توجد على الطرف الآخر منها شخصية نادر بك، فالأول هو التعبير الصارخ عن الإنسان الاشتراكى الجديد، الذى تخلص تماما من علائق الماضى، ومؤثرات التراث ، وأوتى من الوعى الأيديولوجى ما جعله يؤمن بحتمية التطور ، وإرادة التغيير، وألا تصالح على الاطلاق بين الطبقة الكادحة وبين طبقة الإقطاع والرأسمالية. أما الثانى فهو التجسيد الكامل للطبقة الرأسمالية المنهارة، التى تحاول بشتى الطرق أن تتكيف مع النظام الجديد، دون أن تنسى أبدًا موقفها المضاد من الثورة، ولذلك فهو يستعين بأساليب الرجعية والانتهازية ، لكى يطيل من عمره وعمر طبقته مستفيدا فى ذلك كله من التناقضات الكثيرة التى تتخلف عن مرحلة التحول الاجتماعى. الأول يحول بين أخيه «إبراهيم النمس» وبين الارتماء فى أحضان الرجعية، ويحرص الثانى على أن تكون ابنته «نانا» طعما لأبناء الطبقة الجديدة الصاعدة.

وكما لم يكن يمكن لشخصية مثل «محمد النمس» أن تقف وحدها بكل ما فيها من ثورية، دون أن تهوى إلى حضيض الخطابية والمباشرة مما جعل الكاتب يمدها بشخصية أخرى توازيها من ناحية، وتستمر بها من ناحية أخرى، تلك هى شخصية الست رحمة بكل ما تنطوى عليه من انبعاثات بيئتها.. العمق والسطحية.. التماسك والتفتت.. الصبر والتمرد، وبكل ما تنفجر به من حيوية وعفوية وانطلاق. كذلك لم يكن يمكن لشخصية مثل «نادر بك» أن تقف وحدها بكل ما فيها من تصلب وتحجر، دون أن تتحطم وتنكسر، لذلك حرص الكاتب على أن يضفى عليها شفافية فى النفس، وعمقًا فى الفكر، وصوفية فى السلوك، مما وجدناه فى شخصية «ولى الدين» التى أنطقها الكاتب بكل معانى القيمة والمعنى والمثال، والانسلاخ عن اللحظة الحاضرة للارتماء فى أحضان الخلود. على أنه إذا كانت شخصية رحمة استمرارا لشخصية النمس، وإنقاذا لها من الخطابية والمباشرة، فهى فى الوقت نفسه تقف على النقيض من شخصية ولى

الدين، التى هى بدورها إنقاذ لشخصية نادر بك من الجمود والتحجر. هنا خصوبة الأنثى، وهناك عقم الرجل، هنا واقعية المرأة، وهناك رومانسية الفنان، هنا الاقبال على الحياة، وهناك الإدبار عنها، والارتداد إلى حضارة الفراعنة.. حضارة الموت.

تبقى بعد ذلك الوحدة الثنائية المؤلفة من متولى وزهيرة ابنة الباشا، التى تزوجت من سائق عربات الأسرة، وعلى الطرف الآخر منها الوحدة الثنائية المؤلفة من الدكتور فخرى وزوجته الألمانية، ابن الطبقة المتوسطة الذى سافر فى بعثة إلى الخارج وتزوج من بلاد بره. زهيرة تعبير صارخ عن الطبقة الأرستقراطية التى سقطت، والدكتور فخرى تعبير صارخ عن الطبقة البورجوازية التى تطلعت. أما الوحدة الثنائية المؤلفة من على وبدرية، فهى التى تقف حائرة بين هاتين الوحدتين، على حاول أن يمشى فى الطريق الذى مشى فيه فخرى ولكنه لم يصل فيه إلى النهاية، وبدرية حاولت أن تتشبه بزهيرة ولكن محاولتها لم يكتب لها النجاح.

وأخيرًا تجىء شخصية عم سالم شبوكشى، الرجل الطيب الذى يحمل على كتفيه سنوات التحول، ويعبر فى صبر ومثابرة عن معاناة التغيير.. إنه حكمه الحاضر وهدير التاريخ، إنه الشخصية الأثيرة لدى نعمان عاشور .. كمسارى «الناس اللى تحت» وطواف «عيلة الدوغرى» ومخدوم الجماعة فى «بلاد بره».

و «بلاد بره» حقيقة ومجازًا هى بؤرة الفعل المسرحى التى تصدر عنها الشخصيات وتعود إليها أبدًا.. فكل شخصية من شخصيات المسرحية تتخذ من «بلاد بره» موقفًا يعبر عن منطق فكرها، وحركة شعورها، وطبيعة انتمائها الطبقى.. لذلك فإن نعمان عاشور ينتقى من الأحداث واللحظات فى حياة شخصياته، تلك التى يشعرون فيها بحقيقة شعورهم تجاه «بلاد بره» كأتم ما يكون الشعور،، مادامت كل شخصية ترى فيها نوعًا من القيمة كما سبق أن قلت.. قيمة اقتصادية أو قيمة عاطفية أو قيمة اجتماعية أو قيمة ثقافية أو أية قيمة أخرى، كأن تكون قيمة سلبية أو قيمة انهزامية بمعنى من المعانى.

ف «بلاد بره» تشكل قيمة عاطفية بالنسبة إلى كل من زهيرة ومتولى، فإليها هربا ليتمكنا من الزواج، ومنها يعودان ليبدأ حياة جديدة. فهى ملاذ الذين هاجروا من مصر قبل أن تندلع فيها الثورة، وتقضى على التفاوت الطبقى المزرى، الذى اضطرهما إلى الهجرة خارج البلاد.

و «بلاد بره» تشكل قيمة ثقافية بالنسبة إلى كل من نانا وإبراهيم النمس، فهى تحلم بالكتابة للمسرح العالمى، ويتطلع هو لأن يكون ممثلاً عالميًا ، فهى إذًا مجال جديد للمواهب الجديدة، التى تحاول أن تنطلق من الصعيد المحلى إلى الصعيد العالمى.

و «بلاد بره» تشكل قيمة اجتماعية بالنسبة إلى كل من بدرية وعلى، فهى تتطلع لأن تحيا حياة الرفاهية المادية فى عهد الاختراعات الحديثة، ويتطلع هو لأن ينسلخ من البيئة العاملة التى عاش فيها سنوات دراسته، ولا يتمنى أن يقضى فيها بقية عمره، فهى أذًا رمزًا للتطلع الطبقى الذى يراود أحلام البورجوازية الصغيرة.

أما «بلاد بره» بالنسبة إلى نادر بك فتشكل قيمة اقتصادية يهرع إليها هذا الرأسمالى المنهار، ليستثمر فيها كل ما يستطيع تهريبه من أموال، فهى أذًا «يوتوبيا» الذين اصطدمت مصالحهم الشخصية مع التغير المادى العميق، الذى أحدثته الثورة الاشتراكية .

وأخيرًا نجد أن «بلاد بره» تشكل قيمة فكرية بالنسبة إلى الدكتور فخرى، الذى اصطدمت آراؤه بالفكر التقدمى الذى اجتاح مصر الثورة، فارتمى فى أحضان الحضارة الغربية كنوع من الخلاص، وليس زواجه بألمانية إلا تعبيرًا عن انسلاخه التام عن أرض هذا الوطن. ومن هنا كانت «بلاد بره» فى نظر الطبقة الجديدة الصاعدة، التى وجدت تعبيرها فى «محمد النمس» قيمة سلبية أوانهزامية يحتمى بها كل من تناقضت أحلامه، وتعارضت مصالحه، مع التيار العام الذى يتحكم فى حركة التغير الاجتماعى فى مصر.

«بلاد بره» إذا فى بؤرة الفعل المسرحى، وهذه كلها بمثابة عاكسات مختلفة يستخدمها نعمان عاشور، ليلقى منها الضوء على الفعل الرئيسى فى المسرحية .

الذى يبدأ بعودة زهيرة هانم ابنة جلال باشا، هى وزوجها متولى الذى كان يعمل سائقًا عند والدها ، وهربا معا بعد علاقة حب عنيفة إلى الخارج، حيث قضيا ثمانية عشر عاما، عادا بعدها إلى مصر ليبدأ حياة جديدة، عادا ليجدا أن كل شىء قد تغير.. الجراج والعريخانة والبيت الواقع فى عطفة الدرمللى، أما هى فقد استولى ابن عمها نادر بك على كل ما تبقى من التركة بعد التأميم. وأما هو فقد آل بيته إلى محمد النمس بعد أن دخل الحراسة، والمشكلة الآن هى كيف يبدأ كل منهما حياته الجديدة؟.

وهنا يتقدم نادر بك بمشروعه الذى ينقذهما من الدمار، ومن بيت محمد النمس الذى ينزلان فيه، فالبيت لم يعد يحتمل متولى وزوجته زهيرة، وأخته رحمة، وابن أخته على، فضلا عن النمس وزوجته سعاد، وأخيه إبراهيم . أما مشروعه فهو أن تنزل زهيرة إلى الحياة العملية للعمل فى اللوكاندة السياحية التى يديرها، وأن يعمل متولى سائقًا له فى هذه المؤسسة. ولكن متولى لا يطيق هذ الفكرة، فكرة أن يتحول من سائق عند أبيها إلى سائق عند ابن عمها، أو بعبارة أخرى لا يطيق فكرة أن يتحول القطاع العام إلى قطاع خاص لصالح نادر بك ويفضل أن يعمل سائقاً على سيارته الخاصة التى عاد بها من بلاد بره، وبذلك تفشل مؤامرة نادر بك فى إذلال متولى، والإبقاء على زهيرة إلى جانبه بعثًا لحبهما القديم.

وتتشابك خيوط المسرحية بعد ذلك وتتداخل العلاقات ، لكى تنتهى بزواج السيدة رحمة من عم سالم شبوكشى، وسفر بدرية هى وأخيها الدكتور فخرى إلى الخارج. وتنازل محمد النمس عن التمسك الشديد بأخيه إبراهيم، بعد أن وقع فى حب نانا، الفتاة الأرستقراطية التى اتفق معها على السفر إلى الخارج، وبعد أن توقفت زوجته سعاد عن تعاطى حبوب منع الحمل، وأصبح الآن فى انتظار ابنهما الجديد، الابن الذى يحرص محمد النمس حرصًا رائعا على أن يجىء نباتًا مصريا خالصا، لا يلوثه تراب «بلاد بره»، ولا يفسده هواء «بلاد بره» : «لازم يطلع من رمل الصحراء.. ومية النيل.. وطين الأرض..» كما يحرص حرصًا واعيًا على أن يجىء هذا الابن الذى لم يولد بعد، نتاجًا اشتراكيًا كاملاً، لا تتسرب إليه أية

قيمة من قيم المجتمع الاستغلالى القديم: «من رملة تانية.. ومية تانية.. وطينة تانية..»

وأخيرًا يحلم محمد النمس البطل العمالى الثورى، الذى كافح طويلاً وناضل طويلا من أجل أن يحصل أبناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة، يحلم بأن يجىء ابنه ميلادًا جديدًا فى مجتمع يخلو من التناقض الطبقى، ويحيا حياة الكفاية والعدل. «ابن المستقبل.. غير دول كلهم.. غير دول كلهم..» يقول هذا فى نهاية المسرحية، وهو يدور حول نفسه، مشيرًا بذراعه لمن وراء الكواليس، ومن يجلسون فى الصالة.

وتنتهى المسرحية.. مسرحية «بلاد بره» التى كان نعمان عاشور فيها كالفارس القديم ، الذى ألقى بكل أسلحته فى المعركة، عاقدا العزم على استنقاذ شرفه المسرحى، بعد أن نال منه الكثيرون، وبعد أن تراكمت عليه أكثر من علامة تعجب، وأكثر من علامة استفهام. ولا شك أنه عندما رفع الستار عن ليلة العرض الأولى لمسرحية «بلاد بره»، شعر جمهور المسرح ونقاده ، أن عملا ممتازا يقدم هنا، وأن نعمان عاشور قد أضاف إضافة حقيقية إلى حصادنا المسرحى.

* * *

بين المحلية والعالمية

- إن الجزائر واحدة قبل أن تكون عربية أو فرنسية أو بربرية.. أما الآن فتغلب عليها اللغة الفرنسية، ولذلك ينبغى العودة إلى الينابيع، إلى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة .. مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر.

أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدى الذى تصطدم به الجزائر إذا ما التفتت إلى ماضيها، إن حرب المائة والثلاثين عامًا. حرب المليون شهيد، هى التى منحت الجزائر الحياة التى تحياها اليوم».

بهذه العبارة الرمزية الموحية، الثورية الدافئة، قدم كاتب **ياسين** الشاعر الروائى المسرحى أحدث أعماله «الأسلاف يتميزون غيظا».. وهى المسرحية القصيرة التى افتتح بها المخرج الفرنسى **جان ماريه سورو** الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومى الشعبى بباريس ، والتى افتتح بها مسرح الجيب أحد مواسمه فى القاهرة..

ولكى يصل كاتب ياسين إلى هذه المرحلة من الازدهار الفنى والنضج الفكرى، قطع رحلة طويلة دامية عبر التاريخ واللغة، عبر النضال والثورة، عبر الفقر والاغتراب، عبر الجزائر فى نضالها المرير المؤسى من أجل رجال فقدوا رحيق الحرية، ونساء فقدن دفء الحياة الزوجية، وأطفال أرضعوا الدم الحى، وشمس مشرقة حجبتها رايات الاحتلال، وبرتقال حزين داسته أقدام المحتل الأجنبى الغاصب.

ولم يكن عبثًا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء. أن يهب الشعب الجزائرى الغاصب هبة تكاد تكون انتحارية، بل كانت كذلك بالفعل. هبة من أقسم بتراب الجزائر أن يجعلها نارًا وجحيمًا فى وجه المستعمر الأجنبى، وأن يجعل من الجزائر «البيضاء» جزائر لا أقول حمراء بل دامية، تُروى بدم الثورة، وتُسقى بعرق المقاومة، وتطعم بجثث الشهداء..

أن نداء قويًا حارًا انطلق فى طول البلاد وعرضها، يهيب بالشعب الجزائرى الباسل ألا يجرى وراء سراب مادى خداع، هو سراب المدينة الغربية وألا يحيا حياة منقولة مستعارة ،، حياة انفصلت عن النبع الصافى للفكرة العربية «خذوا أماكنكم فى مراكب الموت، تعالوا بدوركم لتلحقوا بأسطول الأولين، الذى أوشك أن يجتاح معًا الزمان والمكان».

إنه نداء الأسلاف الذين يهيبون بالجيل الحاضر والأجيال القادمة، أن تشترى بدمائها استقلال البلاد من السيطرة الأجنبية، وأن تنال بجهادها حرية تلك السهول والجبال والأنهار، التى تركت هكذا غنيمة للغاصبين. فلئن تقاعس الابناء عن تحقيق هذه المهمة، هلكت بتقاعسهم البلاد ، وانقلب شرف الأسلاف خزيا، وصارت حكمتهم جنونا، وأضحت حرية الإنسان كلمة لا معنى لها بل إن نفسه يصبح «شيئًا» لا قيمة له.

والمثقفون أكثر من غيرهم هم المندوبون لتحقيق هذه المهمة المقدسة، لأنهم أكثر من غيرهم الذين يدركون حرية الفكر ولضمير، وعلى عاتقهم تقع مسئولية التحرير والتنوير.. وهكذا سرى نداء الأسلاف فى كيان الشعب الجزائرى مسرى العصارة فى ألياف الحياة، وعلى امتداد مائة وثلاثين عامًا ظل الشعب الجزائرى يلقى بنفسه فى أتون الحرية حتى يستوفى جهاده، ويعمد نفسه بدم الشهداء كى يولد من جديد. أفلم يكن ذلك كله كافيًا ليهز نفوسًا نبيلة طاهرة، فتأخذ على عاتقها أن تقف فى خط الدفاع الأول، وأن تلهب مشاعر الشعب الجزائرى، وأن تبدله من شعب يعانى آلام النزع، إلى أمة تعانق الشمس وتحيا حياة الخلود.

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، أنجبت الجزائر جيلا بأسره من الأدباء جيلا انصهر بلهيب المعركة، واكتوى بنيرانها ، فلم يرضع إلا دم الثورة، لم يفطم إلا بعد أن جلب لبلاده الحرية. وما هو إلا أن شب الأدب الجزائرى الوليد.. فتيًا فى عمره شيخًا فى تجربته، أنضجته الجزائر قبل الأوان، كأنما أمه لجريحة تستحثه أن يولد ويفطم، وتتعجله أن يأخذ لها بالثأر.

وبالفعل انهارت أسوار الصمت، وتعالت صيحات الثورة، وجعل أدباء الجزائر يقون فى الدنيا بمطالب جديدة، وانفعالات جديدة، ويصيحون جميعًا وفى وقت

واحد: «إن طريق الدم هو طريق الحرية» ولتثبت للعالم كله أن الجزائر لا ولن تطفأ لها شمس، أو تهتك لها ديار.

وهكذا تلفت الشعب فى الجزائر، والثوار فى المنطقة العربية، والمثقفون فى أرجاء العالم، ليجدوا بين أيديهم أدبًا جزائريًا راسخ الشكل عميق المضمون، يتمثل فى ثلاثة أعمال روائية هى: «التل المنسى» **لمولود معمرى**، و «الأرض والدم» **لمولود فرعون**، و «البيت الكبير» **لمحمد ديب**. هذه الأعمال الثلاثة التى قام بها هؤلاء الثلاثة من الرواد، والتى ظهرت بظهور عام ١٩٥٢، كانت بمثابة إعلان التعبئة الأدبية والفكرية، لكى تأخذ الكلمة دورها، وتبدأ مسيرتها فى معركة المصير.

وما أن جاء عام ١٩٥٤ حتى كان جيش التحرير الجزائرى قد تشكل بالفعل، وبدأ يقوم بدوره المجيد فى معركة التحرير، وكان قد تشكل أيضًا جيش حقيقى من الأدباء والثوار الذين دعموا حركة النضال الوطنى، فحرثوا لها الأرض، ورصفوا الطريق، أنه جيش التنوير الجزائرى الذى انضم إلى رواده الثلاثة الأول صف طويل من الأدباء الشبان، بينهم **مالك حداد وكاتب ياسين وآسيا جبار ومصطفى الأشرف وموسى الأشتر** وغيرهم، ممن عرفوا كيف يفرضون وجودهم الأدبى على الثقافة الفرنسية نفسها، فاعترف بهم كتاب فرنسا ونقادها، حتى أصبح أدبهم جزءًا لا يتجزأ من الأدب الفرنسى الحديث.

والواقع أن إنتاج أدباء الجزائر وإن جاء مكتوبًا باللغة الفرنسية فإنه فى حقيقته أدب عربى أصيل، لم تطمس اللغة الفرنسية التى كتب بها نبضات روحه العربية، ولم تحل دون ارتباطه بقضية الإنسان الجزائرى بل لم تحول انطلاقته إلى وجهة أخرى غير وجهة الإنسان الثائر المتطلع أبدًا إلى الحرية. وبذلك أصبح الأدب الجزائرى الوليد دمًا جديدًا يجرى فى عروق الأدب الإنسانى العالمى، ألم يقل أحد الناشرين الفرنسيين فى تعليقه على رواية الأديب الجزائرى كاتب ياسين: «صحيح أن نجمة وضعت وكتبت بالفرنسية، ولكنها تظل فى صميمها أثرا عربيًا خالصًا، ولا يصح أى حكم يطلق عليها إذا ما فصلت عن التقاليد العربية، تلك التقاليد التى ما تنفك تنتسب إليها حتى فيما تنكره منها».

وهنا تندلع المشكلة الثقافية التى يثيرها أدب كاتب ياسين، وأدب غيره من الكتاب الجزائريين.. مشكلة الثقافة القومية التى ينبغى أن تعبر عن نفسها باللغة العربية، بحيث يبلغ أدباء الجزائر هذه المرتبة العالمية التى بلغوها، من خلال لغتهم العربية لا من خلال لسان أجنبى!

فالسؤال المطروح الآن على أرض الجزائر، وهى تحاول استرداد لغتها العربية.. لغة الأسلاف، هو إلى أى الثقافتين ينسب هذا الأدب الرفيع.. إلى الثقافة العربية أم إلى الثقافة الفرنسية؟ وعلى فرض أنه ينتسب إلى الأب الإنسانى العالمى، فالسؤال لا يزال قائما.. ما هى الجذور القومية التى انطلق منها هذا الأدب إلى آفاته العالمية؟

لقد بلغ من ظلم الاستعمار الفرنسى فى الجزائر، أنه جعل اللغة الرسمية فى البلاد وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما هى اللغة الفرنسية، بحيث لم تكن اللغة العربية تدرس على الإطلاق ، أو كانت تدرس على أنها لغة أجنبية، الأمر الذى ترتب عليه أن الجيل الكاتب من الأدباء، لم يكتب أدبه إلا باللغة الفرنسية لا لأنها اللغة الرسمية، ولكن لأنه لا يكاد يعرف اللغة العربية، والذى ترتب عليه أيضا أن الجيل الناشىء من الأدباء لا يكاد يبشر بظهور كاتب كبير يكتب باللغة القومية وهى اللغة العربية، والذى ترتب عليه أخيرًا اعتراف أحد رواد الأدب الجزائرى بأن إنتاج جيله من أدباء الجزائر، إنما يتصف بالأقليمية أكثر من اتصافه بالعالمية، لأنه فى حقيقته أدب معركة، ومن ثم فهو يقول عن نفسه، وعن جيله من الأدباء «نحن الجيل الأخير».

والذى يعنينا الآن هو أن هذه المشكلة الثقافية الحادة.. مشكلة الثقافة القومية فى الجزائر، هى التى تصدى لها كاتب ياسين ضمن من تصدوا، وحاول أن يضع لها الحلول ويذلل أمامها الصعاب، فأما عن مشكلة تعدد اللغات فى الجزائر، وتمزق ثقافتها القومية بين العربية والبربرية والفرنسية وهى لغات الكلام الثلاثة.. يضاف إليها لغة رابعة، وهى الأمية، فيقول كاتب ياسين ما يعد ردًا على من يأخذون أمور الثقافة بسهولة تخلو من المعاناة: «أن الجزائر واحدة قبل أن تكون جزائر عربية أو فرنسية أو بربرية، وحين فتحنا أعيننا فيها كانت مستعمرة

لا للفرنسيين فقط بل للأتراك قبلهم، أما الآن فتغلب عليها اللغة الفرنسية. ولذلك ينبغى العودة إلى الينابيع. أى إلى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة. مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر».

ويبرر كاتب ياسين مناداته بالعودة إلى اللغة العربية كضرورة لا بد منها لبناء أدب قومى فى الجزائر بقوله: «أن تعريب الجزائر فعل شرعى، لأن العربية كانت لسان الجزائرى عصورًا طويلة حتى غدت لغته الأم. وقلما نجد بربريًا لا يتحدث اللغة العربية العامية. ولكن لنفس هذا السبب ومنذ الاستعمار الفرنسى فى عام ١٨٣٠، نجد أيضا من البربر ومن العرب من يتكلمون باللسان الفرنسى».

وأما عن مشكلة الأدب الجزائرى المكتوب باللغة الفرنسية، والموجه بالذات ضد الفرنسيين، فعند الأديب الجزائرى أن العبرة ليست بالوسيلة وإنما العبرة بالغاية، فإذا كان هو وغيره من أدباء الجزائر قد استخدموا اللغة الفرنسية سلاحا لمواجهة العدو إيجابًا وسلبًا، فلا يهم بعد ذلك أن نسأل عن نوع السلاح، وإنما المهم أن نعرف فى صدر من يغمد هذا السلاح، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله: «لقد كانت هناك حرب بيننا وبين فرنسا، ولكن من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف إن كانت البندقية التى يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية. إنها بندقيته، وهى سلاحه، وهى لا تخدم إلا معركته».

وبعد أن يصف كاتب ياسين عمق المعاناة التى عاناها الأديب الجزائرى، من أجل أن ينتزع هذه اللغة من بين أنياب الفرنسيين ، ومن أجل أن يشق لنفسه طريقا وسط شتى صنوف الإذلال... الإذلال العنصرى والإذلال الاجتماعى، والإذلال الحضارى، يقول: «أن هذا الأب هو السلاح الذى استخدمه ويستخدمه الجزائرى لكى يرد به على الفرنسى عندما يدخل معه فى صراع، وعلى ذلك فمن الصعب على الجزائرى فى الوقت الحاضر أن يتخلى عن اللغة الفرنسية».

وهذا صحيح.. صحيح رغم كل شىء، رغم الشعارات التى يرفعها غلاة الوطنيين من دعاة القومية، ورغم الأمنيات التى يطلقها أصحاب النوايا الطيبة ممن يسطحون كل مشكلة، ويفضون كل أشكال. لقد ذاق ادباء الجزائر الكثير،

والكثير جداً لكى ينتزعوا اللسان الفرنسى من أفواه المستعمرين، ولكى يستخدموه بعد ذلك سلاحًا فى معركة المصير.... ديست كرامتهم، وجرح كبرياؤهم، وذاقوا مرارة الحياة، بل ومرارة الموت أيضا، أمام مستعمر يتشامخ عليهم بثقافته وحضارته، ويذلهم ماديًا وروحيًا وعلى المستوى الإنسانى ، فكان لزاماً على هؤلاء الأدباء أن يبرهنوا على أصالة العقل العربى، وقدرته على الخلق والإبداع، بل وعلى الوقوف كتفًا إلى كتف مع المحتل الأجنبى الغاصب.

أفلم يكن ذلك كله كافيًا ليهز أعماق هؤلاء الأدباء، فيأخذوا على عاتقهم أن يخوضوا معركة التنوير. إلى جوار معركة حضارية إلى جانب كونها معركة بالسلاح؟

لقد أحس هؤلاء الأدباء طوال فترة الاحتلال، أنه إذا كان العدو قد شتت شملهم، وتغلب عليهم بقوة المادة، فإنهم يستطيعون الصمود له بقوة الروح. وأنه إذا كانت راية الجزائر قد نكست فى المعركة الحربية، فإنهم أبناء هذه البلاد المناضلة، يستطيعون أن يرفعوا رايات أخرى فى ساحات أخرى، ذلك لأن الجزائر كما يقول كاتب ياسين: «ليست فرداً بعينه، ولا شخصيًا بالذات، وإنما هى فكرة ومعنى، أو هى قيمة ومثال».

والآن.. كيف استطاع كاتب ياسين أن يرفع هذه الرايات الأخرى فى ساحات أخرى؟

إن الإجابة عن هذا السؤال هى فى حقيقتها مدار أدب كاتب ياسين كله، وهى التى تقودنا بالضرورة إلى معرفة مدى النضال الذى ناضله فى حياته المعاشية والأدبية، حتى يصبح هو ما هو عليه الآن. فها هى أخيرًا نجمة «نجمة العنيفة النادرة، الغولة ذات الدم القاتم، قطرة الماء العكرة ، الزهرة التى هددت حتى أعماق جذورها، نجمة التى قدر لها أن يتنازع الرجال لا حبها فحسب، بل أبوتها..». تلك هى «نجمة» كما يصفها الكاتب، ونجمة هنا وفى كل أعمال كاتب ياسين هى الجزائر، والجزائر هى البيضاء، كما يقولون تونس الخضراء، ومراكش الحمراء.. ولكن الجزائر لم تكن بيضاء فى أيام الاحتلال الأجنبى،

كانت رمادية أو شهباء، لطخها المستعمر الأجنبى ، ورمى أسلافها بالعار، فأصبحت قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له.

فى هذا اللون الرمادى والأشهب، الذى يجسد معانى الهزيمة ولكنه لا يكبت نوازع الثأر، ولد كاتب ياسين.. ولد فى ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر، وكان أبوه محاميا من أبناء القبائل، قال عنه كاتب ياسين فى رواية «نجمة»: «كان محمود فى السبعين أو الثمانين من عمره، لا فرق، لقد فقد كثيرًا من الأولاد، وأنقذ هذين الهكتارين فى أقصى البرية... كان آباؤه يمتلكون ستين هكتارًا ، ولكن يبدو أن أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد..».

وعلى هذا المعنى شب كاتب ياسين.. أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد، والأسلاف يتميزون غيظًا كلما رأوا أرض الجزائر تلفظ فلاحيها ذوى السراويل المهترئة، لتستعيض عنهم بسادة جدد، يتبخترون فوقها بالبناطيل الضيقة، القبعات العريضة... «يا للأرض الناكرة الجميل! ومع ذلك تظل غالية.. غالية جدًا».

المهم أن كاتب ياسين ظل، حتى السابعة من عمره، يدرس اللغة العربية، ويحفظ القرآن الكريم فى «الكُتَّاب» إلى أن أخرجه أبوه من الكتاب، وألحقه بإحدى المدارس الفرنسية، اعتقادا منه بأن دراسة العربية فى بلد الفرنسيون فيه إضاعة لمستقبل ولده، وبقى كاتب ياسين يتعلم فى المدرسة الفرنسية حتى عامه الخامس عشر، وبذلك تكاملت لديه - كما تكاملت من قبل لدى أبيه - الثقافة العربية والثقافة الفرنسية معا، ولكن شيئا من هاتين الثقافتين لم يرسخ فى ذاكرته بمقدار ما رسخت فيها ذكريات طفولته وطفولة سواه.. «بين ألوف الأطفال الذين يتعفنون فى الأزقة، نحن عدة تلاميذ تحيط بنا الشبهات. أترانا سنكون خدمًا؟ أيمكننا أن نطمح فى شىء آخر؟ الجميع يعرفون أن المسلم المجند فى الطيران يكنس أعقاب سجائر الطيارين الأجانب..»

وتلك هى الصورة النموذجية للطفولة فى الجزائر، كما وصفها كاتب ياسين فى روايته «نجمة» ، صورة صادقة جعلت كل من قرأها من الجزائريين يرى فيها

ملامح طفولته، وقسمات صباه. إلى أن وقعت أحداث يوم ٨ مايو ١٩٤٥، يوم النصر الحزين:

«.. كان النهار صحوا..

وكنت ترى المزارعين، والعمال، والتجار يتوافدون من كل ناحية واحتشد جمع هائل من الناس..

وراحوا يهدرون..

كفانا وعودا..

١٨٧٠، ١٩١٨، ١٩٤٥.

واليوم ٨ مايو.

لقد وعدهم المستعمرون بالاستقلال غداة النصر، فراح الجزائريون يشاركون فى مقاومة «النازية» ببطولة نادرة، وشجاعة منقطعة النظير، ولما انتهت الحرب وخرجت المظاهرات فى مدينة قسنطينة، تعلن الفرحة وتطالب باستقلال البلاد، أسرعت الطائرات الفرنسية تحصد بقنابلها أرواح تلك الجماهير المطالبة بالحرية. وباتت قسنطينة تلك الليلة وهى تضم أطلالها على رفات خمسة وأربعين ألف شهيد!

وكان كاتب ياسين واحدًا من المتظاهرين، الذين قبعت فى نفوسهم خيبة الأمل الكبرى غداة ذلك اليوم الحزين، أخطأه الموت، ولكن السجن كان له بالمرصاد.

وفى السجن تعلم كاتب ياسين: أشياء كثيرة، ولكن شيئين رائعين تأصلا فى نفسه هما: الشعر والثورة. لقد اكتشف أنه لم يخلق للدراسة فى المدارس، وأن هو ه الأول هو أن يقرض الشعر. كما اكتشف أن الثورة قدر ومصير، وأنه ليس أشرف للإنسان من أن يكون مناضلاً. وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله «.. حتى عامى الخامس عشر كنت أعيش فى الكتب... أما الشعب فكنت ألتقى به فى الطريق دون أن أراه!.. وأما السجن فهو مكان مشترك فيه عرفت، وفيه فهمت!..

وهكذا خرج كاتب ياسين من السجن عارفًا حقيقة نفسه، فاهما طبيعة دوره، مصمما على أن يشارك فى معركة المصير. خرج ليجد الجزائر كلها وقد انطوت على نفسها منذ ذلك اليوم الحزين.. تفتش فى أعماقها، وتستعيد تاريخها. وتتأمل واقعها، لكى تبدأ من جديد.

خرج ليجد جيلاً جديدًا غاضبًا.. جيلا مختلف الملامح لا ينحنى ولا يسلمح ولا يعرف النفاق، جيلا أدرك أن خلاصة لن يكون إلا بيده.. لأنه كما أن أحدا لا يموت من أجل الآخرين: فإن أحدًا لن يحارب من أجل الجزائر.

وما هى إلا تسع سنوات حتى انقلبت دموع ذلك اليوم الحزين إلى دماء ثورة، وصارت حسراته صيحات نصر.. اندلعت الثورة فى الجبال، وامتدت حتى شملت الوطن بأسره، ولم يعد فى مقدور أحد أن يوقفها.. شىء واحد فقط كان قادرا على ذلك.. حرية تلك البلاد، واستقلال ذلك الشعب.

وبالفعل وقعت اتفاقية وقف إطلاق النار فى مارس ١٩٦٢، وفى يوليو من نفس العام حصلت الجزائر على استقلالها، وكان هذا الاستقلال هو الثأر الوحيد لدم المليون شهيد!

وهكذا خرجت أعمال كاتب ياسين من آتون النار إلى حيث شاهدت النور.

أما الشعر فقد مارسه فى ديوانين، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنوان «مناجاة» طبعه ناشر ألمانى، كان يعيش فى باريس وينتقل فى الجزائر، وبذلك دخل كاتب ياسين دنيا الأدب وهو بعد فى السابعة عشرة من عمره، وأما الديوان الثانى فقد ظهر بعده بعدة أعوام بعنوان «المربع المرصع بالنجوم».

إن كاتب ياسين يعد اليوم أصدق وأعمق شعراء شمال إفريقيا، فهو شاعر أولا وآخرًا، شاعر حتى فى مسرحه، وحتى فى مقالاته الأدبية وكتاباته السياسية، نه يردد أصداء بريخت وأراجون وبول آيلور، ترديدًا فيه عمق الفن، وأصالة الفنان.

إن شعر كاتب ياسين يصدر عن تمثيل عميق للشعر الفرنسى الكلاسيكى، يقابله على الطرف الآخر ثورة عارمة على المحتل الأجنبى الغاصب، ويا للاشتعال الذى يحدث حين تتصارع هذه الكلاسيكية الفرنسية على صعيد

الحياة الثقافية، مع معاداة الاستعمار الفرنسى والحقد عليه. وذلك على صعيد الحياتين.. السياسية والاجتماعية.

من هذا المزيج المتناقض نبع شعر كاتب ياسين.. وبفضل هذا المزيج المتناقض اكتسب شعره سره وثراءه. ولعل هذا المعنى هو الذى قصد إليه كاتبنا الشاعر عندما قال: « الشعر هو هذا البؤس الذى يبدو إذا نحن نظرنا إليه من الخارج، ولكنه فى الحقيقة غنى وثراء. فالغنى الجزائرى ذو المظهر الخارجى الحسن، هو فى حقيقته فقير جاف، أما ذو المظهر الردئ المهترئ الملاح من شاربيه حتى قدميه، فهى الغنى على الحقيقة . وهذا الغنى الخفى هو ينبوع الشعر عندنا».

هذا عن الشعر.. أما الثورة، فقد مارسها كاتب ياسين فنًا بعد أن مارسها عملا فى ثلاث مسرحيات هى: الجنة المعاصرة » ١٩٥٥ و« العقاب أو النسر» ١٩٥٩ و«الاسلاف يتميزون غيظًا» التى بدأ كتابتها سنة ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥. لتعرض أول ما نعرض على مسارح فرنسا. ولتعرض بعد ذلك على مسارح القاهرة.

ولقد وجد كاتب ياسين فى المسرح، بعد أن وجد فى الشعر، أداة جيدة لتوصيل الأفكار، ومنطلقًا رائعًا لإعلان الثورة، ففى المسرح تلتقى الأجهزة الفنية بالأجهزة البشرية، ومن المسرح يخرج الجمهور أكثر قدرة على الفعل، وأكثر قدرة على التصور. هما هاتان وهما أداتا الثورة.. رؤية واضحة وعمل شجاع. وهذا هو مسرح كاتب ياسين.. مسرح الإرادة .. الإرادة التى تعمل ما تراه أو التى ترى ما تعمله، والرؤية هنا لا تقف عند معنى الإبصار، بل تغوص إلى الداخل.. إلى حيث تعنى البصيرة.

وهذا ما عبر عنه كاتبنا ياسين بقوله: «من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحًا للإرادة. أضع فيه يدى على كل الجروح! لو كنت حرًا من كل واجب لما كتبت غير الشعر.. فأنا أعتقد أن التأثير فى المشاهد .. ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع.. ولابد فى نفس الوقت من التأثير فى أكبر عدد ممكن من الناس».

ولعل مسرحية كاتب ياسين الأخيرة «الأسلاف يتميزون غيظا» هى أكثر أعمال هذا الكاتب أصالة ونضجًا، ففيها أفاد كاتب ياسين من تجاربه السابقة، وفيها

أودع عنصر الفكر إلى جوار عنصر الانفعال، فاكتسب الانفعال عمقًا، بمقدار ما اكتسب الفكر دفئًا وحرارة.

على أننا لن نستطيع أن نعرض هذه المسرحية أو نتعرض لها، ما لم نربطها بشكل أو بآخر بمسرحيته الأولى، «الجثة المحاصرة» ، فالشخصيات هى نفسها الشخصيات، الأخضر وحبيبته نجمة وصديقاه حسن ومصطفى وأبوه الذى تبنه وهو طهار، والموضوع هو نفسه الموضوع.. الجزائر والحدث هو نفسه الحدث.. حرب التحرير، والنتيجة هى نفسها النتيجة.. الثورة كسبيل إلى الحرية، وهكذا تبدأ مسرحية «الأسلاف يتميزون غيظا» من حيث تنتهى مسرحية «الجثة المحاصرة». وبعدهما تجىء «العقاب» تلك القصيدة المسرحية الجميلة والجليلة معًا، والتى توج بها كاتب ياسين جهوده المسرحية حتى الآن.

فأما «الجثة المحاصرة» هى المسرحية التى عاد الكاتب فبدل عنوانها وجعله « «المرأة المتوحشة» ، فتقع فى قسمين: القسم الأول «برولوج» عنوانه «الجثة المحاصرة»، حكى فيه المؤلف عن صراع الفلاحين ضد الاحتلال التركى البغيض، الذى سبق الفتح الفرنسى للجزائر، ثم تكلم بعد ذلك على الاحتلال الفرنسى، فعرفنا من كلامه أن الذى يحكم الجزائر ليس حكومة فرنسا ولكن يحكمها المستوطنون، وأن الحكومة الفرنسية تقف مكتوفة أمام أعمال الإرهاب التى يشيعونها فى الجزائر. والقسم الثانى «إبيلوج» عنوانه «المرأة المتوحشة» حكى فيه عن انتظار الثلاثة.. نجمة ومصطفى وحسن، عودة الأخضر الذى يتزعم ثورة المجاهدين، ويحمل راية المقاومة فهم لا يعرفون أن كان الأخضر لا يزال حيا أم أنه قتل، ولكن الذى يعرفونه هو أنهم فى حيرة ممن أمرهم، لأن اختفاء الزعيم معناه ضرب حركة المقاومة، وإشاعة الهزيمة فى نفوس المجاهدين. أما الأخضر نفسه .. بطل المسرحية فنراه على امتداد القسمين الأول والثانى راية للثورة الجزائرية، ثم رمزًا انسانيًا لثوار الجزائر.

وتدور المسرحية فى شارع من شوارع حى القصبة الشهيرة، إنه شارع الفندال.. والفندال هم القبائل المخربة التى اشتهرت فى التاريخ بأعمال النهب والسلب، وتدمير كل حضارة، والقضاء على كل عمران، ولكن الفندال الذين يرمز

اليهم اسم الشارع ليسوا هم فندال القرون الماضية الذين غزوا البلاد، ولكنهم فندال القرن العشرين من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا الجزائر.

فى ذلك الشارع العتيق بالحى العتيق، ترى جماعة من المجاهدين هم جماعة الأخضر.. نجمة حبيبته، وحسن ومصطفى صديقاه فى الكفاح. ثم أبوه الذى تبناه وهو طهار، نراهم يتحاورون فيما إذا كان الأخضرقد قتل أم أنه لا يزال على قيد الحياة. أما نجمة فترى فى عودة الأخضر عودة الحبيب الغائب، ويرى مصطفى وحسن فى عودته عودة رفيق السلاح ورمز المقاومة، ولا يهم طهار أن كان يعود أو لا يعود .. فهو لا يرى فى عودته إلا إسكاتا لدموع أمه التى تبكيه كل يوم ولا يرى فى عدم عودته إلا إسكاتا لطلقات النار التى تهددهم كل حين.

وفيما هم يتحاورون تهب موجة جديدة من موجات الإرهاب التى يشنها المستعمرون ، تهب على حى القصبة لتحصد أرواح الأهالى، وتفتش عن مخابىء المجاهدين.. ومن بين جثث القتلى وأنات الجرحى، يخرج الأخضر جريحا يتحامل على آلامه، ويتوكأ على جرحه العميق، وتراه نجمة فتسرع إليه لتعاونه على النهوض والاختفاء، ولكن النزيف يثقل عليه فيلقى بظهره إلى شجرة البرتقال، ويسألها عن ظروف المقاومة وأحوال المجاهدين، ولكن نجمة تستاء لهذه الأسئلة وتريده أن يسألها عن حبها له ويحدثها عن حبه لها.

وهنا يقع بينهما خلاف حاد، هو فى حقيقته الخلاف بين واقعية المرأة التى لا تريد من الدنيا شيئا سوى رجلها، بالنسبة لها هو كل شىء، وبين مثالية الرجل الذى يضحى بحياته من أجل أمته وشعبه، ولا يرى فى حبيبته إلا قطعة من جسد هذه الأمة، وعلامة على حياة هذا الشعب، فإن هو ضحى من أجل بلاده فإنما يضحى من أجل حبه، لأنه لو انتهك العدو حرمة هذه البلاد، فإنما ينتهك حرمة حبه.

ولكن أصوات الرصاص سرعان ما تعلو على عتاب المحبين.. فقد اشتدت هجمة جنود الإرهاب، وطوقوا الحى بأسره، وعبثا تحاول نجمة أن تهرب آخذة معها الأخضر الذى أعياه النزيف، وأخيرًا تضطر إلى الفرار وحدها، تاركة

الأخضر مستنًدا إلى شجرة البرتقال.. وعندما تنحسر موجة الإرهاب، تعود نجمة ومعها مصطفى وحسن ليبحثوا عن الأخضر، لا يجدونه عند الشجرة، ويجدون مكانه بائع البرتقال العجوز، الذى يرى كل شىء ولكنه لا يبوح بأى شىء. وبعد أن يحاورهم ويحاورونه يهددونه بالقتل فيعترف بأنه رأى الأخضر جريحا يحتضر، فأنقذته مارجريت الفتاة الفرنسية التى تؤمن بحق الجزائر فى الاستقلال والحرية، ولكنها تعيش مع أبيها القائد فى جيش الإرهاب الفرنسى. لقد كانت تمر بسيارتها فى حى القصبة، فرأت الأخضر على هذه الحال، فأخذته بسيارتها إلى بيتها حيث ضمدت جراحة.

وإلى بيت القائد الفرنسى يهرع الثلاثة نجمة وحسن ومصطفى باحثين عن الأخضر، وعلى فراش مارجريت يجدونه ممددا، وقد ضمدت جراحة والفتاة الفرنسية إلى جواره. أما مارجريت فتهرب الدماء من وجهها حين تجد نفسها محاطة بهؤلاء الثوار، بينما تفور الدماء فى عروق نجمة حين تجدها جالسة على السرير إلى جوار الأخضر. وينجح مصطفى وحسن فى تهدئة مارجريت، ثم يتجهلن بالحديث إلى الأخضر ، إنهما يحدثانه عن ضرورة استمرار المقاومة، وضرورة عودته لقيادة المجاهدين. وفيما هم يتناقشون يرتفع صوت مصطفى من حدة الانفعال، فيدخل القائد الفرنسى على أثر ذلك مندفعًا من الباب، وفى الحال يخرج حسن مسدسه ويرديه قتيلا، وتزتاع مارجريت إذ ترى أباها مضرجا فى دمائه، ولكنها لا تلبث أن تتمالك نفسها، ناصحة إياهم أن يخرجوا فورًا حتى لا ينكشف أمرهم، ولكن أمرهم سرعان ما ينكشف فيتمكنوا جميعًا من الفرار، إلا الأخضر الذى يقعده النزيف عن اللحاق بهم، فيلقى عليه القبض، ويقدم للمحاكمة ليحكم عليه بالإعدام.

وقبل تنفيذ الإعدام، يحاول جلادوه أن ينتزعوا منه كل ما يعرفه عن أسرار حركة المقاومة ، ومخابىء المجاهدين، ولكنه يرفض أن يبوح بأى سر، فيعذبوه تعذيبًا وحشيًا ينتهى به إلى الجنون. ولا يجد جلادوه معنى لإعدامه ، فيلقون به خارج السجن، ليكون عبرة لزملائه من الثوار. ويخرج الأخضر من السجن ليجد مارجريت وحدها فى انتظاره، فيتكىء على حبها له، ليعود معها إلى حيه العتيق.. حى القصبة.

وهناك فى الشارع العتيق بالحى لا يجد الأخضر أحدًا فى انتظاره، كل من يلقاه لا يلبث أن يفر منه ومن جنونه الغريب، أما مصطفى وحسن فينصرفان إلى مزاولة النضال، وأما نجمة فتنصرف عنه وتنصح مارجريت بأن تنصرف عنه هى الأخرى، فخير لمن يحبه أن يبتعد عنه حتى لا يراه يترنح هكذا كالمجنون الأعمى. وأمام هذا كله لا يملك طهار أبوه بالتبنى الا أن يطعنه طعنة قاتلة، لكى يريحه من عناء جنونه وآلام عماه. ويهرب طهار ومعه نجمة ومارجريت تاركين الأخضر مضرجا بدمائه، يحاول جاهدًا أن يرتمى على شجرة البرتقال، وأن يلتصق بها حتى يصبح هو والشجرة شيئا واحدًا.

وكالمصلوب الذى يقطر الآمًا ودماء، يرى الأخضر فى نهاية المسرحية معلقًا على شجرة البرتقال، ومن حوله جمهور غفير يستمع إلى كلماته الأخيرة.. تلك الكلمات التى تخرج من فمه تتحشرج، كأنما هى صوت الشهيد يتكلم، أو صوت كل من لا صوت له: «أيها المجاهدون! يا أبناء حزب الشعب! لا تتركوا مخابئكم! إن المعركة مازالت دائرة!».

وتدوى كلمات الأخضر فى أرجاء حى القصبة لتزلزل الجمهور من أعماقه، فيهرع إلى سفوح الجبال لينضم إلى المجاهدين الثوار، ولينتظموا جميعا فى صف واحد.. الثورة وعندما تهب الرياح، ويشتد البرق، وتنزل الصاعقة على شجرة البرتقال، ويسقط الأخضر فوق الأرض، وتختفى جثته تحت كومة من أوراق البرتقال، عندما يحدث هذا كله تكون كلمة الأخضر الأخيرة قد أصبحت فكرة.. فكرة فى الرءوس وفكرة فى الأعناق، ويكون الأخضر نفسه قد أصبح وقودًا حيًا لحرب التحرير، ورمزًا رائعًا لثوار الجزائر.

هذه هى «الجثة المحاصرة» مسرحية كاتب ياسين الجميلة والمؤسسة معا، التى تعد تذكارًا حيًا لثورة الجزائر. وقراءة لاتنسى لحرب التحرير. وهى المسرحية التى قال عنها الناقد المسرحى **كلود روا** أن النثر فيها موفق أخاذ، والصور فيها تتنفس كالأفكار سواء بسواء، كما قال أيضا: «يوجد فى كاتب ياسين شيطان بوسيه، كما يوجد فيه ملاك أسود وملاك الثورة. ولذلك كانت مسرحيته أوراتوريو غنائى صلب وقاس.. باروكى وغريب».

أما مسرحية «الأسلاف يتميزون غيظا» فتبدأ من حيث تكاد تنتهى مسرحية «الجثة المحاصرة» ، فمن هم هؤلاء الأسلاف الذين يتميزون غيظا؟

إنهم الآباء والأجداد الذين نسوا ماضيهم الجزائرى المجيد، نتيجة لحيـتهم الطويلة تحت وطأة الاحتلال الأجنبى الغاصب، ولكنهم أهابوا بالأجيال القادمة أن تناضل من أجل شرف العيش، وكرامة الحياة.. من أجل الجزائر. «نحن السلف» نحن الذين يحيون فى الماضى، نحن أقوى الجماعات ، عددنا دائما فى ازدياد، وننتظر معونة، ونزن الأشياء بميزان دقيق، ونملى شرائعنا، نحن رؤساء قبيلة السلف، نشعر أحيانًا بالميل إلى محادثة الأرض، إلى بث الشجاعة فى نفوس أولادنا».

وعلى الرغم من طول فترة الصمت التى زادت على المائة عام، هبت الأجيال الشابة فى الجزائر هبة قوية وعنيدة، هبة تكاد تكون انتحارية بل كانت كذلك بالفعل، هبة استشهد فيها مليون جزائرى، استشهدوا بعد أن عرف الشعب كله طريقه، وبعد أن وجد الشعب خلاصة.. طريق الحرية والثورة.

«أسلحتنا ساذجة وخطيرة.

مثل الجمهور الذى تجذبه النبوة فيهرع

أجل الهزيمة الدهرية سوف تغسل.

وتعود أرضنا طفلة، وتشتعل حمياها من جديد!»

والمسرحية تدور أحداثها فى الجزائر منذ عشرين عاما، تدور حول «الأخضر» حبيب «نجمة» الذى يخرج من السجن مصابًا بالجنون من أثر التعذيب، وتحاول «نجمة» أن تعالجه بما يشبه الزار.. ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه، فتصاب «نجمة» بالجنون هى الأخرى، ولكنه جنون غريب هذه المرة، جنون من يخلع ثوب الحب ليرتدى درع الحرب، جنون من أقسم أن يفتدى بكل سنة من عمر «الأخضر» جنديا من جنود العدو، ومن هنا تولد أسطورة «المرأة المتوحشة»:

«دائما كنا وحيدات

لكننا اليوم نصل إلى نهاية المطاف.

أما الآن أو لا شىء أبدا».

إن «نجمة» فى الحقيقة هى الجزائر الخالدة، الجزائر التى أدمتها جراح الحرب. فهى رمز للجزائر التى تحب ، وتكره فى نفس الوقت، وهى عندما تواجه ماضيها إنما تسأل الأجداد عن تراثها، وتدخل معهم فى حوار عنيف، أما عندما تصاب بالجنون فهى تصاب به من فرط الحسرة، كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب، مما دعا «طهار» زوج أمه، وأبوه بالتبنى إلى قتله رحمة به.

وهكذا تنضم «نجمة» إلى جيش التحرير مع زميلاتها من المجاهدات، و يعود لحب ليأخذ مجراه وسط المعركة، وأن كان هنا قد غير مجراه... فهو يسيل بالدماء وسط الجرحى والموتى ورائحة الصديد، بل وسط نيران المعركة. فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة، ولكن الأمر ينتهى بأن يقتل مصطفى زميله حسن، وأخيرًا تموت نجمة. وبموتها تموت فترة من أحلك لفترات فى تاريخ الجزائر: فترة الاحتلال البغيضة.

وأخيرًا يردد الكورس فى نهاية هذه المسرحية «الأسلاف يتميزون غيظا» هذا النداء القوى الصارخ: إلى الميدان: إلى الميدان! إلى الميدان! فالموتى لم يتركوا مكانا لينام فيه الحياء!.

«لم يبق هناك حب، لم يبق أحد، لم يبق إلا أنا. لم يبق إلا أنا ، طائر الموت، رسول الأسلاف!»

أما طائر الموت هذا فهو العقاب الذى أصبح رمزًا للأخضر، فبعد أن كان الأخضر يقود حركة المقاومة، أصبح العقاب روحًا تهيمن على الثوار، وتشحذ عزيمة المجاهدين. وكما أن العقاب هنا هو البديل الرمزى للأخضر، فالأخضر نفسه هو البديل الأدبى لكاتب ياسين.

ولعلنا نجد فى الأصل البدوى الذى ينحدر منه كاتب ياسين تفسيرًا لتلك القوة الغريبة التى تشده إلى الأجداد، وكأنه يتمثلهم طيورًا جارحة تملأ الجزائر، أو روحا قلقة هائمة لا تجد سبيلا إلى الراحة، أو قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له، فإذا بهم ينقلبون عقابًا هرمًا يحوم فوق رءوس الأحفاد، يحاصرهم، ويسد

عليهم الآفاق، يستصرخ فيهم المروءة والشرف، ويهيب بهم أن يناضلوا من أجل استقلال البلاد.

إن العقاب.. طائر الأسلاف يظل دائمًا أبدًا فى أثر الأحفاد..

كالظل .. كصوت الضمير.. كعين الله..

«أيها العقاب! ابتعد! أعرف، أعرف ، أنك الأخضر القديم أنت الحيوان الرهيب المغتذى من جثته، أنت طائر الأسلاف».

أما صاحبة هذا الصراخ فهى «المرأة المتوحشة» التى أصبحت رمزًا لنجمة ، كما أصبح العقاب رمزا للأخضر.. أنها هنا تستحث النسوة أن يناضلن هن الأخريات من أجل حرمة الأرض، ومن أجل بكارة الحياة.

وبذلك تتعود «نجمة» ويعود «الأخضر»، يعودان من جديد رمزًا للثورة المقدسة، والثأر الخالد، حتى يكتب النصر لأرض الجزائر، ويحصل الأحفاد على حريتهم واستقلالهم، فتقر بذلك عيون الأسلاف، ولا يتميزون بعد ذلك غيظا. وعلى هذا المعنى، وبهذا النشيد، تنتهى ممسرحية «العقاب»:

«عيون الأسلاف باتت قريرة.

منذ أن أدركنا رسالتهم.

وأذبنا أغلالهم وعشنا حلمهم، وسهرنا رقادهم

عيون الأسلاف باتت قريرة.

وهكذا.. هكذا رأينا كيف كانت الحرية والثورة هما القيمتان الأساسيتان فى حياة كاتب ياسين الشعرية والمسرحية، وإذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الكاتب فى عبارة واحدة، لما وجدنا أفضل من هذه العبارة: «أنت ثائر اذًا فأنت حر».

* * *

فى الرِواية والقصة والقصيرة

- البحث عن الذات الإفريقية
- ثلاثية القصة القصيرة
- المرأة وأزمة القصة القصيرة

من مؤلفات جلال العشرى

البحث عن الذات الإفريقية

- الالتزام عند هذا الكاتب ليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذى يقتصر على الجانب السياسى أو الاجتماعى وإنما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأعرض، وهو المعنى الروحى أو الحضارى، الذى يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الإفريقية، والمقومات الحضارية للإنسان الإفريقى الجديد.

الأديب أى أديب يكون أصيلاً بمقدار مايتمثل بيئته، ويكون معاصرًا بمقدار ما يعبر عن روح عصره، وهاتان القيمتان الأصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الأديب.. **الطيب صالح.**

وقد يبدو الاسم جديدًا على القارئ العربى، ولكن الواقع أن صاحبه ليس جديدًا على اللغة العربية فكتاباته تدل على تمرس طويل بأساليب العبارة، ومعايشة حقيقية لأسرار الكلمة، وإدراك واع لمزايا اللغة فى الفن والتعبير، سواء فى أحكام الإعراب، أو صيغ المشتقات، أو ظلال الأسماء والأفعال، أو تلاقى تعبير الحقيقة وتعبير المجاز.

وليس غريبا أن نكتب عن أديب عربى فنقول أنه يعرف لغته العربية، فى هذا الوقت الذى كثرت فيه الكتابات الأدبية التى لايمكن أن تنتسب إلى هذه اللغة بأى حال، فهى تركيبات ملتوية، وعبارات ملفوفة، أقرب إلى الشعارات أو المصطلحات أو الرطانة المترجمة، منها إلى التعبير العربى السليم.

على أن ملكة هذا الكاتب لاتقتصر على إدراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها، بل تتعدى ذلك إلى تفجير مافى اللغة من طاقات وممكنات.. فهنا الصورة الحسية التى تحرك قوة الخيال، والبصر الموحى الذى يثير كوامن النفس، واللقطة الجزئية العابرة التى تقضى بنا إلى المعنى الكلى اللامحدود، وكلها صفات شاعرية استعارها الكاتب من أصالة هذه اللغة الشاعرة، ليطعم بها نثره الفنى، فإذا هو نثر فياض بالصور، ثرى بالأضواء والظلال، ملىء بالشحنات

الوجدانية الموحية، والعبارات الوصفية الرشيقة، والاستعارات المجازية المنتقاة. وهى جميعًا بمثابة الخطوط والألوان التى تتآلف فيما بينها، وتتكامل فى لوحة حية كبيرة رائعة، كل مافيها يصرخ من فرط الحياة، وكل مافيها يستهدف وحدة الموضوع وقوته وإبراز مافيه من أبعاد وأغوار.

وعلى ذلك فكاتبنا ليس هو الأديب الذى يجيد الحشو ويكثر من الثرثرة، وإنما هو الفنان الذى يلقى بكلماته على الورق، فإذا هى كالألوان على اللوحة، تترابط فيما بينها وتتماسك، بحيث تنمو الرواية بين يديه نموًا من الداخل، ككل الأعضاء الحية، وبحيث تتخلق فى النهاية وحدة عضوية حية كاملة، فيها كل مافى الكائن الحى من أسباب الحياة.. وهذا هو معنى الخلق الفنى عند كاتبنا الفنان، بل هذا هو معناه عند كل فنان عظيم.

ولعل أهم مايثير الانتباه فى هذا الكاتب، هو أنه ليس كغيره من الفنانين المخلص الذين يحرصون على الوفاء بكافة أبعاد العمل الفنى، من نسج متقن للعبارات، وتصوير دقيق للشخصيات، وخلق للحكاية الشيقة التى تشد الأنفاس حتى النهاية، وذلك يتحول الفن فى أيديهم إلى حلى زخرفية تثير العجب ببراعتها، ولكن لا معايشة فيها للواقع، ولاتعبير فيها عن المجتمع. ولا هو كغيره من الفنانين الأيديولوجيين الذين يسخّرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة، أو مشكلات سياسية عاجلة، فيغرقون بذلك فى هوة الأدب التقريرى، ومايتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة، وإنما هو فنان مفكر، أو هو كاتب يجمع بين الفكر والفن، بحيث يصدر فى أدبه عن خلفية فكرية عميقة، ويشكل بهذا الأدب موقفًا حضاريًا أكثر عمقًا وأبعد مدى.

فالقضية الفكرية الملحة التى تؤرق وجدان هذا الكاتب، هى قضية البحث عن الشخصية الإفريقية الأصيلة، وسط طوفان جارف من أضواء الحضارة الغربية، هل يمكن لهذه الشخصية أن تؤكد وجودها بالارتداد إلى ماضيها القديم، محاولة بعث مافى هذا الماضى من فن ودين، على اعتبار أن هاتين الدعامتين من أهم دعائم الحضارة، بل أن الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تأثره العميق بالفن الإفريقى، سواء فى النحت أو التصوير أو الموسيقى؟ أم أن هذه الشخصية

لايمكنها أن تؤكد وجودها إلا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية، على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعامتان الرئيسيتان فى هذه الحضارة، ولايمكن لدولة نامية أن تخطط لحاضرها على أساس غير علمى، أو تبنى مستقبلها على غير أساس من الصناعة؟

وإذا كانت هذه الشخصية الإفريقية ترفض كلا الطريقين، ولايمكنها أن تطيق واحدًا منهما لأن كليهما لايطاق، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقين.. وماهو هذا الطريق الجديد؟

. تلك هى القضية التى تؤرق وجدان كاتبنا الأديب، والتى نقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذى يقتصر على الجانب السياسى أو الاجتماعى ومايحتويه من مشكلات مرحلية مباشرة، وإنما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأغرض، وهو المعنى الروحى أو الحضارى، الذى يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الإفريقية، والمقومات الحضارية للإنسان الإفريقى الجديد.

من هذين الجانبين.. الإبداع الأدبى على مستوى الفن، والموقف الحضارى على مستوى الفكر، يمكننا أن نتناول رواية الطيب صالح الجميلة والجليلة معا، والمسماة «**عرس الزين**». على أننا لانستطيع أن نتناول هذه الرواية بمعزل عن أخت لها سبقتها إلى النشر، ولايمكننا أن نعزل مابين الأختين فنيًا وفكريًا، طالما أن الثانية تبدأ مباشرة من حيث تنتهى الأولى، وهى المسماة «**موسم الهجرة إلى الشمال**». فإذا كانت الرواية الثانية بمثابة رحلة العودة إلى الداخل.. داخل الذات السودانية حيث السودان.. الأرض، الأم، فإن الرواية الأولى هى رحلة الانطلاق إلى الخارج.. إلى الحضارة الغربية حيث لندن.. القاعدة المنهجية لهذه الحضارة.

فهنا رواية تصور موقف الإنسان الإفريقى الجديد تجاه هذه الحضارة الإنسان الذى ترسبت فى نفسه كل معانى الحدة والعنف والصراع وسطعت فى قلبه شمس إفريقيا الباهرة، فتحفزت حواسه لمقت الرجل الأبيض ورسالته الزائفة فى تمدين الشعوب المتخلفة أو الشعوب اللابيضاء، فباسم هذه الرسالة

حقرٌ الرجل اللا أبيض فى قلب بلاده، وزحزح إلى الصفوف الخلفية من المجتمع البشرى، وصب عليه الاستغلال، ونزل به الاضطهاد، لا من الوجهة السياسية وحدها، بل من الوجهة العنصرية كذلك، حتى أصبحت المشكلة الحقيقية التى يعانيها النصف الثانى من القرن العشرين، هى كما قال الكاتب الزنجى «أدوارد دى بوا» هى مشكلة الفاصل اللونى

وهكذا محملا بكل هذه الرواسب. مزودًا بكل هذه المتبقيات، سافر مصطفى سعيد بقلبه الأبيض وبشرته السوداء إلى لندن، ولندن فى الرواية مدينة ذات بعدين.. لندن العلم ولندن الاستعمار، فقد كانت هذه المدينة هى القاعدة التى انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر، فاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الأولية لإدارة مصانعها، وعن الأسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية، وكان السودان من نصيب انجلترا فاتخذتها الأخيرة مزرعة ومنجمًا وسوقًا. مزرعة تزرع ولا تحصد، ومنجمًا ينتج ولايصنع وسوقًا تستهلك ولاتبيع.

واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية إلى هذه المدينة، حيث يصل إلى أرفع الدرجات العلمية، ويصبح دكتورًا لامعًا فى الاقتصاد، ومؤلفًا مرموقا فى الأدب، ومدرسًا لامعا فى إحدى جامعات انجلترا، وهذه الجوانب لم يضعها الكاتب جزافًا فى الرواية، وإنما لكل جانب دلالته الرمزية.. فدراسة الاقتصاد تعنى أن الإنسان الإفريقى الجديد قد وضع يده على علم هذا العصر، أو على مفتاح العلوم فى هذا العصر. واتساع ثقافته بحيث تشتمل على ألوان من الآداب والفنون، معناه أنه لم يقف عند تطوير عقله فحسب، بل تعدى ذلك إلى تطوير وجدانه، وأكثر من ذلك إلى اتخاذ موقف كتابى من قضايا الواقع من حوله، أما اشتغاله بالتدريس فى إحدى الجامعات، فلا معنى له إلا أن هذا الإنسان قد بدأ يثأر لماضيه، ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء.

غير أن هذا كله لايعنى عقد صلح حضارى بين الإنسانين الأبيض والأسود، ولا معناه أن الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى، فهذه كلها قشور فوق السطح، لاتكاد تمس اللباب لتكشف عن عمق المأساة وعنف المشكلة.. إن مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل إليه من مكانة، لايلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة

الغربية اصطداماً دامياً مروعاً، اصطداماً يرجع فى أسبابه البعيدة إلى المشكلة الرئيسية فى الصراع الكبير.. مشكلة اللون.. فمهما فعل المصطفى فهو لايزال أسود اللون، وعندما يقع فى علاقات وجدانية مع أربع فتيات إنجليزيات، سرعان ماتنتهى هذه العلاقات جميعا نهاية أليمة حادة، فيها من الجليدية والبرود مافى طبيعة هؤلاء الفتيات، وفيها من السخونة والعنف مافى طبيعة هذا الأسود القادم من إفريقيا..

«هذه الأرض لاتنبت غير الأنبياء.. هذا القحط لاتداويه إلا السماء. هذه أرض اليأس والشعر».

أما علاقاته بالفتيات الثلاث، فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد الأخرى كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج، ولكنه الزواج الذى لم يلبث أن انتهى هو الآخر بالموت. لقد دفعته زوجته إلى أرتكاب جريمة قتل، فقتلها وهى مستلقية على سريرها، بعد أن أغمد سكينه الحاد فى صدرها بين النهدين، تماما كما أطبق عطيل المغربى بيده السوداء فوق عنق ديدمونه فأرداها قتيلة. وكان من الطبيعى أن يحدث هذا من مصطفى، أو يقع هذا الفتى السودانى الأسود، فقد حاول عبثا أن يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث، علاقة قوامها الحب الحقيقى، الذى يحتوى على كل معانى التكامل والتكميل، والتبادل والموازاة، ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور، ولايتصورن علاقة مع هذا الفتى أكثر من العلاقة الحسية العنيفة، أو العلاقة الشهوانية الجامحة، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد، يجدن فيه مايشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة ويمتص فحيح الأنثى، فى جو من الخيال الإفريقى الساخن، الذى لم يعهدنه من قبل فى فتور الشباب الأوروبى، الذى يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق.

وكان هو من ناحية لايطيق هذه العلاقة التى تهين فيه الإنسان، وتجرح فيه الكبرياء ولكنه من ناحية أخرى كان يحمل شعوراً مريراً تجاه المجتمع الأوروبى، ويشعر برغبة عنيدة فى الثأر من هذا المجتمع. ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث، ومن هنا أيضا كان سأمه منهن فى نهاية

لأمر، مما دفع بهن جميعا إلى الانتحار.. لا بسبب عاطفة نفسية أو ظروف جتماعية، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة أدمنَّها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومى. وفى هذا التصوير إشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين وروبا المادية الاستغلالية، وبين إفريقيا الجوهرة السوداء فعبثا تحاول إفريقيا أن تمد يدها لأوروبا لتتعاون معها تعاون الإخاء والمساواة، ولكن إفريقيا يوم تيأس من محالاتها، ستدير ظهرها وتتصرف، تاركة أوروبا تتجمد فى جليدها، إلى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة.

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التى قبلت منه الزواج، والتى تختلف فى كيفها عن علاقته بالفتيات الأخريات، كل ماحدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على أن تستأثر به وحدها، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج. ولم تكن أقل شذوذًا وان كانت أكثر هوسا، فقد أدمنت جسده إدمانًا شديدًا، جعل علاقتها به كالفعل المنعكس الشرطى، الذى لايرتفع إلى الوظائف العليا من الدماغ، ولذلك لم تكن تنسى غريزيًا وعلى المستوى البيولوجى أنها أوروبية وهو أسود، وأنها زوجته دون أن يكون هو زوجها، وأنها تحمل على ظهرها تراث الماضى وتدين حضارة الحاضر، ولايهمها إن كان هو يحمل على ظهره حضارة العصر ويدين أعلام المستقبل، فهى قادرة على الاستغناء عنه فى أى وقت، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء.

وعلى هذا الأساس حرصت على أن تستثيره وتهينه وتذيقه ألوان العذاب، بقصد تحطيم الإنسان فى داخله، وإشعاره دوما بأنه من عنصر أدنى، وأن الشرق شرق والغرب غرب، وليس من اليسير أن يلتقيا. وأخيرًا هددها بالقتل. فلم تفزع لهذا التهديد، حتى قرر بالفعل أن يقتلها، فاستسلمت لقراره فى رغبة مجنونة جامحة، ورقدت فى سريرها تستحثه أن ينفذ هذا القرار. لقد تحولت النزعة السادية المحمومة عند هذه الفتاة، إلى رغبة ماسوشية فتاكة قضت عليها فى آخر الأمر، وفى ذلك أيضا إشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآرى والحامى، التى لابد أن تؤدى بالأوروبيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله.

«أحسست أنها تصدقنى لأول مرة، هذه الليلة ليلة الصدق والمأساة أخرجت السكين من غمده. جلست على حافة السرير وقتا أنظر إليها. كنت أرى وقع نظرتها حيًا ملموسًا على وجهها. نظرت فى عينيها فنظرت فى عينى، وتماسكت نظراتنا واشتبكت، فكأننا فلكان فى السماء اشتبكا فى ساعة نحس».

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية فى انجلترا، فشلا ذريعًا، وانتهت به إلى جريمة والسجن. وبعد سبع سنوات قضاها فى أحد سجون لندن، خرج وفى عقله رؤية جديدة، وفى قلبه يقين آخر، أن الإنسان الإفريقى الجديد لن يستطيع أن يؤكد وجوده الحقيقى إلا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية، أو من خلال إطاره الحضارى العام. أما إذابة الوجود الإفريقى فى الكيان الأوروبى، فهى محاولة عقيمة فاشلة، لاتورث إلا المزيد من الضياع والاغتراب. فالمعاصرة بالنسبة لإنسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده، والانسياق وراء المدنية الغربية، ولامعناها الخجل من ماضيه وحاضره، وتحقيق نجاحات فى دول الغرب، وإنما معناها الإبقاء على جوهر الحضارة الغربية، وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الأصيل، بقصد تطويره نحو الأفضل، والنهوض به نحو ماهو أكثر اكتمالاً..

هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة أن تكون قوة إيجابية خلاَّقة فى معركة التحرير والتنوير، وأن تؤدى دورها الحقيقى فى إنماء الشخصية الإفريقية، ومن خلال هذا الدور وفى إطار هذا الواقع تستطيع بحق أن تستمد وجودها الفعلى. وأن تمارس نشاطها المشروع. ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة، والتأثير المتبادل على الصعيد العالمى.

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود إلى ينبوعه الأصلى، إلى الأرض الأم، إلى حيث يكون منتجًا ومفيدًا. وفى السودان، فى إحدى القرى الصغيرة، اشترى مصطفى بضعة فدادين، عمل فيها بنفسه، وتزوج بنتًا من بنات القرية هى «حسنة بنت محمود» التى عاش معها حياة سعيدة هانئة، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للأسلاف وفيها التناغم مع الطبيعة، وفى ظل هذه الحياة الزوجية

السليمة، استطاع مصطفى أن ينجب ولدين، إشارة إلى أن الجنس عندما يوضع فى إطاره الصحى وهو الحب، يصبح طاقة إنسانية خلاَّقة، قادرة على العطاء والإنجاب، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدى إلى الهلاك والتدمير.

وتمضى الحياة بالفتى السودانى بسيطة وأصيلة وصادقة، إلى أن يموت غريقًا فى أحد الفيضانات التى اجتاحت قريته، وهو يحاول إنقاذ بعض أهالى القرية. ولاتطفو جثته فوق السطح، وإنما تغوص فى الأعماق، لترقد فى القاع، متحدة بصلب النيل.. واهب الحياة للقارة الإفريقية.

«تريد أن تعرف حقيقة مصطفى سعيد»؟ مصطفى سعيد هو فى الحقيقة نبى الله، الخضر، يظهر فجأة ويغيب فجأة. والكنوز التى فى هذه الغرفة هى كنوز الملك سليمان، حملها الجان إلى هنا. وأنت عندك مفتاح. افتح ياسمسم، ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس».

وعلى الوجه الآخر نجد زوجته «حسنة بنت محمود» وفيه لذكرى زوجها، الذى ذاقت معه طعمًا جديدًا للحب، ونكهة جديدة للحياة، بعد أن استطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينيها على عالم أرحب من عالمها المحدود، ودنيا أعمق من دنياها البسيطة. لقد أفادت من علمه ومدنيته، وبفضلهما أحست أنها تقدمت إلى الأمام. ومن هنا كانت رمزًا رائعًا للسودان.. الدولة النامية المتفتحة لكل الأشياء، لكل جديد فى العلم، وكل نافع فى الحضارة، والمستجيبة أيضا لكل النداءات، بشرط أن تكون صديقة وأمينة وعادلة.

ولذلك نرى «حسنة بنت محمود» ترفض رفضًا باتا كل محاولة لتزويجها من «ود الريس»، وهو عجوز سودانى من أهل القرية، ويوم يجبرونها على هذا الزواج، لاتجد معنى للحياة، ولاتجد بدًا من أن تقتله وتقتل نفسها هى الأخرى، لقد أخذ مصطفى بيدها إلى الأمام.. إلى عالم جديد، وليست الآن على استعداد لأن تتخلى عن هذا العالم وتتقهقر إلى الخلف، لأن تصبح متعة أو متاعًا لرجل عجوز، بعد أن كانت شخصية مستقلة ووجودًا حقيقيًا إلى جوار فتى شاب، زكى ومتحضر، لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلاً رمزيًا لكل معانى التخلف والرجعية،

والتقاليد البالية الجاثمة فوق الصدور، مكبلة كل حركة، معوقة كل انطلاق. ولم يكن يسيرًا بالنسبة لهذه الفتاة السودانية الجديدة أن تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية أو استشهاد، لذلك قتلت نفسها قرباناً لحبها الحقيقى، وقربانًا لتمردها على تقاليد البيئة، وعلى انطلاقها إلى الأمام.

وبهذه النهاية الأليمة الرائعة، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل، تنتهى رواية، «موسم الهجرة إلى الشمال» لتبدأ رواية «عرس الزين». أو بعبارة أخرى تنتهى رحلة الانطلاق إلى الخارج.. حيث الحضارة الغربية، لتبدأ رحلة العودة إلى داخل... داخل الذات الإفريقية، وكأن كاتبنا هنا لم يطرق باب الأمل المثالى، إلا من وراء آخر درجة من درجات اليأس. فهنا رواية أقل طولا ولكنها أشد تركيزًا، وفى الوقت ذاته على جانب أكبر من التشويق، فلا يمكن للقارئ عاديًا كان أو مثقفًا أن يمل سطرًا من سطورها، أو كلمة من كلماتها، فما أن يضع عينه عليها حتى ينفعل بكل كلمة، ويتفاعل مع كل سطر. والرواية تصور بحث هذا الكاتب عن الملامح الحقيقية للنفس الإفريقية، وسط مجموعة من الأطر التراثية والبيئية والاجتماعية، هناك فى السودان.. حيث البساطة الحلوة، والطبيعية البكر، والإنسان على الفطرة.

والرواية من أولها إلى آخرها تدور حول شخصية شديدة التركيب، ولاأقول التعقيد، هى شخصية الزين، الذى يحاول أن يتزوج من إحدى بنات القرية، ويقع خبر زواجه على أهالى القرية وقع العاصفة التى تهب، أو السيل الذى ينزل أو الغابة التى تحترق، شىء من هذا القبيل له صلة بالظواهر الطبيعية، لأن الزين نفسه كان ظاهرة طبيعية.

«سمعت الخبر؟ الزين مو داير يمرس».

وكاد الوعاء يسقط من يدى أمنة حتى استغلت حليمة انشغالها بالنبأ ففشتها اللبن، وسقط حنك الناظر من الدهشة حتى نجا الطريفى من العقاب، أما عبد الصمد فلم يخلص دينه من الشيخ على فى ذلك اليوم، ولما انتصف النهار كان الخبر على كل فم، وكان الزين على البئر فى وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء،

ويضاحكهن كعادته، يرمى الأطفال بالحجارة، ويجر ثوب فتاة مرة، ومرة يهمز امرأة فى وسطها، ومرة يقرص أخرى فى فخذها، والأطفال يضحكون، والنساء يتصارخن ويضحكن، وتعلو فوق ضحكهن جميعا الضحكة التى أصبحت جزءًا من البلد منذ أن ولد الزين.

«أجل.. فالأطفال حينما يولدون يستقبلون الحياة بالصريخ، أما الزين فالذى يروى عنه أول مامس الأرض انفجر ضاحكا، وظل هكذا طول حياته».

والكاتب هنا يؤكد ملمحًا أساسيًا فى الشخصية الإفريقية.. هو الفرح بالحياة، فالذات الإفريقية ذات ملتحمة بالحياة التحامًا يكاد يكون عضويًا، بل هو الالتحام تنتفى فيه الثنائية القائمة بين الذات والوجود، ليصبح الاثنين معًا كلا واحد، هذا الكل لايصدر فى نشاطه عن مصارعة الطبيعة كما هو الحال فى الشخصية الإفريقية، بل عن التناغم والتناسق مع الوجود كله، فهو متفتح أمام كل الأشياء، أمام كل الاتصالات، أمام كل النداءات، أمام أهون نسمة كما يقول **سنجور** وأدنى نفثة. وتفسير ذلك عند الشاعر الإفريقى أنه يجد كل الأشياء وفيرة وصديقة وأمينة فيستجيب لها على الفور، ويتجه نحوها بوجدانه كله، تاركًا نفسه على سجيتها «لأنه دائما موجود فى الحاضر».

على أن الوجود فى الحاضر أو التواجد فى الزمن، ليس هو كل أبعاد الشخصية الإفريقية، بل هناك بعد أهم من ذلك بكثير، ليس هو الماضى ولا المستقبل لأنه فوق الزمن وخارج إطاره. هو ماسماه **فروبنيوس** فى كتابه «مصير الحضارات» بالصوفية الطبيعية، وما أكده الطيب صالح فى شخصية الزين. وإذا كانت الصوفية فى جوهرها هى فلسفة الحب، فقد كان توفيقا من الكاتب أن جعل مدار هذا الحب هو الإنسان، ثم التوحد من خلال هذا الحب، مع القوى الكونية أو ما وراء القوى الكونية.. أعنى الله.

«أصبح الزين رسولاً للحب، ينقل عطره من مكان إلى مكان. كان الحب يصيب قلبه أول مايصيب، ثم مايلبث أن ينتقل منه إلى قلب غيره، فكأنه سمسار أو دلال أو ساعى بريد، ينظر الزين بعينيه الصغيرتين كعينى الفأر، القابعتين فى

محجرين غائرين، إلى الفتاة الجميلة، فيصيبه منها شيء ـ لعله الحب؟ ينوء قلبه الأبكم بهذا الحب، فتحمله قدماه النحيلتان إلى أركان البلد، يجرى هاهنا وهاهنا كأنه كلبة فقدت جراءها، ولهج لسانه بذكر الفتاة، ويصيح باسمها حيثما كان، فلا تلبث الآذان أن ترهف، وماتلبث العيون أن تتنبه، وماتلبث يد فارس من بينهم أن تمتد فتأخذ يد الفتاة . وحين يقام العرس، تفتش عن الزين فتجده أما مسحرًا يملأ القلل والأزيار بالماء، أو واقفًا فى منتصف الساحة عارى الصدر، فى يده فأس يكسر به الحطب، أو بين النساء فى المطبخ يعاتبهن ويعطينه من آن لآخر قطعًا من الطعام يملأ بها فمه، ومايفتأ يضحك ضحكته التى تشبه نهيق الحمار.. وتبدأ قصة حب أخرى».

هكذا كانت قصة حبه لعزة ابنة العمدة، ثم قصة حبه لحليمة حسناء القوز، وأخيرا قصة حبه لعلوية ابنة محجوب.. «وكان الزين يخرج من كل قصة حب كما دخل، لايبدو عليه تغيير ما، ضحكته هى هى لاتتغير، وعبثه لايقل بحال، وساقاه لاتكلان عن حمل جسمه إلى أطراف البلد».

غير أن انطلاقة الزين هنا، وفرحه بالحياة إنما هى شيء يختلف عن انطلاقة زوربا اليونانى، باعتباره سليل الحضارة الديونيسية، فزوربا يعشق الحياة البوهيمية والانطلاق الدنيوى، كأنه اللحن الموسيقى المنطلق الذى لايحده نظام، ولايغله قانون، أما الزين فهو لايبالى بشيء، ولكنه فى الوقت ذاته يهتم بكل شيء.. لايخرج على القانون إلا ليتبع بدلاً منه قانونًا آخر، ولايشيع الفوضى إلا من أجل أن يتبع النظام. لذلك حرص الكاتب على أن يربط فى شخصية الزين بين فكرة الحب وفكرة الزواج، فالحب هنا ليس غاية فى ذاته على نحو مانجده فى الحضارة الغربية، وإنما هو سبيل إلى غاية أبعد وأعمق.. هى الحياة، واستمرار الحياة. ذلك لأنه إذا كان التناغم مع الطبيعة من سمات الشخصية الإفريقية، فمن سماتها أيضا الولاء للعشيرة، فالوحدة العائلية هى أسلس الحضارة الإفريقية، والعشيرة هى الخلية الاجتماعية الأساسية لهذه الحضارة.

لهذا كله حرص الكاتب على ألا يجعل من الحب أغنية تعزف بل حياة تعاش، لأن الحب لذاته على نحو مارأينا فى «موسم الهجرة إلى الشمال، إنما هو حتم

وجفاف، بينما الحب الذى يفضى إلى الزواج، هو الخصوبة والثراء، ثم هو الإيمان بالعشيرة والولاء للحياة. وتلك هى ديانة الزين. التى تفتحه على الأشياء، وتجعله على اتصال دائم بالينبوع الأصلى الذى تصدر عنه كل الأشياء.. على العكس من زوربا الذى حرر نفسه من الديانات والفلسفات بقصد تجربة كل شىء بحرية كاملة، فما كان منه إلا أن فقد إيمانه بالإنسان والإله والشيطان جميعا، ولم يجد أمامه سوى هاوية الزوال يحتضنها بلا أمل:

«أنا لاأؤمن إلا بزوربا، لا لأن زوربا هو أفضل الناس بل هو حيوان مثلهم، ولكن لأن زوربا هو المخلوق الوحيد الذى أمتلكه فى حوزتى وأعرفه عن ظهر قلب. أما الباقون فإنهم أشباح.. إننى أرى بهذه العيون، وأسمع بهذه الأذن، وعندما أموت سيموت معى كل شىء.. سيسقط عالم زوربا إلى القاع المظلم بلا رجوع».

وببراعة الكاتب وروعته ربط الطيب صالح بين يقين الحب ويقين الإيمان، فقد كان يحدث للزين مايحدث من دخول فى الحب وخروج منه إلى حب آخر جديد، دون أن يصيبه وهن فى الروح أو فقر فى الإقبال على الحياة، حتى كان الحب الذى شكل نقطة التحول فى حياة الزين، حب الفتاة التى لم يكن يتحدث إليها بدا، ولايعبث معها أبدا، الفتاة التى تراقبه بعيون حلوة غاضبة، فإذا رآها مقبلة صمت وترك عبثه ومزاحه، وإذا رآها من بعيد فر من بين يديها وترك لها الطريق. هذه الفتاة هى التى راهن عليها الزين رهانًا روحيًا، من قبيل الرهان الذى دخل فيه كيركيجارد مع الفتاة التى أحبها وأحبته، والتى أعتقد أنه إذا كان لديه إيمان حقيقى كما الإيمان الذى كان لدى إبراهيم، فإن المعجزة أيضا لابد أن تحدث، ولابد أن تعود إليه الفتاة كما عاد إسماعيل إلى أبيه. ولكن الفتاة لم تعد كما عاد إسماعيل إلى أبيه. لأن ايمان **كيركيجارد** كان إيمانا عقليا، على العكس من إيمان إبراهيم الذى هو فى صميمه إيمان روحى. وهذا هو الفارق بين إيمان النبى وإيمان الفيلسوف، إيمان الفيلسوف إيمان بالعقل، ومن ثم فهو إيمان مغلق لاتجاهه إلى الداخل، أما إيمان النبى فهو إيمان بالقلب، ومن ثم فهو إيمان أشمل لانفتاحه على الخارج. وإيمان الصوفى أقرب إلى إيمان النبى منه إلى إيمان الفيلسوف، لذلك كسب الزين الرهان وكانت له الفتاة.

ولكن.. من هى هذه الفتاة؟

قبل أن نعرف من هى هذه الفتاة، وكيف كانت للزين، لابد لنا قبلا من أن نلمس ذلك الجانب الصوفى فى شخصية الزين، الذى كان سبيله إلى الظفر بحب الفتاة، ومن ثم إلى اليقين بوجود الله.

روجت أم الزين أن ابنها ولى من أولياء الله، فأدى ذلك إلى تأكيد صداقته مع الحنين، والحنين هو ذلك الرجل الغريب الأطوار، الذى كان يقيم فى البلد ستة أشهر فى صلاة وصوم، بعدها يغيب ستة أشهر ثم يعود، دون أن يدرى أحد أين ذهب، أو ماذا أكل، أو ماذا شرب، كل مايعرفونه عنه قصصًا غريبة يتناولها الناس. وماكان الحنين يحادث أحدًا من أهل البلد إلا الزين، فهو الوحيد الذى كان يأنس إليه ويهمس له ويتحدث معه، وكان إذا قابله فى الطريق عانقه وقبله على رأسه وناداه «المبروك».

إلى أن وقع ذلك الحادث الكبير فى حياة الزين، بل وفى حياة البلد كلها. حادث انقضاضه على سيف الدين محاولا أن يقتله، بعد أن أمسك به ورفعه فى الهواء بعنف، ثم رماه على الأرض، ثم شده من رقبته، ولم يفلح الجميع فى إبعاده عن سعد الدين.. أحمد اسماعيل أمسك بذراعه اليمنى، وعبد الحفيظ بذراعه اليسرى، والطاهر الرواسى أمسك به من وسطه، وحمد ود الريس أمسك بساقيه، وسعيد أمسك بساقيه أيضا، لكنهم جميعا لم يفلحوا.. فقد تدفقت فى جسم الزين النحيل قوة مريعة جبارة لا طاقة لأحد بها، قوة يعلم أهل البلد جميعا أنها «قوة خارقة ليست فى مقدور بشر».

وكاد الرجل أن يهلك تماما، بل لقد جزم بعضهم بأنه قد مات بالفعل، إلى أن انبثق صوت الحنين هادئًا وقورًا «الزين المبروك.. الله يرضى عليك» فانفكت قبضة الزين، ونجا سيف الدين من موت يؤكد هو نفسه أنه قد رآه وجها لوجه. وعندما سأله الحنين عن السبب الذى دفعه إلى قتل سعد الدين، حكى له الزين عن قصة حبه لأخت سعد الدين، تلك الفتاة التى أحبها وأحبته، ولكن أهلها زوجوها لرجل آخر، وعندما حاول الزين أن ينقذها فى ليلة عرسها، هوى سعد

الدين بفأسه على رأس الزين فأفقده الوعى، وأسال منه الدماء، وماكان من الحنين بعد أن سمع القصة إلا أن طيب خاطر الزين بصوته العميق الآتي من البعيد: «يامبروك.. باكر تعرس أحسن بنت فى البلد دى».

ومن يومها وحادث الزين والحنين وسعد الدين عالق بأذهان الجميع، بل لقد تأثرت حياة كل واحدًا من أولئك الرجال الثمانية أبطال الحادث بطريقة أو بأخرى، فهم يروون المعجزة تلو المعجزة مما حدث فى ذلك العام الذى يسمونه «عام الحنين». ويردون ذلك كله إلى أن الحنين، ذلك الرجل الصالح، قال لأولئك الرجال الثمانية فى تلك الليلة المباركة قبيل صلاة العشاء: «ربنا يبارك فيكم، ربنا يجعل البركة فيكم»، وكأنما قوى خارقة فى السماء قالت بصوت واحد: «آمين».

ولاشك أن أصالة الكاتب هى التى حدت به إلى إضفاء النزعة الصوفية على مضمون روايته، وعلى شخصية الزين، باعتباره التعبير الأعلى عن الذات السودانية. فالباحث عن النزعات الفلسفية فى الفكر السودانى عامة، فى القديم والحديث، لايجد بابًا أوسع من باب التصوف، فهو أبرز دعائم الفكر السودانى على الإطلاق، سواء فى العصور الوثنية عندما كان مرتبطًا بالتراث المصرى القديم، وكان مجاله كله هو التقرب إلى الآلهة. أو فى العهد المسيحى عندما سدت النزعات الداعية إلى فلسفة الخلاص من رق الأبدان، أبدان الأجساد، وأبدان كل ماهو دنيوى على الإطلاق، إلى أن جاء العهد الإسلامى الذى بدأ مع سلطنة الفونج، وانتشرت فيه الدعوات الجديدة الجانحة إلى الزهد فى الحياة، والتمذهب بمذاهب التصوف المختلفة.

ونعود إلى عام الحنين، لنجد أنه على كثرة ما وقع فى هذا العام من معجزات، إلا أن المعجزة الكبرى كانت بحق هى موضوع زواج الزين.

قال أحدهم: «كلام الحنين ماوقع البحر، قال له باكر تعرس أحسن بنت فى البلد»، فرد الآخر: «أى نعم والله. أحسن بنت فى البلد إطلاقا. أى جمال! أى أدب! أى حشمة!». تلك هى «نعمة» بنت الحاج إبراهيم، نعمة التى تهافت عليها

كل فتيان البلد، بل وبعض رجالها، ولكن أحدًا لم يستطع أن يحظى بقلبها، إلى أن كان الزين.

ولقد أبدع الطيب صالح فى رسم هذه الشخصية الفريدة النادرة، وفى تهيئتها تهيئة نفسية وروحية، حتى يجد التبرير الفنى الكافى لزواجها من الزين، فقد نشأت نعمة طفلة وقورة، محور شخصيتها الشعور بالمسئولية، تشارك أمها فى أعباء البيت، وتناقشها فى كل شىء، وتتحدث إلى أبيها حديثًا ناضجًا جريئًا يذهله فى بعض الأحيان.

وليس هذا البعد الشخصى هو أهم الأبعاد فى شخصية نعمة، فثمة بعد آخر أعمق وأخطر هو البعد الدينى، فقد أقبلت نعمة على القرآن تحفظه بنهم، وتستلذ بتلاوته، وكانت تعجبها آيات بعينها تنزل على قلبها كالخمر السار، كما كانت تحلم بتضحية عظيمة لا تدرى نوعها، تضحية ضخمة تؤديها فى يوم من الأيام، فيها ذلك الإحساس الغريب الذى تحسه حين تقرأ سورة مريم. ولايقف الكاتب عند هذين البعدين.. الشخصى والدينى، بل يتجاوزهما إلى البعد الثالث، أو ما يمكن تسميته بالبعد الميتافيزيقى، فقد كانت نعمة حين تفرغ إلى نفسها، وتخطر على ذهنها خواطر الزواج، تحس أن الزواج سيجيئها من حيث لاتدرى كما يقع قضاء الله على عباده، «كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدل الفصول، كذلك سيكون زواجها، قسمة قسمها الله فى لوح محفوظ، قبل أن تولد، وقبل أن يجرى النيل، وقبل أن يخلق الله الأرض وما عليها».

لهذا كله أو مع هذا كله، لم يرتسم فى ذهن نعمة صورة محددة عن فتى أحلامها، فقد كبرت وكبر معها حب فياض ستسبغه يومًا على رجل ما، قد يكون الرجل متزوجًا له أبناء، يتزوجها على زوجته الأولى، قد يكون شابًا وسيمًا متعلما، أو مزراعا من عامة أهل البلد، مشقق الكفين والرجلين، من كثرة ماخاض فى الوحل، وضرب بالمعول، قد يكون الزين.. وقد كان.

لكن كيف حدثت المعجزة؟

اختلفت الأوقاويل، لكن أرجحها وأكثرها انسجاما مع طبيعة نعمة، هو الرأى القائل بأنها رأت الحنين فى منامها فقال لها: «عرسى الزين، المتعرس الزين مايتند». وأصبحت الفتاة فحدثت أباها وأمها، فأجمعوا على الأمر، وأعلن حاج إبراهيم النبأ فجأة، وكأن الناس كانوا يتوقعونه بعد حادث الحنين.. لم يضحك أحد ولم يسخر، ولكنهم نظروا إلى الزين فإذا هو فى نظرهم أضخم وأكبر وأكثر ألغازا. وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد، وزغرد معها جيرانها وأحباؤها وأهلها وعشيرتها وكل من يتمنى لها الخير.

وبذلك يكون الكاتب قد استطاع أن يضعنا وجها لوجه أمام ثلاث حقائق، الزين ونعمة والحنين، هذه الحقائق الثلاث هى رموز لمعان أبعد مدى.. هى الإنسان، والطبيعة المرئية، والفكر السودانى الذى هو فكر صوفى فى جوهره، أو اندفاع الإنسان بوساطة الطبيعة للتوحد مع القوى الكونية، وما وراء القوى الكونية، وأعنى به الله.

وبانتهاء رواية «عروس الزين» تنتهى رحلة العودة إلى الداخل..

داخل الذات الإفريقية، وهى الرحلة التى بدأت من حيث انتهت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، أو رحلة الانطلاق إلى الخارج حيث الحضارة الغربية. وبذلك يكون الطيب صالح بروايتيه قد قدم إجابة ما على السؤال الذى يؤرق ضمير المثقف الإفريقى بعامة، وهو موقفه من تلاقى الثقافتين، أو تلاحم الحضارتين.. حضارته الأصيلة القائمة، والحضارة الغربية المعاصرة، أو بعبارة أخرى تراثه القومى التقليدى، وثقافات العالم من حوله.

صحيح أن اغتراب الكاتب عن وطنه، وغربته فى لندن، فضلا عن زواجه من إنجليزية، وعمله بالإذاعة البريطانية، يشكل انفصامًا فى موقفه الشخصى، وسلوكه الحياتى، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه من الكتاب والمثقفين إلى وصفه بأنه كاتب انجليزى من أصل سودانى، ولكن الصحيح أيضا أنها القشور التى نرجو ألا تمس اللباب، والأعراض التى كم نتمنى ألا تصيب الجوهر، حتى يعود الطيب صالح نباتًا سودانيًا أصيلاً، وحتى يتكامل فكرًا وسلوكًا، ويتجانس فنًا وحياة.

إنه إذا كانت الرواية العربية الحديثة قد تجمدت عند كاتبنا الكبير نجيب محفوظ، حتى يكاد يقف وحده فوق سطح الورق عقبة كؤوداً فى سبيل تقدم الرواية، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق من جاءوا بعده أو من هم حوله أكثر مما تقع على عاتقه هو، فها هو الطيب صالح يعتلى خشبة المسرح بخطى فسيحة وقدم راسخة، ليطلع شمسا جديدة مشرقة فى سماء الرواية العربية المعاصرة.

* * *

ثلاثية القصة القصيرة

● كل عمل فنى إيمان بخصوبة الذهن البشرى، والحياة البشرية، والعالم المحيط بهما، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الإيمان. والعملية الفنية عملية تكاملية تحتوى فى داخلها على الذات المبدعة وهى الفنان، والموضوع المبتدع وهو العمل الفنى، فضلا عن البعد المتذوق وهو القارئ.

رحلة طويلة وشاقة تلك التى قطعها يوسف الشارونى فى مسيرته الصاعدة نحو التأليف الإبداعى فى القصة القصيرة، فبعد مجموعته الأولى «العشاق الخمسة» ١٩٥٤، جاءت مجموعته الثانية «رسالة إلى امرأة» ١٩٦٠، وبعدهما جاءت مجموعته الجديدة «الزحام» ١٩٧٠. وإذا كان يوسف الشارونى فى مجموعته الأولى قد أعلن عن ميلاد كاتب قصصى موهوب، يبشر بحصاد فنى وفير، فقد عبر فى مجموعته الأخرى عن كاتب يجمع بين الموهبة الفنية والقدرة التعبيرية، ويمزجهما معًا بأسلوب فريد متميز، أما مجموعته الأخيرة فقد توج بها رحلته القصصية، مؤكدًا قدرته على المواكبة والاستمرار، فارضًا نفسه معلمًا بارزًا من معالم الاتجاه التعبيرى فى القصة العربية القصيرة.

وإذا كانت المجموعة الأولى بمثابة حرث الأرض، وكانت المجموعة الثانية بمثابة بذر البذار، فالذى لاشك فيه أن المجموعة الثالثة والجديدة هى بمثابة طرح الثمار فى حقل هذا الكاتب القدير، على أننا لن نستطيع أن نقيم هذه «الثلاثية» القصصية تقييمًا نقديًا متكاملاً، بل لن نستطيع أن نقيم نتاج يوسف الشارونى بوجه عام، مالم نضعه فى تيار عصره، وفى إطار ظروفه الثقافية والمجتمعية على حد سواء.

وفى تقديرى أن هذا جميعه لايتم إلا بالعودة إلى بواكير القصة القصيرة منذ نشأتها الأولى عند جيل الرواد، ثم تطورها عند زعماء المدرسة الحديثة، ثم تفرعها بعد ذلك إلى تيارين رئيسيين: أحدهما هو التيار الواقعى ذو الصوت

العالى والطاغى، والآخر هو التيار التغييرى بلونه الشاحب وصوته الخفيض. فبهذا نستطيع أن نفرز بعض مافى نفوسنا نحن أبناء هذا الجيل، وبه نستطيع أن نتعرف على بعض القوى المتصارعة التى أسهمت فى تشكيل ملامح الجيل الماضى، وبه أخيرًا نستطيع أن نتفهم بعض الظواهر الفكرية والفنية الطافية فوق سطح مجتمعنا الحاضر.

وعلى مشارف هذه الرحلة فى ضمير يوسف الشارونى، أبادر فأقول إن هذه «الثلاثية» القصصية أو هذه المجموعات القصصية الثلاث، ليست كل نتاج هذا الكاتب، فله إلى جوار حصاده الإبداعى فى القصة القصيرة، حصاد آخر فى حقل التأليف النقدى أو الدراسات الأدبية، له كتاب «دراسات أدبية» ١٩٦٤، وكتاب «دراسات فى الأدب العربى المعاصر» ١٩٦٤، وكتاب «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة» ١٩٦٧، بما أنها ليست الدراسات التى تجعل من كاتبها ناقدًا محترفًا له مذهب وصاحب اتجاه، بمقدار ما تجعل منه أديبًا منظرًا لأدبه وناظرًا لأدب غيره من خلال رؤاه الذاتية وانطباعه العام. فنقده تنظير لأدبه على نحو مايكون أدبه تطبيقًا لنظريته فى النقد، تمامًا كما كانت نظرية العقاد فى الشعر تنظيرًا لأشعاره، وكما كانت مسرحيات بريخت تطبيقا لنظريته فى المسرح.

وعلى ذلك، فيوسف الشارونى أديب بالجوهر ناقد بالعرض، إلا أنه على عكس كثير من غيره من الأدباء قد أوتى الوعى الفلسفى الذى جعله يحاول باستمرار أن يتلسف أدبه ويطل عليه من الخارج، فإذا به يبدى عليه من الملاحظات النقدية، ويصدر عليه من الأحكام التقويمية ما مكنه فى نهاية الأمر، وعلى حد قوله، من أن يستخلص نظرية فى الأسس التى ينبغى أن تقوم عليها دعائم العمل القصصى.. رواية كان أم قصة قصيرة.

ومؤدى نظريته كما استخلصناها من مجموعاته القصصية، وكما شرحها فى إحدى مقالات كتابه «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة».. «أن سر نجاح أية قصة هو أن كل عنصر من عناصرها، كالشخصيات والحركة والأسلوب والموضوع، بل زمانها ومكانها، له وظيفته العضوية بحيث لايمكن فصل أحدها عن الآخر، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر من هذه العناصر إلا إذا تغير العمل الفنى كله».

وعلى هذا الأساس.. أساس الوحدة العضوية للعمل الفنى، يؤمن أديبنا الناقد بمذهب النقد التكاملى، أى النقد الذى يتناول العمل الأدبى بالدراسة من أكثر من ناحية.. من نواحيه الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية.. إلخ، وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك، لأن العمل النقدى عنده كالعمل الفنى كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية، كان أشد عمقًا وأكثر شمولاً.

ومن الواضح أن هذه النظرة النقدية أو التنظير النقدى، الذى استقاه **يوسف الشارونى** من مطالعاته فى الكتب والحياة، يكشف أكثر مايكشف عن ولائه للمنهج التكاملى، الذى أرسى **الدكتور يوسف مراد** دعائمه فى فكرنا العربى الحديث، مشكلا بذلك ملمحًا مهمًا من ملامح فكرنا المعاصر كله. وإذا كان تطبيق هذا المنهج قد اختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف مجالات، التطبيق، فمنهم من طبقه فى علم النفس (مصطفى سويف)، ومنهم من طبقه فى الدراسات الفلسفية (مراد وهبة)، ومن طبقه فى قضايا الفكر (سامى الدروبى)، ومن طبقه فى الكتابات النقدية (محمود أمين العالم)، فلاشك أن يوسف الشارونى هو أبرز من أعمل هذا المنهج فى دراساته الأدبية، وبخاصة فى ميدانى الرواية والقصة القصيرة.

وإذا كانت التكاملية هى محاولة التعرف على أسرار النفس البشرية دونما انعزال عن أسسها البيولوجية من ناحية، ودونما إغفال لجذورها الفسيولوجية من ناحية أخرى، ودونما تغافل عن بيئتها الاجتماعية من ناحية أخرى، أعنى أنه إذا كانت التكاملية تعمد إلى علم الحياة وعلم النفس وعلم الاجتماع، لكى تستخلص منها جميعا تلك النظرة الشاملة التى تعمق جذور النفس الإنسانية، وتتعرف على طبيعتها الدينامية، وتكشف عن تفاعلها مع بيئتها المحيطة بها، فهذا بعينه هو ماحاوله يوسف الشارونىّ فى تناوله للقطع الأدبية باعتبارها شرائح من نفوس أصحابها، تشى بتلك العملية العضوية المتفاعلة الأبعاد. فكل عمل فنى عند يوسف الشارونى إيمان بخصوبة الذهن البشرى، والحياة البشرية، والعالم المحيط بهما، وأمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الإيمان.

وكما أن التكاملية كذلك محاولة للعلاء على كلا الاتجاهين الكبيرين فى الدراسات النفسية، الاتجاه التحليلى الذى يرتد إلى تاريخ النفس البشرية

بالكشف عن مجموع الدوافع الغريزية والصراعات المكبوتة، فضلا عن التعبير الشعورى للفرد فى صراعه مع بيئته العائلية والاجتماعية، والاتجاه الجشتلطى الذى يحتجز الحالة الراهنة لخبرة الشعور، فينظر إليها فى علاقاتها المتداخلة والمتشابكة نظرة ميكانيكية سكونية خالصة، أقول كما أن التكاملية محاولة للعلاء على كلا هذين الاتجاهين بدمجهما فى مركب منهجى جديد، تتكامل فيه الأبعاد البيولوجية، والسيكولوجية والاجتماعية، كذلك حاول يوسف الشارونى فى تناوله للأعمال الأدبية ألا يكون التناول التفسيرى الذى يقتصر على الكشف عن جوانب العمل الفنى فى علاقاتها المتداخلة من أسلوب وموضوع وشخصيات، وألا يكون التناول التقييمى الذى يقدم الحكم الجاهز على قيمة العمل الفنى دونما مشاركة من القارئ، وإنما التناول النقدى عند يوسف الشارونى عملية متكاملة تحتوى فى داخلها على الذات المبدعة وهى الفنان، وعلى الموضوع المبتدع وهو العمل الفنى، فضلا عن البعد المتذوق وهو القارئ.

وعلى ذلك «فهو منهج يدعو القارئ إلى المشاركة الايجابية فى عملية النقد»، وإلى أن «يبذل من جانبه مجهودًا نقديًا لتقييم العمل القصصى فى ضوء ماتكشف له من جوانب».

ومهما يكن رأينا فى هذا المنهج النقدى الذى يدعو إليه يوسف الشارونى، أو الذى ينتهجه فى مطالعة العمل الفنى، فإن النتيجة التى نود أو نخلص إليها هنا هى نفسها النتيجة التى خلص إليها يوسف الشارونى نفسه، والتى قالها لنا بدلا من أن نقولها نحن له، فهو يقول: «ولست أزعم أنى ناقد... اللهم إلا إذا فهمنا النقد بأوسع معانيه، وهو تذوق العمل الأدبى، والاستجابة له بطريقة إيجابية لتعريف الآخرين به، وبنواحى الضعف والقوة فيه».

ومن واقع هذه النظرة أو هذا الاتجاه تناول يوسف الشارونى «بالنقد» عدة أعمال لعدد من الأدباء فى طليعتهم نجيب محفوظ، ويحيى حقى، وزكى نجيب محمود، وسهيل أدريس، وفتحى غانم، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ولطيفة الزيات. ثم عاد فتناول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها، حرصا منه على الكشف عن اتجاه الكاتب أكثر من حرصه على متابعة تطوره، من هؤلاء الكتاب

فاروق منيب، وإدوار الخراط، وشوقى عبد الحكيم، وعبد القادر حميدة، ومحمود دياب، وصبرى موسى، وعلاء الديب. وأخيرا تكلم يوسف الشارونى «الناقد» عن يوسف الشارونى «الأديب» فى مجموعتيه القصصيتين: «العشاق الخمسة» و«رسالة إلى إمرأة».

وهنا نترك الناقد لنلتقى بالأديب، وأبادر فأقول إنه على الرغم من قلة إنتاج يوسف الشارونى الأدبى بالقياس إلى دراساته الأدبية، فقد استطاع هذا الأديب بهاتين المجموعتين، فضلاً عن مجموعته الثالثة والجديدة «الزحام» أن يشق لنفسه طريقًا فريدًا، وأن يختار لأدبه أسلوبًا متميزًا وأن يصبح بحق فى طليعة كتاب القصة القصيرة فى مصر، إن لم أقل معلمًا بارزًا من معالم هذا الفن المستحدث فى أدبنا العربى الحديث.

ولكى نضع يوسف الشارونى فى تيار عصره، وفى ظروفه البيئية والمجتمعية، كاشفين عن السببية المتبادلة بينه وبين الواقع من حوله. نعود إلى بواكير القصة القصيرة، كما تخلّقت عند جيل الرواد، وكما تفرعت بعد ذلك إلى تيارين كبيرين جاء كل منهما من نبع ليصب فى واد. فالقصة القصيرة وإن نبتت على ضفاف واقعنا العربى الحديث والمعاصر. بسيطة وليدة كأى نبات جديد، وبالتحديد منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع وكان لها أكبر الأثر فى نشأة القصة القصيرة، إلا أنها رغم بساطتها وسذاجتها، إذ كانت من حيث المضمون منبرًا للوعظ والإرشاد وكانت من حيث الشكل خطابية النبرة، مهزوزة الصورة، ضعيفة الإحكام الفنى، كانت تعبيرًا عن الثورة الوطنية الكبرى، ثورة ١٩١٩، وتصويرًا لما يعانيه المجتمع المصرى من قلقلة اجتماعية وتشتت سياسى وبلبال فكرى. وهو مانجد إرهاصاته الأولى عند **محمود تيمور** الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا الفن. ومن بعده **يحيى حقى** الذى يعد هو الآخر، آخر من بقى من جيل الزيادة، وبالذات من المدرسة الحديثة فى كتابة القصة القصيرة.

على أن القصة القصيرة سرعان ما خطت خطوات فسيحة فى طريق التطور، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع، وكلما اقتربت أكثر

وأعمق من حركة هذا الواقع. إلى أن كانت الثورة الاجتماعية الكبرى، ثورة ١٩٥٢، فإذا بالقصة القصيرة تعكس التغيير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى، وإذا بهذا الفن يبلغ ذروته عند **يوسف إدريس** الذى تبلور على يديه هذا الفن شكلاً ومضموناً، وتعبيراً عن واقعنا الاجتماعى، وتأصيلاً له فى وجداننا الحديث.

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الواقعى كان الاتجاه التعبيرى فى القصة القصيرة، تعبيراً عن فريق المثقفين الذين لاينتمون إلى الواقع الاجتماعى بمقدار ماينتمون إلى روح العصر، ولايصدرون عن تجاربهم البيئية والمعاشية بمقدار ماليصدرون عن ثقافتهم العامة. ولايتأثرون بالأدب السوفيتى الحديث كتعبير عن الواقعية والاشتراكية وكتبشير ببناء المجتمع الجديد، بمقدار مايتأثرون بالحضارة الغنية فى الغرب، وخاصة الاتجاهات التجريبية الجديدة، التى شهدها جيل الأربعينيات فيما بعد الحرب العالمية الثانية.

وإذا كان الاتجاه الواقعى يعتمد أكثر مايعتمد على معطيات الواقع الخارجى، والتأثر المباشر بالمجتمع، ورؤية التجربة الفنية من جوانبها الموضوعية بمعزل عن شخص الأديب أو ذات الفنان، فإن الاتجاه التعبيرى بخلاف ذلك يعتمد أساساً على ماتضيفه الذات المبدعة إلى تجربة الخلق الفنى، بل وعلى إحالة الواقع الخارجى إلى ذات الفنان، بحيث يرى القارئ التجربة التى يعبر عنها الأديب من خلال عينى الأديب، ويحكم على الأشياء من خلال حكمه، ويشعر بالأشخاص تبعا لتيار شعوره، فالذات لا الموضوع هى المركز أو المحور أو البؤرة التى تدور حولها تجربة الفنان، وعلى مدى ثراء الذات ثقافياً ووجدانياً يتوقف ثراء التجربة الفنية التى يعبر عنها الأديب، وعلى مدى قدرة الأديب على إحداث الإيهام فى نفس قارئه، يتوقف نجاحه فى إعاشة القارئ داخل تجربته الذاتية الخالصة وكأنه يعيش فى الحقيقة الواقعة.

من هنا كان تعدد التعبيرين رغم توحدهم داخل اتجاه عام، وكان وضعهم جنبا إلى جنب فى مقولة تصنيفية واحدة، شيئا من قبيل التمييز بينهم ككل، وبين الواقفين على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى، وأعنى بهم أصحاب التيار

الواقعى. هكذا كان يوسف الشارونى فردًا آخر غير عباس أحمد، وغير إدوار الخراط، وغير بدر الديب، وغير فتحى غانم، وغير كامل زهيرى، وغير رمسيس يونان، وغير كامل التلمسانى، وغير ألبير قصيرى وغيرهم وغيرهم من أبناء هذا التيار «فالحق أنه فى اللحظة التى يجتمعون فيها حول مائدة «التجريب»، يتفرقون على التو انطلاقا من الفكرة التجريبية ذاتها، فهى تطمح إلى نوع من التفرد الموغل فى الذاتية للدرجة التى يصعب معها تصنيفهم فى خانة واحدة».

وإذا كان مناخنا الحضارى فى الأربعينيات ومابعدها، لم يتح الفرصة عريضة وواسعة أمام الاتجاه التعبيرى، كى يتحول إلى حركة فنية وفكرية شاملة. فما ذلك إلا لأن هذا التيار كان سابقًا ومتقدمًا على ظروفنا الحضارية فى ذلك الحين، وإن كان فى ذات الوقت صدى ومواكبة للتيارات التجريبية الإبداعية التى حفلت بها أوروبا مابعد الحرب. كان صدى لكتابات كامى فى الفسلفة، وبيراندللو فى المسرح، واليوت فى الشعر، وسيلونى فى القصة، فضلا عن أعمال أراجون بول ايلوار وأندريه بريتون، فهؤلاء جميعا كانوا تجسيدًا لأزمة المثقف الأوروبى الذى اختلت أمامه قوى المجال، وفقد القدرة على الفعل، فأحس باغترابه عن عالمه من ناحية، وبمسئوليته عن هذا الاغتراب من ناحية أخرى. وبدلاً من أن يسلك طريق المتوائمين الذين يحاولون أن يتآلفوا مع الواقع فى محاولة لإصلاح مايمكن إصلاحه، آثروا طريق الرفض والتمرد تخلصًا من كل المعنويات القديمة، وتطلعًا نحو ارتياد المجهول، وأملاً فى بناء عوالم جديدة... جديدة إلى أقصى حد.

ومن هنا كانت ثورة هذا التيار على المدينة، وعلى العقل، وعلى العلوم، وعلى الآلة، وعلى الحضارة الصناعية حين تصهر تحت عجلاتها أشواق الإنسان. ومن هنا أيضا كان بحثهم عن عوالم أخرى يعيشونها بوجدان آخر، ولايهمهم من تلك العوالم أن تكون عوالم ماضية أو عوالم مستقبلة، أن تبحث فى حضارة الأنكا أو الأرتيك أو الزنوج، أو تجمع بين عصر الإغريق، أو العصور الوسطى، أو حتى عصور ماقبل التاريخ، ومن هنا أخيرا كان رفضهم لكافة الأبنية الذوقية والجمالية القديمة، وتخليهم المتعمد عن النزعة الطبيعية الكامنة فى الأسلوب الكلاسيكى، وبحثهم الحثيث عن تعبيرية الأسلوب بوساطة الأنغام الحادة،

والألوان الصارخة، واللامعقولية، بقصد إحداث متعة الهزة فى الشعور، والصدمة فى الوجدان.

وأين هذا كله من واقعنا الاجتماعى الذى كان يعانى قلقلة سياسية عنيفة، وبلبالاً فكريًا خطيرًا، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة، وكانت المرأة أيضا تسعى للتخلص نهائيا من بقايا «الحريم» والخروج إلى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره، وباختصار كانت أخلاقياتنا الاحتماعية كلها تمتحن امتحانًا جديدًا فى أتون ثورة اجتماعية بالغة التأثير.

لهذا كان الاتجاه الواقعى، لا التعبيرى، هو الأقدر فى التعبير عن دراما التغيير الاجتماعى التى شهدها مجتمعنا الحديث، وهو الأبلغ فى التأثير فى الصفوة الكاتبة من أبناء هذا المجتمع، وهذا ما عبر عنه **نجيب محفوظ** تعبير صادقًا واعيًا بقوله. «عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف. ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى هذا الأسلوب. وقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لى أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط. لقد اخترت الأسلوب الواقعى وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير منى.. وأحسست بأننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد».

ومهما يكن من أمر عدم استجابة مناخنا الاجتماعى للاتجاه التعبيرى تلك الاستجابة العميقة والعريضة التى لقيها الاتجاه الواقعى، فالذى لاشك فيه أن هذا الاتجاه لعب دورًا فنيًا خطيرًا فى تعميق مفهوم القصة القصيرة، وتنقيتها مما علق بها من شوائب التسجيلية والخطابية والمباشرة. وإذا كان أثر هذا الاتجاه لم يبد واضحا فى الصفوة الكاتبة من جيل الوسط، فإن بصمات تأثيره تبدو صارخة على الكثرة الكاتبة من جيل المعاصرة. وإذا كان يحيى حقى بحق هو المسئول التاريخى عن هذا الاتجاه وأبوه الشرعى فى قصتنا المصرية القصيرة، تشهد بذلك مجموعته الباكرة «دماء وطين» وماتلاها بعد ذلك من مجموعات، فإن يوسف الشارونى هو وريثه الشرعى وفتاه الأول بلا جدال، فقد تبلورت على يدى هذا الكاتب، أبعاد هذا الاتجاه، خلقًا ونقدًا وتذوقًا، وتأصيلاً

له فى أدبنا العربى الحديث، ولاتزال فى الآذان ألفاظ مدوية من قصصه الثلاث «الوباء» و«سياحة البطل» و«دفاع منتصف الليل» التى ضمتها مجموعته الأولى، والتى لاتعد من الناحية الفنية الخالصة معالم بارزة على طريق القصة المصرية القصيرة فحسب، بل هى علاوة على ذلك، ومن الناحية التاريخية البحتة، نقطة تحول فى تاريخ كتابة هذا الفن فى أدبنا العربى الحديث.

إنه بمقدار ماكان يوسف إدريس قمة المد الإبداعى فى كتابة القصة الواقعية القصيرة، كان يوسف الشارونى على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى قمة المد الإبداعى فى كتابة القصة التعبيرية القصيرة، وكأنما شاء تاريخنا الأدبى لهذين «اليوسفين» أن يكونا جناحى القصة القصيرة، فى الوقت الذى كان يحيى حقى فيه بحق هو قلبها النابض الخفاق.

وبهذه الياءات الثلاثة: يحيى حقى ويوسف إدريس ويوسف الشارونى يكتمل فى تاريخنا الأدبى ثالوث القصة القصيرة!

وحصاد يوسف الشارونى القصصى أقل بكثير من حصاد غيره من الأدباء، بل أقل من حصاده فى باب الدراسات الأدبية، وإن كانت دراساته الأدبية نفسها أشبه بالقصة القصيرة، فكما أنه لم يكتب الرواية الطويلة، فإنه لم يقم بدراسة أدبية مطولة حول موضوع بعينه أو قضية بالذات، ولعل هذا فى الحالتين راجع إلى ميله الشديد للتركيز، وعنايته البالغة بمفردات التعبير، ومعايشته الدائمة لأبطاله على الورق كما لو كان يعايشهم فى واقع الحياة. «لهذا كله فأننى أكتب القصة مرة بعد أخرى. بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور، بل أنها طالما لم تنشر فإننى أظل أعدل وأبدل فيها، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها». وهذا معناه بعبارة إحصائية أنه لم يكتب خلال أكثر من عشرين عاما إلا حوالى خمسين قصة قصيرة، أى بمعدل قصتين أو ثلاث قصص فى كل عام، ولعل هذا هو الذى جعله أديبًا مقلاً، ولكنه بالتأكيد هو الذى جعله واحدًا من الأدباء القلائل.

وإذا كان تكنيك يوسف الشارونى شديد التركيز، متقن الأسلوب محكم الشخصيات إلى الحد الذى جعل بعض قصصه تبلغ من التماسك مبلغ الآلية، وتصل بالترابط إلى درجة الصنعة، فالذى لاشك فيه أنه فى قصصه الروائع استطاع أن يحقق التوازن الكامل بين كافة العناصر، بين الوحدة الفنية والأداء اللغوى، بين بناء الشخصية وإبراز ملامحها من الداخل والخارج، بين التقاط الجزئيات الدالة، والاحتفاظ بالموضوع الرئيسى للقصة. وإذا كان مضمون العمل الفنى هو الذى يفرض شكله وكان يوسف الشارونى قد بدأ مباشرة بالأساليب المعاصرة فى القصة القصيرة، فذلك لأنه وعلى حد تعبيره كان مشغولاً بالتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر، وهذا المضمون المعاصر، هو الذى فرض عليه الشكل الفنى المعاصر.

لهذا فإن الباحث فى أدب يوسف الشارونى، لايجد فيه ذلك التطور الفنى الملحوظ الذى نجده عند زميله يوسف إدريس، الذى بدأ بالواقعية الاجتماعية، ثم انتقل منها إلى الواقعية الشاعرية، إلى أن وصل أخيرًا الى مايمكن وصفه بالواقعية الجديدة. ومع ذلك فثمة اختلاف كيفى بين قصص المجموعة الأولى، والمجموعة الثانية، والمجموعة الأخيرة، وهو الاختلاف الذى ينشأ عن الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلاً فنياً معينًا، «ولكنه ليس تطورًا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة».

ويمكن القول بوجه عام أن أغلب قصص مجموعة «العشاق الخمسة، تدور حول أزمة الإنسان المعاصر،الإنسان فى منتصف القرن العشرين الإنسان الذى هدت كيانه الحرب العالمية الثانية، وتركته يحيا بلا خلاص ويعمل بلا خلاص، ولاأمل فى الخلاص. إنه يقف على أطلال عالم قديم. بلا رؤية واضحة لعالم آخر جديد، يعيش فى الآن والهنا دونما تفكير فى الغد البعيد أو فى أبعد مما تستطيع أن ترى عيناه. أما التكنيك المعبر عن هذه الأزمة فهو عند الشارونى تناول قطاع عرضى فى الحياة، حيث تتزاحم أحداث العالم فى لحظة زمنية واحدة، لتعبر عما تزدحم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع.

هكذا أخذت قصص المجموعة ذلك الطابع الفنى العام، الذى أمكن وصفه بالطابع الميتافيزيقى. القيظ، الطريق، الوباء، الهذيان، سياحة البطل، دفاع

منتصف الليل. وربما كانت القصة الأخيرة أروع قصص المجموعة على الإطلاق، وأكثرها دلالة على كاتبها فى تلك الفترة، ففى هذه القصة أصبح مجرد أن يوجد الإنسان جريمة، وهى جريمة لايملك إلا أن ينفيها، وتهمة لايستطيع إلا أن يدافع عنها، وإلا أدين بتهمة وجوده، وصدر عليه الحكم بالحياة! «سأشهد هؤلاء أمام الناس مكررًا أنى ماأردت أن أصبح عظيمًا ولا زعيمًا ولاغنيًا، بل كائنًا تطمئن أقدامه للخطوة التالية.. وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى ولكنى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية..».

وعندما يصبح الوجود الإنسانى موضع اتهام، ويصبح لزامًا على الكائن الحى لمجرد أنه كائن حى أن يواجه المحاكمة، فإن ذلك لايمكن أن يتم إلا فى ظلمة الظلمات، ولهذا فإن صاحب الدفاع يعلنه فى منتصف الليل، وهذه دلالة اختيار الليل، ومنتصف الليل بالذات، زمنًا تقع فيه أحداث القصة! «فغدا سيجلسون لمحاكمتى، وسيلقون على بالتهمة تلو التهمة، ولم أدعهم يستمرون.. سأدافع عن نفسى، وسأجعلهم يدركون أن شيئًا مما فعلوه لم يكن ليفاجأنى.. سأخبرهم كيف نشأ لدى ذلك شيئًا فشيئًا وأنا أعبر طرقات هذه المدينة المزدحمة فى طريقى إلى عملى صباحًا، وفى طريقى إلى مقهاى مساء، وفى طريقى إلى منزلى صباحًا ومساءً».

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذا الموضوع الغريب الذى اختاره الكاتب، أن يديره فى جو كابوسى ضاغط وكثيف، وأن يصوره بألغامه الحادة وألوانه الصارخة وأن يجانس بين الوهم والحقيقة، بين الحلم والواقع، بين النوم واليقظة، بين الكابوس والحياة. لهذا بدا العالم الحقيقى الذى يعيش فيه البطل وكأنه عالم غير حقيقى، وبدا البطل نفسه وكأنما يعيش فى عالم واقعى ولا واقعى فى نفس الآن.. «لقد أغلقت الآن النافذة ووضعت بينى وبينه حاجزًا يمنعه من العمل فى الظلام والتستر فيه، فإذا كان ثمة من يتبعنى فليطرق الباب وليواجهنى فى نور بيتى، وليحدد لى شكله وصوته ومهمته، فهذا خير من تحركه فى الظلمة خارج بيتى كأنه هاجس شيطانى أعرفه ولاأعرفه، كأنه قريب جدا منى وبعيد جدًا عنى، كأنه موجود ولا موجود».

وقد استطاع يوسف الشارونى من خلال تفصيلات دقيقة لأحداث تبدو غير واعية ، أن يمزق الستار القائم بين العالمين.. الواقعى واللاواقعى وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز، وأن يفجر مادة الحياة إلى طاقة أو شفافية دون أن يفقد هذه المادة كثافتها الظاهرية. وإذا كان الرمز بدلالته لا بمعناه، فإن الصور والخطوط والألفاظ هنا أيضا لابد أن تؤخذ بما تعطيه من ذبذبة أثيرية أو شفافية ميتافيزيقية، أعنى بقدرتها على تصوير الطقس غير المادى الذى يعيشه بطل القصة: «لم أستطع أن أفهم شيئًا، وماكان يمكن لى أن أتذكر أو أفهم.. لقد كنت أحس بكتلتها داخل الورق حين اشتريتها، وكذلك حين وقفتى أمـ م الواجهة الزجاجية.. لكن متى بدأت أفقد الإحساس بكتلتها؟ ليس ثمة سبيل إلى معرفة ذلك أبدًا، هذا اللغز مجهول إلى الأبد».

وبمقدار ماستطاع الكاتب أن يحيل مادة الحياة اليومية إلى طاقة أثيرية أو شفافية ميتافيزيقية، استطاع أن يوظف الحركة لتحقيق هذا التحويل باستمرار، فالحركة فى القصة تهدف إلى التعبير عن فزع المطاردة بأحداث متلاحقة.. الطريق، السيارة، السينما، المنزل، الحمام، الطابق الأرضى، كما تهدف إلى تصوير الخوف المتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم من أشخاص وأشياء وحيوانات، وأخيرا تهدف إلى تصوير الحرص على الحياة إلى الدرجة التى يستوى معها فقدان الحياة، أليس بطل القصة هو القائل: «وأنا حريص على حياتى بل أنا حريص ألا أصاب بجرح ولا بألم سخيف، كأن يكون لكلمة مثلا.. ولكنى تساءلت فى هذه اللحظة ما إذا لم يكن حرصى على حياتى بهذه الصورة يفقدنيها».

ويصل الرمز إلى ذروة دلالته فى التعبير، عندما يعطى الإحساس بفقدان المعنى وفقدان الاتجاه، فالعبثية تنخر فى نخاع الأشياء حتى تفقدها جدواها ومعناها، وبفقد الجدوى والمعنى، يستحيل كل شىء إلى يباب. هكذا بعد أن كانت «الليفة» رمزًا لخلاص البطل وسعادته، أصبحت رمزا لتعاسته وبلواه، وهو اذ يفقدها فى أثناء المطاردة إنما يفقد بفقدانها أمله فى الخلاص، وأمله حتى فى أن يأمل من جديد: «ثم عاد يسألنى: ماالذى كنت تحمله معك مساء اليوم؟

وأجبته: ليفة مما يغتسل بها الناس فقهقه قهقهة مدوية، وسألنى: أين اختفت إذًا؟ أجبته: لقد ضاعت منى أثناء الطريق.. قال، إذاً فها أنت تعترف!».

وأخيرا لم يبق إلا الدفاع، ولم تبق إلا هذه الكلمات، يدافع بها عن نفسه. وفى منتصف الليل.

ويهبط الكاتب قليلا من سماوات التحليق الميتافيزيقى، تاركًا ماوراء الطبيعة، إلى حيث الطبيعة، الإنسان فى الطبيعة، الإنسان فى علاقته بنفسه وبالآخرين، وهنا نجد أن تعبيرية يوسف الشارونى تأخذ طابعًا جديدًا تنتقل فيه مما سميناه بالتعبيرية الميتافيزيقية إلى مايمكن تسميته بالتعبيرية الرومانسية، فهو ينتهز فرصة الانحسار النسبى الذى شهده تيار الواقعية فى مطلع الستينيات لكى يطلق لخياله العنان، ويفسح لوجدانه الطريق. وهو يصف ماتصوره إحياء رومانسيًا و بعثًا لها من جديد، فى كتابه «المساء الأخير» الذى صدر فى تلك الفترة بقوله: «وهكذا أضيء الطريق من جديد إلى حيث الاحتفاء بنقاوة اللفظ وصفاء التعبير، ورهافة المعنى وشفافية الأسلوب. عندئذ وجدت أن (مسائى الأخير) قد آب من غربته، وعثر على صحبته، وآن لأشلائه المبعثرة، كأشلاء أوزيريس أن تجمع فى كتيب من جديد».

وكأنما الكاتب يتخذ من أسطورة البعث الأولى رمزًا لبعث الرومانسية المصرية، وكأنما أوراقه القديمة أشلاء أوزيريس المبعثرة يجمعها ليتم بعث هذا الإله المصرى الممزق الأشلاء. وفى اتساق مع هذا التصور وفى إثراء وتعميق له، جاءت المجموعة الثانية ليوسف الشارونى تفجيرًا لخواطر الذات، وإطلاقا لسبحات الخيال، وتعبيرًا عن ثورة الخيال على الواقع، والروح على المادة، واللاوعى على الوعى، والحرية على كل مايعنى القيد أو الحتمية. وهذا هو الوجه الخصب الخلّاق فى كل انطلاق رومانسى، وهو مانشهده بوضوح فى أغلب قصص هذه المجموعة «رسالة إلى امرأة» التى تدور حول احترام الإنسان، وحول توكيد حريته، وحول الكشف عن طاقاته الدفينة، وإمكانياته الخلاقة الرائعة. وكأنما المطالبة بالحرية الجماعية، تأكيد فى ذات الوقت للشخصية الفردية، وقيمة الذات.

والغالب على قصص هذه المجموعة من ناحية التكنيك الفنى، هو ماأطلق عليه يحيى حقى فى كتابه «خطوات فى النقد» اسم «القصة ذات البعدين»، أى أن يكون للقصة الواحدة مظهران أحدهما معنوى والآخر مادى يعمل عمل الرمز، أو عالمان أحدهما باطنى والآخر خارجى يعمل عمل المثال. ففى قصة «الرجل والمزرعة» نرى التداخل قائمًا بين واقعين أحدهما يرمز للآخر، فالمزرعة فى حياة «بدوى أفندى» حقيقة لكنها فى الوقت نفسه رمز لزوجته، ومهنة بدوى أفندى كمزارع لم توضع عبثا بل لها دلالتها الرمزية فى القصة. وباختصار، فإن المرأة والمزرعة فى القصة أشبه بالخطين المتوازيين يكمل كل منهما الآخر دون أن يعارضه أو يلغيه، لأن الرمز استطاع أن يرتفع إلى مستوى الواقع.

«ولم يكن بدوى أفندى عريسًا جديدًا، ولا زوجته الست منيرة عروسًا جديدة، فقد مضت على زواجهما سبع سنوات طوال، مقفرة من البنين والبنات، كانا يحسان خلالها أن زواجهما كأرض بلا سماد أو كشجرة بلا ثمر».

وإذا كان الكاتب قد أتخذ من مشكلة النسل أو عدم الإنجاب محورًا يدور حوله، فليست هذه المشكلة مقصودة لذاتها، وإلا كان مجالها البحث الاجتماعى لا التعبير الفنى، وإنما الكاتب يتخذها إطارًا يبرز من خلال هدف القصة، وهو الكشف عن أهمية الإنسان واحترامه، وكيف أن عدم وجود طفل يزعج شخصين كل هذا الازعاج، ويجعلهما يلجآن إلى وسائل علمية تارة، وخرافية تارة أخرى من أجل الحصول على هذا الطفل.

«وفكر بدوى أفندى لحظة فى اقتراح عرضه عليه أحد الأطباء، لما لايلجأ إلى التلقيح الصناعى لزوجته؟ ورفض بدوى أفندى الفكرة من أساسها، بل أنه استنكرها حتى أحس الطبيب بالخجل بالرغم من أنه أدلى باقتراحه بلطف وبطريقة غير مباشرة. كان يريد ابنه هو، نبتا ينبت من فروعه، كان يريد أن يتمتع بملامحه وهى تنمو بنمو الطفل.. يريده أن يكون ضخمًا نشيطًا ذكيًا مثل أبيه، أنه لايريد أن يستورد البذور.. يريد أن يفلح مزرعته وإلا فلتبق مقفرة جرداء».

وقد استطاع الكاتب أن يحقق للقصة وحدتها الفنية عن طريق الزمن، لا الزمن فى ذاته من حيث هو معنى مطلق أو شىء فى ذاته، ولكن من خلال بعدى

الماضى والحاضر، فأحداث القصة تقع مابين ذهاب بدوى أفندى فى طلب الطبيب، حتى اللحظة التى تلد فيها زوجته، وفى هذه اللحظة أمكن للكاتب أن يعود إلى بعد الزمن الماضى ليكشف من خلاله عن مقومات هذا الموقف، مع العودة إلى بعد الزمن الحاضر من حين لآخر، حتى لاتضيع خطوط القصة.

«واحتسيا فنجانى قهوة مرة أخرى، وظهر القمر هلالاً رقيقاً فى الشرق، وبدأ نور الفجر ونسيمه ينتشران، والطبيب يطمئن بدوى أفندى على زوجته، ثم دخل ليشرف على سير الأمور. وقبل أن تبزغ الشمس بدقائق ـ وفى منتصف السابعة صباحا ـ سمع بدوى أفندى بكاء وليده، فبكى هو أيضا.. ولكن فى صمت».

إن هنا التوازن الكامل بين مايجرى داخل الذهن ومايحدث على أرض الواقع، وهذه الإحالة المتبادلة بين بعدى الزمن الماضى والحاضر، وهذا الانتقال الواعى بين الرجل كمزارع والزوجة كمزرعة، هذا كله يكشف عن قدرة فنية فائقة على ربط عناصر القصة، وأحكام إطارها العام، رغم ماقد يبدو لنا فى ذلك من دقة تصل إلى حد الآلية والصنعة، وتجىء على حساب التدفق والانطلاق.

على أنه إذا كان الفن الواقعى أقرب ألوان الفن إلى الكثافة المطلقة، وكان الفن التجريدى أقربها إلى الشفافية المطلقة، فإن الفن التعبيرى هو الذى يقف مابين الاثنين، مع ميل أكثر إلى الفن الأخير. وإذا كانت تعبيرية يوسف الشارونى فى مجموعته الأولى قد اكتست بطابع ميتافيزيقى واكتست فى مجموعته الثانية بطابع رومانسى، فها هى فى مجموعته الأخيرة تقترب من الطابع التجريدى دون أن تكّونه بشكل واضح.

وعندما أتكلم عن هذا الطابع الثالث أو الأخير إنما أقصد قصصًا بعينها، لأن من قصص هذه المجموعة ما ينتمى فنيًا بل وتاريخيًا إلى المجموعة الأولى، ومنها أيضًا ماينتمى لنفس هذين البعدين إلى المجموعة الثانية، بل لانعدم فى هذه المجموعة قصة لاتنتمى إلى أى من المجموعتين الأوليين، إن لم أقل لاتنتمى إلى القصة على الإطلاق، تلك هى «يوم فى الخريف» التى ألحقها الكاتب فى شبه اعتذار بنهاية المجموعة، مصدرًا إياها بقوله «يوم فى الخريف قد لاتكون قصة،

لكنها من المؤكد ليست مقالاً، وقد ظلت تنزوى بين أوراقى قرابة عشرين عاما تنتظر عبثًا أن يضمها كتاب».

وعلى ذلك فالإضافة الفنية الحقيقية التى تقدمها هذه المجموعة، تكاد تنحصر فى ثلاث قصص قصيرة هى «الزحام» و«لمحات من حياة موجود عبد الموجود» و«نظرية فى الجلدة الفاسدة».

وإذا كانت العبرة بالكيف لا بالكم، فقصة «واحدة» من هذه القصص الثلاث تكفى لأن تشكل «مجموعة» بأكملها إن صح هذا التعبير وفى تقديرى إن هذه القصص الثلاث ليست مجرد معالم على طريق القصة العربية القصيرة فى مصر المعاصرة فحسب، وإنما هى والحق يقال من أروع ماكتب فى تاريخ قصتنا العربية القصيرة حتى الآن.

ووقفة ولو قصيرة عند واحدة من هذه القصص الثلاث ولتكن «الزحام» نجد فيها مصداقًا لهذا الكلام، فهنا قصة معاصرة بكل ماتنطوى عليه المعاصرة من معنى، فيها معنى الزحام الذى أصبح سمة من سمات العصر، وفيها معنى تفتيت الصورة فى الفن الحديث، وفيها معنى التوتر الدرامى الناشىء عن الصراع بين القوة فى الباطن والنظام فى الخارج، وفيها معنى التركيب الفنى الذى يعنى بالمعمار الهندسى فى بناء القصة عنايته بإضفاء الجو الصوفى على الطقس الفنى العام.

والقصة تعتمد فى تركيبها الفنى على ضمير المتكلم أو الراوى، الذى يقع على جزئيات من حياته اليومية ليجسد الأزمة المعنوية التى يعانيها، وليجسد من خلالها ملمحًا من ملامح العصر. «أنا إنسان منضغط. من قبل كنت سمينًا، كان ذلك منذ ثلث قرن، حين كنت فى سنى مراهقتى، كذلك كان أبى ألف رحمة عليه، وأمى ظلت تحتفظ بشحمها ولحمها حتى آخر لحظات حياتها. فقد عاشا زهرة حياتهما فى الريف حيث الخلاء والفضاء يتسعان للسمان والنحاف. أما أنا فقد اضطررت، بين صخب المدينة وزحمتها، أن أتخلى عن سمنتى حتى أفسح مكانًا للآخرين، وأجد متنفسا لى بينهم».

هذا هو فتحى عبد الرسول «المحصل والشاعر» من قرية كوم غرب مركز الواسطى مديرية بنى سويف، حيث أمضى طفولته بين أمسيات والده الشيخ ومريديه من المجاذيب، وغشى حلقات الذكر التى كثيراً ماأقامها الوالد. ولكن ليس بالذكر وحده يعيش الإنسان، لهذا كان لزامًا على الوالد أن ينزح إلى القاهرة سعيا وراء الرغيف. أما المدينة الكبيرة فقد بهرت الطفل الصغير، بهرته باتساعها وزحامها حتى لكأنما اجتمع فيها ألف مولد مرة واحدة. وبقدرة خارقة تمكن الوالد ـ ولعلها كرامة من كراماته أن يجد لنفسه عملا، وأن يجد لأسرته مسكنًا، أما العمل فكان محلاً صغيرًا للبقالة، أما السكن فكان غرفة، غرفة يصفها الكاتب بأنها «طابق نصفه فوق الأرض، ونصفه تحت الأرض، ونوافذه ضيقة ذات قضبان كأنها زنزانات، تصلها بقايا ضوء الشمس ولاتصلها الشمس».

وماتت أمه ذات يوم، وتزوج الأب من جديد، فتاة صغيرة فى العشرين من سكان الغرف المجاورة، وحصل على الإعدادية، وعين محصلاً فى شركة الأتوبيس. وفى أوقات الفراغ راح يكتب أغانى الحب العنيف. ومات الأب وبقيت زوجته الصغيرة والجميلة، وبقى أيضا محل البقالة الصغير الذى أصرت الزوجة على بقائه والعمل فيه بنفسها. كان فتحى رجلاً، وكانت عواطف أنثى، وأحس الرجل بالأنثى ذلك الإحساس الغريزى الحاد «كان هذا فى أول الليل، غير أنه حدث فى منتصفه أن وجدت نفسى أرقد حيث كان أبى يرقد. فى تلك الليلة اكتشفت قدميها، اكتشفت أصابع قدميها، اكتشفت أظافر أصابع قدميها، كنا مجنونين رغبة، ثم غفت فغفوت».

هذا هو فتحى عبد الرسول «المحصل والشاعر والعاشق» الذى دخل مع زوجة أبيه فى علاقة عاطفية محمومة، ولكن «سعيد» ابنها كان يحول بينهما باستمرار، وكثيرًا مدخل معه فى معارك دامية، كانت عواطف تضطر معها أن تقف إلى جوار ابنها فى مواجهة ذلك العاشق الجديد، حتى انتهى به الأمر إلى مستشفى الأمراض العقلية على أثر المعركة الدموية الأخيرة «هجمت عليها، التفت أصابعى بشعرها، التصقت به، تشبثت به، حاولت أن أرفع وجهها لأقضم أنفها، فوجئت بطعم الدم. لسانى يلعقه. لمحت ـ من خلال المعركة ـ أنفها الجريح، غير أنى لم

أفلح فى انتزاع قطعة منه، ولا حتى مجرد قطعة صغيرة. خمشت وجهى بظافرها وهى تولول. ضربت رأسها فى حائط الدكان. تجمع الناس ثم تزاحموا كما يتزاحمون فى الأتوبيس، ضغطونى بينهم. قلت لهم أنها لاتريد أن تدفع ثمن تذكرتها، يجب أن تنزل فى المحطة التالية.. أين تذاكركم، أنا أعرفكم، كلكم تحتمون فى الزحمة حتى لاتدفعوا.. لكنى أميز جيدًا بين الوجه الذى دفع والقفا الذى لم يدفع».

هذا هو فتحى عبد الرسول «المحصل والشاعر والعاشق والمجنون» والذى حير الطبيب فى آمره، وفى كل يوم يقبل الطبيب ومعه ضيف جديد، فيشير نحوه قائلا: «هذا الرجل المقوس لايزال ينتظر الأتوبيس، منذ ثلث قرن لايزال واقفًا ينتظر، وينتظر مكانًا له فى الزحمة».

ولايملك فتحى عبد الرسول أو الإنسان ذو الأربعة أبعاد.. المحصل والشاعر والعاشق والمجنون، إلا أن يرد على الطبيب، وكأنما يرد على كل البشر: «مدد يقطب يامغيث، مدد ياحى ياقيوم».

وهكذا نجد أنفسنا فى هذه القصة إزاء تجربة بشرية متكاملة، أعمق من أن تكون موقفًا محدودًا ببعدى الزمان والمكان، وأثرى من أن تكون لقطة جزئية بينها، أو شريحة بشرية بالذات. وكأنما التجربة هنا تتمدد فى حيز طويل وعريض وعميق، لتشغل أكثر من مستوى من مستويات الحياة الإنسانية، المحصل على المستوى الواقعى، الشاعر على المستوى الفنى، العاشق على المستوى العاطفى، المجنون على المستوى الرمزى.

وبعد هذا كله تجىء العبارة الصوفية الأخيرة عميقة وكاشفة وذات دلالة، أنها كالشهاب الذى يهوى.. يحترق ولكنه يضىء، وليس هو الضوء الأبيض الفاقع الذى يسطع على الكائنات ليضىء سطحها الخارجى، وإنما هو الضوء الذى ينبع من جوف الكون، أو من أغوار النفس لينفث الروح ويهمس بالسر الدفين. وعلى ذلك فإن الجنون الذى أصيب به فتحى عبد الرسول، والذى وضع نهاية لحياته ونهاية للقصة، لا يمكن أن يكون جنونًا بأى معنى من المعانى المتداولة أو الدارجة، فهو

وإن شكل ذروة التجسيد الحيوى لمأساة ذلك الكائن البشرى، وشكل على الوجه الآخر ذروة التعبير الفنى عن تراجيديا الإنسان المعاصر، إلا أنه فى دلالته البعيدة ومغزاه العميق نوع من الجذب الصوفى حيث الواقع الذى يؤدى إلى الحلم. والحواس التى تفضى إلى القلب، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع مايكون اللقاء.

أنه مهما يكن من رأى فى أدب يوسف الشارونى، فالحقيقة الواضحة فى أدب هذا الأديب أنه أدب جاد وملتزم، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود، الذى يقتصر على قضية اجتماعية، وإنما الالتزام بمعناه الأرحب أفقا والأبعد مدى، والذى يحتم أن يكون الأدب ضرورة ملحة من ضرورات النفس البشرية. فى حوارها الشاق العنيف مع لغز الكون فضلاً عن قضايا العصر.

فإذا صح القول أن لا فن بلا إنسان، وكان القول صحيحا إن لا إنسان بلا فن، ففى تقديرى أن يوسف الشارونى صورة بسيطة ومتواضعة، جادة وصادقة، للفنان والإنسان.

* * *

المرأة وأزمة القصة القصيرة

• ليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية، وإنما لا بد لها من أن تتحرر بالفعل، من أن تتمرس بالحرية، من أن تصرخ بأعلى صوت.. أنا حرة.. حرة حتى فى ألا أكون حرة.

لا أدرى إن كان اتفاقًا أم مصادفة، أن انطلقت عصافير العطاء فى سماوات الأدب النسائى، لتغرد فوق كافة حقول التعبير. تنثر الظل وتطرح الثمر. إن المسئولية العصرية الملقاة على عاتق الأديبة العربية الجديدة، بعد ذلك العام العالمى للمرأة، هى أن تتخذه تاريخاً فاصلاً بين عالمين، الخروج نهائيا من عالم الحريم، ومن كل المعنويات القديمة التى تربطها بذلك العالم بما فيه من استقرار ميت، وتكيف خائف، وانتماء جبان، والدخول بلا تحفظات ولامحاذير فى عالم الانفتاح.. انفتاح المرأة الإنسان، لا المرأة المرأة.. ولا المرأة الرجل.. على يقظة الحياة فى مجتمعنا، ويقظة الحقيقة فى عصرنا، على تحفزنا وتطلعنا وتحركنا نحو واقع أفضل، ونحو غد أضيق مافيه يتسع لكل أشواق الإنسان!

وإذا كانت كتابات جيل الريادة فى أدبنا النسائى قد جاءت على خجل واستحياء شديدين، حتى كادت تنطمس فيها معالم التجربة الفنية، فتفقد حرارة العبارة وسخونة المعاناة، لغياب المعاناة الأنثوية مضمونا، والتعبير الأنثوى أسلوبا أو بعبارة أخرى لغيبة الصدق الجوانى فى التعبير، والجرأة البرانية فى التصوير. هذا إذا استثنينا الرائدة مى زيادة التى شاءت أن تكتوى بلهيب حياتها، وأن تجعل من أيامها حزمة حطب يابسة، تلقى بها فى أتون التجربة الأدبية.

ومن بعدها الشاعرة نازك الملائكة التى استطاعت أن تنعتق من حياء التجربة الذاتية إلى حيوية التعبير على الملأ، متحدية بذلك بقايا المعنويات القديمة التى جمد عليها المجتمع، ومن بعدها الشاعرة فدوى طوقان التى عبرت بتجربتها

الشعرية مخاوف الأنثى ومحاذير المرأة، وكسحت الألغام المدسوسة فى طريقها نحو التعبير الجرئ عن التجربة الأكثر جرأة.

وإذا كانت كتابات جيل الوسط فى أدبنا النسائى، قد ظلت تتبرقع - وراء حلفيات الخير والفضيلة، والعيب والحلال، غير قادرة على فض بكارة التعبير الأنثوى، وهتك عرض المحظور التقليدى، وتكسير الصدفة التى تتشرنق فى محارتها انفعالات المرأة، إذا استثنينا تلك الكوكبة اللامعة من أديبات هذا الجيل اللائى كان لهن فضل المشاركة فى تمزيق «البراقع» الكثيرة التى تتستر وراءها أديبات هذا العصر. فضلا عن الإسهام الواضح فى رسم خطوط الأدب النسائى الحديث، مثل الأديبتين الروائيتين كوليت سهيل ولطيفة الزيات، والأديبتين القصصيتين ليلى بعلبكى ونوال السعداوى فضلا عن الأديبة الرائعة والمروعة معًا.. غادة السمان، والشاعرة الطالعة والمتطلعة جميعا.. ملك عبد العزيز، فإننا بعد جيل الريادة وجيل الوسط، نستطيع أن نشهد ميلاد موجة جديدة من أدب الجنس الآخر، فيما يمكن تسميتهن بجيل المعاصرة، يحاولن بصدق ومعاناة، لخروج نهائيا من رحم الأطر التقليدية للتعبير الأنثوى، وإنهاء حالات الولادة المتعسرة التى تتردى فيها «الكلمة - المرأة» أو كلمة المرأة، والوقوف فوق أرض الصراع المشترك، والاحتراق المزدوج، استيعابا لتجربة الحياة، واستجابة لإيقاع العصر، حتى تكتمل فى أدبهن المعاناة الأنثوية، وأنثوية التعبير! فيصبح أدبهن معادلا لأدب الرجل فى «القيمة» مغايرًا له فى «النوعية»!

وأروع مافى عطاء هذه الموجة الجديدة، هو تغطيته لأكثر من مجال من مجالات التعبير الأدبى، من الرواية إلى القصيدة إلى المسرحية إلى القصة القصيرة، وربما كانت رواية «الفجر لأول مرة» للأديبة الواعدة والصاعدة إقبال بركة فى طليعة هذا العطاء الجديد. وصحيح أنها ليست روايتها الأولى، فقد سبقتها إلى الميلاد روايتها البكر «ولنظل إلى الأبد أصدقاء»، ولكن الصحيح أيضا أن روايتها الثانية هذه «الفجر لأول مرة» أكثر نضوجًا وأسرع خطى نحو التكور والاكتمال، لأن صاحبتها هنا استطاعت أن تخرج من رواية الذات إلى رواية الموضوع، أعنى من التجربة الواحدية البعد التى تسكب فيها ذاتها فوق الورق، إلى

التجربة المتعددة الأبعاد، حيث تتعامد المصائر، وتتشابك الأقدار، وتتداخل الرؤى، ويصبح على الكاتبة لا أن تعبر عن عالمها الداخلى وتجربتها الذاتية، ولكن عليها أن تصور العالم الخارجى بكل مايصطرع فيه من تجارب الآخرين!

ففى «الفجر لأول مرة» رواية بانورامية لكيفية العلاقة بين ثلاثة أجيال، جيل الريادة الذى يمثله الآباء، والذى وقف نضاله عند الحدود التربوية. يعانق النظريات المجردة، وينادى بالمثاليات المطلقة، ويدعو إلى الحرية والعدالة والقانون، على أن تظل كالأقانيم المقدسة فى طوايا الصدور. أو الأفكار المعلقة فى أروقة الجامعات، فهو عاجز عن الخروج بأفكاره إلى أرض الصراع والفعل، إلى واقع التجريب والمعاناة، هكذا كان الدكتور محمد صلاح الدين فى الرواية، شراعًا بلا مركب، أو بوصلة بلا طريق. ثم جيل الوسط الذى لاتكاد تربطه بجيل الريادة. سوى الفكرة والذكرى. فليست بينهما زمالة الطريق، وليس بينهما ذلك اللقاء الحى، إنه الجيل الضائع الذى ترك على قارعة الطريق، معذبًا بالكتب والأفكار والنضال الكسيح، يحمل قلمًا ولكنه لايحمل سيفا، ويعجز عن أن يزواج بين الفكرة والقدرة، أو بين الكلمة والفعل، لقد أطفأ الأستاذ عبد الصبور فى الرواية مصابيحه بيده، ولم يوقد مصابيح أخرى جديدة، فراح كأنه طائر العنقاء الذى يحترق فى النار، ثم ينتفض خلال الرماد. وأخيرًا جيل المعاصرة أو جيل الشباب الذى لايهمه سوى التحقق والفعل. والاندفاع بكل كيانه فى أتون التجربة، لايثقل كاهله بأى وراء تاريخى، ولايعشى عينيه بأى حلم طوباوى، كل مايهمه هو تغيير صورة الحاضر.. تغييرها بأى ثمن!!

إنه جيل مابعد النكسة وماقبل النصر، الجيل الذى أسكره القهر طوال ست سنوات، تساقط خلالها ثلج الذل فوق رأسه، حتى كاد صقيعه يجمد فى عروقه الأمل، ويحجر فى شرايينه الرغبة فى الخلاص، فلم يطالب بغير شىء واحد - الحرب.. الحرب التى تجعل السماء تمطر نارًا. وزجاجًا مسحوقًا، وأجسادًا ممزقة، تغسل العار، وتنزل على قلوبهم بردًا وسلامًا، وتجعل كل فتى وفتاة تحتفل بعرس الدم فوق أرض الضوء واللهب، تماما كما شعرت الطالبة منى فى الرواية وهى تحتفل برؤية الفجر لأول مرة!!

ورغم بانورامية الرؤية وتحركها على شاشة واسعة من صراع الأجيال، وغليان الواقع، إلا أن الكاتبة عرفت حقًا كيف تكثف الأحداث، وتوجز العبارات، وتلخص المواقف، كل هذا من خلال الإيقاع السريع، واللفظ الطازج، والفكرة الحادة المدببة، التى تجعل القارىء أنه أمام حزمة من أعصاب تموج بالضباب واللهب، باللهاث والاحتراق، بالثور ة والإثارة، وربما كانت تنويعاتها على الجيل الجديد، من عصام الصامت فوق خط النار، وخطيبته مرفت التى توقد بهتافاتها وكلماتها وسلوكها نار الرماد، وعلى الوجه الآخر مجدى الذى آثر الهروب والفرار إلى حيث حلمه الطوباوى بالثراء والرفاهية فى بلاد بره. ثم منى باستيعابها للتجربة. وفقدها للواقع، واستشرافها مثلا أعلى وقيمًا جديدة، هذه التنويعات نأت بها عن الوقوع فى هوة النمطية الروائية، واقتربت بها من أعتاب الواقعية الجديدة.

وقد تتساءل عن موت سميحه.. وليمة الضياع التى طالما غرس عبد الصبور أصابعه فى جسدها الفائر. هل هو موت الخطيئة بالمفهوم التقليدى للرواية؟ وقد تتساءل أيضا عن لمعى صديق عبد الصبور وزميله فى الدراسة، والذى أصبح رئيسا له بعد أن دفع الثمن.. هل هو مجرد مقابلة الأبيض بالأسود أو الفضيلة بالرذيلة؟ وقد تتساءل أخيرًا عن لقاء منى بعبد الصبور فى نهاية الرواية، هل هى النهاية السعيدة؟. وهل كان يمكن لهذين الجيلين أن يلتقيا.. جيل الإفلاس وجيل الخلاص؟؟ وقد تتساءل بعد هذا كله عن تمسك الكاتبة بفصحى الحوار دون عاميته، حتى ولو كان ذلك على لسان سميحة الخادم، ابنة باب الشعرية. هل هذا هو الصدق الفنى أو الصدق الواقعى؟ غير أن هذه التساؤلات جميعًا لاتقلل كثيرًا، من هذا العمل الجاد من ناحية، والجيد من ناحية أخرى، والجديد من ناحية ثالثة وأخيرة!

ونترك إقبال بركة بواقعيتها اللاتقليدية التى تحاول جاهدة أن تقترب بها من الواقعية الجديدة، لنلتقى بالرومانسية اللاتقليدية التى تحاول على الطرف الآخر من قيس الطيف الأدبى، أن تقترب من الرومانسية الجديدة، تلك هى الأديبة القاصة زينب صادق، صاحبة المجموعة القصصية «عندما يقترب الحب». وهى بدورها سبق

لها الإنجلب الأدبى، عندما أصدرت مجموعتها الأولى «يوم بعد يوم» ولكن مجموعتها الجديدة هى بطاقتها الشخصية إذا كانت الأولى مجرد شهادة ميلاد!

وأقول الرومانسية اللاتقليدية لأن الكاتبة فى أغلب قصص هذه المجموعة تخرج من شرنقة الرومانسية الساذجة أو الحالمة، التى تستعذب فيها فحيح الأله، تخرج من هذا كله إلى حيث المفهوم الأكثر نضوجًا لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة، وكيف أن ممارسة الحب ليست صلاة كما أنها ليست خطيئة، ولكنها علاقة تبادل وتكامل، أو هى علاقة علو وعلاء.. علو الرجل على الذكر، وعلو المرأة على الأنثى، ليصل الاثنان معا إلى الإنسان!

هكذا سألت إحدى شخصياتها، سألت رجلها وهو يضمها لأخذ الدفء من صدره «ماهو أجمل شىء فى الحياة؟ فكانت إجابته ببساطة «الحياة»!

وهكذا تناولت كل قصص المجموعة موضوع الحب دونما سقوط فى هوة السوقية، ودونما وقوع فى فوهة المثالية، فإذا كانت علاقة الحب عندنا لا تزال علاقة ذات وجهين، وجه الحب الشرعى الذى يكاد يخلو من الحب وإن احتمى بمثالية زائفة تحيله إلى هيكل أجوف خال من المضمون، ووجه الحب غير الشرعى ، الذى غالبا مايثير ويستثير، ولكنه لاينجو من السوقية، فالحب هنا هو الحب العصرى الذى لايحلق فى السحاب ولايغرق فى الوحل، ولكنه يمشى على الأرض، فالمرأة هنا أكثر من امرأة، أو هى المرأة التى تعرف كيف تستعمل رأسها دون أن تعطل أنوثتها، أو كيف تقنع وتمتع رجلها فى آن واحد! أليس هذا هو مانخرج به من قصص «٢+٢» و«العودة إلى التوازن » و«ثلاثة وجوه لرجل»؟؟

على أن أهم مانخرج به من هذه القصص وقصص أخرى مثل «أيام البطولة» و«صمت وسط ضجيج العالم» و«أجمل مايأتى فى الحياة» هو أن الحب بهذا المعنى ليس نقيضًا للثورة، وليس هروبًا من المسئولية، وليس يتعارض مع الجدية فى مواجهة قضايا الحياة، ولكنه وقود حى لهذا كله!

ومن هنا نجد أن بطلات زينب صادق بطلات جديدات، أو هن بطلات عصريات، بطلات لا تعرفن الاعتذار ولاتعترفن به. أو كما يقول عنوان إحدى

قصصها «وهل تعتذر البطلة»! فالبطلة ترفض تلك الماسوشية اللعينة التى تشعر بها المرأة العربية باستمرار، والتى تشعر معها أنها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه وكأنها فى كل لحظة وفى كل كلمة وفى كل موقف موضوعة فى قفص اتهام.

أن ماسوشية المرأة تجاه نفسها، لاتقل سوءًا عن الموقف الآخر، وأعنى به سأدية الرجل فى نظرته إلى المرأة، بل ربما كان موقف المرأة أشد سوءًا، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة، هو فى حد ذاته خطيئة.. خطيئة فى حق احترام الذات!!

وليس معنى هذا أن امرأة زينب صادق، امرأة لاتخطئ، أو امرأة فوق الأخطاء، فهى كالرجل تماما معرضة للخطأ، ولكن لأنها أصبحت عصرية فهى ترتكب خطأ ولاترتكب خطيئة، وفيها نقص ولكنه ليس نقيصة، هذا إذا استعرنا تعبير أرسطو!

على أننا قد نلاحظ على قصص هذه المجموعة، أن كاتبتها تلتزم أسلوب القصة القصيرة.. القصيرة، لا القصة القصيرة الطويلة، ولا القصة القصيرة جدًا، وقد نعيب على بعض قصص هذه المجموعة الطابع «الأوتشركى» الذى تتجرف إليه الكاتبة بحكم عملها الصحفى، والذى يغلب عليه التحقيق الصحفى، أو الصورة الغريبة، أو اللقطة الساخنة فضلا عن عبارات الحكمة أو الإرشاد أو الإعلام، مما يهوى بفنية العمل إلى اعتيادية الصحافة دون أن يرتفع به إلى مستوى الأدب غير التوجيهى أو الفن غير الإعلامى!

وبعد هاتين الأديبتين، أو بالأحرى بعيدًا عن الواقعية اللاتقليدية والرومانسية اللاتقليدية، تجئ هذه الأديبة الشابة سكينة فؤاد، بمجموعتها الأولى «محاكمة السيدة س» لتطرق بعنف أبواب الموجة الجديدة فى كتابة القصة القصيرة، وصحيح أنه لا وجه للمقارنة بينها وبين واحدة من كاتبات هذه الموجة الجديدة كاتالى ساروت مثلا، التى تتحدى بقصصها «انتماءات» «مارترو» «صورة مجهولة» وغيرها، فن كتابة القصة، حيث الحبكة تكاد تكون معدومة، والموضوع لايتكون من حوادث تتابع فى الزمن، بل من أشياء قليلة تافهة تقع فى آن واحد، والألفاظ

والكلمات تفقد ترابطها المنطقى لتعبر عن أفكار غير مترابطة أصلا، وذلك كله لكى تعبر عن «لاشىء» أو عن «اللاشىء».. بعد أن شدت الأوتار إلى أقصى درجة، فانعدم اللحن، وماتت النغمة، ودوت صرخة حادة، بل صرخة صامتة من شدج حدتها.. صرخة استفهام؟!

صحيح أنه لا وجه للمقارنة بين هذه الموجة الجديدة وبين كاتبتنا الجديدة، ولكن الصحيح فى ذات الوقت هو أن هذه الكاتبة الجديدة استطاعت حقا أن تأتى بجديد سواء فى موضوعها، أو فى حبكتها، أو فى أسلوبها اللغوى، ومن يطالع قصصها «زمن الهجرة تحت الجلد» و«جاء جبريل قبل موعده»، و«فينوس ينمو لها ذراعان» و«هى.. انسان بلا جنس» يشعر على الفور أنه أمام موهبة جادة وجديدة.. تتميز أكثر ماتتميز بالأرق فى الفكرة، والألق فى العبارة.. أسمعها تقول «تبدلت الطبيعة.. طالت أعمارهن ولكن بقى ضعفهن.. كل الضعف القادم من خارج الرحم حيث لا ظلام دافىء، ولا حبات لبن تتفجر بشرى بالحياة، ولاثدى يلقم، ولا صدر للنوم عليه، ولاحبل سرى يربط شيئا بشىء» وأسمعها تفكر:

«هى على استعداد أن تناقش كل شىء إلا منطق رجل وامرأة.. الاثنان أمام الخطأ والصواب إنسان، المبادئ لاتختلف باختلاف تفاصيل الجنس، وهى يوم رفضت أكثر من دعوة للحب لم يكن لأنها امرأة، ولكن لأنها انسان اختار مبدأ، ورفض أن يغدر بشركة حب مع إنسان آخر، لم تتردد لأنها امرأة.. وماذا يعنى الرجل.. لم ترفض الحب لأنها تخاف.. لو كان الخوف لأحبت وذابت حبا فى الرجل الآخر... رفضت لأنها إنسان يرتبط بإنسان».

على أنه ليس أرق الفكرة وألق العبارة وحدهما كل مميزات هذه الكاتبة صحيح أن عبارتها تتميز بالتوتر والارتعاش، وسطورها تصرخ بالرفض والاحتجاج، وكلماتها تحترق فوق جمر من لهب، وصحيح أن أفكارها تعانى زخم الواقع، وتشى باصطكاك الأشخاص، وتعبر عن المجتمع المتوتر فوق ذبذبات الحياة، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن البناء الفنى فى قصصها لايخلو من جديد.. فالقصة فى مراحلها الأولى ولتكن مثلا قصة «محاكمة السيدة س» التى تحمل عنوان المجموعة، تبدأ غامضة المعالم، كأنها بقع لونية متناثرة، ثم تتكرر

لمسات الكاتبة فيبدأ الشكل العكسى يتضح تدريجيًا، ثم يزداد وضوحًا كلما ازداد تعانق الخطوط والألوان، وتصارع الحدث والأشخاص، واصطكاك الأشياء بالألفاظ، وتسرى العصارة الفنية من عصب البقعة البداية إلى أعصاب باقى البقع المجاورة فينبعث من القصة كلها جو متحرك.. من الألفاظ والعبارات أسلوبًا، ومن الأضواء والظلال تكنيكًا، ومن الألم والمعاناة على مستوى المضمون!

وتذوق القصة عند سكينة فؤاد لايتم جزءًا جزءًا وإن كان يتم على مراحل ففى قصة «هى إنسان بلا جنس» أنضج قصص المجموعة وأكثرها جرأة، يجئ الانتقال من كل غامض إلى كل أكثر وضوحا، ولاتكتسب الأجزاء تكاملها الفنى ، إلا بفضل اندماجها فى الكل فيقوم بينها حوار، يبدأ همسًا وفحيحًا، ثم يعلو توترًا وصراخًا، ثم يهبط فجأة لأن الحدث أصيب بمرض العصر، بالسكتة القلبية أو الذبحة الصدرية، ولكن هذا لايحدث إلا بعد أن يكون الحدث قد وصل إلى درجة التشبع، ويكون المتذوق قد وصل إلى قمة الأشباع.

على أن هذا التكنيك القصصى لايخلو من خطورة وله محاذيره التى لم تنج الكاتبة من الوقوع فيها. بحيث تترهل أجزاء من القصة وتوحى بالفضفضة أحيانا والثرثرة أحيانًا أخرى كما فى قصتى «زمن الهجرة تحت الجلد» و«محاكمة السيدة س» وربما كان تيار الشعور الذى تسبح فيه الكاتبة فيه من التشابه والتجانس ما جعلها تكرر نفس العبارات فى مختلف القصص، وهو ماكان ينبغى عليها أن تتحاشاه، وربما كان إيمانها بالحب كقيمة وفعل وليس ككلمة ونغم، واتخاذها من الحب قانونا تطالب بسيادته حتى ينصلح حال البشر، قد ارتفع بها إلى سماء من المثالية الفكرية، ولكن «فكرية» سكينة فؤاد لاتزال فكرية جنينية لم تتخلق بعد، ولم تكتسب ملامحها الواضحة، ولن يتحقق لها ذلك إلا إذا هبطت بهذه الفكرية من سماء المثالية إلى أرض الواقعية ومشت بها عبر الأرجل بدلا من أن تحلق بها عبر الأجنحة!!

تلك هى ملامح الموجة الجديدة من أدب الجنس الآخر، وأنا أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت فى بيروت للأديبة الشابة غادة السمان، فأهمية هذه المجموعة لاتنحصر فى قيمتها الفنية من حيث

هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنى، ولكن أهميتها الحقيقية فى أنها موجه فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة الذى يغمر الأدب النسائى كله.

وهذه المجموعة الثالثة لغادة السمان شبيهة بمجموعتيها السابقتين من حيث المضمون أو الفحوى أو القضية بوجه عام، فمجموعة «ليل الغرباء» مثل مجموعتى «عيناك قدرى» و «لا بحر فى بيروت» تدور حوله ظاهرة الضياع والاغتراب، ضياع الفتاة البيروتية وغربتها فى عصر حصلت فيه على حريتها كاملة، لا حريتها السياسية أو الاجتماعية فحسب، ولكن حريتها الاقتصادية أيضا، حريتها فى أن تخرج من عملها لتتجه إلى بيتها ومعها من تشاء، إمعانا فى تذويب الفوارق بين الجنسين.. «الليلة، الآن، سأدعو شابًا ما إلى الرقص، ثم إلى العشاء، وأذهب به إلى أفخر مطاعم المدينة.. وإذا أعجبنى فسأرافقه إلى غرفته وأبقى معه فترة ما، ثم أترك له على المنضدة قبل أن أمضى ورقة نقدية مناسبة، العلاقات الجديدة ليس فيها رجل وامرأة فيها طرفان.. أى طرفين».

وتلك هى حرية الفتاة الجديدة.. حرية «جولييت» عصر الذرة، حتى أصبحت هذه الحرية نفسها هى المشكلة، فليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية، وإنما لابد لها من أن تتحرر بالفعل، من أن تتمرس بالحرية، من أن تصرخ بأعلى صوت.. أنا حرة.. حرة حتى فى ألا أكون حرة!

لكنها سرعان ماتشعر بأن سماء حياتها تمطر.. تمطر بردًا رماديًا وسأمًا، تمطر ببلادة ودون انقطاع، تمطر كل يوم أمسية أخرى كئيبة، تحسها نصلاً حادًا لسكين ينغرس فى بطنها ببطء وموات، فتعود لتصرخ من جديد: « أنا قنفذ وقفت أشواكه، على أن أنتمى إلى هذا العالم مادمت عاجزة عن العودة إلى القرن التاسع عشر، «ليلى» سئمت من مضاجعة أشعار «قيس»، طيلة قرون.

أى أن الحرية التى تريدها المرأة ليست هى حرية التخلص من القيود، ولكنها حرية اختيار القيود، حرية الانتماء إلى مذهب أو عقيدة أو نظام، حرية الارتباط بشخص أو بشىء أو بموقف، لأن الحرية بلا انتماء ولا ارتباط هى حرية شكل بلا مضمون حرية إطار بلا فحوى، حرية لاتستطيع أن تخرج من ذاتها لتنال

غيرها، لأنها حرية حبيسة هذه الذات. وإذا بقيت الحرية حبيسة الذات قضت على نفسها وعلى الذات معها، لأنها لا تستطيع أن تجد موضوعها فى الواقع الخارجى، ولأنه لايمكن للذات أن تكون موضوعا للذات، وإلا تحولت إلى حطب أو رماد.

لذلك رأينا غادة السمان تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة، مؤكدة أنها حرة غير مقيدة.. غير مرتبطة.. غير منتمية، ولكنها فى الوقت نفسه تريد أن ترتبط وأن تنتمى وأن تشعر بالمسئولية. فإذا كانت لاتعرف ماذا تريد فلا أقل من أن تعرف مالا تريد، وهى فى بحثها عن الانتماء تحاول ألا تكون مربوطة بشىء بل مرتبطة بشخص، برجل، بإنسان: «ماالفرق وأنت ياحازم، أنت وحدك تثير فى نفسى إحساسى بأنوثتى، ومعك وحدك أستحيل امرأة.. أما الآن فلا جنس لى، لاجنس لى على الإطلاق».

فالرجل هو الذى يضع فى يدها القيود.. القيود التى لاترى ولاتحس، والتى نطلق عليها اسم الحب، فباسم الحب ترحب المرأة بهذه القيود التى لاترى، لأنها تشعر غريزيًا وعاطفيًا وعلى المستوى الاجتماعى بأن قيود الحب هى أعلى مراحل الحرية، وأن حريتها الحقيقية لا الوهمية فى أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذى تحبه، فى أن تكون لأحد أو أن يكون لها أحد، فى أن يحتفظ بها رجل لأنها فتاة.. فهى لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن: «لن أكون لك أبدًا إلا إذا تأكدت من أنك تحبنى..

لاأريد أن أجد نفسى ذات يوم ممددة على أريكتك زنخة ولزجة كهذه السمكة.. شىء واحد يجعلنى أبدًا شهية فى طبقك، أبدًا متجددة وعطرة.. الحب.».

وتفسير ذلك وجوديًا أن الحب لايعنى فناء الذات فى الغير كما قد تظن لأول وهلة، وإنما هو يعنى إفناء الغير فى الذات، أى أن المرأة لاتذوب حقيقة فى الرجل، وإنما هى تحيله إلى طبيعتها، وتفنيه فى ذاتها، وتتصوره دائما على غرارها. فالصورة التى لديها عن رجلها صورة من ابتكارها هى، ومن نسج

خيالها. ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة فكرة صحيحة لها تبريرها الوجودى، فالنظرة الأولى هنا هى فى صحيحها النظرة الأخيرة، من حيث إن المثل الأعلى لموضوع الحب كان ماثلاً من قبل فى ذات المحب.

ولكن القيود التى لاترى ولاتحس كثيرًا ماتوجع، وكثيرًا ماتؤلم، لأنها لاتخرج أولاً عن كونها قيودًا، ولايكف صاحبها بعد ذلك عن الشعور بالحصر والضيق والاختناق، فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب، وبلوغ السعادة يحمل فى طياته حجوب منع السعادة. فإذا كان الحب حركة مستمرة شرطها التبادل وهدفها إثراء الذات، فإن بلوغ الحب غايته يعنى إبطال الحركة وإيقاف التبادل ومنع ثر ء الذات. وهذا هو السبب حسب تفسير بعض الوجودين فى أن المحب عندما ينجح فى تحصيل موضوع الحب، يتوقف الحب على الاستمرار، سواء أكان ذلك فى صورة زواج أم فى أية صورة أخرى. وهو السبب أيضا عند هؤلاء الوجوديين فى أن كبار الكتاب والأدباء يحرصون دائما على إبقاء دائرة التوتر العاطفى مفتوحة، تطويرًا لأحداث القصة، وتأكيدًا لحركة الصراع، وإلا توقفت حوادث القصة بالضرورة.

وهكذا نرى غادتنا الأديبة يهمها البحث عن الحب أكثر مما يهمها تحصيل موضوع الحب، ويهمها الجرى وراء السعادة أكثر مما يهمها بلوغ هذه السعادة. وهذه المفارقة الوجودية التى فيها من التوتر والانفعال بمقدار مافيها من الخصوبة والثراء، إنما تجىء خصوبتها لحساب الفن، ويجىء توترها على حساب حياة الفنان.. وفى هذا المدار البيضاوى ذى القطبين تدور قصص «ليل الغرباء» . سور ضائعة لفتاة مثل سطورها، ضائعة.

ولكن تجربة الغربة أو الضياع على الوجه المعنوى، سرعان ماتتخذ على الوجه المادى صورة أكثر تحديدًا أو تجسيدًا هى صورة تجربة العقم.. فعلى الرغم من أن كاتبتنا ضائعة تحاول أن ترتبط، غريبة تريد أن تنتمى، إلا أنها عبثًا تحاول وعبثًا تريد، فكل شىء من حولها عقيم، عقيم على أكثر من معنى وبأكثر من صورة.. فالعقم على المستوى البيولوجى نجده فى القصة الأولى «فزاع طيون آخر» والعقم على المستوى الاجتماعى نجده فى القصة الثانية «المواء»، والعقم

عـى المستوى الروحى نجده فى القصة الثالثة «بقعة ضوء على مسرح». وعلى المستوى الأخلاقى نجده فى القصة الرابعة «ليلى والذئب»، وعلى المستوى الدينى نجده فى القصة الخامسة «يادمشق»، ثم نعايش تجربة العقم على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى فى قصة «أمسية أخرى باردة»، وأخيرًا نعايش هذه التجربة على مستوى الخرافة والأسطورة فى قصتها الأخيرة «خيط الحصى الحمر».

فالعقم فى كل مكان.. وفى كل اتجاه.. العقم قد سبل العيون، والعقم قد غطى الجباه، وهانحن نراه فى القصة الأولى عقمًا جنسيًا يحيل الكاتبة إلى شىء.. أى شىء، يزرعها فى قطار بطىء يخترق صحارى شاسعة، وركابه لايعرف بعضهم بعضًا، وكل منهم يتحدث لغة لايعرفها الآخر، ولاأحد يدرى إلى أين يمضى ولا من أين أتى.. حتى السماء تمطر بردًا رماديًا وسأمًا.. تمطر ببلادة واستمرار، وا قطة تموء موأء فظيعًا تتمزق له الأحشاء، وفزاع الطيور مغروس هناك فى آخر الحديقة بلا حراك: «إنه قاض وفى كل مايدور ظلم لى.. ولكنه أيضا رجل أعمال كبير.. ربما تسرب ذلك الجزء من شخصيته إلى علاقتنا.. عواطفه تخضع لقانون العرض والطلب.. إن تجهمت هش لى، وإن صمت أغرقنى بفصاحة مناجئة.. أن بدوت راغبة به استخف بى، وإن أعرضت عنه اشتعل وجدًا». حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية، فهو يدخل إلى المحكمة وفى جيبه مجموعة من الأوراق المطوية، على كل ورقة كتبت كلمة: مذنب أو برئ، وبأصابعه العمياء يختار مما فى ظلمة جيبه، ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ فيها مذنب.. برئ.. هكذا بلا منطق ولا تبرير.

ـ المفروض أنك تمثل عدالة الآلهة.

ـ أننى أطبقها على طريقتهم.. حاولى أن تفهمى.

ـ هذا إلحاد. ماذنب الآلهة؟.

ـ أنى أقلدهم، بإخلاص!.

ـ وتسلم مصير الناس لعشوائية الصدفة؟.

- الصدفة إله العالم.

- أنتَ مجنون.

- وأنتِ غبية.. لاتزال اللعبة تنطلى عليك.

ولكن لم لا تكون غبية حقا، وهاهى السماء تمطرها عشوائية.. زواج بلا حب.. وحدة بلا أطفال.. عيشة بلا حياة.. أنها ترسم عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هى لايجئ أبدا!.. إنها ترى خادمتها «تفاحة» تدفع بطنها المنتفخ أمامها فى الردهة فلا تتصور أن داخل الثياب الرثة المحيطة بترهلها طفلاً صغيرًا!! إنها ترى فوق الوسادة قطتها ذات المواء وهى تضعهم دفعة واحدة خمسة أطفال! «وأنا لاأستطيع بكل مأمتلكه، وبكل الرجال الذين يتابعوننى بجوع، لاأستطيع أن أمتلك شيئا كهذا».

هكذا أبلغها الطبيب الآن.. حكمًا قاطعًا لا نقض فيه ولا إبرام.. لماذا؟ لا هو يدرى... ولاأحد يدرى.. مذنب.. برئ.. عاقر.. تنجب.. مذنب.. برئ.. عاقر.. تنجب.. ثم أصابع شيطانية عابثة تلتقط ورقة ما.... ثم يقول الطبيب: آسف- عاقر..

فالمصادفة غير الموضوعية هى قانون الوجود وهى أصل الحياة.. هكذا شاءت أن تجىء هى.. وهكذا شاءت ألا يجىء طفلها.. وهكذا كان لابد لها أن تتعاطى الحياة بعبث وعشوائية، فتترك أطفالها فى اللوحات جياعا، تتركهم أجسادًا بلا رءوس، طللا أن الآلهة لاتطلق سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها إلى العالم.

ولكن ماذنب تفاحة.. الخادمة المسكينة التى تعانى ألمًا حادًا وتطلق صرخات مدوية، لتؤمن هى بإلحادها، ولتتخيل أن تفاحة ليست أكثر من حيوان أبله، وأنها لن تضع إلا ماعزًا أو كلبًا أو فئرانًا. ولكن هنا كائن حى يتلوى ويحتاج إلى طبيب ليريحه من آلام الوضع.. فما الذى ستفعله الآن؟. أنها لاتملك إلا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية إلى قسمين، تكتب على القسم الأول «سأحضر الطبيب»، وعلى القسم الثانى «لن أحضر الطبيب» وتخلط الورقتين وتضعهما فى داخل

جببها ثم تأخذ واحدة.. وتقرأ.. لن أحضر الطبيب. وبهدوء وفتور ترتدى ثيابها، وتأخذ مفاتيح سيارتها، وتترك ورقة لزوجها «أنا عند نورا ونيللى.. سوف نلعب البريدج مع بقية الشلة».

ولكن العقم الذى بدأ فى القصة الأولى عقمًا بيوليوجيًا سرعان مايستحيل فى القصة الثانية عقمًا اجتماعيًا، فالمرأة لاتزال عاقرًا، وبيروت لا بحر فيها، ولندن وجهها معفر بالتراب، والماء المتقطع يعود.. يعود خافتًا مخنوقًا «إنه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم، تغتصب عنوة».

وكما كان رد الفعل الطبيعى ضد العقم البيولوجى هو العبث، والاحتكام إلى المصادفة العشوائية، فرد الفعل الطبيعى هنا.. ضد العقم الاجتماعى هو الملل والهروب إلى البلد البعيد.. إلى لندن. ولكن لندن لا بحر فيها هى الأخرى: إنها مدينة رمادية، رجالها جوف، ونساؤها غلاظ، والأشياء فيها تبدو كأحشاء بطن مفتوح «الجدار المقابل لنافذتى مقصوص من أعلاه، يطل خلفه شبح مرعب، اكتشفت فى النهار أنه شجرة ضخمة، ودهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش فى وسط هذا الحى فى لندن، حيث يوحى كل ماحولى بالعقم».

وعبثا تحاول أن تخرج إلى الحياة، أن تجد لها صديقًا أو صديقة، فقد ضاقت بغرفة أخيها الطالب الشرقى، الذى تحول واحدًا من شباب لندن، وإذا كان هو قد خرج مع صديقته فلم لاتبحث لها هى الأخرى عن صديق؟ هاهى جارتها «دزدرا» تراقص صديقها «شارلز» وتنصحها بأ تنتقى شابًا من شبان لندن تقضى معه وقتًا طيبًا. ولكن هذا الجيل الجديد فى لندن يرعبها، لرجاله شعر طويل، ونظرات مخنثة لاتطاق، وهى.. هى.. كيف تستطيع أن تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها، وكيف تستطيع أن تمنح جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر «أنا هنا امرأة خرجت للتو من مصنع البشر الآليين، وجاءت إلى مخزن الحب لتشترى علبة معبأة بالجنس تطهوها بسرعة وتلتهمها، ثم تمسح آثار المائدة، وينسى ماكان فى أقل من ليلة».

لا.. لا.. لتكن ماتكون.. لتكن امرأة شرقية مثقلة بتراث القرون، أو فتاة منطوية تعشق الانفراد، من أن تتحول إلى هذا المسخ البشرى، أو تشارك فى هذه

التجمعات تحت البشرية. هاهى الآن تحس برغبة فى أن تصفع شيئًا، أو أن تكسر شيئًا، أو أن تفعل أى شىء. وتختار الفرار من هذا السرداب... سرداب الحب الطحلبى إلى حيث حبيبها القديم.. حازم.. حازم الذى كانت تسمعه مواء خافتًا متقطعًا، وأصبحت تراه الآن «بقعة ضوء على مسرح».

«حازم.. حازم أين أنت»».

وكان صدى صوتى حادًا ملتاعًا، يثير شفقتى، ثم احتقارى!

«حازم... ياحبيبى!».

والبرد الرمادى تنفضه المصابيح المحتضرة..

«حازم.... أين أنت؟».

والزقاق الطويل، أتعثر بأحجاره النافرة..

«حازم، أين يدك؟».

والزقاق الطويل لم أدر كم سيصبح موحشا، إذا لم أجدك فى انتظارى كعادتك عند الدرج العتيق.

«حازم، غدا العيد... اقرأ؟».

وتحاول أن تسلمه رسالة أبيها التى جاءتها من دمشق، ولكن لا حازم هناك ولا أحد، لا لون، لا هبة ريح، لا بصيص ذكرى، لا شىء.. الوحدة فقط والإحساس العميق بالاغتراب، وقطرات من الظمأ الروحى تنساب فى طيات جسدها، فتصرخه باحثة عن الارتواء.. لقد استحال العقم الاجتماعى إلى عقم روحى، يتخذ صورة الخوف والقشعريرة والحنين الموجع إلى أرض الوطن، حيث الحب الكبير. ولم لا. وحبيبها حازم لايفكر فى زيارتها ولو مرة واحدة، بعد أن خرج من السجن، والتحق بعمله بالسفارة، وعرف من أخيها أنها هنا فى لندن.. «أجل! إن لم تكن رابطة الحب والحياة فمن أجل رابطة الموت. ليلتها سمعنا الصفارة، التصقنا بالجدار الرطب فى الزقاق العتيق. والقنبلة الموقوتة بين

جسدينا تنبض، ونحن نزداد التصاقًا كى لاتسقط إلى الأرض. وتزداد اندساسًا فى رحم الجدار الرطب اللزج».

كل هذا ولا حازم هنا.. حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم.. هل هو غاضب؟ هل هناك وشاية؟ هل صار مثلهم يدين بلا محاكمة، وهما اللذان كافحا طويلاً كيلا يدان إنسان بلا محاكمة؟ إن مهارته فى الحب لاتبارى، وكذلك مهارته فى الصمت، إذًا فلتحاول هى أن تتصل به.. أن تذهب إليه.. أن تجعله ينطق ولو بكلمة واحدة..

- أنت حازم؟ أنت؟

- أجل! أنا، وكما لم أكن أبدا!

- وحازم الذى عرفت!

- كان غرا، مثلك!.

- ثم،

- اكتشف الحقيقة الكبرى!

- أين؟

- فى السجن!.

- ومدينتنا، واليقين الذى كنا نعمل من أجله؟.

- ليس فى الحياة حقيقة تستحق أن يموت الإنسان لأجلها..

- حازم.. وحبنا؟.

- حبنا يامادو.. أنه أحد أغطية الفراش التى نستر بها من أعيننا حقيقة مايدور بيننا!

وكان آخر مارأته وهى تتطلق هاربه.. عكازه.. وفقراته المحطمة.. وأصابع يده التى بلا أظافر. وفى المطار.. فى انتظار الطائرة التى تعود بها إلى الوطن، تسمع أنين المطرب يتصاعد من الأسطوانة الدائرة «هجرت مدينتى.. هجرت شمسى..

هجرت سمائى الزرقاء! وكم من دموع غافلت عيون بعض الغرباء المحروقى البشرة، الذين هجروا مدينتهم لسبب أو لآخر.. ولمدنهم شمس وسماء زرقاء وليست كهذا الجحيم!.

غير أن الخوف والقشعريرة الناتجين عن تجربة العقم الروحى، سرعان مايستحيلان هنا إلى نوع من الذعر والفزع، ينتجان عن تجربة العقم الأخلاقى. فها هو مواء القطة يستحيل إلى عواء ذئب، وصديقتها اللندنية تصبح جمجمة حسناء، عيناها مغارتان للرعب الداكن، وفكها الأسفل حوت يلتهم كل حنان.

وبلا جدوى تحاول أن تغرق وقتها فى دروس كلية الطب، حيث تقضى أغلب ساعات النهار، أو فى سماع الموسيقى التى تنبعث طوال الليل من مسكنها بالجامعة، ولاعلاقة لها بالعالم الخارجى إلا من خلال سكرتير أمها الذى يبعث لها فى أول كل شهر بالحوالة المالية، أما أمها فلا تذهب لتراها أو تفرغ لمراسلتها إلا مرة فى كل عام.. فى عيد الميلاد أو فى رأس السنة.. «أمى مشغولة.. مشغولة دائما.. لاأدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتى، وربما أبقتنى فى جوفها شهرًا إضافيًا، ريثما وجدت لى فى زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتًا.. ولهذا فأنا مصابة أبدا بضيق خانف من الجدران».

ولايلبث هذا الضيق أن يزداد حتى تحسه رعبا، وتحس معه أن العالم كله ينزف رعبًا، ولاأحد يحميها من هذا الرعب إلا جارها فراس، هو وحده بصوته الدافئ الحنون الذى يعيدها فتاة سوية قادرة على النوم كأية فتاة فى شارعها الحزين، وتتلقى برقية أمها مع الحوالة النقدية.. لعلها برقية التهنئة بعيد الميلاد، وتفتحها لتقرأ «تم الطلاق بينى وبين والدك.. اختارى أحدنا». ولاتملك إلا أن تضحك.. تضحك بأعلى صوت لهذه النكتة الجديدة: «تطلب منى أن أختار أحدهما! خمسة عشر عامًا وأنا وحيدة أتسول يدًا كبيرة دافئة كسقف دار. خمسة عشر عامًا من جحيم إلى جحيم وأنا دومًا النعجة السوداء الشاردة.. خمسة عشر عاما وليلى فى الغابة بحثًا عن الذئب كى يؤنس وحدتها.. خمسة عشر عاما وأينما حللت الشريرة الشرسة. أن أختار أحدهما!. كأن لى أحدهما كى أختار».

ولا تملك إلا أن تلقى بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه إلى أقرب محل تشترى منه كعكة عيد الميلاد.. الكعكة التى ستقدمها لا لنفسها ولكن لجمجمتها الحسناء، بعد أن قررت الاحتفال بعيد ميلاد الجمجمة.. «ياجمجمتى الحسناء.. لو كنت دافئة فقط». ولكن جمجمتها لا هى دافئة ولاهى ممن يتكلم أو يرد على الكلام.. إذًا فلتبك.. لتبك بمرارة ولكن بلا صوت ولادموع.. ولتجر فى الغابة باحثة عن الدفء.. باحثة عن النشوة.. باحثة عن الانسحاق. وأخيرا تتكوم ليلى فى صدر فراس.. فى صدر ذئبها الحنون! وتقوم ليلى من تحت صدر الذئب، يملؤها إحساس باللاشىء، لتعود إلى مسكنها فى بيت الغرباء، لاأحد مستيقظ إلا قطها الكبير «مدجج» الذى تستقبله بهذه الكلمات:

ـ مدجج.. هل أمك أيضا سيدة مجتمع كبيرة!

ـ مدجج.. هل تستطيع الصلاة!.

وهذا شىء طبيعى بالنسبة لفتاة فقدت يقينها فى كل شىء.. فى الحب.. وفى المجتمع.. وفى الزواج.. وفى الأخلاق. وهاهى الآن تلجأ إلى الصلاة، فهل تجد فى الإيمان يقينًا آخر جديدًا؟ هذا هو السؤال الذى تجيب عليه الكاتبة بقصتها الخامسة «يادمشق» حيث تتجلى تجربة العقم الدينى كما تجلت تجربة العقم فى غير الدين من مجالات، فبطل قصتها «حسان» وطنى مخلص ومناضل ثورى، يحب مدينته ويضحى من أجلها، ويحب ماضيه بكل مايحتويه من تراث.. أمه التى توصيه ألا يأكل لحم الخنزير وأن يصلى الصبح قبل أن ينام، وأبوه الذى يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن فى المئذنة التى كان جده يؤدى فيها الآذان، ودمشق التى تنام فى صدر رمضان كأنها أدت كل ماعليها من جزية الحياة. «يادمشق.. يانبع قاسيون وياكنزه.. وياليلك الوديع.. والوجوه الراضية المطمئنة، تلتف الآن مترابطة سعيدة حول مائدة السحور».

ولكنه يضطر إلى السفر.. إلى لندن، تاركًا وراءه دمشق بكل مافيها من يقين.. أبوه وأمه وسوسن التى تمثل فيها يقين الحب كأروع مايكون اليقين. ولكنه فى لندن يلتقى بناس غير العالم.. ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختلاف.. أنهم هنا

لايعرفون شيئا اسمه رمضان، ولم يسمعوا قط آذان المؤذن، حتى القمر لم يعد أسطورة، بل أصبح موقعًا استراتيجيًا يتسابقون لابتلاعه، لقد صدم فى يقينه، وليس أمامه الآن إلا أن ينتمى إلى هذا العالم الذى تهاجم الأمواج شطآنة بقسوة، كأنها أسنان التمساح. وهاهو الغريب يجوب المدينة الغريبة كأنه صائد أسماك نهم لايشبع، لقد صدم فى أكثر يقينه ولم يتبق له الآن إلا الجزء المتبقى من هذا اليقين.. سوسن.. التى تركها فى دمشق، ويراهن الآن على عودتها إليه بنوع من المعجزة، كتلك التى أعادت إسماعيل لأبيه إبراهيم بعد أن افتداه بالذبح العظيم.

ولكنه يخسر الرهان، ولاتعود إليه سوسن، بل ولا يعود هو إلى سوسن، فيسقط من بين يديه يقينه الدينى، ويشعر كالتائه يريد أن يهرب من لا مكان إلى لا مكان، أو كالوحيد فى ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب، ولم يبق حوله إلا القتلى، والدم، ورائحة الصديد، وصرخة تنطلق من جوفه:

«أسوارك يادمشق تعلو، سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة، أنا أبتسم للمسلخ، أنهض إلى المنضدة الحجرية المجاورة، حيث جثة المرأة التى صعقتها الكهرباء التصق بها.. سيولد طفلنا ميتًا؟».

وهكذا فقدت الكاتبة يقينها فى الإيمان، وعندما يفقد الإنسان يقينه فى المعجزة، ويكون من قبل قد فقد يقينه فى الحب، وفى المجتمع، وفى الزواج، وفى الأخلاق، فإن المسافة بين وبين الهاوية تصبح قريبة.. إلى أقصى حد، قريبة بحيث لايحق الوصول إليها إلا محاولة واهية، يحاول فيها الإنسان أن يفلسف الأشياء، وأن يستبدل هذا العالم بعالم آخر جديد.. عالم من صنعه هو، عالم يجد فيه يقينه الضائع، فإذا لم يكن اليقين موجودًا فعلينا أن نعمل على إيجاده.

ولكن كيف نعمل على إيجاد اليقين، وهذه أمسية أخرى باردة؟ أمسية أخرى بادرة، والكاتبة تحوم بسيارتها كمن يبحث عن اللاشىء.. عن اللامعنى.. عن المالايسمى!! شوارع.. وجوه.. أضواء.. نباح.. أبواق سيارات.. هذا الزحام ولا أحد.. هذه الحياة لا بشر.. إلى أن تلتقى بالإنسان الذى يعريها من شرنقة منفاها، ويجردها من ثوب الضياع:

ـ وما أنت؟ هل لديك حقيقة أخرى..

ـ أجل.. أنا مثلك.. إنسان متعب وممزق، طيب وشرير، قوى وضعيف، وفى وخائن كالبشر جميعًا.. إنك تظلمينني بتأليهك لى.. تعذبيننى بطقوسك وعبادتك، أخشى علينا من جوعك ليقين كبير..

ماأسعد الشقى عندما يلتقى بشقى مثله، وماأتعس أن يتحول العالم كله إلى ملجأ للأشقياء.. ولم يكن سهوًا ولا من قبيل الخطأ إن سألته الكاتبة «وماأنت؟» بـلا من أن تقول له «ومن أنت؟» فهو بالنسبة لها آخر.. وغريب، وكل «ما» كان آخرًا وغريبًا فهو بالضرورة «شىء» على الأقل بالنسبة للذات، ولذلك فإن علاقتها به هى علاقة الاتصال اللمسى بالأشياء، أو الالتزاج الحسى بالأغيار. وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن ينشأ عنها فعل أو انفعال.. أنها علاقة عميقة كعلاقة السالب بالسالب، أو كعلاقة الموجب بالموجب، ولذلك فهى تسأله «هل لديك حقيقة أخرى.» دون أن تكون هناك علامة استفهام، لأنها تعلم قبلا أن سؤالها لن يكون له جواب.

سؤال بلا جواب.. هذا هو اليقين الفلسفى الوحيد فى عالم لايقين فيه على الإطلاق، السؤال وحده هو اليقين، وكل مافى الحياة سؤال بلا جواب.. الإنسان سؤال.. العالم سؤال.. الإله سؤال.. الحياة سؤال.. السؤال هو نفسه سؤال! وتلك هى محنة الإنسان الجديد.. الإنسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفسه لا إلى سؤال بل إلى علامة استفهام توضع ـ أو لا توضع ـ فى نهاية كل سؤال.. وهذا هو سبب الضياع بل تلك هى قمة الاغتراب.. «والصمت والظلمة والبرد!».

ولا تملك «فاطمة» بعد رحلة البحث عن اللاشىء، إلا أن ترتمى فى أحضان كتاب العدم، وكتابات العدم.. وعبثا يتناهى إليها صوت والدها الطيب: «اتركى هذا الكتاب اللعين يافاطمة.. وتوضئى واقرأى صفحات من القرآن، فالله الذى اكتشفناه فى هذا الشرق لا بديل له فى فلسفات الغرب كلها». ولكن صوت الإيمان كثيرًا مايجىء متأخرًا.. فقد التهمت فاطمة الكتاب، والتهمها تيار العدم، حتى قامت من فورها إلى المكتبة لتبحث عن المزيد:

اليوت: يصرخ من دفتى كتابه: أنا إنسان الأرض البوار.

كامو: يئن: أنا الغريب.

سارتر: أنا الإله.

كافكا: أنا المحكوم سلفًا بلا جريمة، أنا الصرصار.

سقطت إذًا الفلسفة ولم تجد شيئًا.. وعبثًا يحاول الإنسان أن يشيد عالما من صنعه، فالواقع الخارجى ضاغط وكثيف، ولابد للإنسان أن يرتمى على شطآنه حطامًا أو غير حطام، والذى يعنينا الآن هو أنه بسقوط الفلسفة، والاعتراف بقصور العقل، وفقدان اليقين بقيمة الفكر.. بحدوث هذا كله تسقط المسافة الواهية التى كانت تفصل بين الإنسان وبين الهاوية، ليجد نفسه فجأة فى القاع، ليجدها وجهًا لوجه أمام الصرصار.. والصرصار هنا هو الرمز المؤسى لنكسة الإنسان، وارتداده إلى عراء الخليقة، حيث صباح الخلق الأول.

وهكذا ظهرت الأسطورة كما ظهرت المعجزة.. وجهان (ليقين) واحد، فكلاهما تفكير غيبى، وكلاهما يؤمن بشىء خارق للعادة، يجد فيه الإنسان عزاءه وسلواه. وتلك هى الحال الذى انتهت إليها الكاتبة بعد رحلة بحثها فى الليل الطويل.. ليل الغرباء.. الليل الذى يخيم عليه ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه.. القمر.

هاهى ذى تدفن أيامها بل وماضيها كله.. تدفنه فى حفل صاخب تعلو فيه الموسيقى حتى على طلقات مدافع العيد، وإمعانا فى الاغتراب تجعلها حفلة تنكرية، الإنسان فيها ليس هو الإنسان، وإنما هو آخر وغريب بالنسبة إلى نفسه فى هذه المرة، بعد أن كان كذلك بالنسبة إلى الآخرين. وهى هنا تختار قناع القرصان دليلاً على الفوضى والهمجية والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدأ وبكل نظام. وماذا فى الحفل.. لا شىء غير الثرثرة والغثيان والفرار من كل شىء، فهم أفراد مقنعون أو متنكرون لايجدون مايدعوهم إلى الحزن أو الفرح، أو حتى مايدعوهم إلى التمرد.. إنهم كما قال لها أحدهم بلا حزن ولا فرح: «ألا تشعرين أننا كالطحالب وحياتنا بلا منى ولا جدوى؟».

وتنتهى الحفلة لتخرج منها صاحبتنا بهذا اليقين الآخر والأخير: «الرجال ماتوا والجيل الجديد» «مفسود» ولم يبق إلا العجائز». وفى الطريق إلى بيتها لا تذكر سوى أيام الطفولة، وسوى عالم الأساطير، وهذه الأسطورة بالذات التى كانت جدتها تحكيها كل مساء، والتى تقول «إن أطفال الغابة لما ضلوا طريقهم استطاعوا العودة مسترشدين بخيط من الحصى خلفته لهم جنية، تحبهم ولاتنسى وتعرف كل شىء».

فالعالم الحقيقى إذًا هو عالم الجان. واليقين الحقيقى هو الخرافة، والخلاص الحق بيد جنية. تحب ولاتنسى وتعرف كل شىء!.

هذه هى غادة السمان فى تعبيرها الصارخ عن قضيتها.. قضية المرأة، وتصويرها الحاد لجيلها.. جيل الضياع، وإحساسها الملتهب بعصرها.. عصر الغربة والغرابة والاغتراب. وهو كما رأينا عالم فقد يقينه بكل شىء، ولم يعد يجد يقينا على الإطلاق.. فالحرية أصبحت مشكلة المرأة، حتى لم تعد تدرى ماذا تفعل بحريتها، واللا إنتماء أصبح مشكلة هذا الجيل وعبثا يحاول أن ينتمى إلى أى شىء، إلى أى مبدأ، أو أى عقيدة، أو أى نظام، والإغراب هو الطابع الغالب على حضارة هذا العصر، حتى سقط العصر نفسه فى هوة سحيقة هى هوة الاغتراب.

ولقد عاشت الكاتبة عصرها بكل أبعاده.. بالطول والعرض والعمق حتى جاء تعبيرها عنه نابضًا بكل مافيه من قلق وتوتر وصراع، فعباراتها مثل أحاسيسها مرتعشة وملتهبة أحيانًا، صارخة وعارية أحيانا أخرى. وأنت تقرأ القصة من مجموعتها فتشعر وكأنك أمام حزمة من أعصاب تسمى فتاة، فتاة شفافة نابضة تمزق ثوبها ليكشف عن عذابات جيل بأسره.. عذابات تراها فى لمعان العيون.. وتحسها فى ارتجافة الأصابع، وتدركها فى تلهف الشفاة.

وفن غادة السمان فن صارخ.. فيه موسيقى الجاز، وفيه الفن السيريالى، وفيه مسرح القسوة، وفيه أدب اللامعقول، وفيه بعد هذا كله ضياع جيل بأسره، إنه شاهد إثبات على هذا العصر.

والجديد فى «تكنيك» الكاتبة هو أنها لم تعالج تجربة الغربة أو الاغتراب من زاوية واحدة، أو فى قصة واحدة، ولكنها تناولتها من عدة زوايا مختلفة، ومن أكثر من منظور واحد، بحيث تشكل فى مجموعها كافة الجوانب فى هذه التجربة. فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكملة وتطوير للقصة التى قبلها، وهى فى الوقت نفسه ضوء جديد يلقى على تجربة الغربة، وظاهرة الضياع، ولذلك كان توفيقًا من الكاتبة أنها لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص، ولكنها أطلقت عليها جميعًا اسما شاملاً هو «ليل الغرباء».. ليل أولئك الذين بلا ليل.. ولا نهار.

والحق أن قصص هذه المجموعة إنما هى طرقات على باب الأدب العالمى.

* * *

المسرح.. وجه وقناع

من مؤلفات جلال العشرى

«اضـــحك ! اضـــحك ! لـــيس هـــنـــاك إلا الحياة! ليس هناك إلا الضحك ! لم يعد للخوف مكان، فالموت .. مات!»

يوجين أونيل

مسرحية «لازاريوس يضحك»

مستقبل المسرح فى مصر

فى هذه المرحلة الهامة من مراحل تطورنا الثقافى التى يتم فيها تطوير الأجهزة الثقافية تطويراً جذرياً هائلا. على أساس من إشراك المثقفين فى العملية الثقافية تخطيطاً وتنفيذاً، فى أوسع بانوراما ثقافية تتمثل فيها مسيرة الأجيال، بمقدار ما تستوعب مختلف الاتجاهات، استلهاماً لروح الانتماء المجيدة، وانطلاقاً من مهمة صياغة إنسان مصرى جديد، يصل ماضيه بمستقبله، ويعيش حضارة العصر بكل ما فيها من تقدم وتحرر، وقدرة على مواجهة المجهول، وتحدى المخاطر.

وإذا كان الفكر عاملا من عوامل إيجاد الأمة، فالفن بلا شك علامة على وجود هذه الأمة، وهنا يصبح خطيراً دور الفن فى التعبير عن مشكلات وتطلعات الإنسان المصرى، وفى بلورة ملامح الشخصية المصرية، وفى بناء إنساننا المنتمى الجديد.

والمسرح باعتباره «أبو الفنون» لأن فيه وعلى ضوء نظريته العامة نشأت فنون الشعر والموسيقى والأوبرا والباليه وغيرها من الفنون، يحتاج إلى وقفة أطول وأعمق، ففى شرقنا الفنان نشأ المسرح ربيباً للدين، فى حضن المعبد ولد، وعلى أرض الوادى كتبت له الحياة، والدراما اليوم إذ تعبر عن يقظة الفن وصحوة القيم فى الضمير المعاصر إنما تقف موقفها الطبيعى الذى وقفته من قبل، من ألوف السنين، منذ كان الإنسان!

وبنظرة ولو قصيرة على تطبيق الفكرة ذاتها، وأعنى تطبيقها فى الوقت الحاضر وفى مسارح القطاع العام، نخرج منها بنتيجة على جانب كبير من الخطورة والخطر هى أن البيت المسرحى بدلا من أن يحل أية مشكلة من مشكلات البيروقراطية الدرامية، سيضاعف من هذه المشكلات بخلق مراكز قوى مسرحية، تتحكم أكثر مما تحكم، وتتشيع أكثر مما تشع أى ضوء فى حياتنا المسرحية. ويومها سنعود لنشكو لا من هيئة مسرح واحدة، بل من هيئات مسارح كثيرة ومتعددة، مشكلاتها أضعاف أضعاف المشكلات الراهنة فى هيئة المسرح.

وصحيح أن الحنين إلى المذاق الفنى المتميز الذى ينبغى أن يعكسه كل مسرح من مسارح الدولة، من خلال شخصيته الاعتبارية المستقلة، ومن خلال قيادته الفنية صاحبة الفكر الدرامى الواضح، والأسلوب التمثيلى المتميز هو الذى أدى إلى طرح هذه الفكرة من أجل ما يسمى باستقلالية البيوت المسرحية، ولكننا لو طرحنا جانبًا إحدى الركيزتين المحوريتين اللتين يقوم عليهما تأسيس البيت المسرحى، وهى تحرر القيادة الفنية من كل عائق بيروقراطى.. مالى وإدارى.. فى تصريف شئون المسرح، لبقيت الركيزة الأخرى الأكثر أهمية، وهى القيادة الفنية ذاتها، فمن يا ترى يمكن أن يكون ربًا للبيت المسرحى؟

إننا لو رجعنا بالعصور إلى الوراء، إلى ما وراء عصرنا الحاضر، بحثًا عن المثل الأعلى أو النموذج الحى للبيت المسرحى، لاستطعنا أن نجده عند ريتشارد فاجنر الذى استطاع أن يضع أسس الدراما الموسيقية، وأن يشيد فى مدينة «بايرويت» الألمانية مدينة موسيقية كاملة تذكرنا بأيام الأوليمب، وأن يجمع فى موسيقاه بين الفكر والموسيقى والشعر والغناء وسائر الفنون المسرحية الأخرى، وأن يجعل فنه وثيق الصلة بحياة الشعب الألمانى، عميق التأثير فى فكره ووجدانه، وذلك باللجوء إلى الأساطير الجرمانية القديمة التى استمد منها موضوعات أوبراه.

ونستطيع كذلك أن نجد المثل الأعلى أو النموذج الحى للبيت المسرحى عند برنولد بريخت الذى استطاع أن يضع أسس الدراما الملحمية، وأن يبلور نظرية الإغراب فى المسرح، وأن ينشئ فرقته التمثيلية التى أطلق عليها اسم «فرقة برلين» والتى قدمت معظم مسرحياته الروائع، تلك التى عارض فيها دراما

أرسطو التقليدية ودراما فاجنر الموسيقية، ونادى بضرورة أن يكون المسرح ملحمى الطابع، يروى الأحداث، ويحمل الجمهور على أن يفهمها وأن يضعها فى تلك الفكرة التى ستغير وجه العالم. وتغيير وجه العالم هو الذى يجعل من الدراما تعليمية فوق كونها ملحمية، لأن المنطق العقلى لابد وأن يجد طريقه إلى الواقع العملى، لا بالتطهير ولا بالتكفير ولكن بالتعبير.

ولو أننا تأملنا الوضع المسرحى فى مسارح دول العالم من حولنا، سواء فى الكتلة الشرقية أو فى الكتلة الغربية، لوجدنا أن عامل توافر «القيادة المسرحية» هو حجر الأساس فى بناء البيت المسرحى، لدرجة أن كل مسرح يكاد يعرف باسم قيادته الفنية، تلك القيادة التى تتمثل فى شخصية «رجل مسرح» أنفق عمره فى هذا الميدان فمثل وأخرج، وألف وترجم، وتناول قضايا المسرح فى كتابات ودراسات بحيث أصبحت له فلسفة درامية واضحة، واتجاهًا مسرحيًا متميزًا، يستطيع من خلالها أن يترك بصماته على باب البيت المسرحى.

ففى فرنسا مثلا حينما تعهد الدولة إلى جان فيلار بالمسرح القومى الشعبى وإلى جان لوى بارو بمسرح الأوديون، إنما تعهد بهذا أو ذاك إلى رجل مسرح له فلسفته الدرامية المعروفة، التى يستطيع من خلالها أن يشق تيارًا متميزًا فى الحركة المسرحية.

وفى انجلترا حينما يتولى بيتر بروك مسرح «الأولدفيك» ليقدم عليه تجاربه المسرحية الجديدة، سواء فى الإخراج أو فى الأداء التمثيلى أو حتى فى الإعداد المسرحى، إنما يطبق نظريته فى المسرح، وكيف أن المسرح ليس فيلمًا تسجيليًا مما يعرضه التليفزيون أو قاعة المحاضرات، وإنما هو واقعة حية يقدمها العرض المسرحى بلغة المسرح لا بكلمات الكاتب، ومن خلال المسرح لا من خلال أى وسائل أخرى يمكنها أن تنقل الأفكار.

وفى ألمانيا الشرقية أيضًا نلاحظ فلزنشتاين هو الذى يتولى مسرح الأوبرا كوميك وكذلك الحال مع رادو بليجان فى مسرح رومانيا القومى ببوخارست ولم يتأت ذلك عبثًا أو اعتباطًا، وإنما لكل من هاتين القيادتين الفنيتين فلسفته الدرامية المعروفة، وخبرته العملية الطويلة، وتصوره الخاص لنظرية المسرح التى يحاول أن يطبقها عمليًا فى البيت المسرحى.

والغريب أن فكرة البيت المسرحى ليست جديدة على تاريخ مسرحنا المصرى الذى شهد محاولات مماثلة، عندما ظهرت فى تاريخنا المسرحى شخصية «رجل المسرح» الذى استطاع بشكل أو بآخر أن يطبق فكرة البيت المسرحى.

وإذا كان سلامة حجازى هو البداية الحقيقية للمسرح الأصولى فى مصر، فقد كان مثالا حيًا لرجل المسرح، وكانت «دار التمثيل العربى» «التى أنشأها نموذجًا مثاليًا للبيت المسرحى، فمسرحياته المشهورة التى قدمها على هذا المسرح مثل هاملت وشهداء الغرام وصلاح الدين والسر المكنون وضمنية الغواية وهناء المحبين وغرام وانتقام كانت جميعًا تصدر عن طابع خاص فى الإعداد والإخراج والأداء التمثيلى الغنائى، وكان الجمهور يتهافت على مسرحه لسماع صوته «التينور» الذى يجمع بين الفحولة والقوة، وبين الحلاوة والطراوة.

وإذا كانت الغنائية هى الطابع المميز لبيت سلامة حجازى المسرحى، فقد كانت التراجيديا هى طابع جورج أبيض المميز، وهى أسلوب الفرقة التى كونها لتمثيل العربى، منذ أن استهل نشاطه فى عام ١٩١٢ على مسرح «دار الأوبرا» بتمثيل مسرحية «أوديب» التى ترجمها فرح أنطون عن سوفوكليس، ومنذ أن ضم إلى فرقته بعض الهواة من المثقفين أمثال عزيز عيد وعبدالرحمن رشدى وفؤاد سليم، وبذلك افتتح عصر التراجيديا الذى تخرج فيه كبار ممثلى مصر فى القرن العشرين أمثال حسين رياض، ومنسى فهمى وأحمد علام، ويوسف وهبى.

وبعد هذين البيتين المسرحيين الكبيرين، يجىء بيت مسرحى ثالث وكبير، قُدِر له أن يطبع التمثيل المصرى بطابعه مدة ربع قرن من الزمان، تلك هى «فرقة رمسيس» التى أنشأها يوسف وهبى، واتخذ من الميلودراما طابعًا خاصًا وأسلوبًا مميزًا، واستهلت أعمالها بمسرحية المجنون التى لاقت إقبالا رهيبًا فى ذلك الحين، وكانت «فرقة رمسيس» بيتًا مسرحيًا بالمعنى المتكامل، ضمت إليها عددًا من المثقفين الشبان أمثال عزيز عيد، وأحمد علام، وحسين رياض، زكى طليمات وفؤاد شفيق، والتحقت بها من السيدات فاطمة اليوسف، وأمينة رزق، وفردوس حسن، وفاطمة رشدى، وزينب صدقى.

وبيت مسرحى رابح ظهر فى سماء الحركة المسرحية المصرية عام ١٩٢٧، حينما انشق عزيز عيد عن «فرقة رمسيس» ومعه الممثلة الأولى فيها فاطمة رشدى، وأنشأ فرقة جديدة برزت فيها مواهبه الإخراجية، باعتباره المخرج الأول فى مصر، ولها ألف أحمد شوقى أمير الشعراء عددًا من مسرحياته الشعرية التى مثلت الفرقة منها «مصرع كليوباترا» و«مجنون ليلى» و«على بك الكبير» و«قمبيز وعنترة»، كما ألف لها أحمد رامى وسليمان نجيب وأنطوان يزبك وإبراهيم المصرى، وكان الإخراج الأصولى القائم على أسس فنية ورؤى فكرية، والدراما الجادة بلغتيها الشعرية والنثرية هى الطابع الغالب على هذا البيت المسرحى.

وذلك بخلاف بيت مسرحى آخر، غلب عليه الطابع الكوميدى، وتميز بكوميدياته الاجتماعية التى تجمع بين اللذع الأخلاقى، والنقد الاجتماعى، والتهكم الساخر، وتعالج الظواهر المحلية التى ظهرت بين طبقات المجتمع وبين صفوف الشعب، وذلك هو بيت الريحانى المسرحى، أو فرقة نجيب الريحانى الكوميدية التى قدر لها لأكثر من ربع قرن أن تتزعم حركة الكوميديا المصرية، وأن يقبل عليها جمهور المسرح المصرى المتذوق لكل فن كوميدى أو فكاهة اجتماعية.

والذى يلاحظ على هذه البيوت المسرحية جميعًا، أنها تنتمى إلى ما يعرف فى تاريخ المسرح وأن يتخرج فيها أكثر ممثلى الكوميديا فى مصر بعصر الفرق الأهلية، وما يسمى بلغتنا المعاصرة بمسارح القطاع الخاص، وهى المسارح التى يمكن اعتبارها امتدادًا كيفيًا ولا أقول زمنيًا لهذا العصر.

وإذا استبعدنا الفرق المسرحية التى لم ترق إلى مستوى البيوت المسرحية المتكاملة طابعًا وأسلوبًا، هدفًا وغاية، استطعنا أن نقول أن فرق القطاع الخاص التى نشهدها الآن، هى الامتداد الزمنى ولا أقول الكيفى لفرق التليفزيون المسرحية، النهضة والحرية والسلام، التى ظهرت عام ١٩٦٢ وانفرط عقدها بعد ذلك التاريخ لكى يتمخض عنها ما نشاهده من فرق المسرح التجارى.

ولا نكاد نستثنى من هذه الفرق سوى فرق ثلاث، استطاعت أن تبلور ملامحها وأن تحدد طابعها وأن يكون لها مذاق خاص ونكهة مميزة، ألا وهى «فرقة الفنانين المتحدين» وفرقة «ثلاثى أضواء المسرح» وفرقة «تحية كاريوكا المسرحية»، فكل فرقة من هذه الفرق حاولت بشكل أو بآخر، أن تبنى لنفسها بيتًا مسرحيًا، الأولى من خلال اتجاهها إلى الكوميديا العصرية التى تخاطب جمهور الشباب، وتعبر عن همومهم ومشكلاتهم سواء فى البيت أو فى المجتمع، والأخرى من خلال اتجاهها إلى الكوميديا الغنائية الاستعراضية، التى تستهدف الضحك الفنى، والإبهار الاستعراضى، والاسكتش الغنائى، والأخيرة من خلال اتجاهها إلى الكوميديا الهادفة التى تستهدف النقد الاجتماعى اللاذع والسخرية القاسية المريرة، للكثير من الظواهر السلبية التى ظهرت على جبين المجتمع، فيما يعرف «بمسرح الشوك» بكل ما ينطوى عليه من نقد وانتقاد، من تهكم وسخرية، من لذع وتعرية.

والذى نخلص إليه من هذا كله، هو نجاح فكرة البيت المسرحى، هو نجاح هذه الفكرة قديمًا فى عصر الفرق الأهلية، وحديثًا فى عصر فرق القطاع الخاص، فى الوقت الذى فشلت فيه قديمًا فى عصر الفرق الحكومية، وحديثًا فى عصر هيئة المسرح أو فرق القطاع العام.

ففى سنة ١٩٢٤ عندما تقدمت الدولة لأول مرة لإنقاذ المسرح من الهوة التى تردى فيها بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية، وبسبب عجز الفرق الأهلية عن تقديم المسرحيات التى تجتذب الجمهور. وأنشأت «اتحادًا تمثيليًا» ضمت إليه فلول الفرق الأهلية، ودعمته بالمال، أخفقت هذه التجربة فى نهاية الموسم المسرحى الأول.

وفى سنة ١٩٣٥ عندما قررت الدولة أن تنشئ الفرقة القومية، وأن تضع على رأسها الشاعر الكبير خليل مطران، وأن تحشد لها العناصر الفنية الممتازة من ممثلين ومتفرجين وفنيين، تأرجحت هذه الفرقة فى مسيرتها الفنية بين النجاح والإخفاق، بعد أن افتتحت موسمها الأول بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم.

وفى سنة ١٩٤٢ عندما حلت الدولة الفرقة القومية، وكونت فرقة جديدة باسم «الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى» اتجهت اتجاهًا شعبيًا نزل بها من برجها العاجى وترفعها عن ذوق الجماهير، وقدمت مسرحيات على أحمد باكثير، وغنائيات بيرم التونسى ومحمد تيمور وأوبريتات سيد درويش وأحمد صدقى، لم يقدر لها الاستمرار هى الأخرى، وكأنما كانت أعمالها صرخات فى واد، لا تصل إلى آذان الجمهور.

وفى سنة ١٩٥٠ عندما تألفت «فرقة المسرح الحديث» بزعامة الفنان الكبير زكى طليمات، واعتمدت على خريجى معهد التمثيل، وعلى المذاهب الحديثة فى الإخراج والأداء التمثيلى، وضمت إلى صفوفها صفوة الممثلين والممثلات ممن يملئون سماء حياتنا المسرحية، مثل نبيل الألفى وكمال ياسين وشكرى سرحان وحمدى غيث وعمر الحريرى وسناء جميل وسميحة أيوب وزهرة العلا وغيرهم وغيرهن، كان الأمل معقودًا على هذه الفرقة، لأن تكون بمثابة «البيت المسرحى» الحديث الذى يتكفل بنهضة الحركة المسرحية فى مصر، ولكنها لم يقدر لها الاستمرار بعدما قدمت من روائع الفن المسرحى.

وبقيت حالة المسرح فى مرحلته الحكومية الجديدة التى بدأت سنة ١٩٣٥ على ما هى عليه تتأرجح بين الازدهار والانهيار، فهناك قديم لا يريد أن يموت وجديد لا يقوى على الحياة حتى الفترة التى حسمها عام ١٩٥٦ عام العدوان الثلاثى على مصر حين التحم الشعب مع الثورة وأسفر هذا الاختمار الجديد على زوال الصدع الذى كان قائمًا بين شكل الحياة ومضمونها، وبالتالى بين صورة الفن ومادته، وخاض المسرح معركة الوطن مع شعب مصر، وخرج من هذه المعركة وقد بُعث بعثًا جديدًا.

فقد تغيرت أهداف المسرح وأساليبه، واختلف كُتَّابه وجمهوره، وتفرغ نشاطه واتجاهه وغدا مسرحًا قوميًا لا شبهة فى قوميته، ولا شائبة فى وظيفته، لا يقوم على الاقتباس أو الاحتذاء ولكن على الخلق والابتكار، وعلى التعبير عن احتياجات المساحة الكبيرة من الجمهور العام.

وكان ظهور العديد من المسارح التى تندرج تحت لافتة واحدة، كُتب عليها باختصار «هيئة المسرح» وهى المسارح الستة، المسرح القومى، والمسرح العالمى، ومسرح الجيب، ومسرح الحكيم، والمسرح الحديث، والمسرح الكوميدى. وعلى الرغم من بعض الروائع المسرحية التى قدمتها هذه المسارح مما سيظل عالقًا فى ذاكرة التاريخ المسرحى، وعلى الرغم من نشرها للفن المسرحى فى أرجاء العاصمة، مما ساعد على زيادة كثافة جمهور المسرح، إلا أن واحدًا من هذه المسارح لم يستطع أن يبلور فكرة البيت المسرحى، وظلت التسمية الخاصة بكل فرقة مجرد لافتة تضىء على واجهة المسرح، دون أن تتجاوزها إلى العرض المسرحى، فما يقدمه أى مسرح يمكن أن يقدمه كل مسرح، سواء على مستوى التأليف والترجمة والإعداد أو على مستوى الإخراج والديكور والأداء التمثيلى مما أدى وبالذات فى موسم ١٩٦٤ - ١٩٦٥ إلى ضمور الحركة المسرحية كمًا وكيفًا، وانصراف الجمهور عن الفن المسرحى بوجه عام.

وكان من جراء ذلك أن ألغى المسرح العالمى والمسرح الحديث فى عام ١٩٦٧ واكتفى بالمسارح الأربعة الأخرى، وهى المسرح القومى والمسرح الكوميدى ومسرح الحكيم ومسرح الجيب، وبعد ذلك تغيرت الأسماء وظل المضمون كما هو حيث استبدل بمسرح الحكيم المسرح الحديث، وبمسرح الجيب مسرح الطليعة.

وسارت أمور هيئة المسرح بمسارحها الأربعة من سيئ إلى أسوأ وخاصة بعد أن ازدهر المسرح التجارى بفرقه العديدة التى تعرف باسم فرق القطاع الخاص وهى الفرق التى عُرِفت بشكل أو بآخر كيف تكلم الجمهور، سواء بتقديم ما يشتهيه من عروض بعينها أو ممثلين بالذات. وانتهى الوضع المسرحى إلى ما نشاهده الآن.. فى القطاع العام مسرح بلا جمهور، وفى القطاع الخاص جمهور بلا مسرح.

فإذا عدنا إلى فكرة البيت المسرحى، وتناولناها بهذا المقياس. لما وجدنا القيادة الفنية بهذا المعنى الذى شرحناه والتى يمكن أن تكون ربة للبيت المسرحى، وهذا معناه أنه إذا سقطت من فكرة البيت المسرحى أهم ركيزتيه المحوريتين وهى

القيادة الفنية تبقت الركيزة الأخرى وهى حرية الحركة المالية والإدارية، وهذه وحدها لا تكفى للإقدام على المغامرة التى ستقود مسرحنا ولكن إلى الوراء.

وأخيرًا جاءت ورقة التطوير الثقافى التى طرحت تصورًا شاملا لما يمكن أن تكون عليه الأجهزة الثقافية سواء فى علاقتها بالأجيال المثقفة أو فى علاقتها بعملية الإنتاج الثقافى، أما الشطر الأول من المعادلة الجديدة فقد أسفر عن استبدال وزارة الثقافة بمجلس الثقافة الأعلى، بما فيه من هيئة إشرافية عليا تضم القمم الثقافية ولجان نوعية متخصصة تشمل أجيال الفكر والأدب والفن، وأما الشطر الآخر الذى نص على ألا تدخل الدولة طرفًا فى عملية إنتاج السلعة الثقافية، لأن الدولة ليست منتجًا بحال من الأحوال، فهذا هو الشطر الأكثر أهمية والذى يشكل إضافة حقيقية فى فلسفة التطوير الثقافى.

جلال العشرى

سيرك يا دنيا المسرح

السيرك.. ذلك العالم العجيب، الذى طالما ألهب خيال الشعراء، وأخذ بوجدان الجماهير، واستحوذ على إعجاب الكبار والصغار لما اجتمع فيه من فنون المهارة والجسارة، ومن ضروب الإضحاك والإمتاع، ومن ألوان التهريج والتفريج، فضلا عن ترويض الوحوش ومجابهة المخاطر وملاقاة المصير.

هذا السيرك العجيب الذى طالما أضحك وأبكى، وأمتع وأفزع، وجمع بين فنون الكباريه وفنون التهريج وفنون الكوميديا الشعبية، وابتكر شخصية المهرج التى أفاد منها كُتَّاب المسرح العالمى من أرستوفان وبلاوتوس قديمًا إلى موليير وشكسبير فى عصر النهضة إلى موركا وبيراندللو فى العصر الحديث.

هذا السيرك العجيب الذى أنقذ فى التأليف المسرحى من التقليد والتكرار، وبالتالى من الجمود والانحسار، وعندما استخدمه صمويل بيكيت وجون ليتلور وبرتولد بريخت، ففتحوا أمام التأليف الإبداعى فى المسرح آفاقًا جديدة من الكوميديا الشعبية، التى تجمع بين فنى الفرجة والفكر، أو بين قطبى المهرج والمفكر، هو بعينه السيرك الذى استلهمه رواد الكوميديا المصرية منذ أيام عزيز عيد ونجيب الريحانى وعلى الكسار حتى أيام إسماعيل ياسين وأبو السعود الإبيارى.

وإذا كان مسرحنا المعاصر بقطاعيه العام والخاص لم يستلهم هذا الفن العجيب من فنون التعبير، فقد أدار ظهره لنبع خصيب من ينابيع الفن الكوميدى، وإذا كنا نشاهد فى هذه الأيام مسرحية بعنوان «سيرك يا دنيا» فالغريب حقًا أن

تكين مسرحية مقتبسة عن مسرحية أجنبية بعنوان «هو الذى يصفع» للكاتب المسرحى ل. أندرييف!

وصحيح أن الإعداد المسرحى الذى قام به كل من حمدى عباس ومجدى رزق، بَعُدَ بهما تمامًا عن الأصل الأجنبى، ولكنه فى ذات الوقت لم يصل إلى مستوى التمصير الإبداعى أو الاقتباس الخلاق، الذى يبدو معه كما لو كان مؤلفًا، فقد وقف النص حائرًا بين أجنبية الأصل ومحلية الإعداد، وبالتالى بدا مهزوزًا ومفككًا إلى حد كبير، وليس أدل على ذلك من استعراضنا لسياق العمل، وتعرضنا لتطور الحدث.

فالحدث الرئيسى فى المسرحية هو اختفاء وظهور الأستاذ «ليمون» أحد الموسيقيين المشهورين، اختفاؤه بعد حادث قتل إثر خيانة زوجية، ومطاردة الشرطة له فى كل مكان، ثم ظهوره فى سيرك «على الله» الذى كان يتمتع بشهرة عريضة، أيام المعلم الكبير، وما لبث أن تدهور به الحال بعد أن تولى إدارته «على الله» الصغير هو وأخته عطيات، وزوجته رجوات.

والذى دفع الأستاذ «ليمون» إلى ظهوره وراء كواليس هذا السيرك هو ولعه بفنون السيرك من ناحية، وإشفاقه من ناحية أخرى على الحال الذى وصل إليه هذا السيرك بالذات، بعد أن كان قبلة الأنظار، ومركز إشعاع للكوميديا الشعبية.

ويحاول الأستاذ «ليمون» وهذا هو اسمه المستعار، أن يصلح ما أفسده الدهر، فالمعلم «على الله» الصغير الطاعن فى السن، يحاول أن يرضى زوجته الحسناء رجوات بشتى الطرق، حتى استدان من الأستاذ فتوح الشماشرجى مبلغًا كبيرًا من المال، فى مقابل فسخ عقد ابنته بسبس لاعبة الترابيز، وبذلك يتمكن أبوها من عقد قرانها على الزقازيقى بيه الثرى الأمثل بدلا من حمادة زميلها فى السيرك الذى يبادلها وتبادله الحب.

وينجح فتوح الشماشرجى فى إقناع الزقازيقى بيه برفع الدعوى على صاحب السيرك وتوقيع الحجز على ممتلكاته، وفاء لهذا المبلغ الكبير، وإطلاقًا لسراح ابنته، حتى لا تجد مفرًا من الزواج من الزقازيقى.

ويتمكن الأستاذ ليمون من إقناع المُحضر بتأجيل توقيع الحجز على السيرك، لفترة من الزمن، يستطيع خلالها أن يجمع شمل العاملين فى السيرك، وأن يشعل فيهم نار الفن المقدسة، فيضاعفون من نشاطهم، ومن عدد الحفلات، وبذلك يتمكنون من سداد الديون!

وفى الوقت الذى يقترب فيه الأستاذ ليمون من تحقيق حلمه الكبير فى إضاءة أنوار السيرك يكون الأستاذ سيكا الموسيقى العجوز فى السيرك قد تعرف على شخصيته الحقيقية، ويتسرب الخبر إلى الأستاذ فتوح فيبلغ الشرطة على الفور، ولكن ليمون ينجح فى اللحظة الأخيرة من الهروب من قبضة الشرطة والاختفاء بعيدًا عن الأنظار، وباختفائه يعود السيرك إلى مواجهة مصيره المظلم من جديد.

أما الحجز فيتم توقيعه بالفعل، وأما المشكلات فتأخذ فى الظهور واحدة وراء الأخرى، فتاة الترابيز «بسبس» تفكر فى ترك العمل بالسيرك والزواج من الزقازيقى رضوخًا للأمر الواقع، وحمادة زميلها فى اللعبة يفكر هو الآخر فى البحث عن عمل جديد، ورجوات مروضة الأسود تفرض شروطها فى أن يكون لها نصيبها الخاص فى رأس المال، وإلا تركت عملها فى السيرك، وهجرت زوجها «على الله» وجرت وراء فتى أحلامها «حمادة» أما عطيات فلا تدرى ماذا تفعل، وقد تقدم بها العمر، ولم يعد لها أمل فى الحياة إلا الأستاذ «ليمون».

وعبثًا يحاول أفراد السيرك أن يبحثوا عن الأستاذ «ليمون» الذى يظهر فجأة كما اختفى فجأة، وكما ظهر من قبل فجأة وعلى غير ميعاد، يظهر وكأنه المنقذ من الضلال، وبظهوره تدب الحياة من جديد فى السيرك وأفراد السيرك وحتى وحوش السيرك.

وينجح الأستاذ «ليمون» فى الكشف عن حقيقة الخطر الأكبر الذى يتهدد حياة السيرك، ألا وهو الزقازيقى بيه، وكيف أنه يعمل فى تزييف العملات الأجنبية، وتهريبها إلى السوق الاقتصادى العامة عن طريق عملائه الكثيرين، وكيف يثرى ثراء فاحشًا غير مشروع عن هذا الطريق. ويتم بالفعل إبلاغ الشرطة، التى تنجح فى إلقاء القبض على الزقازيقى وتقديمه للنيابة، كما يتم رفع الحجز عن السيرك وممتلكات السيرك، بعد أن أصبحت «الديون» غير ذات موضوع.

وبذلك يلتئم شمل الأسرة وتضاء أنوار السيرك، ويعود كل إلى أداء نمرته وتتزوج بسبس من حمادة، وتعود رجوات إلى طاعة «على الله، ويتولى الأستاذ سيكا قيادة الفرقة الموسيقية، أما الأستاذ ليمون فيودع الجميع الوداع الأخير، لأن مهمة أخرى تنتظره فى مكان آخر، وهو لا يملك من أمر نفسه شيئًا، كل الذى يملكه هو أن يعزف ألحان الفرح فى كل مكان، حتى ولو دوى فى أعماقه لحن الألم الحزين.

والمسرحية كما هو واضح من استعراض أحداثها وعرض حدثها الرئيسى، عليها مسحة النص الأجنبى الذى لم ينجح الإعداد فى إخفاء ملامحه تمامًا، وهو ما تجلى واضحًا فى شخصية الأستاذ ليمون بصورتها اللا واقعية التى لا تتفق وواقعية الإطار العام، سواء بالنسبة للشخصيات أو بالنسبة للأحداث، هذا بالإضافة إلى بعض التفريعات الأجنبية التى لم يستبعدها الإعداد منذ البداية، ولم يعالجها المعالجة الكافية التى تجعلها بنية عضوية حية فى الحدث الرئيسى.

من ذلك مثلا قصة الحب المبتورة والفاترة بين رجوات وحمادة، التى بدأت وانتهت فى مشهد واحد قرب النهاية، دون أى تقديم ودون أى تطوير، بل ودون أى مبرر من شأنه إثراء الحدث الرئيسى، أو تعميق شخصية كل من حمادة أو رجوات، من ذلك أيضًا قصة الحب الضعيفة والحائرة بين عطيات وبين أحد العاملين فى السيرك، ثم بينها وبين الأستاذ «ليمون» لم تكن واضحة المعالم، عميقة الجذور، قوية الدلالة فى الحالة الأولى ولا فى الحالة الأخيرة..

هذا بالإضافة إلى بعض الأدوار التى لم تعمق ولم تكتسب أبعادًا حقيقية ذات دلالة، مثل دور الأستاذ «سيكا» الموسيقى المشهور، الذى عاصر ميلاد السيرك وتطوره جيلا وراء جيل، والذى يرضى بوضعه المتواضع لأسباب كثيرة لم يكشف عنها سياق الأحداث، وكذلك دور الأستاذ «فتوح الشماشرجى» الذى بدت علاقته بالسيرك وكأنها نوع من حشر الأدوار أو حشر الكلام، مع أن علاقته بابنته بسبس كان يمكن أن تدور بعيدًا عن السيرك أو كان يمكن أن تتجسد بمزيد من التبرير أو الإقناع.

وصحيح أن أدوار بعض الشخصيات كانت متبلورة بما فيه الكفاية، وعلى درجة كبيرة من التبرير والإقناع، مثل دور لاعب الترابيز القديم الذى كُسرت ذراعه فى أثناء نمرته، فضاع مستقبله، ولم يبق أمامه إلا إدمان المخدرات، والعمل «كمرمطون» فى السيرك، ولكن كبر مساحة دوره بالقياس إلى أدوار أخرى كثيرة، وأن شكل ملمحًا مهمًا من ملامح عالم السيرك، إلا أنه لم يشكل بعدًا أساسيًا لا فى تطور الأحداث ولا فى تطوير الحدث الرئيسى.

على أن الذى يقال بإزاء قضية الإعداد المسرحى، هو أننا شعرنا بجودة النص الأصلى «هو الذى يصفح» لكاتبه «ل. أندربوف» أكثر مما شعرنا بجودة الإعداد المصرى، الذى لم ينجح فى تمصير النص تمصيرًا كافيًا، خاصة وأن فنون السيرك لها فى تراثنا الشعبى وفى فنوننا المرتجلة أصول وجذور، كان يمكن الإفادة منها فى تقديم دنيا السيرك وليس سيرك الدنيا، وهذا ما حاوله المخرج إبراهيم بغدادى بخبرته الطويلة فى دنيا السيرك، وتمرسه بالعمل فى فنونه المختلفة، ومعايشته لفرق السيرك الجوالة فى المدن والأرياف، فضلا عن دراسته لأساليب السيرك المتطورة فى أمريكا، واشتغاله بتقديم بعض نمر البانتوميم والأكروبات.

وإذا كانت تلك هى محاولته الأولى فى التصدى لإخراج أول عمل مسرحى متكامل، وهو ما تجلى واضحًا فى حركة الإيقاع التى كانت بطيئة فى بعض الفصول «الأول» سريعة فى فصول أخرى (الثالث) كما تجلت بوضوح أكثر فى حركة الميزانسين التى كانت مرتجلة تمامًا فى الفصول الثلاثة، بحيث خلت من التشكيلات الجمالية، ومن التكوينات الدرامية، كما تجلت أخيرًا فى تكديس المسرحية بفصولها ومشاهدها جميعًا فى وحدة مكان واحدة هى غرفة صاحب السيرك، بدلا من فتح التمثيل على أجنحة السيرك بعالمه السحرى العجيب، الأمر الذى أدى إلى إقحام نمر الأكروبات فى هذا المكان، على نحو غير مقنع ولا مبرر كما أدى إلى الإيحاء بجو السيرك من خارج المسرحية وليس من داخلها، أعنى فى البرولوج الافتتاحى فقط، الذى تضمن الحركات الأكروباتية سواء من خلال شاشة خيال الظل أو من خلال بعض المهرجين، أقول إنه على الرغم من

هذه المآخذ جميعًا التى تؤخذ على المخرج الاستعراضى إبراهيم بغدادى فى أول عمل إخراجى متكامل يقدم له على المسرح، إلا أنه وفق إلى حد كبير فى الإيحاء بعالم السيرك، وبخاصة ما يدور فى داخله من خبايا وأسرار، فيها الضحك والبكاء، فيها الحزن والفرح، فيها الفشل والنجاح، فيها الموت والحياة، فيها الإنسان وفيها الحيوان، وفيها الحوار الدائر بين الاثنين أمام الجهد وبعيدًا عن أعين النظارة.

وقد ساعده على ذلك عاملان أساسيان أحدهما هو الديكور الذى قام بتصميمه الفنان مجدى رزق، والذى وفق فى تجسيد جو السيرك ابتداء من واجهة خشبة المسرح، حيث الخطوط المتقاطعة والألوان الجامعة بين الأزرق والأحمر والأصفر، وحيث الجدران الحافلة بالأدوات المستخدمة سواء فى ترويض الوحوش، أو فى نمر الأكروبات أو فى ملابس المهرجين. وإن كنت آخذ عليه عدم تنويع المناظر على امتداد الفصول الثلاثة بما يثرى العرض المسرحى من ناحية، ويعمق من ناحية أخرى الإحساس بعالم السيرك العجيب.

أما العامل الآخر فهو الإطار النغمى الذى أحاط بالعرض، والذى جمع بين أشعار الشاعر كمال عمار وألحان الموسيقى حسن نشأت، لقد استطاع هذا الإطار من خلال الكلمة الموسقة أو المغناة، فضلا عن المؤثرات الصوتية والموسيقية، من تجسيد ذلك العالم الخيالى بكل ما فيه من شعبية أصيلة، ومن أنغام وألحان تذكرنا بأيام زمان، أيام المولد فى الأحياء الشعبية، وأيام العيد فى القرى والأرياف.

ثم يجىء الأداء التمثيلى الذى تقف على قمته الفنانة الكوميدية نبيلة السيد فى دور عطيات لتشكل بؤرة الإشعاع الكوميدى فى المسرحية، سواء من خلال قوة حضورها فوق المسرح، أو من خلال خفة ظلها فى الدور، أو من خلال قدرتها على إلقاء الأفيهات المضحكة واستقبالها فى ذات الوقت، هذا إلى جانب قدرتها على الإقناع فى المواقف الدرامية والجادة، الخالية من الإضحاك، والموحية بعمق المأساة برغم انشغالها بنفسها فوق المسرح، أكثر من انشغالها بدورها داخل المسرحية، وهذا هو ما يعيبها فى كل عرض مسرحى.

هذا على العكس تمامًا من الممثل السينمائى القديم شكرى سرحان، الذى لم يكن هو الملائم لدور الأستاذ ليمون، والذى خلع على الدور فضلا عن المسرحية، طابعًا من الجمود والتحجر، فيما يُعرف بالأداء الاستاتيكى فوق المسرح، لقد كان يمثل «على الواقف» إن صح التعبير، دونما معايشة للدور من الداخل، ودون أى تفاعل مع سائر الشخصيات، بل بالأحرى كان يمثل «شكرى سرحان» وليس الأستاذ ليمون ولا أدرى كيف يقوم بأداء نفس الدور الذى كان معروضًا على كل من النجمين الكوميديين عبدالمنعم مدبولى ثم عبدالمنعم إبراهيم.

وبعدهما يجىء الممثل القدير محمد توفيق فى دور الأستاذ سيكا قمة فى التعبير والتأثير، لقد استطاع هذا الفنان من خلال دوره الصغير الذى لا يزيد على مشهدين أو ثلاثة أن يترك بصمات حقيقية فوق جبين العرض المسرحى، وأن يغادر المسرح فنشعر بالفراغ الكبير، إنه محاضرة فى فن الأداء المسرحى يلقيها كل ليلة، على أولئك الذين يظنون أن حجم الممثل يقاس بمساحة دوره.

أما الممثل المسرحى القديم محمد شوقى، فلم يكن موفقًا على الإطلاق فى دور فتوح الشماشرجى، كان فاترًا فى أداء دوره، غير مقتنع بالدور، وبالتالى غير مقنع للجمهور، كان يلقى ولا يؤدى، وما يلقيه كان أى كلام.

هذا على على العكس تمامًا من الممثل وفيق فهمى الذى قام بدور «على الله» فكان ملائمًا تمامًا لدوره، ساعده على ذلك حضوره الجسدى بكل ما فيه من ترهل، وطريقته فى الأداء بكل ما فيها من لعثمة، وتفهمه للدور ومحاولته أن يعيشه من الداخل والخارج جميعًا، أعنى من خلال علاقته بزوجته وأخته من ناحية، ثم من خلال علاقته بسائر العاملين فى السيرك من ناحية أخرى، كان كتلة من الغباء تتحرك بذكاء فوق المسرح.

ثم تجىء الممثلة نادية عكاشة فى دور رجوات، معقولة فى حدود دورها، ومقبولة فى أدائها لهذا الدور، ولو أن طاقة هذه الممثلة أكبر من دورها بكثير، الأمر الذى لم يمكنها من إثبات وجودها فوق المسرح، وإن كان المشهد الذى طارحت حمادة فيه الغرام ضعيفًا وفاترًا بشكل واضح، وكان فى إمكانها أن تؤديه بما هو أفضل من ذلك بكثير.

أما المفاجأة الحقيقية فى الأداء التمثيلى، فقد تمثلت فى الممثل نجاح الموجى الذى أدى دور لاعب الترابيز القديم، الذى كُسِرت ذراعه فى أثناء أدائه لنمرته الخطيرة فراح يدمن المخدرات، وكان على درجة كبيرة من الامتياز والتميز فى أداء دور «المسطول» الذى يفهم كل شىء، ولا يستطيع أن يفعل شيئًا، لقد عرف كيف يمزج بين الكوميديا والتراجيديا فى نوع من الأداء التراجيكوميدى، وبالتالى كان مركزًا للضخ التمثيلى فوق المسرح.

عمومًا، كان هذا العرض محاولة، مجرد محاولة لمسرحة فنوننا الشعبية المرتجلة وفى مقدمتها فن السيرك، بكل ما فيه من سحر وإبهار وخيال، وإذا كنا قد شاهدناه بعنوان «سيرك يا دنيا» إلا أننا كنا نتمنى أن نراه بعنوان «دنيا السيرك»!

* * *

أنـا والغبـى والمسـرح

ما أسهل أن يبكى الإنسان وما أصعب أن يضحك! هذه حقيقة، لأنه إذا كان من السهولة استدرار الدموع فمن الصعوبة اجترار الضحك، وعلى ذلك فلا وجود للضحك فى الطبيعة، فالأشجار لا تضحك، والحيوان لا يعرف الضحك، والجبال لم تضحك ذات يوم، وإنما البشر فقط هم الذين يضحكون، وهم وحدهم الذين يعرفون الضحك.

ومن هنا كان الضحك فضيلة إنسانية أنعم الله بها على ذلك المخلوق البشرى دون سائر المخلوقات، عساه يستطيع بالضحك أن يواجه تحديات الزمن، وتقلبات الحياة، فضلا عما يتهدده من شبح الفناء، ويخيم عليه من فكرة الموت، فإذا كان الميلاد بكاء والموت كذلك، فالحياة وحدها هى الضحك!

ولكن هل الحياة ضحكة كبيرة أو أضحوكة كبرى، أم أنها تنطوى على المعنى والقيمة، وتحتوى على الهدف والغاية؟

هذا هو السؤال الذى يفصل بين الضحك النفسى أو السيكولوجى، وبين الضحك الفنى أو الكوميدى، الأول أقرب إلى ردود الأفعال ولا يستهدف سوى العلاج، أما الآخر فهو الضحك الإرادى القائم على الوعى والمعرفة، والذى يستهدف التذوق والإمتاع، وعلى ذلك فالضحك الفنى أو فن الضحك، لابد وأن يستهدف غاية بالذات، وقيمة بالضرورة تبصرنا بأوجه النقص والقصور، وتحذرنا من الوقوع فى الخطأ والرذيلة، أو فى الهوة والهاوية.

من فوق هذه القاعدة النقدية نستطيع أن نتعاطى الأعمال الكوميدية بالنقد والتقييم ونستطيع أن نتعامل مع هذا الشيء الذى يسمى «الغبى وأنا» والذى يوصف بأنه مسرحية كوميدية.

فهنا مسرحية تثير الضحك حقًا، لاحتوائها على عدد كبير من المواقف الكوميدية التى تقوم على التناقض حقًا، ولاحتوائها على عدد كبير من المواقف الكوميدية التى تقوم على التناقض والتعارض، وعلى التصادم وسوء الفهم، وهى مما يُعرف بمسرحيات المقالب أو المطبات، التى يقع فيها أحد أبطال المسرحية، لا عن سوء قصد أو سوء نية، ولكن عن عدم تقدير غيره لحقيقة الأمور.

وعلى ذلك فالمسرحية تدور حول الأستاذ جاد الله عبد ربه المحامى، الذى تزوج من ربع قرن من الزمان بالسيدة درية، التى تعمل الآن ناظرة لإحدى المدارس، والتى طغى عليها عملها واهتمامها بهذا العمل حتى أنساها واجباتها الزوجية، بل وواجبات الأمومة فجعلت من البيت امتدادًا للمدرسة، وصارت تلقب فى بيتها «بالأبلة» أو بحضرة الناظرة.

وعبثًا يحاول زوجها أن يذكرها بيوم زواجهما وضرورة الاحتفال العاطفى به، فقد خمدت فيها كل عاطفة وانطفأ فى داخلها كل إحساس، وعبثًا تحاول ابنتها «مايسة» أن تقنعها بابن عمها «نبيه» ورغبتها فى الزواج منه، بدلا من ابن خالتها «فرج» الذى لا تحبه، ولكنها ترفض كل هذا الكلام، وتعلن أنها صاحبة الرأى الأول والأخير، لأنها صارت كل شيء فى البيت.

ويحاول نبيه هذا، الذى يتمتع بدرجة عالية من الغباء، حتى لقد ظل طالبًا فى كلية الحقوق خمسة عشر عامًا، أن يتقرب من زوجة عمه بأن يلبى لها احتياجات البيت الخارجية من شراء للفاكهة والخضروات ودفع فاتورة النور والتليفون، بل وتظيف الأطباق إن اقتضى الأمر، ولكن بدون جدوى، ويحاول أن يهرب مع ابنة عمه «مايسة» لإتمام عقد الزواج، ولكن الخادمة «سنية» تبلغ عنهما فتنتهى المحاولة بالفشل، ويحاول أخيرًا أن يتقرب من عمه حتى يساعده فى الزواج من ابنته، ولكنه ما أن يقع بسببه فى «مطب» حتى يخرج منه ليقع فى مطب آخر، وهكذا إلى نهاية المسرحية.

ولعل أخطر هذه المطبات جميعًا هو مطب شوشو خطيبة جاد الله السابقة التى دلها نبيه إلى مكان بيت عمه، فجاءت تطالبه بالبروش الماس الذى كان قد استرده منها، بعد أن فشل مشروع زواجهما. وتحضر شوشو فى وقت كان أحد المخرجين السينمائيين وهو الأستاذ وحيد شكرى يقوم بتصوير أحد مشاهد فيلمه السينمائى الجديد «الموريستان» فى أحد البيوت المجاورة، ويطرق بيت الأستاذ جاد الله للاستعانة ببعض الأشياء فى الوقت الذى تصطدم فيها سيارة إبراهيم الطوبجى بطل العالم فى الرواية وخطيب شوشو بالسيدة درية عند باب البيت فتصعد إلى شقتها ومن ورائها إبراهيم الطوبجى ومن ورائه شوشو خطيبته ليصطدم الحابل بالنابل ويدخل كل شىء فى كل شىء!

ووسط كل هذه الفوضى تدور معركة جانبية بين شوشو وبين الأستاذ جاد الله من أجل البروش الماسى، ويحاول هو أن يأخذها بعيداً عن الأعين حتى يتناقش معها فى الأمر، ويكون ذلك فى «الكوخ» الذى كان المخرج قد أعده لتصوير أحد المشاهد الغرامية، وفى الزحام تدور آلة التصوير عن غير قصد فى هذا المشهد الغرامى.

وهنا يصبح هذا المشهد الغرامى هو المشكلة، فالأستاذ جاد الله يخشى منه على زوجته التى ما إن تعلم به حتى تترك البيت مطالبة بالطلاق، وشوشو تخشى منه على خطيبها الذى ما إن يعلم به حتى يهددها بفسخ الخطوبة وقتل جاد الله، ونبيه يخشى منه على خطيبته «مايسة» التى ما إن تعلم به حتى تتشاجر معه، وتعرض عنه، وعبثًا يحاول الجميع أن يجدوا حلا للمشكلة، ويكون الحل هو سرقة الفيلم كله من شركة الإنتاج السينمائى.

ولكن محاولتهم فى سرقة الفيلم تبوء بالفشل، ولا يصبح أمامهم إلا مصارحة الجميع بحقيقة الأمر، لأنه بالمصارحة وحدها تنفرج الأزمة وتعود المياه إلى مجاريها وينصلح الحال. أما اللف والدوران فلا ينتج عنهما إلا الخروج من المأزق للوقوع فى مآزق أخرى.

وهكذا تنتهى مسرحية «الغبى» أو الأستاذ نبيه و«الأنا» أو الأستاذ جاد الله لتبقى مشكلة المسرح أو العرض المسرحى، والمسرحية كما هو واضح من عرضها

واستعراضها مسرحية ضاحكة ومضحكة معًا، لأنها تقوم على المقالب أو المطبات التى تحتوى على عناصر الفكاهة وتنطوى على المواقف الكوميدية، ولكنها الفكاهة الخالصة التى لا تخرج من ذاتها لتتناول شيئًا خارجها كأن يكون مشكلة اجتماعية أو ظاهرة أخلاقية أو قضية سياسية، كما أنها الكوميديا البحتة التى لا تستهدف قيمة بالذات أو هدفًا بالضرورة، وهو ما يُعرف بالضحك من أجل الضحك، وليس من أجل شىء آخر يؤدى إليه هذا الضحك.

والمسرحية على هذا النحو وإن جاءت من تأليف الكاتب الشاب مجدى الإبيارى، إلا أنها تذكرنا بمسرحيات والده أبو السعود الإبيارى تلك المسرحيات التى كانت تعد من أجل نجم كوميدى بعينه هو إسماعيل ياسين ولكى تخاطب جمهورًا بالذات هو جمهور الخمسينيات فيما قبل الثورة أو بعدها بسنوات محدودات.

وليس من شك فى أن عملا كهذا لا يمكن أن يخاطب جمهور الثمانينيات، جمهور المشكلات الاجتماعية والقضايا السياسية والظواهر الأخلاقية الجديدة التى أخذت تطفو فوق سطح هذا الجمهور، وأمام أعين هذا المجتمع. صحيح أن الكاتب مجدى الإبيارى حاول «تعصير» مسرحيته هذه وتطعيمها ببعض الأفكار العصرية أو الألفاظ المعاصرة من قبيل انتقاد السياسة التسعيرية فى اللحوم و لفاكهة والخضروات، والتهكم على ظواهر الانفتاح الاقتصادى وما صاحبها من مظاهر اجتماعية، فضلا عن السخرية من الأفلام السينمائية الهابطة وجوائز المهرجانات الزائفة وجمعيات النقد السينمائى، ولكن هذا جميعه كان من قبيل حشو المسرحية ببعض الألفاظ والكلمات دون أن تشكل نسيجا عضويا فى جسد العمل المسرحى، ودون أن تتجسد فى مواقف مسرحية كوميدية، فهى أشياء هامشية لا تربطها علاقة حقيقية بكيان العرض المسرحى.

وعلى ذلك فمسرحية مجدى الإبيارى أشبه ما تكون بإعداد مسرحى جديد لعمل مسرحى قديم حافظ على النص الأصلى أكثر مما يحاول تعصيره وتقديمه فى ضوء عصرنا الحاضر.

ويجىء الإخراج المسرحى الذى تولاه المخرج الصاعد شاكر خضير، ليركز على عناصر الضحك والإضحاك أكثر من تركيزه على كلمات النقد والانتقاد، وكأنما لكى يؤكد معنى الضحك للضحك لا لأى شىء آخر، إيثارًا للسلامة واستئثارًا بأكبر كم من الجمهور، وكان فى استطاعته أن يصفى النص المسرحى من كثير من البصمات الإبيارية فيرفع هذه البصمات من فوق جبين النص لكى يكسبه طبعًا عصريًا جديدًا، ولكنه هنا أيضًا آثر الالتزام بالنص وكأنما يلزم نفسه بما لا يلزم.

من ذلك مثلا مشاهد التصوير السينمائى التى استغرقت نصف الفصل الاول على الرغم من طول هذا الفصل عن الفصلين الآخرين بشكل صارخ، مما أدى إلى الشعور بالإطالة بالنسبة لهذا الفصل، والإحساس باختلال الإيقاع بالنسبة لباقى الفصول، ولو أن هذه المشاهد السينمائية تمت فى الخلفية ودخلت فى المسرحية عن طريق الحوار لكان ذلك أفضل بكثير، هذا فضلا عن ضعف هذه المشاهد من ناحية التنفيذ المسرحى ديكورًا وإضاءة تشكيلا وأداء، مما جعلها تبدو وكأنها جسم غريب استزرع فى كيان العمل المسرحى.

فإذا أضفنا إلى هذا الجزء من الفصل الأول، شحنه بمجموعة من الأغانى والرقصات والتابلوهات الاستعراضية، أدركنا على الفور مدى الخلل الذى أصاب هذا الفصل بالقياس إلى الفصلين الآخرين من المسرحية، ولو أن المخرج افتتح المسرحية بهذه المشاهد التى تشكل الجزء الثانى من الفصل الأول فيما يشبه البرولوج أو المقدمة الافتتاحية، لكان ذلك أفضل للمسرحية ولعرضها بمنظور عصرى حديث.

ومن ذلك أيضًا دور البطل المتخفى فى زى المرأة، والذى كان قاسمًا مشتركًا فى كل مسرحيات أبو السعود الإبيارى وكان له ما يبرره سواء بالنسبة لنجم الكوميديا الراحل إسماعيل ياسين أو بالنسبة لجمهور الخمسينيات، ولم يعد له أى تبرير فى الكوميديا الحديثة وبالنسبة لجمهور هذا العصر.

ومن ذلك أخيرًا دور بطل الرماية العالمى الذى يحمل مسدسيه فى كلتا يديه وعلى كلا جانبيه، يطلق منهما النار فى المنازل والشوارع دونما حسيب أو رقيب، إن مثل هذه الشخصية المستدعاة من الأفلام الأمريكية وبالذات من أفلام رعاة

البقر، ربما كانت جديدة على جمهور الخمسينيات ولكنها شخصية غير مقنعة وغير مبررة بالنسبة لجمهور الحاضر، وكان ينبغى تحريفها بشكل آخر أكثر إقناعًا لنا وللجمهور.

على أنه إذا كانت هذه المآخذ جميعًا هى التى أدت إلى تفريغ الكوميديا وجعلها تبدو بهذا القدر من التسطيح، فثمة أشياء تحسب للمخرج شاكر خضير لعل من أهمها إحساسه الكوميدى الحاد، وقدرته على توليد الضحك من جوف المواقف من أحشاء الكلمات، كذلك إحساسه بالشخصية الكوميدية ومدى ملاءمتها للدور بحيث تتحد الشخصية مع الدور اتحادًا عضويًا يساعد على تفجير الفكاهة، هذا بالإضافة إلى حرصه على عدم الإسفاف أو الابتذال سواء من خلال الحركات أو الكلمات، فعلى الرغم من شحنات الضحك الكثيرة فى المسرحية، فليس فيها ما يخدش الحياء أو يسمى إلى الآداب العامة.

وكان توفيقًا من المخرج أنه استخدم الأداء الغنائى الحى فى المسرح، بدلا من طريقة البلاى باك أو التسجيل الغنائى التى كثر استخدامها فى مسرحياتنا الكوميدية حتى ضاق بها الجمهور، ولقد ساعده على ذلك الموسيقى الشاب جورج أنور الذى استطاع بفرقته الموسيقية المحدودة العدد والآلات، أن يشيع جو الغناء الحى والموسيقى العصرية فى كافة أرجاء المسرحية، لا فى الأغانى والتابلوهات الاستعراضية فحسب، ولكن فى بعض المواقف، ولدى دخول بعض الشخصيات.

كما ساعده على ذلك أيضًا كلمات الشاعر كمال عمار، سهلة التلحين، بسيطة التعبير سلسة الأداء، وبخاصة لحن حديقة الحيوان، الذى تألفت فيه كلمات هذا الشاعر، وألحان جورج أنور، وأداء سيد زيان ومن خلفه المجموعة التى شكلت هذا التابلوه الاستعراضى.

بعد هذا كله يجىء الأداء التمثيلى الذى يقف فى طليعته النجم الكوميدى سيد زيان الذى قام بأداء دور « الغبى» أو الأستاذ نبيه، فكان ملائمًا تمامًا لهذا الدور سواء من خلال مظهره الخارجى، أو من خلال تقمصه للدور من الداخل، أو من حيث طريقة التعبير، وأسلوب الحركة، والقدرة على «التغابى» أو ادعاء الغباء،

ولعل أهم ما يميز هذا الممثل هو أنه فى الوقت الذى تجمعت فى يديه كل خيوط الكوميديا، لم يشعرنا بأنه النجم الأوحد الذى يقف فوق المسرح.

هذا بالإضافة إلى نجاح سيد زيان فيما يمكن تسميته بالغناء الكوميدى أو الكاريكاتيرى، وبخاصة فى اللحن الهندى العاطفى أو فى تابلوه حديقة الحيو ن الاستعراضى.

وبعده يجىء الممثل الكوميدى عبدالله فرغلى فى دور «الأنا» أو الأستاذ جاد الله، ليجعل من نفسه طرفًا من طرفى المعادلة الكوميدية «الغبى وأنا» وكان هو الآخر ملائما لدوره كل الملائمة، سواء من خلال ترهله الجسدى، أو من خلال تعبيره الوجهى، أو من خلال قدرته على توليد الضحك من داخل المواقف الجادة، أو التى لا تحتمل الضحك.

وبعدها يجىء زين العشماوى ملائمًا هو الثالث لدوره، دور إبراهيم الطوبجى بطل الرماية، وإن لم يكن الدور ملائمًا لهذا العرض المسرحى الكوميدى، فهو أشبه بدور أحد رعاة البقر فى أحد الأفلام الأمريكية، وعلى الرغم من محاولة هذا الممثل إضفاء المنطقة والمعقولية على هذا الدور، إلا أنه ظل نشازًا طوال المسرحية، وفى تقديرى أن هذا الدور ليس هو الدور الذى يفجر إمكانيات هذا الممثل على الأداء الكوميدى، وعلى العطاء المسرحى بوجه عام.

وقد ننسى الممثل القدير أنور محمد لأنه لم يترك بصمات حقيقية على جبين هذا العرض المسرحى من خلال قيامه بدور وحيد شكرى المخرج السينمائى، إلا أن قيمة هذا الممثل واقتداره هى التى لا تجعلنا ننساه أبدًا، وإن كانت المسئولية هنا تقع على عاتقه أكثر مما تقع على عاتق المخرج، لأن الدور ليس دوره على الإطلاق، فهو أكبر من مثل هذا الدور، وهو أجدر بأدوار أكثر عمقًا واستدارة.

فإذا انتقلنا إلى الأدوار النسائية، طالعتنا الممثلة القديرة زهرة العلا فى دور درية، وليس من شك فى أنها أكبر من دورها بكثير، على نحو جعلها تخدم هذ الدور بأكثر مما يخدمها الدور، أن زهرة العلا هى الأخرى أجدر وأقدر على أدوار أعرض من ذلك بكثير.

أما الممثلة فريدة سيف النصر فى دور شوشو، فكانت موفقة فى حدود دورها، وكان فى إمكانها أن تعطى هذا الدور بأكثر مما أعطاها الدور، ولكن يبدو أن تلك هى كل قدرتها الفنية، وكل طاقتها على العطاء المسرحى، ولا أدرى لماذا تتعمد «النطق» بهذه الطريقة غير المألوفة، والتى توحى بأن ثمة خطأ فى مخارجها للألفاظ.

وأما الممثلتان المعروفتان سهير توفيق فى دور «مايسة» وخديجة محمود فى دور «سنية»، فقد وفقت كل منهما فى حدود دورها، واستطاعت أن تعطى الدور كل ما يحتاجه وليس كل ما عندها، وبمقدار ما تميزت الأولى فى الرقص والغناء، وتميزت الأخرى فى الأداء والإضحاك.

عمومًا كانت مسرحية «الغبى وأنا» كوميديا حافلة بالضحك المتواصل فوق المسرح، ولكنه ضحك كالبكاء إذا نظرنا إليها بمقاييس الفن الكوميدى، وإذا حاولنا أن نسأل أنفسنا، وماذا أعطتنا هذه المسرحية؟ وكانت الإجابة.. لا شىء، لا شىء على الإطلاق.

* * *

لعبة اسمها المسرح

إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة، فما الذى يبرر الغاية نفسها؟ هذه العبارة الاستفهامية التى قالها الكاتب الشهير ألبير كامى، والتى تحمل فى طياتها الإجابة، إن لخصت شيئًا فإنما تلخص أزمة العصر، وإن عبرت عن شىء فإنما تعبر عن أزمة الإنسان فى هذا العصر، لأنه إذا كان كل شىء قابلا للتبرير، فإن الأشياء جميعًا تتساوى.. الخير والشر، الفضيلة والرذيلة، الصدق والكذب، الجبن والشجاعة، الفشل والنجاح.

وإذا كان عصرنا الحاضر يتعبد فى محراب جديد اسمه «الفلوس» وكانت الفلوس على مر العصور وسيلة لتحقيق غاية، فإذا بها تصبح فى هذا العصر غاية فى ذاتها، فما الذى يحدث لإنسان هذا العصر؟

لا شىء سوى الإفلاس النفسى والفقر الروحى، وفقدان الذات، والشعور بالغربة والغرابة والاغتراب، وهذا هو المعنى الذى تدور حوله مسرحية «لعبة اسمها الفلوس» فهناك إنسان دينه المال وعبادته النجاح، وفى سبيل دينه وعبادته يعلن الحرب غير المقدسة على كل من يعترض سبيله، لا فرق فى ذلك بين صديق وقريب، ولا أهمية فى ذلك لما يعرف بالقيم الأخلاقية والمعايير الإنسانية، إنه خليل بك عبد ربه صاحب الملايين، وصاحب الشركات والعقارات ومكاتب التصدير والاستيراد، وصاحب الضحايا.. فهو الذى أدخل صديقه محمود أبو الفضل السجن بعد أن لفق له قضية الاختلاسات الكبرى، وهو الذى أوقع ابنته كاميليا الصحفية الحسناء فى حبائله بعد أن كبلها بأمواله الطائلة،

وهو الذى جمع حوله مجموعة من مافيا العصر.. مختار وحنفى وعزت.. الذين ينفذون مخططاته الرهيبة فى الكسب غير المشروع، وهو أخيرًا الذى تنكر لأهله الفقراء والبسطاء وقريته «أبو زغلولة - غربية» لكى لا يعيش إلا لنفسه فقط!

وفجأة يموت، تاركًا وراءه كل هذه الملايين، وتاركًا خطيبته كاميليا التى لم يكن قد عقد قرانه عليها بعد، وعبئًا تحاول عصابته التى طالما ابتزت له أموال الآخرين أن تبتز لنفسها أمواله، فقد ظهر لهم فايق عبد ربه ابن أخ المرحوم والوريث الأوحد لثروته.

ولكن فايق هذا إنسان غلبان وأيضًا كحيان، أبيض القلب والعقل معًا، يعمل ببريد محطة أبو غزالة ولا يملك من متاع الدنيا سوى ربابته التى يبثها همومه وأشواقه، ويجمع حولها أقاربه من أطفال القرية، الذين يرددون وراءه غناويه البسيطة الساذجة التى لا تنتمى إلى هذا العصر.

ويسلمه وكيل مكتب البريد تلغرافًا يخبره فيه بوفاة عمه، فيهرع إلى القاهرة لتقديم واجب العزاء، ولكنه يقع كسمان الخريف فى شباك رجال العصابة الذين يحاولون استثماره وتحويله إلى قلم إمضاء وكفى، يوقع على شىء دون أن يدرى شيئًا، ولا يلبث أن يصبح فريسة لصراع القوتين العظميين.. كاميليا التى تستغل حرمانه العاطفى لتلتهمه بأنوثتها الطاغية، ومختار الذى ينتهز تخلفه الحضارى ليبتلعه بدهائه الشيطانى.. ويحتدم الصراع بين كاميليا ومختار .. أما هى فتعمد إلى التشهير بفايق فى مجلتها المصورة.. فهو المليونير حافى القدمين الذى يضع «حلة المحشى» تحت السرير، ويترك السيارة المرسيدس ليركب العربة الكارو، ويخشى الكهرباء والأدوات الكهربائية، ويتخذ من مجموعة أطفال القرية هيئة استشارية لإدارة أعماله، وأما هو فيستغل هذا كله لكى يتهمه بالسفه والعته وتبديد الأموال، ويتقدم إلى النيابة بطلب الحجر عليه حماية للنفس والمال.

ويكون فايق قد وقع فى حب كاميليا، فيتصدى له عزت الذى يهيم بها حبًا، لقد أحس بالفشل الأخير، وبضياع الحلم والمستقبل، وهو المدرس الحكومى الذى فصل من وظيفته بعد أن لفقت له تهمة تهريب أسئلة الامتحانات، ولم يجد مكانًا

يأويه غير وكر المستثمرين، حيث وقع فى غرام كاميليا وراح يعلمها فن الكتابة الصحفية إلى أن ظهر فايق فى حياتها فلم يجد أمامه إلا أن يعتدى عليها بالضرب وعليه بالقتل، وأخيرًا بسرقة حقيبة مملوءة بالفلوس والهرب بعيدًا عن أعين الجميع.

وتكون كاميليا قد وقعت فى حب فايق، لتتصدى للدفاع عنه أمام وكيل النيابة والهجوم على مختار وفضح الاعيبه الإجرامية، إلى أن يثور الأخير فيلقى فى وجهها بالقفاز، ويعريها أمام فايق كاشفًا الستار عن حقيقة الاسم المستعار المتخفى، وراء حملة التشهير التى شنتها عليه مجلتها المصورة.

وكما صدم فى عقله عن طريق مختار يصدم فى قلبه عن طريق كاميليا، وأخيرًا يصدم فى ضميره عندما يعلم بنبأ مصرع الطفل سامح، وإصابة باقى الأطفال فى حادث المرجيحة المروع، الذى وقع فى مدينة الملاهى التابعة لشركاته، وأمام هذا كله لا يملك إلا أن يعلن من أعلى مكان فى القاهرة كفره بالمدينة والحضارة، وإصراره على العودة إلى القرية حيث البكارة والبساطة والحياة على الفطرة. وعبثًا تحاول كاميليا أن توضح له الأمور وتصحح له الأخطاء، ولكنه يصر على رفضها هى الأخرى باعتبارها ملمحًا من ملامح الزيف والكذب والخداع.

وعندما تغير جلدها وتبدل اسمها فترتدى جلباب الفلاحة القروية وتسمى نفسها فرحانة وتناديه «بسى السيد» يصفح عنها ويرتمى فى حضنها ويجد فى صدرها بساط الريف الأخضر.

هذه هى خطوط الطول والعرض فى هذه المسرحية، وتلك هى قيمتها المحورية وهى فى عمومتها لا تخرج عن الموضوع التقليدى القديم الذى استهلكته السينما والمسرح، موضوع الفتى القروى الساذج الذى يفد إلى القاهرة فى أذنيه طنين المدينة وفى عينيه بريق الحضارة، وتهبط عليه من حيث لا يدرى ثروة طائلة، فلا يعرف كيف يجيد التصرف فيها، إلى أن تقع عليه واحدة من إياهن توهمه بحبها له فتعبث بكيانه كله، وتستنزف أمواله جميعًا إلى أن يصدم فى هذا الحب فيكفر بالتمدن والتحضير ويعود مفلسًا تائبًا إلى حيث كان، إلى الأهل والقرية.

وعلى الرغم من تقليدية هذا الموضوع وإعادته وتكراره كثيرًا، فقد كنا ننتظر من المؤلف ناجى جورج أن يضفى عليه رؤية عصرية، وأن يطوره إلى المفاهيم الفكرية الحديثة والمعالجة الفنية المعاصرة، ولكنه لم يفعل شيئًا من هذا، كل ما فعله هو أن صب هذا المضمون بواقعيته الحادة المباشرة فى إطار من التعبيرية الصارخة الأنغام الفاقعة الألوان، فحدث انفصام واضح بين شكل العمل ومضمونه، وغامت الرؤية بين الأحداث المهترئة والعلاقات غير المنطقية والشخصيات المبتورة غير كاملة الاستدارة.

فنحن لا ندرى إن كان فايق يمثل الفتى القروى الطيب القلب النقى الروح الذى صدم فى قيم المدينة وأساليب الحضارة لنتعاطف معه، أم هو يمثل كل معانى السفه والعتة والتخلف العقلى فلا يمكننا أن نتعاطف معه على الإطلاق؟ فإذا كان بسلوكه وتصرفاته أقرب إلى الأخير منه إلى الأول ضاع بالتالى أهم عنصر من عناصر البطل الدرامى، وهو إثارة الخوف لدى المتفرج، والشفقة لدى المتفرج، الشفقة على ما حدث له والخوف من أن يكون مصيرنا مثل مصيره.

ولا ندرى إن كان عزت هو البطل الحقيقى للمسرحية باعتباره القطب الآخر للصراع الذى يقف فى مواجهة الكذب المتمثل فى مختار والزيف المتمثل فى كاميليا والتخلف المتمثل فى فايق والانتهازية المتمثلة فى خاله حنفى، وباعتباره إشعاعة الضوء الساطع على ثوب المدينة الأسود، ولكنه فى الوقت الذى يدين فيه الجميع نراه وقد انتهى به الأمر إلى سرقة حقيبة مملوءة بالفلوس، وقد نتساءل وما قيمة هذه الفلوس بالنسبة إلى إنسان فقد الحلم والمستقبل على حد تعبيره؟ ولكننا لا نجد إجابة على السؤال!

ولا ندرى بعد هذا وذاك من تكون كاميليا هذه؟ هل توجد مثل هذه الشخصية فى حياتنا الصحفية؟ وعلى افتراض وجودها، كيف نسيغ قبول مثل هذه الشخصية غير.. المنطقية وغير المبررة؟ فتاة جميلة وموهوبة تعلمت حتى تخرجت فى الجامعة واشتغلت بالصحافة حتى أصبح لها الاسم والرأى، كيف تسمح لنفسها بالزواج من رجل فى مثل عمر أبيها؟ ورجل تعلم عنه أنه أدخل أباها السجن؟ وكيف تسمح لنفسها أن ترتبط برجاله الذين يشبهون رجال المافيا بعد

أن مات زعيمهم الأكبر، والأخطر من هذا وذاك كيف يمكنها أن تقع فى حب فلاح ساذج مثل فايق، بل وتغير جلدها واسمها لتكون امرأته فرحانة التى تتخلى عن كل شىء فى القاهرة لتعود معه إلى قرية أبو زغلولة؟

فإذا تركنا الموضوع والشخصيات إلى أحداث المسرحية نفسها، لوجدناها هى الأخرى حافلة بالاهتراء واللامنطقية ذلك أن المؤلف مشحونًا بالعديد من الأفكار والموضوعات حاول أن يصبها جميعًا فى عمل واحد، فضاع منه الخط الرئيسى للمسرحية. فإذا كانت «التيمة» دراما اجتماعية واقعية، فقد حاول المؤلف أن يجعل منها عنوة فانتازيا كوميدية ضاحكة فكانت النتيجة كوميديا قاتمة أو كوميديا سوداء. ومع ذلك كيف يساغ فى عمل كوميدى إقامة «صوان» لتلقى العزاء فإذا به يصبح مادة كاريكاتيرية لإثارة الضحك؟ بل كيف يساغ أن يقام عمل كوميدى على مصرع طفل وإصابة مجموعة من الأطفال فى حادث ملاهى مروع؟

أما عن البناء الفنى فقد خلط المؤلف بين عدة مذاهب أو اتجاهات، فبينما غلبت الواقعية على الفصل الأول، حيث مشهد قرية أبو زغلولة والمحطة ومكتب البريد، غلبت الرومانسية على الفصل الثانى، حيث مطارحات الغرام بين فايق وكاميليا فى أكثر من مشهد، كما غلبت التعبيرية على الفصل الثالث والأخير، حيث لوحة الملاهى السوداء والطفل المضرج بالدماء والصراخ فى مونولوج طويل يلقيه فايق من فوق أعلى مكان يحمل الإعلان عن اسمه وتجارته «فايق للتجارة».

وأما صوت المؤلف ناجى جورج كان أعلى من أصوات أبطاله، فهو ما كان واضحًا بشكل صارخ فى دور عزت الذى أنطقه المؤلف بأفكاره هو وآرائه فى الحب والأمانة والضمير والشرف والكرامة والحياة.

فإذا تركنا التأليف إلى الإخراج وجدنا المخرج سمير العصفورى وهو يفجر طاقته فى النص لكى يجعل منه عرضًا كوميديًا مبهرًا، حركة وديكورًا، إضاءة وموسيقى، فقد لجأ إلى القرص الدائرى لتقديم العرض فى مشاهد متتابعة بدلا من الديكور الثابت طوال الفصل الواحد أو طوال المسرحية كلها، وهو الأسلوب الذى غلب على إخراجه للمسرحيات الأخيرة، كما فى مسرحية «إنها حقًا عائلة محترمة».

وخطورة هذا الأسلوب فى هذا العرض، أنه ساعد، على تجسيد الخلط المذهبى بين الاتجاهات الواقعية والرومانسية والتعبيرية، وإن غلب الاتجاه التعبيرى على إخراجه بوجه عام، وتجلى واضحًا فى مشهد فتح الخزينة فى نهاية الفصل الأول ، ومحاولة عزت اغتيال فايق فى الفصل الثانى، ومونولوج فايق الأخير فى نهاية الفصل الثالث.

ولكن المخرج بدلا من أن يفيد من القرص الدائرى فى تقديم عرض متلاحق المشاهد سريع الإيقاع، إذا بكثير من المشاهد تفقد سرعتها وسخونتها، مما أدى إلى ترهل العرض وبطء الإيقاع، وليس أدل على ذلك من مشهد «صوان العزاء الذى حفل بعدد كبير من المعزين الذين يروحون ويجيئون ويحملون اسم توفيق» إمعانًا فى التعبيرية، والذى استغرق وقتًا زائدًا أدى إلى الشعور بالملل. وكذلك مشهد محاولة عزت اغتيال فايق، وإطلاقه العديد من الطلقات النارية المثيرة للفزع، وثرثرته بكلمات مكررة ومعادة، مما أدى إلى الشعور بالقلق، ثم مشهد فايق وهو يتعرف على مكتبه فى شركة التصدير والاستيراد، وكيف يتغير وضع المكتب فى عينيه كلما دخل إليه من أحد الأبواب الثلاثة، وعلى الرغم من أنه مشهد لا يقدم ولا يؤخر إلا أنه استغرق وقتًا طويلا، ثم المشهد الأخير الذى يلقى فيه فايق بمونولوجه الطويل، دون أن يضيف شيئًا أى شىء.

وعلى الرغم من توفيق المخرج فى تجسيد بعض المشاهد وخاصة مشهد محطة أبو زغلولة، ومشهد فتح الخزينة، ومشهد زيارة فايق لشقة كاميليا، ومشهد وكيل النيابة، لم يكن موفقًا بالذات فى مشهد الإثارة الجنسية، حيث تخلع كاميليا «البيجامة» الشفافة لكى تبدو عارية وهى تغتصب فايق وتلقى بجسدها فوقه، لم يكن ثمة داع لهذا المشهد على الإطلاق، أما استخدام المخرج لمجموعة الأطفال فيما يشبه الجوقة أو الكورس فقد كان جديدًا من ناحية ناجحًا من ناحية أخرى، بل كان إضافة إخراجية واضحة.

ويجىء الديكور الذى صممه هانى المصرى ومحمد عبدالمنعم، ليشكل ملمحًا أساسيًا من ملامح العرض، بل بطلا من أبطاله، فهو يجمع بين جمالية التشكيل من حيث الخطوط والظلال والألوان، وبين وظيفية التعبير من حيث التكوينات

والمساحات والمستويات، ولقد ساعد القرص الدائرى على سرعة تغيير الديكور فى أكثر من مشهد على امتداد المسرحية، كما ساعدت الإضاءة على إقامة حوار بين الظل واللون، وخاصة فى مشهد محطة أبو غزالة بواقعيته، ومشهد شنة كاميليا وهى تطارح فايق الغرام برومانسيته، ومشهد الإعلان عن شركات فابق للتجارة بكل ما فيه من تعبيرية.

وهذا كله على العكس من الموسيقى التى كانت دون مستوى الديكور والإضاءة بكثير، فهى من ناحية ليست الموسيقى المؤلفة خصيصًا للعرض المسرحى، وإنما هى توليفة موسيقية قام بوضعها عصام لطفى، وهى من ناحية أخرى بعيدة كل البعد عن التعبير عن المسرحية من الداخل، أحداثًا وحوارًا وأبطالا فهى خالية من أى نبض كوميدى يثير الشعور بالبهجة والمرح، نعم لقد كانت الموسيقى أى كلام.

وأخيرًا يجىء الأداء التمثيلى الذى يقف فى طليعته الكوميديان الممتاز والمتميز سعيد صالح الممتاز بطريقته الخاصة فى الأداء والتعبير، والتى تعتمد على عفوية الحركة وفطرية العبارة وتلقائية الانفعال، والمتميز فى تجسيد هذه الأدوار التى تلائم تكوينه الجسدى وتعبيره الوجهى وحركات اليدين، هى أدوار الإنسان البدائى البسيط سواء فى القرية أو المدينة والذى يجمع بين بكارة القلب وطهارة العقل، ولكن هذه الإمكانيات جميعًا لم يفجرها هذا الدور البالغ الضبابية والتعقيد، المملوء بالمونولوجات الداخلية البعيدة عن الإضحاك الكوميدى، الذى يمثل موقفًا أيديولوجيًا من الواقع والحياة لا علاقة له بطريقة سعيد صالح فى الأداء الكوميدى، وعلى ذلك فقد ظلمه الدور بمقدار ما ظلم هو الدور.

أما مديحة كامل فى دور كاميليا فهى وإن كانت نجمة سينمائية ناجحة، إلا أنها ليست كذلك على المسرح، برغم وقوفها على خشبته فى عملين سابقين هما «هاللو شلبى» و«الجيل الطالع» فقد بدت كما التائهة على المسرح، لا تدرى كيف تأخذ مفاتيح جمالها، ولا كيف تلقى بالافيهات الكوميدية، بل ولا كيف تأخذ إضاءتها أو تأخذ الميكروفون الذى يوصل صوتها إلى الجمهور، خاصة إذا لم يكن صوتها مسرحيًا على الإطلاق. لقد كان أداؤها من النوع الهامس أو المهموس

برغم تغير المواقف وتنوع الانفعالات، ويبدو أنها لا تدرى شيئًا عن الصحافة المصرية أو عن الصحفيات المصريات، ولا أين هى الصحفية التى ترتدى مثل هذه الأزياء الفاضحة والمثيرة التى لا تتفق ومهنة الصحافة؟ لقد كان حرصها على تغيير فساتينها أكبر من حرصها على تغير انفعالاتها، وكان اهتمامها بحضورها الأنثوى فوق المسرح أوضح من اهتمامها بحضورها الفنى داخل الدور.

أما الممثل الصاعد محمد كامل فى دور عزت، فقد كان واضحًا وبارزًا فى دوره، وكان مركز إشعاع حقيقى فى العرض المسرحى، تمكن من الأداء وقوة التعبير وتموج فى الانفعال وتدفق فى الحركة، ولكنه لا يزال فى حاجة إلى القدرة على ترسيب الدور فى أعماقه بحيث يبدو الأداء كما لو كان طبيعيًا لا شىء فيه من التكلف أو الافتعال، فالفنان الحقيقى هو من يعى الدور فى دلخله، بحيث يبدو وهو يؤديه من الخارج كأنما يؤديه بلا وعى.

وأما سعيد طرابيك فقد كان ملائمًا كل الملاءمة لدور مختار، بكل ما فى ذلك من مكر ودهاء وتفكير شيطانى، كان يؤديه ببساطة وتلقائية كما لو كان يعيش حياته أو أيامه العادية، وبدا فاهمًا للدور واعيًا لأبعاده على نحو يدل على تمرسه بفن الأداء المسرحى لدى الممثل الحديث.

عمومًا ليست مسرحية «لعبة اسمها الفلوس» مسرحية كوميدية بالمعنى الصحيح، ربما كانت كوميديا قاتمة أو كوميديا سوداء، وهى من خلال هذا التوصيف مسرحية ضالة، ضلت طريقها إلى فرقة الفنانين المتحدين، وكان أليق بها أن تعرض على المسرح القومى، فقد ظهر نجم هذه الفرقة سعيد صالح كمن يلعب على غير أرضه ووسط جمهور ليس هو جمهوره.

* * *

عزوز المهزوز يضحك على الجمهور

«إن الإنسانية تحدق بعينيها إلى كل ما يفعله الإنسان لكى تتخذ منه مثلا أعلى تسير على دربه وتهتدى بخطاه».

«إننى مسئول عن كل شىء ومسئوليتى تمتد حتى إلى تلك الحرب التى اشتركت فيها كما لو كنت أنا الذى أعلنتها».

هاتان الكلمتان اللتان قال أولاهما الفيلسوف الألمانى كانط وقال الأخرى الفيلسوف الوجودى جان بول سارتر، أن دلتا على شىء فعلى عمق الوعى الإنسانى، وأن عبرتا عن شىء فعن شمول المسئولية البشرية، فالإنسان بمقدار ما هو مسئول عن نفسه مسئول عن الآخرين، والمسئولية هنا ليست بالايجاب فقط، بمعنى أن الإنسان يسأل فحسب عما يفعل، ولكنها بالسلب أيضا، بمعنى أنه مسئول كذلك حتى عما لا يفعله، ففى الامتناع عن الفعل، ما يلحق الضرر بالذات وبالآخرين، تماما كما فى الإقدام على بعض الأفعال.

وهذا معناه أن الإنسان الحقيقى مسئول عن إلقاء عقب سيجارة قد يؤدى إلى حريق بما لا يقل أهمية عن إلقاء قنبلة قد تؤدى إلى دمار، وإحجام الإنسان عن إطفاء عقب سيجارة، يعادل اقدامه ولو بالصمت على إلقاء قنبلة ذرية، وهذا هو المعنى العام الذى تدور حوله أحداث مسرحية «المهزوز» التى كتبها المؤلف الكوميدى لينين الرملى ليقدمها الممثل الشامل محمد صبحى، والشمول هنا لا يقف عند مجرد الأداء الشامل من رقص وتمثيل وغناء، ولكنه يمتد فيشمل الديكور والموسيقى والإخراج.

وذلك لأن الثنائى المصرى محمد صبحى ولينين الرملى يحاولان فيما يبدو أن يبعثا من جديد ثنائيات الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن، وأعنى بها ثنائى نجيب الريحانى وبديع خيرى، ثنائى إسماعيل يس وأبوالسعود الإبيارى رغم الفارق الكبير بين ظروف كل عصر.

ومع ذلك فإذا كانت ثنائيات الأربعينيات والخمسينيات لها ما يبررها حيث لم يكن قد ظهر بعد المؤلف الكوميدى على الأصالة ولا المخرج المسرحى المتخصص، ولا مصمم الديكور الدارس ولا واضع الموسيقى المتمرس، فما الذى يبرر مثل هذا الثنائى فى هذا العصر؟

هل هو مجرد تكوين فرقة مسرحية تحمل اسم ستوديو ٨٠، أم هى الرغبة فى تحقيق الثراء المادى بعد تحقيق الانتشار الفنى؟ وإذا كان هذا متسقا مع طائفة المسرحيين الجدد، والذين دخلوا بفرقهم المسرحية إلى حياتنا الفنية دخول عصابات المافيا، فى غفلة من فرق القطاع العام التى تغط فى بياتها الشتوى و لصيفى جميعًا، فهل يتفق هذا مع واحد من ألمع شبابنا المسرحى وآخر من أبرع كتابنا المسرحيين؟

أقول هذا كله فى مطلع تناولى النقدى لمسرحية «المهزوز»، التى جاءت صورة مهزوزة بالفعل لأملنا المسرحى فى فنان نحبه هو محمد صبحى وكاتب نحترمه هو لينين الرملى.

فهنا مسرحية أقل ما يقال فيها أنها «فبركة» كاملة فهى تدور حول فكرة المسئولية الفردية تجاه المجتمع وتجاه الحياة الإنسانية بالمعنى الذى شرحناه، ولكن ما أبعد الفكرة عن تجسيدها فوق المسرح، وهو التجسيد الذى جاء هزيلا إلى حد بعيد مهزوزًا إلى أبعد حد، حيث نلتقى بالأستاذ عزوز الموظف بوزارة التخطيط، المنطوى على نفسه لا يلتقى بأحد ولا يلتقى به أحد، عملا بالمثل السائر «الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح».

وهو لفرط توحده وانحساره فى واحديته، فاقد الثقة فى نفسه وفى كل من حوله، فاقد الثقة فى زملائه فى العمل، فى أصدقائه فى المجتمع، فى جيرانه فى

المنزل حتى فى علاقاته العاطفية، تراه فاقد الثقة فى صديقته فيفى وفى خطيبته سوسو، لا يدرى هل يصادق خطيبته أم يخطب صديقته؟

وتقتحم مكالمة تليفونية خاطئة جدران عزلته، ولكن الفضول الذى يستبد بالأستاذ عزوز الموظف بوزارة التخطيط البشرى يجعله يتصنت على هذ المكالمة المريبة والغريبة، فإذا به على الخط مع عصابة إرهابية يتآمر أفرادها على قتل إنسان يدعى محمد عبد الرحمن، ويحاول عزوز بمعاونة صديقته فيفى أن يتعرفا على الضحية من تكون؟

ويكون دليل التليفونات هو الخيط الرفيع الذى يتعرفان من خلاله على الضحية وإذا به الجار الساكن فى الشقة المواجهة لشقته مباشرة، ويصبح السؤال الذى يفرض نفسه عليه وبإلحاح، هو هل يبلغ الشرطة بهذه المكالمة التليفونية انقاذا لجاره؟ ولكن العصابة بعد أن راقبت الخط التليفونى استطاعت أن تتعرف على صاحبه وعلى عنوان سكنه، بل بادرت إلى تهديده بالقتل إن هو أبلغ الشرطة، وإمعانا فى التهديد بعث المعلم سرسع بثلاثة من رجاله، متنكرين فى زى رجال الشرطة، الحنش المتنكر فى زى ضابط وحركش المتنكر فى زى شرطى وتوتو المتنكر فى زى مخبر، واستطاع الثلاثة أن يقتحموا شقته.. وأن يشبعونه ضربا، وأن يستخدموا شقته فى العبور منها إلى شقة الأستاذ محمد عبد الرحمن لكى ينفذوا خطتهم البشعة فى قتله والخلاص منه. ويغرق الأستاذ عزوز فى بحر من التردد وفى نهر من الحيرة هل يبلغ عن جريمة وشيكة الوقوع وينقذ حياة الإنسان أم يلوذ بالصمت ويؤثر السلام. مبررا صمته بأن هذا الإنسان لا يمت له بصلة من قريب أو من بعيد؟

ولكن بقايا من ضمير تطفو فوق سطح تردده واهتزازه، فيرفع سماعة التليفون ويستدعى ضابط الشرطة، ولكن هذه البقايا سرعان ما تتبخر أمام الضابط فيعود إلى رذيلته الكبرى فى الجبن والتردد والتشرنق داخل محارة الذات وقوقعة النفس فلا يبوح بكلمة واحدة، فيتركه الضابط رأفة بصورته المهزوزة، وإشفاقا على عقله المريض.

ولكن الحياة أخذ وعطاء، مد وجزر، وكما أن الإنسان لا يستطيع أن يخرج من جلده، فهو لا يستطيع بالتالى أن يخرج من مجتمعه، فالمجتمع هو رداء لفرد بدونه يشعر بالعراء ويفتقر إلى العراء، فها هو الأستاذ محمد عبد الرحمن شخصيا يطرق باب الأستاذ عزوز معاتبا إياه بحق الجيرة على ما يحدث فى شقته من صخب وعنف.. يؤديان إلى إزعاج الجيران، وفجأة يرى أمامه علبة من علب «البولوبيف» المستوردة ماركة هابى دوج أو الكلب السعيد، فيرشد جاره الأستاذ عزوز إلى خطورة هذا النوع من المأكولات المحفوظة بالنسبة لمعدة الإنسان، وكيف أنها طرحت فى الأسواق على سبيل التهريب وكان هو الموظف المسئول عن توقيع قرار مصادرتها حفاظا على حياة المواطنين.

وهنا يدرك عزوز سر مطاردة عصابة المعلم سرسع لهذا الموظف البسيط والشريف معا بوزارة التموين، ويدرك أيضا عظمة هذا الإنسان عندما يحاصره أفراد العصابة بالترغيب تارة والترهيب تارة أخرى، فهم يعرضون عليه مبلغا كبيرًا من المال على سبيل الرشوة فيرفض، ويضربونه حتى يصبح بين الحياة والموت فتهون أمام عينيه الحياة، إذا كان الموت هو المصباح الذى يضىء له الجانب الآخر من الإنسان.

ويشهر أحد أفراد العصابة مسدسه فى ظهر الرجل الطيب، ولكن عزوز يتمكن من اختطاف المسدس وانقاذ حياة الرجل، ويستدير ليشهره فى صدر أفراد العصابة ثم يتوجه إلى نفسه ويردد «ما استحق أن يولد من عاش لنفسه فقط». وأخيرًا يغادر خشبة المسرح، متجها إلى صالة الجمهور كمن يؤكد أن الإنسان بدون الناس لا شىء، ولكنه فى وسط الناس كل شىء.

وعلى هذا المعنى تنتهى هذه المسرحية، وهى كما هو واضح من خطوط الطول والعرض فيها ليست أكثر من مجرد فكرة، ولكن هذه الفكرة مجسدة فى أحداث مجسمة فى شخصيات مطروحة فى حوار جاءت مهزوزة إلى حد كبير، أما الأحداث فقليلة جدا على المسرح.. حتى نكاد نشعر بأن المسرحية كلها كلام فى كلام، ففيما عدا دخول أفراد عصابة التهريب على الأستاذ عزوز متنكرين فى زى رجال الشرطة ثم دخولهم على الأستاذ محمد عبد الرحمن لترغيبه أو ترهيبه،

ثم المعركة التى دارت بينهم من ناحية وبين عزوز وجاره من ناحية أخرى، فضلا عن المقابلة التى تمت بين عزوز وضابط الشرطة الحقيقى، فيما عدا هذه الأحداث القليلة لا نكاد نجد أحداثا أخرى على الإطلاق، مما اضطر المؤلف إلى حشر المسرحية بعدد من المشاهد التى لا تدخل فى صلب الحدث ولا ترتبط بالقيمة المحورية مثل المشهد الذى دار بين عزوز والكبابجى وغطى مساحة كبيرة من العرض، والمشهد الذى دار بينه وبين البواب، واستخدم عزوز فيه براعته الأكروباتية فيما يشبه الكراتيه، ثم المشهد الذى دار بينه وبين فيفى الراقصة على مسمع من الموسيقى، وكلها مشاهد قصد بها المؤلف حشو المسرحية بما يملأ الفراغ، لا بما يطور الحدث، أو يصعد المواقف، أو يبلور ملامح الشخصية.

وفيما عدا شخصية المهزوز وهى الشخصية المحورية التى وفق المؤلف فى رسمها وتصويرها وتجسيدها فوق المسرح، لا نكاد نجد شخصيات أخرى بالمفهوم الدرامى للشخصية. يصدق هذا على شخصية الراقصة فيفى والخطيبة سوسو، كما يصدق على شخصية الضابط والبواب، ويصدق كذلك على شخصيات أفراد العصابة الثلاثة الحنش وحركش وتوتو فكلها شخصيات هامشية لا تشكل أبعادا بعينها ولا تحمل أفكارا بالذات وكأنما هى «شماعات»، يعلق عليها البطل افيهاته الكوميدية.

وقد تبدو شخصية الأستاذ محمد عبد الرحمن مخدومة بعض الشىء، شخصية الموظف البسيط والشريف معا، فى عصر أصبحت فيه الفلوس هى كل شىء، ولكن المؤلف سرعان ما وقع فى هوة النمطية أو الكاركترية، وإلا ما معنى أن يكون قدر مثل هذا الموظف بمظهر الغلبان الكحيان الذى يثير الضحك، ويبعث على الإشفاق؟

فإذا تركنا الأحداث والشخصيات وانتقلنا إلى الحوار لما وجدنا هنا ما اعتدنا أن نجده عند لينين الرملى.. من ظلال للكلمات وأبعاد للألفاظ وقدرة على تكثيف المعنى فى أوجز عبارة فضلا عن صياغة العبارات على لسان حال الشخصية.. محورية كانت أو ثانوية، فأفراد العصابة يتكلمون لغة تقليدية مكررة ومعادة فى أفلامنا السينمائية ومسلسلاتنا التليفزيونية.. والموظف المقهور المطحون يستخدم عبارات خطابية ونبرة إرشادية، والراقصة هى الراقصة

بألفاظها المألوفة فى الشتائم والردح.. وحتى البواب هو الفلاح الساذج الذى يصدر عن كلمات وعبارات تدل على البلاهة والعبط.

وربما كان الاستثناء هنا أيضا هو شخصية المهزوز، التى أنطقها المؤلف حوارا ذكيا مبتكرا يدل على لسان حاله من ناحية وعلى قدرة لينين الرملى من ناحية أخرى على خلق شخصية جديدة فوق المسرح، ذلك لأنه وضع محمد صبحى نصب عينيه، وحشد كل إمكانياته لتفصيل الدور على مقاس هذه الشخصية، بصرف النظر عن أشياء كثيرة أخرى.. بل بصرف النظر عن باقى الأشياء.

فإذا انتقلنا من النص إلى العرض.. كنا كمن ينتقل من لينين الرملى إلى محمد صبحى، ذلك لأن هذا الفنان آثر أن يقوم بكل شىء فوق خشبة المسرح، فهو المخرج وهو الديكوريست وهو الموسيقى وهو البطل أو بالأحرى النجم الأوحد. وهذا خلط فى الأوراق أن أعتمد على الذكاء والفهلوة فهو لا يليق بفنان موهوب ومثقف، يحترم التخصص فى كل جانب من هذه الجوانب، ولكن محمد صبحى فيما يبدو كان يفكر بعقلية صاحب الفرقة الذى يهمه تغطية التكاليف، فعمل على تخفيض الانفاق، وكانت النتيجة هى إصابة العرض بالأنيميا الحادة فى الإخراج والديكور والموسيقى.

أما الإخراج فقد كان بسيطا ومباشرا يكاد يخلو من الطرافة والابتكار، فالنص مطروح كما هو فوق المسرح، حتى الأحاديث المباشرة التى يقف فيها البطل وحده فوق المسرح مخاطبا الجمهور، لم يحاول المخرج أن يجد لها معالجة جديدة تتفق ومتطلبات المسرح الحديث، كذلك عمد إلى الأسلوب المستهلك فى نزول البطل إلى الصالة. تجسيدا لمعنى التحامه بالجمهور، على الرغم من إطار الواقعية الاجتماعية الذى يقيم حائطا رابعا بين من هم فوق المسرح، ومن هم فى داخل الصالة.

وكان من وسع الإخراج أن يحافظ على وحدة الإيقاع بين فصول المسرحية الثلاثة حيث بدا الفصل الأول أطول بكثير من كلا الفصلين الثانى والأخير، وكان يمكن ضم الفصلين الأخيرين فى جزء ثان، خاصة أن الفصل الثانى لم ينته نهاية

درامية ليقف عند مرحلة بعينها من مراحل تطور الحدث، وإنما وقف عند لحظة زمنية بحيث جاء الفصل الثالث ليصل ما انقطع فى تسلسل طبيعى. فقد انتهى الفصل الثانى على مشهد الحوار الدائر بين عزوز ومحمد عبد الرحمن، ثم بدأ الفصل الثالث على نفس المشهد استكمالا للحوار.

وأما الديكور فكان هو نفسه الديكور طوال الفصول الثلاثة، دون أن يحدث فيه أى تغيير، فهو صالة الجلوس فى شقة الأستاذ عزوز بأثاثها البسيط المتواضع، ولا أدرى كيف يمكن لهذا السرير الأكروباتى الذى يضم ويفتح فيصل ما بين الحمام والصالة، أن يتسق مع هذا الإطار الواقعى المباشر، وكان فى وسع الإخراج أن يغير من هذا الديكور الثابت إثراء للفصول من ناحية، واشعارا بمرور الزمن من ناحية أخرى، ولكن الحرص فى الانفاق حال دون ذلك، كما حالت دونه الإضاءة التى مضت على وتيرة واحدة دون أى تغيير ينقلنا من زمن إلى زمن، أو من مناخ إلى مناخ.

وفيما عدا الموسيقى المسجلة التى رقص عليها عزوز وصديقته فيفى رقصة كوميدية طريفة وبارعة، لم نكد نشعر بما سمعنا عنه من موسيقى مسرحية، وكان فى وسع الإخراج أن يضيف إلى هذه الرقصة الثنائية رقصة شرقية للممثلة هناء الشوربجى جاءت بشكل طبيعى فى سياق الأحداث، ولكنه أجهض هذه الرقصة دونما مبرر فنى أو إخراجى.

فإذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلى لوجدنا الفنان محمد صبحى هو كل شىء فوق المسرح، سواء بحضوره الكوميدى القوى، أو بمرونته الجسدية الكاملة، أو بقدرته على إثارة انتباه الجمهور، وعلى الرغم من المساحة الكلامية الكبيرة فى النص، مما يعوق حركة هذا الممثل الديناميكى، إلا أنه استطاع بالفعل أن يؤدى المشاهد الحوارية الخالصة بروعة وبراعة معا، وبخاصة مشهده مع الكبابجى ورقصته مع فيفى وحواره مع الأستاذ محمد عبد الرحمن ثم لقاءه مع ضابط الشرطة العقيد الحسينى.

لقد كان محمد صبحى بحق فى هذه المشاهد جميعًا طاقة من الإشعاع الكوميدى، قادرة على إضحاك الجمهور، وكان من الطبيعى أن يدخل المسرح لكى

لا يخرج منه، أعنى أن يظل حاضرا فوق المسرح، طوال الفصول الثلاثة، لأنه بخروجه من المشهد أو بغيابه عن خشبة المسرح، ينتهى الضحك بل يتوقف العرض.

وهذا معناه أن محمد صبحى كان يقف وحده فوق المسرح، لا فى دوره فحسب، بل أكاد أقول فى باقى الأدوار، لأن كل من عداه فى هذا العرض كان دون مستواه بكثير،بل دون مستوى دوره بشكل واضح، وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الممثلة هناء الشوربجى التى قامت بدور فيفى فكانت موفقة فى حدود دورها، ساعدها على ذلك رصيدها السابق فى التمرس بخشبة المسرح، برغم ما ينقصها من تدريب على مخارج الألفاظ حتى يتفق جهازها النطقى فى الكلام مع جهازها الجسدى فى الحركة، فالأداء التمثيلى إنما هو تعبير بالحركة والكلام وبالصمت فى بعض الأحيان، وهو ما لم تدركه حتى الآن!

عموما أستطيع أن أقول إن مسرحية المهزوز، عمل فنى مهزوز أو هى صورة مهزوزة للفنان اللامع محمد صبحى والكاتب البارع لينين الرملى، وهى وإن حققت لهما كسبا جماهيريا، إلا أنه كسب من لا يضيف إلى فنه شيئًا، أو بالأحرى هو كسب من يخسر نفسه لكى يربح الجمهور.

* * *

يا عالم من المهووس؟

ما الذى نأخذه من القديم وما الذى نتركه؟

وماذا نأخذ من الحاضر وماذا نترك؟

هذان السؤالان برغم ما فيهما من بساطة، إلا أنهما على جانب كبير من الخطورة والخطر، وقد تبدو الإجابة عليهما من السهولة بمكان، ولكننا إذا تركنا أسطح الأشياء وحاولنا الغوص فى الأعماق، أدركنا مدى ما فى هذين السؤالين من خطورة وخطر، الخطورة فى أن يظن البعض أن القديم هو كل شىء، وهو الأفضل من كل شىء، وأن من فات قديمه تاه، فيأخذون به كل الأخذ، ويديرون ظهورهم للحاضر، وإنجازات الحاضر، فيعودون إلى كهفهم القديم، ويقطعون الصلة بينهم وبين العصر.

والخطر فى أن يظن البعض الآخر أن الجديد هو كل شىء، وأن القديم لا مكان له فى هذا العصر، وأن من يأخذ بأساليب الماضى، يصبح «دقة قديمة» لا يسمع لها رنين ولا صدى، فالعصر هو الأفضل فى كل شىء، فى مخترعاته الآلية، ومبتكراته الالكترونية، وإنجازاته التكنولوجية، وحتى فى أخلاقياته الحافلة بكل أساليب الحرية والانطلاق.

إن البعض الأول أشبه ما يكونون بأهل كهف جديد، ضاقوا بالحاضر وضاق بهم الحاضر، فقدوا القدرة على التكيف مع روح العصر، وآثروا العودة إلى كهفهم القديم، والبعض الآخر أشبه ما يكونون بأهل الكهف القديم، الذين طرحوا حياتهم على خريطة العصر، وعاداتهم وتقاليدهم مشدودة إلى قيم

التراث،وأخلاق الأسلاف، فعاشوا عصرهم على أساس من سوء الفهم، أو سوء التفاهم، وفقدوا بالتالى القدرة على التماثل أو التجانس مع كل ما يحمل صفات للعاصرة.

وهذا معناه أن القديم لا يمكن قبوله كله على أساس من رفض الماضى، فالماضى والد الحاضر، وبين الاثنين صلات رحم ووشائج قربى، لا يمكن قطعها بنصل السكين ولا بحد الموسى.

والسؤال الآن هو هذا: كيف يمكن الجمع بين أخلاق القرية وأخلاق المدينة فى تركيبة عضوية جديدة؟ أو كيف يمكن المزج بين أصالة الماضى ومعاصرة الحاضر فى نوع من المحصلة الحيوية؟

وحول هذا السؤال تدور هذه المسرحية «عالم مهووس» التى حاول فيها مؤلفها أحمد حلمى أن يطرح القضية ويناقشها، وأن يجد لها حلا، فى قالب من الكوميديا الاجتماعية، وفى إطار من الموسيقى الغنائية.

وعلى ذلك فالمسرحية تدور فى أسرة الأستاذ عبد القادر الحمش، النازح من الريف مزودا بأخلاق القرية، لكى يعيش فى المدينة، ويثرى ثراء كبيرًا بعد اشتغاله بالمحاماة، وتوليه قضايا الشركات العالمية الكبرى، وهو يعيش مع زوجته خديجة التى تزوجها أيام كفاحه ونزح بها من قرية «شال شلشمون» إلى مدينة القاهرة، وأنجب منها مدحت وسهام، اللذين تشربا بأخلاق المدينة وإيقاع العصر، وانقطعت صلتهما بالقرية، وتناثرت أيامهما بين «فيللا» أبيهم فى المعادى، وبين الجامعة فى الجيزة، وبين النادى فى الجزيرة، ومن الأصدقاء محمد الحلو وخطيبته روحية من هواة الرقص والموسيقى والغناء، والسهر حتى مطلع الفجر.

ويسخط الوالد عبد القادر الحمش على هذا السلوك، فيلعن العصر وأخلاق العصر، ويتباكى على زمان وأيام زمان، حيث كان الرجل هو الرجل، والمرأة هى المرأة، والابن هو الابن، فلا رفع للتكليف، ولا تقريب للمسافات، ولا وجود لما يسمى بالصداقة العائلية، وإنما الكل يعرف حدوده ولا يجرؤ على

تجاوز هذه الحدود. فالطاعة تقتضى تنفيذ الأوامر، والاحترام يصل إلى تقبيل الأيادى.

ولا يسخط الوالد على سلوكيات 'لعصر المتحررة إلى درجة الانحلال، على الشعور المسترسلة والبنطلونات المحزقة التى لا نميز فيها بين الفتى والفتاة، على البنت التى تختار خطيبها وتضع أبويها أمام الأمر الواقع، على السهر حتى مطلع الفجر مع أكواب البيرة ودخان السجائر، على الرقص المجنون الذى لا طعم فيه للحب ولا رائحة فيه من الحنان، على الموسيقى الصاخبة التى لا شىء فيها من الطرب ولا تصيب الإنسان إلا بالصداع، على الغناء الآلى الذى يصدر عن مكبرات الصوت فلا ينعش الروح ولا يشبع الوجدان، لا يسخط الوالد على هذ كله فحسب، ولكنه يسخط كذلك على تكنولوجيا العصر على الطائرات وما تحدثه من خسائر فى الأرواح على السيارات وما تسببه للإنسان من آلاء المفاصل، والركبتين، على البوتاجازات وما ينتج عنها من انفجار واختناق، على الثلاجات وما تؤدى إليه من إفساد للمأكولات، على التليفزيون وبخاصة التليفزيون الملون وما يعرضه من مسلسلات تصيب الإنسان بالبلادة والسلبية والخمول، على السينما وما تقدمه من أفلام جنسية تشيع التسيب والانحلال فى أوساط الشباب.

فهذه جميعا فى رأى الوالد أمراض العصر، التى عرف إنسان زمان كيف يقى نفسه منها بالحياة على الفطرة وفى حضن الطبيعة، وليس أدل على ذلك من عمر الإنسان الذى كان يصل متوسطه إلى التسعين ولم يعد يجاوز الآن سوى الستين، وهكذا تقع الفجوة بين الوالد وأولاده فى موقف كل منهما من العصر، إلى أن ينتهى الموقف بأن يدخلوا جميعا فيما يشبه المباراة، المباراة التى موضوعها هو العودة إلى حياة الماضى ورفض كل وسائل الحاضر، سواء فى المأكل والملبس أو فى العادات والتقاليد، ولتكن الجائزة لمن يصمد فى مواجهة الحياة القديمة وتحملها حتى النهاية، ولتكن الأم هى حكم المباراة بين الفريقين أو بالأحرى بين الجيلين.. جيل الآباء وجيل الأبناء.

وبهذه «الفرشة» تنتهى أحداث الفصل الأول، لتبدأ أحداث الفصل الثانى، وقد

غبر الأولاد معالم الفيللا ومحتوياتها، وعادوا بها إلى جو القرية القديم، كما غبروا ملابسهم وارتدوا ملابس أبناء الريف، واستعادوا عاداتهم وتقاليدهم وطريقتهم فى الكلام، ويعود الوالد فلا يكاد يتعرف على بيته ولا على أفراد أسرته، وتكون المفاجأة عندما يحتفلون بعيد ميلاده على الطريقة القروية، حيث البخور والدفوف والمزامير والرقص الشعبى، وحيث يقدم له الأولاد الطاقية والجلباب والقبقاب هدايا عيد الميلاد.

ويضطر الأب إلى قبول الأمر الواقع حتى لا يخسر الرهان ويخرج من المباراة، وتتوالى الأحداث، فيحضر مندوب شركة «ايماكو السويسرية» للاتفاق معه على إدارة أعمالها فى مقابل مليون جنيه، وعندما يجد مثل هذه الصورة، ينسحب على الفور، فاسخا عقد الاتفاق، ويحضر أخوه عبد الستار هو وابنته ليلى من أمريكا، للإقامة فى القاهرة، وإتمام خطوبة ليلى ومدحت، وعندما يجدان البيت على هذا الحال، يتردد عبد الستار فى اتفاقه القديم وتعود ليلى الفندق فورا، وبذلك يضيع عليهم نصف الأرنب أو نصف المليون جنيه التى كانت ليلى قد ورثته عن أمها منذ وقت قريب. ويستدعى الأب إلى قسم الشرطة لأخذ أقواله فى الشكوى التى كان قد قدمها ضده جاره الأستاذ شفيق، يتهمه فيها بإزعاجه الحى كله، بسبب جهاز الفيديو كاسيت الدائر فى البيت ليل نهار، ولكنه يذهب إلى قسم الشرطة بالطاقية والجلباب والقبقاب، فتوجه إليه تهمة انتحال شخصية عبد القادر بك الحمش، ويلقى به فى الحجز يوما وليلة حتى يتم التحقق من شخصيته.

وهكذا يبدأ الأب فى الشعور بالضيق والقلق، بعد أن تعطلت مصالحه، وتوقفت أعماله، وخسر الكثير بسبب العودة إلى حياة الماضى، والتخلى عن حياة العصر، ولكنه يكابر ويعاند حتى لا يخسر الرهان، وعلى الوجه الآخر تكون ابنته سهام قد ضاقت هى الأخرى بهذه الحياة، وساءت علاقتها بخطيبها عصام، فتعلن الخروج من المباراة والاعتراف بالهزيمة، وينتهز الأب هذه الفرصة، ليطلب إيقاف المباراة، ويطالب زوجته بإعلان النتيجة، ولكن الأم تطلب من الأب ومن الأولاد، تصحيح المسار، والإفادة من التجربة، وذلك بالعودة إلى الحياة العصرية

دون التخلى نهائيا عن أبدع ما فى القديم من قيم، وعن أروع ما فى التراث من مثل عليا، والمزاوجة بين أخلاق القرية وبين حياة المدينة، والتزود بأصالة الماضى فى مواجهة انفلاتات الحياة العصرية.

وانطلاقا من فوق هذه القاعدة الاجتماعية يعود الوفاق بين كل من مدحت وابنة عمه ليلى، وبين سهام وخطيبها عصام، وبين الأب عبد القادر والأم خديجة، بل وبين الشغالة أم فتحى وخطيبها متولى السائق، وتأكيدا لهذا المعنى يجىء المطرب محمد الحلو وخطيبته روحية ليغنى لحن «امتى الزمان يسمح يا جميل.. وأسهر معاك على شط النيل» موزعا توزيعا عصريا للموسيقى عمار الشريعى، حيث المضمون القديم مؤدى فى قالب عصرى جديد.

تلك هى خطوط المسرحية التى كتبها أحمد حلمى، محاولا أن يناقش فيها هما من همومنا الحديثة وقضية من قضايانا المعاصرة، ولا شك أن المضمون أقوى وأعمق بكثير من إطاره الكوميدى أو بنائه المسرحى، فالكوميديا فى الكثير من المشاهد لا تنبع من المواقف ولكن من القفشات اللفظية والنكات الكلامية، خاصة إذا كانت «القماشة» المسرحية تسمح بذلك، حيث يستطيع الأب أن يسخر كما يحلو له من شباب العصر الحاضر، ويستطيع الأبناء أن يتهكموا كما يشاءون من العادات والتقاليد القديمة، وليس أدل على ذلك من الفصل الأول الذى قلت فيه الحركة وكثر الكلام، فإذا هو فى معظمه فضفضة وثرثرة ما أن تنتهى منها الأم حتى يبدأ بها الأب، الذى لا يمل من الكلام عن زمان وأيام زمان، حتى أصاب الفصل الأول فى معظم مشاهده بالسكونية والاستاتيكية، وانتقلت عدوى الإصابة إلى الجمهور فشعر بالإطالة والتكرار، حول هذا المعنى.

ولقد حاول المخرج سعيد مدبولى أن يكسر رتابة هذا الفصل، ويقطع تيار هذا الكلام من خلال الأغنية التى غناها محمد الحلو بمصاحبة تابلوه الراقصات وذلك فى بداية الفصل، ثم من خلال المطلع الذى غناه أمين الهنيدى وأكمله محمد الحلو فى منتصف هذا الفصل، وكان موفقا فى ذلك إلى جانب توفيقه فى طريقة تقديم أبطال المسرحية وهم عائدن من حفلة تنكرية، وكل يخلع قناعه ليقدم نفسه إلى السيدة خديجة ربة البيت وبالتالى إلى الجمهور.

وإن كنت آخذ عليه هنا فى هذا الفصل استخدام طريقة «البلاى باك» أو الاسترجاع للأغانى المسجلة، التى لو تم أداؤها أداء حيا فوق المسرح، لكان ذلك أوقع بكثير خاصة وأننا بإزاء مسرحية كوميدية أصلا وليست موسيقية غنائية فى المقام الأول حتى يخشى من طريقة الأداء الحى.

كذلك كنت أفضل أن يحمل محمد الحلو اسما مسرحيا شأنه شأن سائر أفراد المسرحية طالما أنه أحد هؤلاء الأفراد، بدلا من اسمه الحقيقى الذى بدا وكأنه نوع من الدعاية أو الإعلان عن هذا المطرب الجديد.

فإذا انتقلنا إلى الفصل الثانى لما وجدنا فيه ما وجدناه فى الفصل الأول من ثرثرة وكلام، حيث توالت الأحداث وازدحمت الشخصيات مما أدى إلى كثرة الحركة وسرعة الإيقاع، والخروج من مجال الاستاتيكية الساكن إلى مجال الديناميكية المتحرك، ولا يعاب على هذا الفصل من ناحية البناء المسرحى، سوى هذا التنافر الواضح بين الابن مدحت والابنة سهام، فى استقبالهما لابنة عمهما ليلى المتأمركة والعائدة من أمريكا برغم انتمائهما لنفس العصر الذى تنتمى إليه ليلى، ورغم أنهما يعيشان نفس الأسلوب الذى تعيشه هذه الفتاة، كذلك يعيب هذا الفصل عدم إجادة الكاتب فى رسم بعض الشخصيات وخاصة شخصية عبد الستار الحمش العائد من أمريكا بعد أن جمع ثروة طائلة، لقد بدا مهزوزا مفزعا خاليا من أى مضمون، فاقدا لأية دلالة، وكان يمكن تعميق مضمون المسرحية بإكساب هذه الشخصية دلالات أعمق وأبعد مدى، كذلك بدت شخصية ليلى مهزوزة مفزعة غير مقنعة على الإطلاق، فما الذى يجعل مثل هذه الشخصية التائدة من أمريكا الوارثة لنصف مليون جنيه تقتنع بالزواج من ابن عمها مدحت الذى لم تره، ولم تدخل معه فى علاقة حب، ولا يكفى أن يخلع زى القرية ليرتدى ملابس المدينة حتى تقتنع به مثل هذه الفتاة، وهو الطالب الذى لم يتخرج بعد فى الجامعة، كذلك بدت شخصية عصام خطيب سهام غير مقنعة ولا مبررة سواء فى مرحلتها الأولى حينما ظهر بمظهره التقليدى المحافظ الذى يرفض من خطيبته أن تشرب القهوة أو تدخن السيجارة، أو فى مرحلته الأخرى حينما ظهر بمظهر العصرى المتحرر، الذى يرتدى القميص الأحمر والبنطلون الأبيض، بعد أن

خلع الطربوش والبدلة الكاملة، والذى يسمح لخطيبته بالرقص والسهر والغناء، ثم ما الذى أدى به إلى هذا التحول الجذرى والمفاجئ؟

أما من ناحية الإخراج فكان أكثر توفيقا فى هذا الفصل منه فى الفصل الأول، سواء من ناحية ديناميكية الحركة أو سرعة الإيقاع، أو من ناحية تغيير الجو والعودة به من إيقاع المدينة إلى ايقاع القرية، وكان مشهد الاحتفال بعيد الميلاد بالأسلوب القروى على درجة كبيرة من الحيوية والاتقان، وخاصة أغنية عبده الحامولى التى أداها المطرب محمد الحلو، ولحن «يا عريس يا صغير» المأخوذ من أوبريت «الليلة الكبيرة» لسيد مكاوى.

وإن كنت آخذ على المخرج فى هذا الفصل الإطالة والتكرار فى دخول وخروج الشرطى، وكذلك المط وبطء الإيقاع فى حكايات السائق متولى، كذلك آخذ عليه قيامه بدور مندوب شركة «ايماكو» السويسرية وهو الدور القصير الذى بدا فيه المخرج سعيد مدبولى وكأنما يملأ فراغ الدور والسلام، أو يحل محل ممثل غائب ويؤدى دوره.. بطريقة أى كلام.

ويجىء الفصل الثالث والأخير، أفضل كثيرًا من الفصل الأول وأقل فى مستواه من الفصل الثانى، ذلك لأن الفصل الثانى لم ينته نهاية درامية، وإنما انتهى نهاية زمانية، فجاء الفصل الثالث، استمرار لنفس الجو ولنفس الشخصيات فى ملابسها القروية. ولو أن الفصل الثانى انتهى بإعلان سهام هزيمتها وخروجها من المباراة، ومطالبتها بإيقاف هذه التمثيلية الهزلية لكانت تلك هى النهاية الدرامية، التى تساعد الفصل الثالث على أن يبدأ من نقطة تطور درامية وفى جو مغاير وايقاع مختلف، ولقد ساعد على استمرارية الفصل الثالث بالنسبة إلى الفصل الثانى، تغيير المخرج لملابس الأم والابنة والابن مما عمق الإحساس بعدم تطور الحدث، وكأننا لا نزال فى نفس الفصل كما أدى هذا التغيير فى الزى القروى بزى قروى آخر، إلى الإحساس بأن التمثيلية التى قام بها الابن والابنة ليست مرحلية ومؤقتة، وإنما هى معايشة للعصر الحجرى القديم.

وقد نأخذ على المؤلف فى نهاية هذا الفصل، حرصه الشديد على النهاية السعيدة، جريا على نهايات أفلامنا السينمائية، فالابنة سهام تعود إلى خطيبها

عصام، والابن مدحت إلى خطيبته ليلى وحتى صديقها محمد الحلو وكأنما يعود إلى خطيبته روحية فى نهاية هذا الفصل، ولا مانع أيضا من إعلان متولى حطوبته لأم فتحى ومن زفاف الأب عبد القادر إلى زوجته الأم خديجة من جديد.

وإذا أخذنا هذه النهاية البنائية على المؤلف، فإننا نأخذ مثلها على المخرج حيث قدم المطرب محمد الحلو وهو يؤدى أغنية الختام ولحن «امتى الزمان يسمح يا جميل» فإذا به يعلن عن توزيعها الجديد للفنان عمار الشريعى، وكأننا أمام نمرة من نمر الحفلات الساهرة، ولسنا فى مسرحية تقدم على المسرح، وإذا به يؤدى اللحن فى مطلعه أداء حيا، ثم سرعان ما يلجأ إلى التسجيل الإذاعى أو «البلاى باك» ثم إذا به يتقدم إلى أمامية المسرح ويستمر فى الغناء، وكأننا نشهد فقرة من فقرات حفل غنائى ساهر.

على أن تحية الختام التى أداها الممثلون كانت موفقة إلى حد كبير، فى جو هذا اللحن القديم والجديد معا!

وهنا ننتقل إلى الأداء التمثيلى الذى يجئ فى طليعته الفنان الكوميدى أمين الهنيدى الذى كان موفقا فى أدائه لدور عبد القادر الحمش، وجوهر التوفيق هو خروجه من إطار النجم الأوحد أو الكوميديان المطلق، إلى حيث الأداء مع الآخرين، والتمثيل داخل المسرحية وليس داخل الدور، وتلك خطوة كبيرة فى مسيرة هذا الفنان الذى كادت تقضى عليه النجومية المطلقة فوق المسرح، ولو أنه تخلص كذلك من التزيد فى القفشات والإضافة إلى الافيهات لكان ذلك أفضل له ولنا بكثير.

وتجئ بعده الفنانة الكوميدية نبيلة السيد فى دور خديجة لتؤدى بخفة ظلها، وحيويتها الكوميدية، وحضورها القوى فوق المسرح، فتشبع الدور وتكسبه أبعادا جديدة، وإن كنت لا أزال عند رأيى فى هذه الفنانة، وهو أنها لا تتشبع بالدور بقدر ما تشبع الدور، فهى لا تؤدى دورها من الداخل، بقدر ما تؤديه «على الطاير» أو من الخارج، بمعنى أنها تقف عند سطح الدور مكتفية بالكلام دون أن تغوص فى أعماق الدور بحيث تؤدى صمت الكلام إن صح هذا التعبير، فهى تمثل عندما تتكلم فإذا انتهى الكلام لم يعد هناك تمثيل!

أما الممثلة نسرين فى دور سهام فكانت الملاءمة لدورها كل ملائمة سواء فى جانبه القروى أو فى جانبه الحضرى، وقد ساعدها حضورها الشاعرى فوق المسرح على إكساب الدور نعومة فى الأداء وحساسية فى التعبير، وقد تمكنت من اشباع المواقف الجادة وخاصة مع خطيبها ثم مع أبيها، تمكنها من اشاعة جو المرح فى المشاهدة الكوميدية، وإن كنت آخذ عليها خروجها لا عن النص ولكن عن المسرحية، بمعنى خروجها عن الدور بعد أن ينتهى كلامها هى، وكأن لا علاقة لها بكلام الآخرين.

وأما الممثل محمود الجندى فى دور مدحت فكان عاديا فى حدود دوره محاولا افتعال الكوميديا حتى فى المشاهد التى لا تحتمل الكوميديا، وكأنما يريد أن يثبت مقدرته على الاضحاك فى الوقت الذى يفتقد فيه مقومات الممثل الكوميدى، وإذا كان هذا الممثل قد بدأ بداية درامية جادة ومتميزة وبخاصة فى مسرحية «يا عنتر» ثم فى المسلسل التليفزيونى «بابا عبده» أو «أبنائى الأعزاء- شكرا» فإننى أفضل له العودة إلى ينبوعه الأصلى والأصيل، الذى يستطيع من خلاله أن يضيف إضافة حقيقية إلى حياتنا التمثيلية.

وأما الممثل وفيق فهمى فلم يكن موفقا فى دور عبد الستار الحمش لا لعدم قدرته على الوفاء بمتطلبات دوره، وإنما لأن الدور لم يكن دوره أصلا، وتلك مسئولية المخرج أكثر منها مسئولية هذا الممثل القدير الذى طالما امتاز وتميز فى الكثير من الأدوار.

وأخيرًا يجىء المطرب الممثل محمد الحلو، فى دور محمد الحلو، وأقول المطرب أولا لأنه موهوب فى صوته، وما يتميز به هذا الصوت من عذوبة وحلاوة ومن سلاسة وانطلاق، مما لا نجده فى أدائه التمثيلى الذى يفتقد إلى حساسية التعبير ومرونة الحركة والقدرة على الدخول تحت جلد الدور وفى عباءة العمل المسرحى، وإن كانت تلك هى مشكلة المطرب الممثل فى حياتنا المسرحية. بوجه عام.

قرية ظالمة.. أم مظلومة؟

من مؤلفات جلال العشرى

الحقيقة والوهم، الأمن والخوف، القوة والضعف، الحب والكراهية، الحرية والعبودية، الثورة والقهر، التباعد والتواصل، العجز والإرادة.. هذه جميعا هى الخيوط التى غزل منها سعد الدين وهبة مسرحية «الأستاذ» وهى بمثابة «المعانى» الفرعية التى تتولد عن المعنى الرئيسى الذى تدور حوله أحداث المسرحية، وهى الاتصال بلغة الإعلام الحديث، الاتصال بين الجماهير بعضهم والبعض الآخر، وبينهم جميعا كمحكومين وبين من يتولى زمام أمورهم من الحكام.

ولكن إذا كانت لغة الاتصال بين الجماهير تعتمد على عنصر السمع والكلام وكنا بإزاء قرية نصف أهلها يسمع ولا يتكلم، والنصف الآخر يتكلم ولا يسمع فكيف يمكن أن يتم التواصل ويتحقق الاتصال، بل كيف تبادل الحديث وإقامة الحوار؟

«الناس كان حالها بيسير من سيئ إلى أسوأ.. كان فيه إهمال وكان فيه تفكك وكان فيه تراخى.. كنت تبص للبلد تلاقيها ألف بلد فى بعض.. كل واحد هو نفسه وبس.. هو حاكم نفسه.. وقائد نفسه.. ومعلم نفسه».

وكان من الطبيعى أن تحل بها الكارثة، وهى كارثة من نوع غريب، فقد استيقظ أهالى المدينة ذات يوم، ليجدوا أنفسهم صما لا يسمعون، لقد فقدوا حاسة السمع، وبفقدان هذه الحاسة استحال بينهم الحوار، وتقطعت أسباب الاتصال، وأصبح كل مواطن جزيرة منعزلة عن الجزر الأخرى.

أما القلة القليلة التى كانت خارج المدينة ليلة وقوع الكارثة، وهم بين شحاذ، وقاطع طريق، وصعلوك، وامرأة غانية، وأخرى بلا هوية، فقد عادوا ليجدوا أن حكام المدينة قد هجروها إما بالاختفاء وإما بالانتحار وإما بالموت كمدا، ومن ثم وجدوا أنفسهم برغم إرادتهم المالكين لزمام الأمور، والقادرين على السيطرة على الموقف وذلك بفضل قدرتهم على السمع وكفى، وهكذا صاروا حكاما لهذه المدينة المنكوبة، وعلى هذا الشعب المسكين.

أما الغانية فقد نصبت نفسها ملكة، تتولى الشئون السياسية، وأما قاطع الطريق فقد عين نفسه وزيرا يتولى شئون الأمن، وتولى الصعلوك وظيفة القاضى، والشحاذ قام بمهمة جابى الضرائب، بينما فضل صبى الشحاذ أن يكون مناديا على أن يتولى وظيفة المدعى العام، والمرأة فاقدة الهوية صارت وصيفة للملكة.

وعبثا تحاول الملكة أن تعرف سببا لهذه الكارثة، فرجال الدين يرجعونه إلى غضب الآلهة على أهل هذه المدينة لأنهم لا يقدمون القرابين ولا يقيمون الصلاة، ورجال العلم يرونه فى الزلزال العنيف الذى وقع فى الفجر فأفقد الأهالى حاسة السمع، أما رجال السياسة والاجتماع فيعزونه إلى فقدان الإرادة السياسية لدى المواطنين، نتيجة لعجزهم النفسى عن المشاركة فى شئون الحياة.

قالوا إن السبب غضب الآلهة علينا لأن المدينة عاصية ومبتعدة عن طريق الآلهة، وقالوا إن زلزالا هز المدينة وأفقد الناس سمعهم، وقالوا إن رعدا عظيما دوى فى الليلة دى، وكل واحد سمعه أصيب بالصمم.. قالوا حاجات كثيرة.. إنما الحقيقة ايه ماحدش عارف».

والواقع أن الوحيد الذى استطاع أن يعرف الحقيقة هو «الأستاذ» ذلك الخبير الذى هبط على المدينة بعد مضى عامين أو أكثر، والذى أوفدته إحدى الدول المجاورة لتقديم يد العون، فإذا به يرتطم بالعديد من العقبات التى يضعها أمامه الوزير وبطانته، بعد أن استراح الأخير لوضع المدينة، وراح يفرض عليها من الضرائب ما يشاء، ويصدر فيها من الأحكام ما يريد، على العكس من الملكة التى تقدم للأستاذ كل التسهيلات، بعد أن ضاقت بالوضع، وآثرت أن تعود إلى ما

كانت عليه غانية لعوب وسط شعب آدمى يتمتع بحواسه الخمس وبكل مباهج الحياة، بدلا من أن تظل ملكة على بشر فقدوا آدميتهم، ولم يعد يتبق فيهم إلا الحيوان.. وهذا ما عبرت عنه الملكة بقولها وهى ثائرة فى وجه الوزير:

«ما اقدرش أحكم ناس ما بيفرقوش بين الحب والكره، ما بيفرقوش بين الانتصار والهزيمة.. ناس تحولوا إلى كائنات بترقص وتهتف وبس، ايه فايدة الصراحة إذا كان الإنسان عارف إنها رايحة فى الهوا.. لازم يكون هناك خوف من الصراحة».

فالخوف من الحب، والخوف من الحرية، والخوف من الحياة، هى أعراض ذلك المرض الخطير الذى أصاب المدينة، والذى أرجعه الأستاذ إلى فقدان الإرادة، فبدون إرادة الحب لا يكون هناك حب، وبدون إرادة الحرية لا تكون ثمة حرية، وبدون ارادة الحياة لا يتبقى أى أثر للحياة، وهذا ما نراه على عدة مستويات فى المسرحية، نراه على المستوى الفردى حيث يتحدث الزوج إلى زوجته حديثا يفترض فيه الإعراب عن مشاعر الحب، فإذا بالكراهية تقطر من حديث كل منهما، ونراه على المستوى الاجتماعى حيث تستبدل بالحرية اللاحرية، ويغيب القانون وتتوارى العدالة وتتم المحاكمات بالقرعة العشوائية، ونراه على المستوى السياسى باعتباره أعلى المستويات التى يتم فيها تقرير مصير الشعب، حيث المهزلة تصل إلى درجة المأساة، ويتم فقدان الصلة بين الحاكم والمحكوم، فها هو الوزير وقد استحال إلى طاغية يقول للأستاذ:

«سامع؟.. أمدحهم يهتفوا.. أشتمهم يهتفوا.. أشيل عنهم الضرايب يهتفوا. أضاعف الضرايب يهتفوا.. أقول انتصرنا يهتفوا.. أقول انهزمنا برضه يهتفوا».

لهذا كان من الطبيعى بالنسبة للأستاذ بعد أن شخص الداء بفقدان الإرادة: أن يصف الدواء بعودة الوعى، وبأن يغير الناس ما بأنفسهم حتى يغير الله ما بهم. ولكن الدواء الذى أعطاه الأستاذ للناس وأن شفاهم من الصمم إلا أنه أصابهم بالبكم، بحيث رأينا صورة أخرى لأناس يسمعون ولكنهم لا يتكلمون، وهكذا انقسمت المدينة إلى أناس يسمعون ولا يتكلمون، وأناس يتكلمون ولكنهم لا يسمعون.

ومن الصراع الدائر بين الفريقين ولد الوعى، ومن الوعى بالمأساة تتفجر الثورة، وهى ثورة كما السيل الجارف الذى يأخذ فى طريقه كل شىء، لأن «طاقة الغضب» كما يقول الأستاذ «ممكن تحرك الجبال»، وبعد أن أتت ثورة الجماهير على كل طاغية.. من الوزير إلى القاضى إلى جابى الضرائب، عادت البسمة إلى كل الوجوه، وعاد الحب إلى كل القلوب، واستعاد الناس إنسانية الإنسان.

هذه هى المحاور الرئيسية فى مسرحية «الأستاذ» التى كتبها سعد الدين وهبة فى عام ١٩٦٩ أى بعد النكسة بعامين، وكانت محاولة منه للبحث عن جذور الأحداث الخطيرة التى اجتاحت مصر والعالم العربى فى يونيو عام ١٩٦٧، ولكن الرقابة على المصنفات الفنية رفضت إجازة عرضها رفضا قاطعا، إلى أن تهيأ لها جو من الحرية والديمقراطية.

والذى يعنينا من هذا العرض المسرحى، هو ذلك التناول الدرامى الجديد لدى سعد الدين وهبة، الذى يبتعد فيه عن أرضه الأثيرة التى طالما وجدها فى الواقعية الاجتماعية، ليقترب من أرض الرمزية الشاملة، حيث الحدث الرمزى، والشخصيات غير الطبيعية فى سلوكها وكلامها، والجو الخيالى القريب من الفانتازيا، الذى يستمد حيويته الفنية مما فيه من تطارح فكرى، والذى يعتمد على تطوير موضوعاته المتعددة من داخل العمل الفنى.

وعلى ذلك لا يكون معيار الصدق الفنى هو انطباق العمل على الواقع، ولكن اتساق النتائج مع المقدمات، أو وصول الحدث إلى الذروة متولدا من الفرضية الأولى التى بدأ بها الكاتب، تماما كما فعل الكاتب الروائى فرانز كفاكا فى روايته «المسخ» التى يتحول فيها أحد صغار الموظفين إلى صرصار، أو كما فعل الكاتب المسرحى يوجين يونسكو فى مسرحيته «الخرتيت» التى يتحول فيها أهالى المدينة إلى ذلك الحيوان وحيد القرن.

ولا شك فى أن المضمون الذى تصدى سعد الدين وهبة لمعالجته هو الذى اختار هذا الشكل بحيث جاء الشكل تعبيرا عن المضمون، والتحم الجانبان فى وحدة درامية حية.

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو كيف حاول المخرج جميل راتب أن يجسد هذا النص فوق المسرح؟.

يقول المخرج: «عندما بدأت أفكر كيف أخرج المسرحية، توقفت عند بعض الجمل من الحوار: يقول الأستاذ عن الشعب: «أنا شايفهم مستسلمين خالص كأنهم راضيين بقضاهم، فتقول الملكة: دا اللى باين ع الوش، إنما هم بيفكروا فى ايه؟ ناويين على ايه؟ ماحدش عارف».

فقلت لنفسى: فعلا لا يمكن أن يكون الشعب كله مستسلما، لابد أن البعض يفكر ويرفض هذه الحالة، إذن يمكن لنا أن نعتبر هذا الشعب منقسما إلى ثلاثة أقسام: قسم يسمع ويتكلم وهو الشخصيات الست التى لم تصب بالكارثة وهم الممثلون، وقسم لا يسمع ومستسلم، وقسم ثالث فقد السمع ولكنه يفكر ويرفض هذه الحالة، هذا القسم الأخير كيف يعبر عن أحاسيسه فى عالم الكلمة فيه بلا معنى، بالجسم.. بالحركة.. بالإشارة.

وربما جاز هذا التفسير أو صحت هذه الرؤية، ولكننا لم نشهد فى العرض هذه المستويات الثلاثة، كل ما شاهدناه هو المستوى الأول الذى يقوم بالتمثيل نطقا وأداء وحوارا، والمستوى الأخير الذى يقوم بالتعبير.. بالجسم والحركة والإشارة. أما المستوى الثانى الذى لا يسمع ومستسلم، والذى هو الجماهير أو الشعب فلم نكد نشعر بوجوده طوال العرض، وحتى فى المشهد الأخير الذى يثور فيه هذا الشعب، ويلتهم فى ثورته الحكام من القاضى إلى جابى الضرائب إلى الوزير، لم نشعر به ذلك الشعور الدافق الهادر، وإنما كانت ثورته أقرب إلى المؤامرة للاستيلاء على الحكم أو للسطو على أحد البنوك.

ذلك لأن المخرج جميل راتب اهتم بتجسيد شكل العمل أكثر من اهتمامه بتجسيد مضمونه، وبالتالى كان اهتمامه منصبا على جو الفانتازيا الخيالية أكثر من انصبابه على الرموز الفنية، فإذا بهذا الجو يعتمد على المستويين الأول والثالث أو التمثيلى والتعبيرى، وكان من الطبيعى أن يضيع منه المستوى الثانى وهو المستوى الرمزى الذى يشير إلى الشعب سامعا غير متكلم، ومتكلما غير

سامع، ثم سامعا ومتكلما فى اللحظات الأخيرة، التى يستعيد فيها وعيه وإرادته ويعلن الثورة.

وإذا كان المخرج قد ضحى بالمستوى الثانى من أجل المستويين الأول والأخير، فقد دفع ثمن ذلك غاليا، لأن العرض خرج من بين يديه فاترا باردًا مفتقدًا للسخونة والحرارة وكل ما يؤدى إلى تفاعل الجمهور، وصحيح أن المخرج عمل حسابا لكل كلمة وكل عبارة.. لكل حركة وكل إشارة، لكل إشعاعة ضوء وكل جملة موسيقية، ولكن الصحيح أيضا أن هذا كله أضفى على العرض طابعا أكاديميا، وكأننا بإزاء درس فى حرفية الاخراج المسرحى، وليس عرضا مسرحيا حيا ينفعل به الناس ويتفاعل معه الجمهور.

وقد يستوقفنا فى المستوى الثالث والأخير، وهو المستوى التعبيرى، براعة المخرج فى توظيف الرقص توظيفا دراميا، وجعل الشخصيات التى يقوم الراقصون بأدوارها شخصيات لها تطورها فى قلب الدراما نفسها، وهو ما تأثر فيه تأثرا واضحا بالراقص والمصمم العالمى موريس بيجار الذى جمع فى أعماله بين الدراما والرقص، وهى الأعمال المختارة من التراث الموسيقى مثل «فاوست» و«دون جوان» و«حكايات هوفمان» والتى حاول أن يحقق فيها تصوره للمثل، وكيف أنه وحده دون غيره هو الأصل فى العملية المسرحية، وبصرف النظر عن المآزق التى يضعنا فيها مثل هذا التصور، والتى بدا بعضها فى هذا العرض متمثلا فى بعض اللوحات الراقصة التى أبدعتها الفنانة مايا سليم، فكانت رائعة فى ذاتها بحيث تصرف المشاهد عن ربطها سواء بالمضمون الفكرى أو بالرمز الفنى، فقد كانت الرقصات وبالتالى الموسيقى التى تساعد على حركة الراقص على المسرح، ذات وظيفة درامية، وكان الراقصون على مستوى فنى رفيع من حيث رشاقة الحركة، وأناقة الخطوة، والإحساس بالإيقاع.

وقد يستوقفنا أيضا فى المستوى الأول، وهو المستوى التمثيلى، توفيق المخرج فى اختيار فريق الممثلين.. محسنة توفيق فى دور الملكة، وحسن عبد الحميد فى دور الأستاذ، ومحمد ناجى فى دور القاضى، وسعيد الصالح فى دور الجابى، وشوقى شامخ فى دور المنادى، وأخيرًا أو بالأحرى أولا جميل راتب فى دور الوزير.

ولكن الذى نتوقف عنده هو عدم توفيق المخرج فى توحيد أسلوب الأداء التمثيلى أو على الأقل، العمل على تجانس هذا الأسلوب بين فريق الممثلين، وليس من شك فى أن كل ممثل له أسلوبه المتميز فى الأداء، ولكن أن ينتمى كل أسلوب إلى مدرسة مختلفة عن المدرسة الأخرى، فهذا مما يؤدى إلى التنافر دون أن يكون فيه شىء من التمايز.. خذ مثلا محسنة توفيق التى كانت تؤدى دورها بالأسلوب الواقعى، حيث البساطة والعفوية والمباشرة، البساطة التى تخلو من تكلف الحركة، والعفوية التى لا تحرص على تنميق العبارة، والمباشرة التى لا يهمها سوى إبلاغ المعنى وإيصال الفكرة، وبمقدار ما تميزت فى أداء دورها، وهو الدور المركب الذى يجمع بين الغانية وطريقتها المبتذلة فى الكلام وبين الملكة وأسلوبها المترفع فى الحديث. بمقدار ما تنافرت فى الأداء مع الأستاذ الذى اتبع الأسلوب الطبيعى حيث الدقة فى العبارة والأناقة فى الحركة والتعادلية فى التعبير بين الفعل والانفعال، وصحيح أن هذا الدور كان «لابسا» حسن عبد الحميد بمقدار ما كان هو متلبسا للدور، وكان فوق هذا وذاك على درجة عالية من الحضور المسرحى، وخاصة فى لحظات الصمت التى كانت تفوق مواقفه فى الحوار، ولكن الذى يعنينا الآن هو كيف يتجانس أسلوب المدرسة الواقعية مع أسلوب المدرسة الطبيعية، بل كيف يتجانس أسلوب هاتين المدرستين مع أسلوب المدرسة الكلاسيكية التى كان يمثلها جميل راتب فى دور الوزير؟

لقد أدى جميل راتب دور الوزير بأسلوب الأداء الكلاسيكى حيث الحرص على تضخيم العبارة، والاهتمام بتضخيم الانفعال، فضلا عن الحرص على تأكيد مخارج الألفاظ، والاهتمام بالمبالغة فى الحركة والإشارة، بالإضافة إلى إشباع الأداء التمثيلى بوجه عام، لا من خلال الدور، ولكن من خلال إمكانيات الممثل البارع، صاحب القدرات الخاصة، الذى يحرص على الانسجام الداخلى بين القلب والجسم والرأس والعضلات، بصرف النظر عن الانسجام الخارجى مع الدور فضلا عن الجمهور.

لقد كان جميل راتب حريصا على تمثيل نفسه أكثر من حرصه على تمثيل دوره، وكأنما يهتف من أعماقه: «إنها مسرحية الوزير وليست مسرحية الأستاذ»

وقبل أن ننتقل إلى الكلام عن الديكور والملابس، لا يفوتنا أن نشير إشارة ولو عابرة إلى كل من سعيد الصالح فى دور الجابى، ومحمد ناجى فى دور القاضى، فقد كان كل منهما موفقا فى حدود دوره، بصرف النظر عن قضية المدارس التمثيلية، وخاصة سعيد الصالح الذى تميز فى أداء دوره المركب من الشحاذ وجابى الضرائب، فعرف كيف يوحد فى أدائه بين هذا الازدواج، بحيث يثير فى نفوسنا الضحك دون أن يفقدنا عنصر الاقناع، وبحيث يحافظ على ذلك التوازن الدقيق بين الضحك الباكى والبكاء الضاحك، لقد كان مركز إشعاع حقيقى فوق المسرح من خلال حضوره القوى ولياقته الأقوى.

فإذا انتقلنا إلى الديكور والملابس لرأينا الفنان أشرف نعيم أكثر توفيقا فى تصميم الديكور منه فى تصميم الملابس، فقد كان الديكور موظفا توظيفا جماليا وتعبيريا لخدمة العرض، إذ جمع إلى جماليات التشكيل من حيث الخطوط والألوان، مستويات التعبير من حيث النسب والمساحات، وهو ما تجلى واضحا فى وفاء المستويات للرقص التعبيرى، والأداء التمثيلى، كما تجلى فى جمالياته التعبيرية فى الايحاء بالمدينة المنكوبة، والقصر المتداعى، والأعمدة الشبيهة بالأطلال، أو الأبهاء التى تبدو كما الخرائب التى تنعق فيها البوم. وكانت الرماديات هى أنسب الألوان لتصوير هذا الجو الكابوسى الجاثم فوق الصدور.

أما الملابس فلم تكن فى مستوى الديكور، كانت خليطا متنافرا من الأزياء العصرية، والتاريخية، والشعبية، والأسطورية، دونما تبرير واضح لهذا الاختلاف ولو أن الأزياء توفر لها نوع من الوحدة أو على الأقل من التجانس، لساعد ذلك بالضرورة على تجانس الأداء ووحدة العرض.

عموما كانت مسرحية «الأستاذ» اسما على مسمى بالقياس إلى مؤلفها سعد الدين وهبة، أما بالقياس إلى مخرجها وبطلها جميل راتب، فلم تكن «الأستاذ» بمقدار ما كانت الوزير!

* * *

المسرحية التى لا تقول شيئا!

«من البشر نتعلم الكلام ومن الآلهة الصمت»..

هذه العبارة التى قالها المؤرخ الرومانى العظيم بلوتارك، هى التى راحت تطن فى أذنى طوال مشاهدتى لمسرحية «اللى عنده كلمة يلمها» بفصولها الثلاثة ومشاهدها الخمسة، حتى أسدل الستار على مسرحية ينادى عنوانها بالتزام الصمت، وهى كلها ثرثرة على المسرح، لا تكاد تقول شيئًا، الأمر الذى يجعل عنوان المسرحية، اسما على غير مسمى.

وهذا شىء طبيعى، بل هو مما يتفق وطبائع الأشياء، ذلك لأن «المدرسة» الإبيارية الجديدة، باعتمادها على لون المسرحيات التى كان يعدها الكاتب الراحل أبو السعود الإبيارى، عن البوليفار الفرنسى، وكلها مسرحيات من نوع الفودفيل، الذى يعتمد على سوء التفاهم، ويبنى عليها مفارقاته المسرحية، وتناقضته الكوميدية إلى أن تحدث الصدفة أو المصادفة التى تحل العقدة وتفض الأشكال ويعود كل شىء إلى ما كان عليه فتعلو البسمة وجوه الأبطال، وتسدل السعادة على صدور الجميع.

أقول إن الإبيارية الجديدة باعتمادها على هذا النوع من الكوميديات، التى ربما كانت تتفق وجمهور الخمسينيات من هذا القرن، لا يمكن أن تقيم حوارًا بينها وبين جمهور الثمانينيات، وإلا كان معناه أن ثلاثين عاما بأكملها، هى عمر الثورة، قد ضاعت هدرًا، وأصبحت ساقطة القيد، وأن عقارب الزمن لا تدور، ولا تتقدم إلى الأمام.

أن أحداثًا جساما قد حدثت على امتداد هذه الفترة، من قيام ثورة اجتماعية كبرى، إلى مواجهة عدوان ثلاثى غاشم، إلى وقوع هزيمة عسكرية أليمة، إلى حدوث ثورة تصحيح شاملة، إلى تحقيق نصر أكتوبر المجيد، وما تلاه من توقيع اتفاقية السلام.

وهذا معناه الخروج من بقايا المعنويات القديمة إلى معنويات أخرى أكثر تلاؤما مع روح العصر، وبالتالى تغيير مضمون العلاقات الاجتماعية، بما يستلزم تغيير بؤرة الحساسية الفنية، واستحداث أشكال فنية أخرى، وقوالب مسرحية جديدة، تكون أقدر على احتواء هذا المضمون الجديد.

وأين هذا كله من هذه المسرحية الإبيارية، بل من كل هذه «الإبيارات» التى قدمت فى الفترة الأخيرة؟

فهنا مسرحية تدور حول علاقة حب بين طبيب ولادة وأمراض نساء، هو الدكتور محمود قمر الدين، وبين زوجته ناهد، الابنة الثرية أو ابنة الرجل الثرى هندى بك، الذى اشترط لزواجها به أن تنجب له مولودا فى كل عام، وأن تكون المكافأة هى تأثيث عيادة الدكتور وتجهيزها بأحدث الآلات الطبية، ويمضى العام وراء العام، والابنة لا تنجب والدكتور لا يعالج نفسه، وتثور ثائرة الأب فيحرض ابنته على ترك زوجها والإقامة معه بالاسكندرية، وعندما يفشل فى إبعادها عنه يهدد الدكتور بتوقيع الحجز على العيادة، وفاء لمبلغ الخمسة آلاف جنيه التى كان قد استدانها منه بموجب كمبيالة. وتعود الابنة، فترفع الحجز الموقع على العيادة، بايداع قيمة الكمبيالة فى خزانة المحكمة، ولكن الأب يقف لزوجها الدكتور محمود قمر الدين بالمرصاد، إما أن ينجب له من ابنته ولدا، وإما أن يطلقها منه ويزوجها بمن هو أقدر منه على الانجاب.

ويحار الدكتور ماذا يفعل؟ إلى أن يزوره صديقه القديم الأستاذ فريد وحيد مدرس الألعاب الرياضية بمدرسة القط الأسود الثانوية، فيعرض عليه المشكلة وسرعان ما يجد الأستاذ فريد للمشكلة حلا! فمشكلة الدكتور محمود هى الحل لمشكلة الأستاذ فريد، لقد وصلته رسالة من صديقته القديمة، تفيده أنها أنجبت

منه ابنة سمتها لولى، وأنها بصدد إرسالها إليه، ما لم يدفع لها مبلغا وقدره خمسة آلاف جنيه، ولما كان صديقه الدكتور محمود على علاقة هو الآخر بهذه المرأة، فما المانع من تغيير مظروف الرسالة واستبدال اسمه باسم صديقه، وبذلك يتخلص من المشكلة التى قد تؤدى إلى انفصاله عن زوجته نوال، ويحل مشكلة صديقه بأن يحقق له حلمة فى الإنجاب.

ولكن كيف يواجه الدكتور محمود زوجته وحماه بهذه الحقيقة؟ انهما حقا يريدان له أن ينجب، ولكن هل يرضيان له بالانجاب من امرأة أخرى.

وفى الوقت الذى يمهد فيه الدكتور محمود لإعلان النبأ، يعود إلى بيته ويتودد إلى زوجته، ويتملق حماه، يفاجأ بأن زوجته هى التى تتودد إليه، وحماه هو الذى يفرش له الأرض زهورا، بل أكثر من هذا يفاجأ بأن المولود الجديد، قد أعدت له الملابس واللعب والهدايا، بل وأعدت له «الدادا» وبوليصة التأمين ومصروفات المدرسة، ومدرس الحساب، كل هذا دون أن يدرى الدكتور محمود أن زوجته ناهد كانت قد شعرت بآلام الحمل، وأن والدها لشدة فرحته هو الذى قام بإعداد كل هذه الأشياء.

وتحضر «الدادا» فطومة ومعها ابنها الرضيع حنفى، لكى تقيم فى البيت وتكون فى انتظار المولود الجديد، وفطومة هذه هى زوجة «أرنب التمرجى» الذى يعمل عند الدكتور محمود بين البيت والعيادة، ويظن الدكتور محمود أن زوجته وحماه قد علما بحقيقة الأمر، وأن هذا الطفل الرضيع هو ابنته لولى، وأن الدافع الإنسانى وحب الطفولة هما وراء كل هذا التغيير.

وأمام هذه الصورة الإنسانية الرائعة، يستيقظ ضمير الأستاذ فريد، فيشعر بحنان الأبوة ويتمسك بفلذة كبده، ويصارح الدكتور محمود بالحقيقة، ولكن الأخير يرفض تصديق مثل هذا الكلام، فيقع بينهما الخلاف، ويدب الشجار، حتى يفتضح أمرهما أمام الجميع.

أما نوال زوجة الأستاذ فريد، فتثور فى وجهه، وتطلق عليه الرصاص، وتهدده بطلب الطلاق، وبإلقاء حقيبة ملابسه خارج البيت، خاصة وأن قانون الأحوال

الشخصية يقف فى صفها. وأما ناهد زوجة الدكتور محمود، فتجمع ملابسها، وجميع حاجياتها، وتخرج هى ووالدها تاركين له البيت.

وهنا يظهر أرنب، الذى يعلم تمام العلم، أن الطفل الرضيع حنفى هو ا بنه من زوجته فطومة، فكيف يتنازعه هذان الاثنان؟ إنه يهدد زوجته بالقتل، ما لم تعترف له بالحقيقة، كما يهدد بالقتل كلا من الدكتور محمود والأستاذ فريد، وتتضح الحقيقة بمعرفة أن المولود ذكر وليس أنثى، وأن اسمه ليس لولى ولكن حنفى، وعلى الفور يبلغ الدكتور محمود قسم الشرطة، بجريمة النصب والاحتيال التى ارتكبتها فى حقه المدعوة توتى، وسرعان ما يعلم من ضابط المباحث، أن حكاية الطفلة لولى لا أساس لها من الصحة، وأن كل ما كانت تطمع فيه توتى هو مبلغ الخمسة آلاف جنيه.

وعلى لحظة التنوير هذه، تعود ناهد إلى الدكتور محمود، وتخبره بحقيقة حملها، وبأن كل هذه الاستعدادات كانت انتظارًا للمولود الذى تحمله فى أحشائها كما تعود نوال إلى الأستاذ فريد، وأرنب إلى فطومة، ويسدل ستار الفرح على وجوه الجميع.

هذا هو مضمون مسرحية «اللى عنده كلمة يلمها» وهو المضمون الذى لا يناقش قضية، ولا يعالج مشكلة، ولا يجسد هما من هموم الإنسان أو أزمة من أزمات المجتمع، وإنما يستهدف التسلية البحتة أو الترفيه الخالص، مما يسميه المؤلف أحمد الأبيارى «بالضحك للضحك».

ولسنا هنا بصدد مناقشة هذا الشعار، الضحك للضحك، لأن الضحك حتى وأن كان هدفه هو الضحك، فلابد وأن يكون ضحكا من شىء أو على شىء، والمسرحية كما هو واضح لا تضحك إلا على نفسها، لأنها باختصار لا تقول شيئًا!

أقول إننا هنا لسنا بصدد مناقشة هذه القضية، لأن الذى يستوجب مناقشته حقا، هو مسرحيات الكاتب الراحل أبو السعود الأبيارى، وهل هى من قبيل التراث المسرحى الذى يمكن إعادة تقديمه من جديد، أو هى مجرد «تيمات»

مسرحية يمكن الإفادة منها بالتغيير والتطوير، بحيث تقدم بأسلوب عصرى حديث؟

هذا هو السؤال الذى تفرضه علينا هذه المسرحية «الأبيارية» فإذا كانت بالفعل واحدة من مسرحيات أبى السعود الأبيارى، تناولها وريثه أحمد الأبيارى فأضفى عليها بعض اللمسات العصرية التى تمثلت فى الكلام عن أطفال الأنابيب، وقانون الأحوال الشخصية، وموضوع تحديد النسل أو تنظيم الأسرة، ومدرس الدروس الخصوصية وارتفاع أجور الأطباء ابتداء من الكشف والمباشرة حتى عملية الولادة، فهل تكفى مثل هذه اللمسات لكى تسمح له بالإعلان عن حقه فى تأليف هذه المسرحية؟

وحتى إن جاز له ذلك، فكيف يمكن أن تصدر مسرحية مؤلفة عن مسرحية مقتبسة أصلا، بل كيف يمكن الاقتباس عما هو مقتبس بالفعل؟

إننا لسنا ضد ظاهرة الأبيارية الجديدة، بفرسانها الثلاثة يسرى ومجدى وأحمد الأبيارى، ولكن الذى نحرص على تأكيده هو وضع الأمور فى نصابها، وفى حجمها الطبيعى، حرصا على تقاليدنا المسرحية ودونما خلط فى الأوراق، فيكون ما لقيصر لقيصر، وما لله لله.

وهنا يجئ دور المخرج كمال يس، الذى تصدى لإخراج هذه المسرحية بكل ما له من رصيد إخراجى فى بنك المسرح، بل وبكل ما له من بصمات واضحة على جبين حياتنا المسرحية، لأهمس فى أذنه أن كان يوافق بضمير مستريح على هذه الظاهرة، أو بالأحرى على ما فى هذه الظاهرة من خلط فى القيم!

فإذا تركنا له رأيه فى هذه الظاهرة وتناولنا رؤيته لهذه المسرحية، لاستطعنا نحن أن نقولها بضمير مستريح، أن كمال يس لم يضف شيئًا إلى رصيده الإخراجى ولا إلى حياتنا المسرحية، شيئًا نعتز به ونحسبه له بدلا من أن نحسبه عليه، فهو كمن أخرج فى الوقت الضائع، أو كمن أخرج بأطراف أصابعه، والا أين هى براعة المخرج فى بلورة الشخصيات أو فى تشكيل الحركة، أو فى إحكام المفاجآت أو فى إيهام الجمهور، بأن ما يراه قد حدث أو من الممكن أن يحدث.

فالفصل الأول الذى يقع فى عيادة الدكتور محمود قمر الدين لا يكاد يوحى بجو العيادة سواء بديكوره الساذج، وكأن الديكوريست لم ير فى حياته عيادة طبيب أمراض نساء، أو بهيئة التمرجى وتصرفاته، وكأن قهوجى أو مكوجى أو صبى جزار أو ملابس الدكتور غير الطبية، برغم دخوله إلى العيادة لممارسة مهنته فى الطب.

أضف إلى ذلك عدم التوافق بين مظهر الأستاذ فريد ومستواه الاجتماعى باعتباره مدرسا للألعاب الرياضية، وبين المظهر الأرستقراطى الذى ظهرت به زوجته نوال، حيث النوادى والحفلات وارتداء أحدث موديلات الأزياء، كذلك عدم التوافق بين ثراء هندى بك، وبين مظهره الاجتماعى، وملابسه المتواضعة، حتى أنه لم يرتد سوى بدلة صيفية واحدة طوال المسرحية.

وقد نتغاضى عن هذه السلبيات الثانوية، ولكن الذى لا يمكننا أن نتغاضى عنه هو مشهد العجوز، الذى جاوز السبعين من عمره، ولجأ إلى جاره الدكتور محمود قمر الدين، لأن زوجته تعانى آلام الوضع، ولم يترك معها فى الشقة سوى ابن عمها الأستاذ محسن، الشاب البالغ من العمر ربع قرن من الزمان، وإذا بهذا العجوز يقع فريسة فى أيدى الأستاذ فريد، وأرنب التمرجى فلا يناديانه إلا بابن الكلب، على امتداد مشهد طويل ترددت فيه عبارة «ابن الكلب» هذه مرارًا وتكرارًا فضلا عن عبارة «ذى القرنين» التى ترددت كثيرًا، أن أقل ما يقال فى هذا المشهد أنه غير إنسانى، بل يثير الاشمئزاز ويدعو إلى النفور.

أما نهاية المسرحية، فقد جاءت فاترة، وكانت تحتاج إلى مزيد من الاشباع حتى تصبح عبارة «اللى عنده كلمة يلمها» التى رددها الدكتور محمود وزوجته ناهد ذات معنى أو دلالة.

وصحيح أننا قد نحسب للمخرج سرعة الايقاع، والقدوة على توليد الكوميديا من داخل النص، وتقديم كل من الممثلين نجاح الموجى وأحمد بدير فى أروع حالاتهما الكوميدية، والمغامرة بتقديم اسم جديد هى تيسير فهمى التى تكاد تقف لأول مرة فوق المسرح، صحيح هذا كله، ولكن الصحيح برغم هذا كله، هو أن المخرج كمال يس كان ولا يزال أكبر بكثير من مثل هذا العرض المسرحى.

وإذا كنا قد تكلمنا عن ديكور الفصل الأول الذى كان دون المستوى بكثير فالواقع أن ديكور الفصلين الثانى والثالث، وهو ديكور واحد لم يتغير كان فى المستوى اللائق حيث شقة الدكتور محمود قمر الدين، التى قام بتأثيثها حماه هندى بك، بأثاثها الفاخر، ومستوياتها المتعددة، ومنافذها الكثيرة، مما يسمح بحرية الحركة وبدخول الممثلين وخروجهم فى إنسيابية طبيعية، ولو أن مصمم الديكور الفنان محمد عزب، أهتم بديكور الفصل الأول، لجاء الدكتور فى عمومه فى المستوى المطلوب.

أما الموسيقى التى قام بتوليفها الممثل مرسى الحطاب، فكانت عادية أو قل من العادية بكثير، فلا هى معبرة عن المضمون، ولا هى دالة على الأحداث، ولا هى موحية بالشخصيات، ينطبق هذا على الموسيقى التصويرية التى تسبق افتتاحيات الفصول، انطباقه على الموتيفات الموسيقية التى تصاحب حركة الشخصيات، وتطور الأحداث، وانك لتحار حقا فى أمر هذا الفنان الذى تخصص فى «توليف» الموسيقى المسرحية، فى السنوات الأخيرة، حيث يوفق أحيانًا ويخفق أحيانًا أخرى، فلا تدرى أهى مسألة حظ ومصادفة أم مسألة بحث ودراسة؟

وأخيرًا يجىء الأداء التمثيلى الذى يقف على قمته الفنان الكبير توفيق الدقن فى دور هندى بك، وهو الدور الصغير الذى أداه هذا الفنان بقدرة واقتدار، وأن دل على شىء، فعلى البساطة دونما سهولة، سواء فى الحركة أو فى التعبير، نه ما يسمونه بالأداء السهل الممتنع، الذى لا يقوى عليه إلا الممثل المتمرس بفن الأداء المسرحى حتى النخاع، وإن كنت أعيب عليه عدم تغييره للبدلة الصيفية الوحيدة التى ظل يرتديها طوال المسرحية بفصولها الثلاثة، برغم الزمن الافتراضى الطويل الذى اقتضاه مرور الأحداث.

وبعده يجىء الممثلان الكوميديان نجاح الموجى وأحمد بدير، الأول فى دور أرنب التمرجى والثانى فى دور الأستاذ فريد، لقد كانا بحق مركز الاشعاع الكوميدى فى المسرحية، واستطاعا أن يضفيا على العرض روح الفكاهة وطابع المرح وبدونهما ما كان يمكن لهذا العمل الكوميدى أن يكون مقبولا أو محتملا،

وإذا كان نجاح الموجى قد أكد وجوده الكوميدى فى هذا الدور، بعد حصوله على الاستقلال الذاتى فى فرقة ثلاثة أضواء المسرح، فقد استطاع أحمد بدير أن يفرض مثل هذا الدور وأن يعلن عن بزوغ كوميديان متميز، وأن كنت آخذ على الاثنين معا تماديهما فى الفارسكة الكوميدية التى وأن اجتذبت نفرا من الجمهور، إلا أنها فى النهاية ضد مستواهما الفنى.

أما النجم التليفزيونى المتمسرح سعيد عبد الغنى، فكان موفقا إلى حد كبير ولا أقول إلى أقصى حد، فى دور الدكتور محمود قمر الدين، فهو لا يخلو من موهبة الحضور المسرحى، ولا تنقصه الخطوات المدربة فوق المسرح، وقد بذل مجهودًا واضحًا فى أداء دوره، ولكنه المجهود الذى لا يمضى به فى اتجاه الدور دور الجان أو الفتى المحبوب، ذلك لأن سعيد عبد الغنى بصلابة ملامحه وحدة تعبيره، ربما يكون أصلح فى أدوار الشر، أو الشرير، وأقل صلاحية فى أداء الأدوار الكوميدية، ولذلك كان ينبغى عليه أن يجسد لنفسه خطا مختلفا فى الأداء عن خط زميليه نجاح الموجى وأحمد بدير، حتى لا تفرض المقارنة بينه وبينهما نفسها على أسلوب كل منهم فى الأداء.

وأخيرًا يجىء الوجه الجديد تيسير فهمى فى دور ناهد، وليس من شك فى أن هذا الوجه له حضوره المسرحى، وأن لديها نوعا من الوعى بفن الأداء التمثيلى لدى الممثل الحديث، ولكن حرصها على استعراض نفسها أكثر من عرضها للدور، وهو ما تمثل فى مجموعة الأزياء التى ظهرت بها فوق المسرح، يجعلنا نحذرها من اللعب بالمسرح، لأن من لعب بالمسرح لعب به المسرح.

عموما، كانت هذه المسرحية مدعاة لطرح بعض الأسئلة وإثارة عدد من القضايا وهذا هو ما جعلها تستوقفنا، وما جعلنا نقف عندها طويلا، وصحيح أنها لا تطرح هذه الأسئلة ولا تثير هذه القضايا من داخلها.. نصا وعرضا، وإنما من الخارج.. من العنوان وما هو حول العنوان.. ولكن هذا وحده يكفى لأن نقول عنها شيئًا، وإن كانت هى لا تقول شيئًا.. أى شىء.

* * *

رغبة تحت شجرة الاعتراف

الحقيقة.. ذلك الشيء الكبير.. الشيء العظيم.. الشيء الذى يعطى كل شيء قيمته، لأنه بدون الحقيقة لا قيمة لشيء.

هل نستطيع أن نعرفها؟ وهل نستطيع إذا عرفناها أن نواجه أنفسنا بها؟ وهل نستطيع إذا واجهنا أنفسنا بها أن نواجه بها الآخرين؟

وهل الحقيقة شيء مطلق ينطبق على الجميع، ويتفق عليه الكل، أم هى شيء نسبى يختلف من فرد إلى آخر على أن لكل حقيقته؟

وهل الحق من الحقيقة، وما أراه حقا يراه غيرى كذلك، لأن الحقيقة واحدة لا تتغير، ولا يختلف عليها اثنان؟

هذه كلها وكثير غيرها هى الأسئلة المحورية التى تدور عليها مسرحية «سبعة تحت الشجرة»، والتى تحاول أن تقدم عنها نوعا من الإجابة، لا فى شكل حوار فلسفى.. ولكن من خلال تجسيد درامى.. فهنا فى هذه المسرحية نلتقى بسبعة أشخاص.. ستة رجال وامرأة، ألقت بهم ظروف الحياة فى جمعية وهمية قاموا بتأسيسها فيما بينهم وأطلقوا عليها اسم «جمعية الهواء النقى» هدفها الخروج بأعضائها من صخب المدينة وتلوث البيئة إلى حيث الهواء الطلق على مشارف إحدى القرى، يتعاطون الدخان الأزرق ويعطونه همومهم وأحزانهم وضيقهم بكل منغصات الحياة.

وهم يقومون بعلبتهم هذه كل ليلة من منتصف الليل وحتى بزوغ الفجر، يدخنون ويضحكون، ويأكلون ويشربون، يتهكمون ويتوجعون، وينفض السامر فيمضى كل منهم إلى حال سبيله، وكلهم أفراد لهم وزنهم فى الهيئة الاجتماعية، بينهم رمزى المهندس المعمارى، وعزت الموظف الإدارى، وأحمد التاجر الثرى، وطلعت ابن المستشار العام، وضرغام الحاصل على دبلوم التجارة، وسمير المحامى الصاعد، ونادية طالبة الجامعة المثالية وخريجة كلية الحقوق.

إن كلا منهم هارب من نفسه، من أوجاعه وهمومه، يحاول عبثا أن يبحث عن ذاته، وأن يجد هذه الذات ويوجدها على خريطة المجتمع، ولكى يحقق شيئًا من ذلك لابد له أن يعرف حقيقته وأن يواجه هذه الحقيقة، فأولى خطوات العلاج النفسى أن يدرك المريض عقدته النفسية، ولكن كيف؟ بأن يغيروا قواعد اللعبة!

لقد قالوا ما يقال وما لا يقال، وثرثروا بما فيه الكفاية، حتى سئموا كل أنواع الكلام وملوا كل ألوان الثرثرة، ولم يبق أمامهم إلا أن يفعلوا شيئًا.. أى شىء ولو كان ذلك تهديد أحدهم بالقتل حتى يعترف لهم بحقيقته، وليكن الأستاذ أحمد على سبيل القرعة، الذى ربطوه إلى جذع الشجرة، وهددوه بالقتل إن لم يعترف، ولا يعترف لهم إلا بنصف الحقيقة، أما النصف الآخر - فيكتمه فى نفسه متخوفا، ويكذبه الآخرون - ولا ينجيه من التهديد بالقتل إلا دخول الأستاذ سمير المحامى الذى يجريون معه اللعبة، فيربطونه إلى جذع الشجرة، ويهددونه بالقتل إن لم يعترف، ويوافق سمير على الدخول معهم فى اللعبة، على شريطة أن يعترف كل منهم بحقيقته، هناك تحت شجرة الاعتراف.

وتأخذ المسرحية شكلا واضحا هو ما يعرف فى المسرح بدراما الاعترافات، أما هو فيعترف بفشله فى الحب من طالبة الجامعة المثالية بعد أن تواعدا على الزواج، فما كان منه إلا أن تزوج بأول فتاة التقى بها، وكان ذلك فى جروبى، ثم فى الهيلتون، ثم عند المأذون، وأخيرا فى شقتها الفاخرة، وتلك هى مأساته.. الزواج بمن لم يحب.

وتدخل نادية صديقة «الشلة» وتتعرف على سمير، فإذا بها الطالبة المتالية التى أحبته فى الماضى، واختفت من حياته فجأة، بعد أن التقت بثرى عربى، أغدق عليها وعلى أسرتها الفقيرة، وأقنعها بالزواج، وبعد أن تعرف على ممثلة إغراء، طلقها، وأعادها إلى أسرتها، التى كانت قد ذاقت حياة الثراء، وكان لزاما على نادية أن تبيع جسدها كل ليلة لكى تواجه أعباء الأسرة وأعباء الحياة.

ويأتى الدور على الأستاذ عزت الموظف الكبير، الذى ينتظر قرار ترقيته إلى منصب المدير العام، أن مأساته فى زوجته، أو بالأحرى فى حياته الزوجية، فزوجته تخونه مع أحد الجيران بسبب عجزه الجنسى، وهو يعلم ذلك ويراه ولا يستطيع أن يفعل شيئًا، هل يطلقها ويتزوج بغيرها؟ أم يطلقها ولا يتزوج أبد ؟ أم يسكت على خيانتها حفاظًا على المظهر الاجتماعى العام؟

أما رمزى شكرى المهندس المعمارى، فمأساته فى أمه، أمه التى تعمل راقصة ولكنها راقصة شريفة، تعرى جسدها دون أن تبيعه، وتمتع الناس بفنها دون أن يستمتع بجسدها أحد، وطالما ذاقت الهوان لكى تنفق على زوجها وابنها، حتى تخرج الابن فى كلية الهندسة يحدوه الطموح ويراوده النجاح، ولكن لعنة أمه تطارده فى كل مكان فلم يحقق فى عمله سوى الفشل، ولم يصادف فى حياته غير الإخفاق.

وأما الأستاذ طلعت ابن المستشار الكبير، فقد ولد كما يقال وفى فمه ملعقة من ذهب، كل ما يطلبه يلقاه، وكل ما يتمناه يتحقق له، فلم يذق طعم العناء ولا عرف معنى الكفاح، فكان «المدلل» فى كل مراحل حياته.. فى طفولته وصباه، فى شبابه ورجولته، وعندما مات أبوه وماتت أمه، لم يذق طعم اليتم بمقدار ما تجرع مرارة الشعور بالاغتراب، وبعدم القدرة على عمل أى شىء، وكانت النتيجة فقدان الذات، الذات التى لم تكن موجودة أصلا.

ويبقى الأخير.. ضرغام.. الفتى الصعيدى، الذى حصل على دبلوم التجارة، وكان يوم نجاحه هو يوم سقوطه، فبعد الحفل الكبير الذى أقامته له الأسرة وشهدته البلدة كلها، أهدته أمه بندقية أبيه الذى مات قتيلا، وطالبته بالثأر،

وسرعان ما وجد نفسه أمام خيارين، كلاهما صعب، أما أن يقتِل وأما أن يُقْتَل، يقتل قاتل أبيه أخذا بالثأر، أو يقتله أعمامه محوا للعار، واختار ألا يختار، اختار أن يهرب من البلدة كلها، ويختفى فى هذا الكوخ القابع على أطراف المدينة بلا عمل ولا أمل ولا هدف فى الحياة.

وبعد أن يدلى كل منهم باعترافه، بعد أن يواجه نفسه بحقيقته علنا وأمام الجميع، يحاول سمير أن يزرع فى نفوسهم الأمل، وأن يخرجهم من هذا الضياع، وأن يبدأ بنفسه عارضا على نادية أن ينسى كل منهما الماضى، وأن يبدأ من جديد، ولكن اليأس القابع فى نفوس الآخرين يجعلهم يسخرون به، ويتقاذفونه فيما بينهم حتى يلقى به أحمد فوق البلطة الحادة، فيلقى مصرعه فى الحال، وينهار أحمد أمام مصرع سمير وفوق جثته يلقى باعترافه الأخير، وكيف أنه قتل شريكه فى المصنع واستولى على أمواله، فتلطخت إحدى يديه بدم شريكه واليد الأخرى بدم سمير، وأمام هول الصدمة لا يملك الجميع ألا أن يصمتوا وينتظروا ما سوف يأتى به اليوم الجديد.

تلك هى أبعاد المسرحية التى كتبها المؤلف الشاب وحيد حامد، والتى تدخل كما قلنا فيما يمكن تسميته بمسرح الاعترافات، حيث تبدأ المسرحية بلعبة وسرعان ما تتطور الأحداث كى تنتهى بمأساة، أما الجو الذى اختاره كى تطلق فيه صيحات الاعتراف، وتقع فيه المأساة فهو جو «الحشيش» حيث تتعانق سحابات الدخان الأزرق مع أنفاس الضياع الأسود، فتتراءى أفعال العبث وهى ترتدى أزياء اللامبالاة.

وعلى الرغم من أن المسرحية لا يحدث فيها شىء، فليس فيها حدث بالمعنى التقليدى، إلا أنه يكون سقوط البطل فى النهاية، ذلك السقوط المدوى الذى يحمل كل معانى الخوف والشفقة كما يقول أرسطو، الشفقة على البطل والخوف من أن يكون مصيرنا مثل مصيره، إلا أن المسرحية يقال فيها أشياء وأشياء، فهى تتناول شرائح حية وحقيقية من مجتمعنا، ونقدمها بكل ما فيها من حيوية ودموية وارتفاع فى درجة الحرارة. حتى نشعر أننا بالفعل بإزاء قضية من أهم القضايا التى تشكل هما من هموم مجتمعنا الحاضر.

وعلى الرغم من أن المسرحية تحافظ على بعدى المكان والزمان، حيث تقع فى مكان واحد، وفى فترة زمنية متصلة، وإن كانت هنا من غروب الشمس حتى شروقها، على عكس ما كان يقول به أرسطو وهو أن تبدأ بالشروق وتنتهى بالغروب، إلا أن كثافة الحوار وتركيزه، وجدة التعبير وجديته، مما أضفى على الموقف جاذبية وحرارة.

وقد نأخذ على المسرحية بعض المآخذ البنائية أو المعمارية، من قبيل تقسيمها إلى فصلين اثنين، يحتوى كل منهما على ثلاثة مشاهد، فإذا كانت المسرحية تخضع لوحدة الزمان، وكان هناك متصل زمنى واحد، فما الذى يبرر هذا التقسيم التعسفى إلى فصلين، بل ما الذى يبرر احتواء كل فصل على ثلاثة مشاهد؟ إنه إذا كان الحدث مستمرًا فى الزمان، ولم يحدث فيه أى تطور من مرحلة إلى أخرى، انتفى مبرر التقسيم إلى فصلين، إلا إذا كان الهدف هو مجرد ايجاد استراحة للجمهور!

وقد نأخذ على المسرحية كذلك من الناحية الفنية أو المضمونية عدم معقولية بدايتها أو نقطة انطلاقها، حيث تبدأ بمحاولة «جمعية الهواء النقى» قتل أحد أفرادها، لا فى لحظة «السطل» ومن خلال جو «التحشيش» ولكن عمدا مع سبق الاصرار والترصد، مما يضعف هذه البداية، ولا يجعل لها معادلا موضوعيا بين الفعل ودوافع الفعل.

وقد نأخذ على الحدث الدرامى عدم تطوره، فضلا عن سكونيته أو استاتيكيته فهو حدث جامد لا يتحرك ولا يتطور اللهم إلا فى نهاية المسرحية، التى تنتهى بمصرع سمير على حافة تلك الآلة الحادة، مما جعل المسرحية تبدو وكأنها مجموعة من المونولوجات الفردية التى يلقيها كل من «السبعة» هناك عند شجرة الاعتراف.

قد نأخذ هذا كله على المسرحية مضمونا وشكلا، ولو أنها جاءت فى فصل واحد، لانتفى الكثير من هذه المآخذ، ولكن المسرحية على الرغم من هذا كله تعد عملا جادا وجيدًا، تقول شيئًا فى وقت لا يقال فيه شىء، وتبتعد عن الاسفاف

والابتذال فى فترة كثرت فيها الأعمال المسفة والمبتذلة، وربما كانت هذه المسرحية هى شهادة الميلاد الحقيقية لمؤلفها الشاب وحيد حامد بعد أن قدم مسرحيتين لم تصادفا شيئًا من النجاح، إحداهما فى مسرح الدولة باسم «سهرة فى بار الأحلام» والأخرى فى المسرح التجارى باسم «كباريه» هذا إذا استثنينا مسلسله التليفزيونى الناجح «أحلام الفتى الطائر».

ويجىء المخرج الشاب جلال توفيق ليكتب هو الآخر شهادة ميلاده الإخراجية بتجسيده لهذا النص فوق المسرح، وإن سبقت له محاولات الإخراج فى الثقافة الجماهيرية وفى إنتاج التليفزيون المسرحى، ولعل أهم ما تميز به إخراج هذا المخرج هو احترامه للنص المسرحى، وتقديمه من خلال الكلمة، لا من خلال الابهار الضوئى أو الازعاج الموسيقى، ولا من خلال «الفلاش باك» والأشرطة السينمائية، ولا من خلال الرقصات الفردية أو الجماعية.

وصحيح أننا قد نأخذ عليه ضعف الحركة المسرحية ووحدة الميزانسين، حيث الجميع يتكلمون ولا يتحركون، أو هم لا يتحركون إلا قليلا، كما نأخذ عليه عدم توفيقه فى تجسيد سقطة البطل سمير فى نهاية المسرحية، وهى السقطة المادية التى لقى فيها مصرعه، والتى تمت بشكل فاتر جدا فوق المسرح، ونأخذ عليه أيضا عدم إشعارنا بمرور الزمن من منتصف الليل وحتى بزوغ الفجر، فالإضاءة كما هى، حتى نجوم السماء لم يخفت ضوءها أو يقل عددها، ونأخذ عليه أخيرًا مشهد الحفر، حفر المقبرة التى تدفن فيها الجثة، والتى تمت بصورة رمزية فى أمامية المسرح، برغم أننا بإزاء دراما واقعية اجتماعية لا مجال فيها للرمز أو الإيحاء.

قد نأخذ على المخرج هذا كله، لكن الذى يحسب له برغم هذا كله، هو وقوفه وراء النص لا خلفه ولا أمامه، واحترامه للكلمة ومحاولة تبليغها إلى الجمهور، هذا بالإضافة إلى ضبط الإيقاع دونما إبطاء أو إسراع، وبالتالى دونما إشعار بالملل أو بالفراغ.

وفى الوقت الذى لم تخدم الموسيقى التصويرية التى أعدها مرسى الحطاب لم تخدم فيه الإخراج سواء فى الموسيقى الافتتاحية للمسرحية بفصليها الأول

والثانى، أو فى الجمل الموسيقية التى صاحبت دخول الشخصيات، أو فى التعبير الموسيقى الذى ارتبط بسقوط البطل، فقد جاء الديكور الذى صممته سوزان أمين ومعها فاروق حافظ، فى خدمة النص والإخراج جميعا. وهو ما تمثل فى الحفاظ على الجو والألوان، ومباشرة فى بناء الكوخ واستزراع الشجرة، فضلا عما فى قطع الاكسسوار من واقعية وحقيقية.

ولعل أجمل ما فى الديكور هو ذلك الحوار الدائر فى صمت بين الكوخ المعتم الذى يطوى فى داخله الخبايا والأسرار، وكأنه أغوار النفس البشرية، وبين الشجرة المضيئة التى تقف تحتها كل شخصية من الشخصيات لتفرغ ما فى جوفها من حمولة وأثقال من نوع من التطهير. وعلى ذلك جاء وضع الكوخ فى يسار خلفية المسرح ووضع الشجرة فى اليمين الخلفى أمامه مباشرة، وفوق الاثنين نجوم السماء شاهدة على ما يجرى ويدور.

فإذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلى حسبنا للمخرج جرأته فى الاعتماد على ممثلى المسرح الحديث دونما لجوء إلى نجوم من الخارج، مما ضاعف من حجم مسئوليته فى الإقدام على مثل هذه المغامرة، ومع ذلك فقد وفق إلى حد كبير فى أن يحصل من هؤلاء الممثلين على أفضل ما عندهم من عطاء فنى.

فى مقدمتهم الممثلة نادية الكيلانى التى قامت بدور «نادية بيجو» فعرفت كيف تؤديه بمقدرة واقتدار، ساعدها على ذلك تكوينها الجسدى، وتعبيرها الوجهى، وحضورها فوق المسرح، وخاصة فى مشهد الاعتراف الذى تميزت فى أدائه، وتجلى فى حشرجة صوتها وتهدج تعبيرها، وكذلك مشهد الحب أو استرجاع الحب الضائع بينها وبين سمير المحامى.

أما الممثل حسين الشربينى فى دور رمزى شكرى المهندس المعمارى فعلى الرغم من اتساع مساحة دوره، ووفرة هذا الدور بإمكانات التعبير والانطلاق، إلا أنه لم يعرف كيف يفجر كل ما فى الدور من أبعاد، فقد تراوح أداؤه بين الانفعال الحاد القريب من الأداء الميلودرامى وبين الأداء بدون أى انفعال، وكأنما «يسمع» دوره فوق المسرح، هذا على الرغم من ملاءمة هذا الممثل تماما لهذا الدور.

وأما محمد الشويحى فى دور الأستاذ طلعت، وهو الدور المملوء بكل ممكنات التهكم والسخرية، والمرارة الاجتماعية، ويكاد أن يكون مركز الاشعاع الكوميدى فى النص كله، فقد أداه هذا الممثل بنصف طاقته الفنية، فكان دون مستوى دوره بكثير، وهو ما تمثل فى عدم قدرته على استقبال أو إلقاء «الافيهات» الكوميدية الكثيرة فى المسرحية.

ويجىء الممثل الصاعد ماهر لبيب فى دور ضرغام الصعيدى، ليتألق فى أداء هذا الدور، ويتموج معه كوميديا وتراجيديا، سواء من خلال خفة ظله وقوة حضوره فوق المسرح، أو من خلال قدرته على التعبير وتمكنه من التأثير، لقد كان شعلة الأداء الحقيقى فى العرض المسرحى، وخاصة بتلك اللكنة الصعيدية التى عرف كيف يتحكم فيها، وكيف يتمكن من خلالها من إشباع الدور والتأثير على الجمهور.

ثم يجىء بعده الممثل الصاعد أيضا سمير وحيد فى دور الأستاذ سمير المحلمى، ليتألق هو الآخر فى أداء هذا الدور، ويتمكن من أن يجسد فى دوره كل هموم وأشواق الشباب الجديد، ومحاولته العبور فوق كل معوقات الواقع و الحياة، من أجل عود الأمل الأخضر النابت هناك فى البعيد، على ضفاف المستقبل.

وأخيرًا يجىء الممثلان شعبان حسين ومحمد العنانى، الأول فى دور الأستاذ عزت الموظف الحكومى الكبير والآخر فى دور أحمد المهر التاجر الثرى الشهير ليؤدى كل منهما دوره فى حدود قدراته الفنية وممكناته التمثيلية، دون أن يخدم أحد منهما دوره، فى الوقت الذى كان الدور فى خدمة كل منهما.

عمومًا إن هذه المسرحية «سبعة تحت الشجرة» بكل ما فيها من إيجابيات وسلبيات تعد عملا جادا وجيدا فى محيط من الركاكة الفنية والفوضى المسرحية، وهى شهادة ميلاد لكوكبة شابة واعدة وصاعدة تبشر بالعطاء الوفير فى مستقبل مسرحنا الحديث.

* * *

خلى بالك من المسرح

«اضحك! اضحك! ليس هناك إلا الحياة! ليس هناك إلا الضحك! لم يعد للخوف محل! فالموت مات!».

هذه العبارة التى قالها الكاتب المسرحى الكبير يوجين أونيل على لسان بطله فى مسرحية «لازاريوس يضحك» هى التى تذكرتها بإلحاح وأنا أطالع الإعلان عن مسرحية «خللى بالك من راسك» الذى يهتف بصوت عال «الضحك الذى لا يضيف إليك شيئًا.. يسلب منك أشياء كثيرة.. الفن الذى لا يضحك من أجل الأفضل يضحك عليك!».

والعباراتان كأنما تكمل إحداهما الأخرى، لأنه إذا كانت العبارة الأولى تجعل من الضحك جوهرًا للحياة، فالعبارة الثانية تجعل منه هدفًا لهذه الحياة، وإذا كانت الثانية تربط بين الخوف والموت، ناظرة إلى الخوف على اعتبار أنه هو الموت، فالعبارة الثانية تربط بين الفن والضحك، على اعتبار أن الفن هو الفرح بالحياة والابتهاج بالإنسان.

ولكن كيف يمكن للإنسان أن يجعل من أيامه أعيادًا للبهجة والسرور، ومن حياته نشيدًا للحب والنجاح، وهو يعيش فى عصر المدن الحجرية تحاصره القيم الأسمنتية، والمعانى البازلتية، وتحول بينه وبين الدخول فى مملكة الحلم والمعنى، كيف يتعرف الإنسان على نفسه، ويلتقى بذاته، ويتذكر من حين لآخر أنه إنسان فى كل يوم، ومتطلبات المجتمع العصرى تطل عليه، من كل مكان، ومطالب الحياة المادية تطارده فى كل موقع!

كيف.. وكيف.. وألف كيف.. وكأنما الإجابة على السؤال تأخذ شكل سؤال جديد، هل يكون الخلاص باستبدال القيم التقليدية بقيم أخرى عصرية، فبدلاً من الوفاء والشجاعة والصدق، نحتفل بالفهلوة والوصول والظهور الاجتماعى؟ هل يكون النجاح بأى أسلوب من أساليب النجاح، هو إله هذا العصر، الذى نتعبد فى محرابه، ونعفر جباهنا بتراب مذبحه المقدس؟

بعبارة أخرى هل يكون لعصر السرعة فرسانه، وفرسان هذا العصر، هم أولئك الذين يؤمنون بأن الغاية تبرر الوسيلة، وبالتالى فهم يعيشون بمنطق ميكافيللى، وأحلام أوناسيس، وجنون ترافولتا، وصخب محمد على كلاى؟

عمومًا، تلك هى المعانى التى تدور حولها أحداث مسرحية «خللى بالك من رلسك» وهو اسم على غير مسمى، لأنه لا يدل على مضمون المسرحية، بمقدار ما يدل عليه اسمها الأصلى وهو «فرسان عصر السرعة أو «فارس لكل العصور» والذى حاول الكاتب أن يجسده فى ذلك الصراع الدائر بين جيلين، جيل الآباء وجيل الأبناء، فها هو الأستاذ نظمى الفارس القديم الذى يتميز بقيم الصدق والشجاعة والوفاء، والذى لا يزال على هوايته فى الصعيد، صيد البط وصيد الوحوش، باعتباره مظهرًا من مظاهر الفروسية، يستعيد ابنته الوحيدة دلال، بعد أن طلقها زوجها الأستاذ مختار فى ساعة من ساعات الغضب، وتستعيد دلال حياتها مع زوجها، فتدرك على الفور أنها كانت حياة بلا حياة، وحياة خالية من المعنى، فهى لم تنشأ عن حب، ولم تقدر على إنجاب الحب، فضلاً عن الفرق النوعى أو الكيفى بين تكوينها وتكوين زوجها، فهى مثالية تؤمن بالقيمة والمعنى والمثال، وهو مادى يؤمن بالمال والوصول والنجاح، وهى تحب فى الرجل الوفاء والشجاعة والجرأة، وهو لا يهتم بغير الفهلوة والمرونة والنفاق، هى تنظر إليه على أنه طفح جيل ضائع، وينظر هو إليها على أنها بقايا جيل قديم.

وعبثًا يحاول أن يردها إليه، ولكنها تكون قد اتخذت قرارها، بأن يمضى كل منهما فى طريق، أما الأب الأستاذ نظمى فيقف إلى جوار ابنته دلال، لأنها تنادى بما ينادى به من مبادئ الأخلاق، وأما الأم السيدة سعاد فتقف إلى جوار ابن

اختها الأستاذ مختار، لأنه الفارس الذى تتمناه أى فتاة، مال وفير ومركز مرموق.

ويعلم الأستاذ ممدوح زميل دلال منذ أيام الجامعة، الذى كان قد تقدم لخطوبتها ولكن المطالب المادية حالت دون ذلك، يعلم بنبأ طلاقها، فيتقدم طالبًا يدها، بعد أن كسب المال.. والمال الوفير.. وتحن دلال لأيام الشباب وتستريح لمبادرة ممدوح، وتقارن بينه وبين مختار، فيتضح لها فارق ما بين الاثنين فبينما يحبها مختار من أجل ثروتها يحبها ممدوح لذاتها، وفى الوقت الذى يضحى فيه ممدوح بكل شىء من أجلها يتردد مختار فى التضحية بأى شىء.

ويلتقى الفريمان، كل منهما يحاول أن ينال رضا دلال وموافقتها أما مختار فتسانده الأم السيدة سعاد، وأما ممدوح فيؤيده الأب الأستاذ نظمى، وحسمًا للمنافسة أو الصراع، تطلب دلال من طليقها مختار أن يقدم على التضحية برأسه من أجلها، وذلك بأن يضع برتقالة على رأسه، ويتقدم أبوها ببندقيته لإصابة البرتقالة، فإن قبل هذا التحدى عادت إليه، وإن فر هاربًا فهو ليس جديرًا بها على الإطلاق.

ويفاجأ مختار بهذا الشرط أو بهذا التحدى، فيتردد فى قبوله ويتهرب منه، وبنوع من المكر والدهاء، يحاول أن يوقع غريمه ممدوح فى ذات المأزق، ولكن دلال ثقة منها فى ممدوح، توافق على تحدى مختار لها ولخطيبها، وتطلب من ممدوح أن يضع البرتقالة فوق رأسه، بل يضع ليمونة بدلاً من البرتقالة، إمعانًا فى التضحية برأسه من أجل دلال.

ويتقدم ممدوح بالفعل، وعلى رأسه الليمونة، ويسلم مصيره لبندقية الأستاذ نظمى، الذى يصيب الهدف بنجاح، وينجو ممدوح من المأزق بسلام، ولكن مختار سرعان ما يعود إلى تعقيد الأمر من جديد، لقد اختبر حب ممدوح لدلال، ولكنه لم يختبر حب دلال لممدوح، فلابد كى يخرج من حياتهما ويترك لهما الساحة من أن تضع الليمونة على رأسها، وتستسلم لبندقية ممدوح، فإن أصاب الهدف، فاز بقلب دلال، وإن لم يصبه ضاعت رأس دلال.

وتقبل دلال التحدى، وتقدم على التضحية، ويرضخ ممدوح للموقف، ويقدم عـى المغامرة، وبقدرة قادر ينجح فى إصابة الهدف، وتحقيق حلمه القديم فى الفوز بقلب دلال، وبعد سلسلة من الألاعيب بين ممدوح ومختار، يستخدم فيها كل مـهما أسلحته فى المكر والدهاء، وفى المناورة والمداورة، يتمكن ممدوح من كشف ألاعيب مختار أمام جميع أفراد الأسرة، ولكنه فى ذات الوقت يضطر إلى الاعتراف بأنه استخدم نفس الأسلحة التى استخدمها مختار، ويسقط فى أيدى الجميع.

ويضطر الأب بعد أن طرد مختار من بيته، إلى طرد ممدوح هو الآخر، لقد ظهر على حقيقته، ولم يكن فارسًا من الفرسان، ولكن نذلاً من الأنذال، وعبثًا يحاول أن يبرر موقفه: «.. لا مش ندل يا عمى، فارس برضه.. بس من فرسان عصر السرعة.. وفرسان عصر السرعة مش محتاجين غير الذكاء عشان يوصلوا».

ولكن الأب لا يقتنع بهذا المنطق التبريرى، ويصفه بالمريض ويصر على طرده خارج البيت، ولا يملك ممدوح إلا الاعتراف: «لا.. لا يا عمى.. أنا علاجى فى إيدك انت.. وأنا بدأته.. خدت منك القوة.. وهى دى اللى كانت نقصانى وهى دى اللى ناقصة الجيل كله».

وبهذا الاعتراف تبدأ المصالحة بين الجيلين، وتنتهى المسرحية.

والحق أن الكاتب المسرحى بهيج إسماعيل، عرف كيف يضع كلتا يديه، على موضوع عصرى، يمثل أرقًا حقيقيًا بالنسبة لشباب هذا الجيل، ألا وهو الصراع بين قوة المال وبين قيم الأخلاق، وهل يقتضى النجاح التضحية بالقيمة من أجل القوة، أو بالقوة من أجل القيمة؟ وهل يمكن الوصول إلى صياغة تجمع ما بين الاثنين فيما يمكن تسميته بقوة القيمة أو قيمة القوة؟

هذا هو السؤال، بل تلك هى المشكلة، وبمقدار ما نجح الكاتب فى طرحها، نجح كذلك فى تجسيدها، وهو التجسيد الذى جاء فى قالب الكوميديا الاجتماعية التى تستهدف دون أن تهتف، وتستصرخ دون أن تصرخ.

وقد نلاحظ على الحدث فى مراحل تطوره، أنه يكاد ينتهى بنهاية الفصل الثانى، بحيث لا يكون الفصل الثالث والأخير، إلا نوعًا من تحصيل الحاصل فضلاً عما فى هذا الفصل الثالث والأخير، إلا نوعًا من تحصيل الحاصل فضلاً عما فى هذا الفصل من مواقف حوارية، ومشاهد كلامية، وعبارات شعارية، كان من شأنها إضعاف البعد الدرامى من ناحية، وإعاقة تطور الحدث من ناحية أخرى.

وقد نلاحظ على الشخصيات تداخل بعضها فى البعض الآخر، كما حدث فى شخصيتى ممدوح ومختار على الرغم من أن كلاً منهما طرف نقيض للآخر، كما نلاحظ على شخصيات أخرى عدم التكون والاكتمال، كما فى شخصية الأم سعاد التى لم تكتمل أبعادها فى يد الكاتب كما اكتملت أبعاد شخصية الأب نظمى، على الرغم أيضًا من أن كلاً منهما طرف نقيض للآخر، وما يقال عن هذه الثنائيات فى بناء الشخصية، يقال مثله عن الثنائية المؤلفة من لقمة مدير الفيللا وخطيبته عطيات التى تعمل فى نفس الفيلا. فلا نكاد نشعر بفارق كيفى أو نوعى فى شخصية كل منهما، وكان فى وسع الكاتب إثراء هذه الشخصيات لو أنه لجأ إلى التلوين فى بناء كل شخصية على حدة.

أما شخصية «ماجدة» فلم يكن لها ما يبررها على الإطلاق، لأنها لم توظف توظيفًا فنيًا حقيقيًا لا فى تطوير مراحل الحدث، ولا فى تغيير مسار الشخصيات وبخاصة شخصيتى ممدوح ومختار، ومن ثم كانت شخصية زائدة عن الحاجة، وليس لها ما يبررها فى سياق العرض.

وقد نلاحظ على بعض المشاهد الكوميدية صياغتها التقليدية المألوفة، أو استعادتها بشكلها التقليدى القديم، كما فى مشهد المأذون، بصورته المهزوزة، ولهجته المنبرية، وحيرته بين أن يطلق أو يزوج، وكما فى مشهد «قميص المجانين» ومحاولة موظفى مستشفى الأمراض العقلية أخذ مختار ثم ممدوح فى هذا القميص.

أقول إننا قد نلاحظ هذا كله، بل قد نعيبه على المؤلف، وبخاصة نهاية المسرحية بكل ما فيها من جدل وحوار أبعد ما يكون عن التجسيد الكوميدى

بنقيضه المتوتر فوق ذبذبات الواقع، ولكن الذى نحمد المؤلف عليه حقًا، هو قدرته على طرح قضية جادة، وطرحها فى قالب كوميدى جديد، فلا إسقاط ولا ابتذال، ولكن ضحكة نظيفة، وفكاهة ذكية، وحوار بسيط، ولغة سهلة، كل هذا بقصد إضحاك الجمهور دونما ضحك عليه.

ويجىء الإخراج، الذى تولاه المخرج الموهوب حقًا السيد راضى ليوفق توفيقا واضحًا فى تجسيد هذا النص فوق خشبة المسرح الكوميدى، سواء من خلال إحساسه بروح الفكاهة وقدرته على توليدها من تضاعيف النص، أو من خلال وعيه بإيقاع الكوميديا ومهارته فى توزيعها على فصول العرض، وقد تجلى ذلك واضحًا فى الفصلين الأولين اللذين لمسنا فيهما سرعة الإيقاع، ومرونة الحركة، وإشباع المواقف، وتفجير الكوميديا، هذا كله مع الحرص على عاملين أساسيين، أحدهما هو تهديفه العمل نحو ما هو أكثر قيمة وأعمق دلالة، بحيث لا يجىء الضحك كما الطبل الأجوف الذى يصدع الدماغ دون أن يملأ الرأس، والآخر هو تنظيف العرض إن صح هذا التعبير من كل ما ألفناه فى المسرحيات الكوميدية الهابطة، من إسفاف فى العبارة، أو ابتذال فى الحركة، أو ترخص فى الافيهات الجنسية بالتلميح أو بالتصريح.

وهاتان القيمتان معًا.. التهديف والتنظيف هما أهم ما يلاحظ على إخراج هذا النص الكوميدى، وقد نأخذ على الفصل الثالث والأخير، بطء الإيقاع، وتباطؤ الحركة، نتيجة الإطالة أو الاستطراد، فى مشهد المأذون، وفى مشهد «قميص المجانين» وفى الحوار الخطابى الذى دار بين أقطاب المسرحية.. الأب نظمى والابنة دلال والزوج مختار والخطيب ممدوح، وقد نأخذ عليه أيضًا الطابع التعليمى الذى غلب على نهاية هذا الفصل، والذى تجسد فى إسدال لوحة تربوية، تحمل عبارة «ألف باء الأخلاق» مما خرج بالكوميديا عن مضمونها الاجتماعى، ليخلع عليها مضمونًا تعليميًا، يذكرنا بالكاتب الملحمى برتولد بريخت وبخاصة فى مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» كما أخرجها سعد أردش.

قد نلاحظ على إخراج السيد راضى لهذه المسرحية، هذا كله، وقد نأخذه عليه، ولكننا لا نملك إلا أن نعترف له بالتوفيق فى إخراج عمل كوميدى هادف ونظيف. ولقد ساعده فى هذا التوفيق الديكور المتميز الذى صممه الفنان الطاع بهاء رشاد، والذى جمع بين جماليات التشكيل الفنى ومقتضيات التوظيف المسرحى، فالديكور بالإضافة إلى قطع الاكسسوار لوحة فنية جميلة لا تمل العين مشاهدتها، على الرغم من استمراره دونما أى تغيير على امتداد فصول المسرحية الثلاثة، هذا فضلاً عن وفاء الديكور لكل متطلبات العرض، من حيث المستويات العلوية والسفلية، ومن حيث المداخل الأمامية والجانبية.

وبعد الديكور تجىء الموسيقى التصويرية، التى وفق فى اختيارها وتوليفها الفنان مرسى الحطاب، والتى تميزت فى الافتتاحية العامة للعرض: ثم افتتاحيات الفصول، كما تميزت فى تضاعيف الحركة المسرحية فى أثناء بعض المشاهد التى تحتاج إلى تأكيد، وفى أثناء دخول بعض الشخصيات التى تستلزم التحديد، وهذا كله من خلال النغمة الموسيقية الخفيفة فى مرح، المبهجة فى سرور.

ثم يجىء الأداء التمثيلى الذى عرف المخرج كيف يجند له مجموعة متآلفة من الممثلين يؤدون العمل بروح الفريق، وليس بنزعة النجم الأوحد، فالكل يعمل فى خدمة دوره، والأدوار جميعًا تعمل فى خدمة العرض المسرحى.

فى طليعة هؤلاء الممثلين الممثل القدير محسن سرحان، الذى قام بدور الأب نظمى، فعرف كيف يجسد الدور، ويبرز كل ما فيه من أبعاد وظلال، وخاصة فى المشاهد التى يستعيد فيها أحلام الفارس القديم، ويأسف فيها على فرسان عصر السرعة، أو فرسان هذا العصر، ولقد اتسم أدؤه بالبساطة من أى افتعال والسلاسة التى لا تحتاج إلى أى انفعال، وإن كنت آخذ عليه عدم الاعتناء بالملابس، تلك التى لا تتناسب ومظهره الثرى المنصوص عليه فى الدور.

وفى طليعة هؤلاء الممثلين كذلك، الممثل الكوميدى أسامة عباس، الذى قام بدور الأستاذ مختار، فكان بارعًا فى أدائه لهذا الدور، من حيث التزامه بحدود الدور دونما خروج عليه، ومن حيث قدرته على تفجير الكوميديا من داخل

المواقف دون بحث عن مسالك جانبية لاغتصاب الضحك، ولو أن هذا الممثل الممتاز تخلص من بقايا تأثره بالكوميديان سمير غانم فى بعض حركاته، لجمع إلى جانب امتيازه عنصر التميز.

ثم يجىء الممثل مجدى وهبة فى دور الأستاذ ممدوح، الذى أداه بالتزام شديد دونما مرونة فى الأداء، أو تقمص للدور، وعلى الرغم من تمكن هذا الممثل وقدرته على التعبير، إلا أنه كان جامد الحركة إلى حد كبير، وكأنما يعايش الدور من الخارج بدلاً من أن يعيشه من الداخل.

أما الممثلة نادية الكيلانى فى دور دلال، فكانت ملائمة تمامًا لهذا الدور الذى كشف فيه عن ممكنات كوميدية واضحة، فيها خفة الظل، وقوة الحضور بالإضافة إلى قدرتها على التعبير، سواء بأعضاء الجسد، أو بعضلات الوجه، أو بنبرات الصوت وأن كنت آخذ عليها تأثيرها الشديد بالفنانة الكبيرة سهير البابلى، وخاصة دورها اللامع فى مسرحية «الدخول بالملابس الرسمية» ولو أنها تخلصت من هذا التأثر الذى يكاد يصل إلى درجة التقليد، لكان ذلك فى صالحها بكثير.

وأما الممثلة رجاء سراج فى دور الأم سعاد، فكانت موفقة فى حدود دورها وداخل الاطار الذى رسمه لها المخرج، ولو أن المؤلف كان أكثر اهتمامًا بدورها، لساعدها ذلك على اطلاق إمكاناتها التمثيلية فى هذا الدور.

وقد لا نقف طويلا عند الوجه الجديد ماجدة نور الدين، التى وان تمتعت بقدر من الحضور المسرحى، إلا أنها أضاعت هذا القدر، بالانفعال والافتعال معًا فهى منفعلة بلا مبرر، ومفتعلة بما لا يقتضية الدور، ومرجع ذلك إلى عدم تمرسها بفن الأداء المسرحى، وربما بفن الأداء التمثيلى بوجه عام.

هذا على العكس تمامًا من الممثل الصاعد المنتصر بالله، الذى قام بدور «لقمة» مدير الفيللا أو رئيس الخدم، فكان كتلة ذكية ومرونة واضحة، جعلا منه مركز إشعاع كوميدى حقيقى على امتداد العرض، وعلى الرغم من ثانوية دوره،

وعدم تأثيره على مجرى الأحداث، إلا أنه عرف بذكائه الفنى كيف يجعل منه ركيزة محورية لحركة الأحداث، بل ولمسيرة الشخصيات.

ويبقى السؤال، إن معظم أبطال العرض الكوميدى، ضيوف على فرقة المسرح الكوميدى محسن سرحان، أسامة عباس، مجدى وهبة، نادية الكيلانى، ماجدة نور الدين، فأين هم إذن أعضاء فرقة المسرح الكوميدى، ونحن لا نستنكر بسؤالنا استضافة نجوم من خارج الفرقة. أى فرقة من فرق القطاع العام، ولكننا نعيد فنتساءل.. متى ينضبط ممثلو قطاع المسرح، حتى يؤدى انضباطهم إلى انضباط الشارع المسرحى؟

* * *

دعوة مسرحية لتنظيم الأسرة

الطعام ضرورى لحياة الإنسان.

والغريزة الجنسية ضرورية بين الجنسين.

هذان الفرضان الأساسيان هما اللذان وضعهما العالم الكبير توماس مالتوس فى كتابه الشهير «مقال عن مبدأ السكان» الذى صدر فى سنة ١٧٩٨ ليصير أحد الكتب الكلاسيكية فى مجال الاقتصاد السياسى ويحدث منذ صدوره وحتى الآن أثرًا عميقًا على الفكر البشرى والحياة الإنسانية، وربما لم يكن هذا الأثر واضحًا فى أى عصر أكثر مما هو واضح فى العصر الحاضر.

وتأسيسًا على هذين الفرضين وضع مالتوس مبداه الشهير فى أن قوة الإنسان أعظم بكثير من القوة التى فى الأرض لإنتاج المادة للإنسان، وإذا لم يوقف نمو عدد السكان فإنهم سيزيدون بمتوالية هندسية، بينما تزيد خيرات الأرض بمتوالية حسابية فقط، دون الإلمام البسيط بالأرقام ليبين ضخامة القوة بالنسبة إلى الثانية!

وانطلاقًا من هذا المبدأ، فجر مالتوس قضيته الكبرى، التى كانت بمثابة ناقوس الخطر الذى يدوى فى آذان الجنس البشرى بأكمله، ويتهدد أحلام الرومانسيين، وأصحاب الأمانى والخيالات فى انبثاق فجر جديد، يؤذن بالكمال الاجتماعى فى مجتمع بلا آلام ولا أحزان، يسعى كل فرد فيه إلى خير الجميع.

وكانت القضية كما فجرها مالتوس بأسلوبه الذرى المدمر، كالآتى: «بين المملكتين الحيوانية والنباتية، نثرت الطبيعة بذور الحياة إلى الخارج بيد بالغة الحرية والسخاء، كانت تقتصد فى تزويد هاتين المملكتين بالمكان والغذاء اللازمين للحياة، فينكمش النبات ويضمر الحيوان تبعًا لهذا القانون الأعظم، فى الوقت الذى لا يستطيع الإنسان فيه أن يفلت من قيد هذا القانون. وهو القانون الذى أدى.. بالنبات والحيوان إلى ضياع البذور، وتفشى المرض، ومن ثم إلى الموت قبل الأوان، أما آثاره على الجنس البشرى فهى البؤس والرذيلة».

وقد رأى مالتوس أن هذه الحقائق العلمية والواقعية، هى العقبات التى لا يمكن تجاهلها من أجل كمال المجتمع، والتى تحول دون وجود مجتمع يعيش كل أفراده فى رخاء وسعادة.

فإذا سألنا بعد ذلك.. وما الحل، وكيف السبيل إلى النجاة؟

كانت الإجابة هى إعادة توزيع موارد الطبيعة من ناحية، وإعادة تنظيم الأسرة من ناحية أخرى، وإذا كانت تلك هى القضية التى تشغل مجتمعنا فى الوقت الحاضر فها هو الفن المسرحى يدخل طرفًا فى هذه القضية، من خلال استجابته لدعوى تنظيم الأسرة، وليس أقوى من الفن المسرحى عمومًا فى التوعية بخطورة المشكلة، وليس أجدى منه فى تجسيدها أمام الجمهور.

ومسرحية «لا يا بابا لا» كوميديا اجتماعية هادفة، تستهدف تنظيم الأسرة عبر تجسيد المشكلة فوق المسرح، فها هى أسرة مصرية عادية كآلاف الأسر، هى أسرة الأستاذ عبد الخالق الموظف البسيط والشريف معًا، الذى يعمل أمينًا لأحد المخازن، والذى ينفق كل راتبه على أسرته، فلا يكاد الراتب يكفيها حتى آخر الشهر، فيضطر إلى الاستدانة من أم رتيبة الدلالة كما يضطر إلى دفع ديونه على أقساط شهرية.

وأما أسرته فتتكون من زوجته حميدة، ست البيت التى لا تعمل، شأنها شأن الكثيرات من ربات البيوت، ومن ابنتيه فاطمة وعزيزة، أما الأولى فقد لزمت بيتها بعد حصولها على الشهادة الإعدادية، وإحساسها بضرورة التضحية بالاكتفاء

بهذه الشهادة حتى تتيح الفرصة أمام إخوتها الآخرين، وأما الأخرى فهى لا تزال طالبة فى المدرسة الثانوية، وبعد الإناث يأتى الذكور، وهم ثلاثة، أكبرهم حامد الطالب بالسنة النهائية بالجامعة، والناجح فى استذكار دروسه، وأوسطهم حسونة الطالب بالمدرسة الثانوية والفاشل فى مذاكرته، والأصغر محمود التلميذ بالمدرسة الابتدائية، الذى يتأرجح مستقبله بين الفشل والنجاح.

وتمضى الأسرة فى حياتها، أو بالأحرى تمضى بها الحياة، إلى أن تحدث المفاجأة الكبرى التى تهتز لها الجدران، والتى تشعل النار فى الهشيم، فيقف كل فرد من أفراد الأسرة فى مواجهة نفسه تارة وفى مواجهة الآخرين تارة أخرى، ماذا يفعل؟ وأين مكانه على خريطة الأسرة؟

أجل، لقد حملت الأم حميدة فى مولود جديد، وكأنما لكى تضيف إلى مشكلات الأسرة مشكلة جديدة، وتتضاعف المشكلة عندما يقرر الطبيب أنها مريضة بالسكر، وتحتاج إلى عملية جراحية عاجلة حرصًا على سلامتها وسلامة الجنين.

وعبثًا يحاول الأولاد أن يصرخوا فى وجه الأب: «لا.. يا بابا.. لا» فقد نفذ السهم وأصبح لزامًا على كل فرد من أفراد الأسرة، أن يفعل شيئًا ما.. أى شىء.. حتى ولو على سبيل التضحية.. ابتداء من فاطمة أكبرهم حتى محمود أصغرهم جميعًا.. وبالفعل ترضخ فاطمة لعرض أم رتيبة بأن تتزوج من المعلم فتوح أشهر جزارى الحى، فى مقابل تنازله عما له عندهم من ديون، وفى مقابل أن يتولى المعلم فتوح حل أزمات الأسرة المالية، أما حامد الابن الأكبر فيلتحق عاملاً بأحد المصانع حتى يتمكن من الإنفاق على نفسه وعلى دراسته بالجامعة، أما عزيزة فتلتحق بإحدى فرق الرقص الاستعراضية التابعة للدولة، لكى تساعد نفسها وتساعد أباها فى تحمل أعباء البيت وأعباء الحياة، وأما محمود الابن الأصغر، فيعمل بتوزيع الصحف والمجلات قبل ذهابه صباحًا إلى المدرسة، حتى يشترى كل ما يسيل له لعابه من فاكهة ولحوم، وكل ما تهفو إليه نفسه من أحذية وملابس، إلى أن يجىء الدور على حسونة الابن الفاشل فى دراسته، الذى يحلم بالاشتغال بالتمثيل، فيضحى بشبابه وحياته كلها، ويتزوج من عجوز طاعنة فى

السن، ولكنها على درجة عالية من الثراء، وعلى استعداد للإنفاق عليه وعلى أسرته كلها.

وعلى الطرف الآخر من الموقف يكون الأب عبدالخالق، قد تورط عن طريق الدلالة أم رتيبة، فى استبدال بضائع من المخزن ببضائع أخرى، لقاء مبلغ كبير من المال، ويعلم الابن الأكبر بذلك، فيتدخل لكى يحول دون وقوع هذه الجريمة التى من شأنها القضاء على سمعة الأب، ومستقبل الأولاد، ومصير الأسرة جميعًا، ويرى الوالد فى تدخل الابن فى شئونه جريمة لا تغتفر، فيصفعه أمام الجميع، وتكون هذه الصفعة هى القنبلة التى تنفجر فى محيط الأسرة، فعلى أثرها يقرر الابن الأكبر حامد أن يترك البيت ويعول نفسه،وكذلك تقرر أخته عزيزة، كما يهدد الابن الأصغر محمود باتخاذ نفس القرار، أما الابن الأوسط حسونة، فينفذ القرار بالفعل، ويتزوج من عجوزه الشمطاء..

ويشعر الوالد بانفراط عقد الأسرة، فيثوب إلى رشده، ويعود إلى نفسه، ويعيد إليه أولاده، معتمدًا على الله حده فى حل مشكلاته، ثم على شرفه وكفاحه فى مواجهة أعباء الحياة.

وهكذا تنتهى أحداث هذه المسرحية التى صبها كاتبها الأستاذ محيى الدين عارف في قالب الكوميديا الاجتماعية حيث تنبع الأحداث فى جو من الضحك.. وتتحرك الشخصيات فى محيط من الإضحاك، وحيث تتبدى قدرة الكاتب فى معالجة مشكلاتنا الحية والحيوية ببساطة فى العرض وسهولة فى الاستعراض، على أن الذى يعاب عليه هذه المسرحية هو البناء الفنى، الذى أدى بالأحداث إلى نهاية لا تتسق مع ما بدأت به من مقدمات، حيث نجد أنفسنا وكأننا أمام مسرحية لا تدعو إلى تحديد النسل أو تنظيم الأسرة، بل تكاد تشجع على زيادة النسل، طالما كانت التربية صالحة، وطالما كان الرزق على الله؟

كذلك يعاب على المسرحية من ناحية «الحوار» الأخلاقى حرص الأب على أولاده جميعًا ومنعهم من مغادرة المنزل، دون الابن الأوسط حسونة بحجة أنه كان فاشلاً فى دراسته، ولا يرجى منه نفع على الإطلاق، فالعلاقة الأبوية لا تفرق بين ابن ناجح وآخر فاشل، لأنهم جميعًا من وجهة نظرة الأبوة سواء.

كذلك لم نجد مبررًا كافيًا لرفض الابنة فاطمة الزواج من المعلم فتوح، ولا يكفى أن يكون جزارًا حتى ترفض كل هذا الرفض، وهو على هذا الجانب من الثراء، وليست هى على درجة عالية من التعليم، أو على علاقة عاطفية بأحد الشبان.

ولا أدرى لماذا لم يظهر المعلم فتوح على المسرح، واكتفى الكاتب بأن يظهره من خلال صبيه المسطول دائمًا أبدًا، ولو أنه ظهر لكان فى ظهوره بزيه التقليدى ولكنته المتميزة فى النطق والكلام، وطريقته المتخلفة فى التفكير والتعبير مبررًا كافيًا لرفض فاطمة له، فضلاً عما فى ظهوره من إثراء للأحداث وتلوين للشخصيات.

أما مشهد المعلمين اللذين حضرا إلى بيت الأستاذ عبدالخالق لإقناعه بصفقة استبدال عهدة المخزن ببضائع أخرى، فكان ضعيفًا للغاية، خاليًا من أية حيلة أو دهاء، أو من أية فطنة أو ذكاء.

فإذا انتقلنا إلى الإخراج لوجدناه عاديًا فى حدود هذا النص الكوميدى العادى، وكان فى إمكان المخرج جلال عبدالقادر أن يضع طاقته الفنية فى النص على نحو يبرزه أكثر سرعة فى الإيقاع، وأكثر قدرة على الإبهار، ولكنه اكتفى بأن يكون أمينًا على النص، وأن يجسده كما هو فوق خشبة المسرح، باستثناء تدخله فى تغيير النهاية التى حرص على أن تكون سعيدة، فإذا بهذا الحرص يخرج المسرحية عن هدفها الأصلى، الذى استهدفه الكاتب.

ولقد حاول المخرج أن يضيف إلى الجانب الكوميدى فى هذه المسرحية الاجتماعية، الجانب الغنائى، ولكن التوفيق لم يحالفه سواء فى الأغنية الداخلية التى كانت تتكرر أو تتردد طوال فصول المسرحية الثلاثة، أو فى المونولوج الخارجى الذى كانت تلقيه الفنانة ثريا حلمى فى بداية كل فصل من فصول المسرحية، أما عدم توفيقه فى الأغنية الداخلية فكان مرجعه إلى استخدام أسلوب البلاى باك - بدلاً من الأداء الغنائى الحى، فالتسجيل كان رديئًا إلى الدرجة التى يصعب معها الاستمتاع باللحن أو الاستماع إلى كلمات الأغنية، وأما

عدم توفيقه فى الأغنية الخارجية فكان سببه عدم اتساق المونولوج الغنائى مع أسلوب الإخراج بوجه عام، حتى لقد بدا المونولوج فى بداية كل فصل وكأنه نمرة من نمر كباريهات شارع الهرم.

هذا على الرغم من براعة الكلمات التى صاغها شعرًا الاستاذ إبراهيم عاكف وطرافة الألحان التى صب فيها الفنان عبدالمنعم البارودى هذه الكلمات وتلك الأشعار، فهى الكلمات الضاحكة المليئة بالفكرة والفكاهة، وهى الألحان المرحة الحافلة بالبهجة والمرح.

ولا شك فى أن الإضاءة لم تخدم المخرج أو لم تكن فى خدمته، فقد كانت ضعيفة التوزيع، باهتة أو خافتة، فى انعكاساتها على الشخصيات، غير معبرة أو غير قادرة على التجاوب مع الأحداث، كانت شيئًا أقرب إلى الإنارة منها إلى الإضاءة فى الوقت الذى كان يمكن فيه توظيف الإضاءة فى تعميق الحدث فى بعض مراحل تطوره، وتكثيف الشخصية فى بعض مواقفها ذات المغزى أو ذات الدلالة.

وربما كان الديكور الذى صممه الفنان شكرى عطية معبرًا عن جو المسرحية، ناطقًا بلسان الأسرة، فهو ديكور بيت بسيط متواضع، شأنه شأن أكثر بيوت الطبقة الوسطى المتوسطة، التى تكافح بعناء ولكن بشرف، وتواجه مصاعب الحياة ولكن بقوة إرادة، فها هو المطبخ فى المقدمة إلى جواره ناحية اليمين غرفة الأولاد، تليها غرفة الأب والأم، وإلى جواره ناحية اليسار مدخل الشقة، تليه غرفة البنات، وفى الوسط صالون عادى أو أقل من العادى بقليل، وإن كنت آخذ على الديكور تصميم باب الشقة الذى يهبط بعدة درجات، مما يوحى بجو الفيللا، وحال الأسرة دون مستوى ذلك بكثير، أو يوحى بجو البدروم، وحال الأسرة فوق ذلك المستوى بقليل.

وقد نترك هذا كله وننتقل إلى الأداء التمثيلى، الذى كان فى معظمه جيدًا ومقبولاً، دون أن يكون ممتازًا أو مبهرًا، ولو أن المخرج استبدل بالعناصر الضعيفة فى الأداء عناصر أقوى، لأدى ذلك إلى الارتفاع بمستوى العرض بوجه عام.

ولا ينطبق هذا بطبيعة الحال على الممثل المتمرس محمود أبو زيد، الذى قدم بدور الأستاذ عبدالخالق الموظف المطحون، والأب المثقل بالأعباء، والزوج الوفى لزوجته البار بأولاده فكان موفقًا فى كل هذه المستويات، واستطاع من خلال لكنته الخاصة فى النطق، وطريقته المتميزة فى التعبير، أن يقنعنا بدوره، وألا يطغى الجانب المأساوى فى دوره، على جانب الكوميديا بكل ما فيه من قدرة على الإضحاك، ولو أن بعض المبالغات الكوميدية من قبيل الاختفاء وراء الكنبة، وارتداء بلوزة ابنته بدلاً من قميصه، وتقبيل فخذة اللحم بخضوع وسجود، مما هوى به فى هوة الفارسكة، دون أن يرتفع به إلى سطح الكوميديا.

ولا ينطبق كذلك على الكوميديانة المرحة ثريا حلمى، التى قامت بدور أم رتيبة الدلالة فكانت بارعة حقًا فى أداء هذا الدور، سواء من خلال خفة دمها وحضورها فوق المسرح، أو من خلال وعيها بأساليب الدلالات وطريقتهن الخاصة فى النطق والكلام، ولا أدرى لماذا أظهرها المخرج فى زى الدلالة التقليدية وقد اختفى هذا النمط من حياتنا الاجتماعية.. لذلك كنت أفضل أن تظهر فى إطار الدلالة العصرية التى تتعامل بمنطق الحاضر وتعبر عن روح العصر.

ولا ينطبق أخيرًا على الممثلة المقتدرة أو القديرة آمال الشريف التى قامت بدور الأم خديجة فعرفت كيف تملأ فراغ هذا الدور، وكيف تتموج معه صعودًا وهبوطًا. وكيف تجسد الصورة الواقعية لست البيت المصرية، بكل ما تحمله فى أحشائها من طيبة وعفوية وبساطة، فيها الحنان لأولادها والحنو على زوجها، والرضا بقضاء الله، وكانت حقًا بارعة فى تصوير الحامل، التى تحمل فى الابن السادس، بعد أن أوشكت ابنتها الكبرى على الزواج، وأوشك ابنها البكر على التخرج فى الجامعة.

أما باقى الممثلين فقد تفاوت أداؤهم التمثيلى، دون أن يرتفع كثيرًا إلى المستوى المتميز، الذى يخلع على العرض حياته وحيويته، وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الممثل الصاعد مصطفى سعد الذى قام بدور الابن الأوسط حسونة، فكان كتلة من الحركة والحيوية فوق المسرح، ومركز إشعاع كوميدى حقيقى، وقدرة على التلون داخل مراحل الدور منذ بدايته وحتى النهاية.

وأما الممثل حاتم نافع الذى قام بدور الابن الأكبر حامد، فكان نقطة الضعف الكبرى فى الأداء التمثيلى، بطء فى الإيقاع، تلعثم فى التعبير، جمود فى الحركة، فضلاً عن عدم القدرة على تلوينه للأداء.

وما يقال عن هذا الممثل يقال مثله عن الممثلة عواطف تكلا، التى قامت بدور الابنة فاطمة فكانت دون مستوى دورها بكثير، سواء من حيث جمود الحركة، أو خمول التعبير، فضلاً عن عدم الانفعال بما فى الدور من مواقف مثيرة.

يبقى الوجه الجديد دعاء محمود التى قامت بدور الابنة عزيزة، فكانت عادية فى حدود دورها العادى.

عمومًا، كانت المسرحية «لا.. يا بابا لا» بكل ما فيها من سلبيات وأيضًا بكل ما فيها من إيجابيات، عملاً يرتفع إلى مستوى النقد والتقييم، لاحتوائه على قضية من أهم قضايانا الاجتماعية فى هذه المرحلة الهامة من تطورنا الاجتماعى والحضارى.

* * *

الشقة.. ذلك المستحيل!

أن يجد الإنسان وظيفة.. حلم كبير.

وأن يجد زوجة.. حلم أكبر.

أما أن يجد شقة.. فهذا هو المستحيل.

وقديمًا لم تكن الشقة بمشكلة على الإطلاق، لأنه كان من الطبيعى أن يكون للإنسان مأوى، فالأمن الإسكانى كان موفورًا للجميع، ولم تكن الوظيفة كذلك بمشكلة هى الأخرى، لأن الإنسان عامل بالضرورة والعمل جزء من حياته، وأن يعمل ما خلق له، هذا أمر طبيعى، مما يتفق وطبائع الأشياء، أما أن يجد الزوجة فتلك كانت المشكلة، لأن المجتمع لم يكن مفتوحًا بما فيه الكفاية، حتى يسمح بحرية الاختيار بين الطرفين، دونما وصاية من أولى الأمر، أو تدخل من عالم الكبار.

ولكن الأمور قد تغيرت بتغير ظروف المجتمع وإيقاع العصر، ذلك لأن المشكلة الاقتصادية هى التى احتلت بؤرة الاهتمام، وجاءت المشكلة الاجتماعية كما التابعة لها، تتعقد بتعقدها، وفى ضوئها تستطيع أن تجد حلاً. وهذا معناه أن الحياة الاجتماعية بعد أن كانت تقود الحياة الاقتصادية، أصبحت تنقاد لها، وتسير فى ركابها، وتنتظر ما تمليه عليها من أوامر، وما تجده لها من حلول.

وهكذا يتغير وضع سلم القيم، فتحتل الشقة الدرجة الأولى، تليها الوظيفة، وأخيرًا تجىء الزوجة، ويصبح ثالوث القيم فى العصر الحاضر، هو الشقة..

الوظيفة.. الزوجة.. والعلاقة المتبادلة بين كل قيمة من هذه القيم، وبين القيمتين الأخريين وهى بطبيعة الحال، ليست علاقة تكامل وتفاضل، بقدر ما هى علاقة تنافر وتناحر، لا يتم فيها تحقيق شىء إلا على حساب شىء آخر، وأحيانًا على حساب الشيئين الآخرين، ويظل الحوار دائرًا إلى أن يتقدم الشاب فى العمر، ويقترب من سن المعاش، فيتمكن من إقفال الدائرة.

وإذا كانت تلك ظاهرة هامة من ظواهر مجتمعنا العصرى، أو مجتمعنا فى هذا العصر، فقد كان من الطبيعى أن يتصدى لها الفن عمومًا، والمسرح فى طليعة هذه الفنون، فيجسدها ويجسمها ويضعها أمامم الجمهور، كما المرآة التى يطالعون فيها وجوههم، ويرون فيها أنفسهم على الحقيقة، وهذا ما فعله المؤلف الإذاعى والتليفزيونى والمسرحى «بهجت قمر» فى إعداده لهذا العمل المسرحى الجديد «واحد لقى شقة» الذى يقدمه الريحانى.

فهنا مسرحية تدور حول الفتى الجامعى «وحيد» الذى عاد من بعثته إلى أوروبا، بعد أن حصل على درجة الدكتوراه فى الكيمياء متخصصًا فى كيميا الذرة، ولكنه لم يوضع فى مكانه المناسب، لا فى الجامعة ولا فى الوزارة، لأن الموظف المسئول فى إدارة البعثات قرأ الذرة بضم الذال بدلاً من فتحها، فما كان منه إلا أن عينه فى الإصلاح الزراعى، فراح يتعامل مع تحسين المحاصيل وتسمين الماشية وتربية الدواجن.

ويبحث عن شقة، لكى يستقر فى حياته الخاصة، ويزاول فيها بحوثه وتجاربه، إلى أن يجد شقة فوق السطح، فى الدور التاسع، فى عمارة «حافظ بك» الخالية من الأسانسير، وما أن يضع قدميه فى أول يوم، حتى تنهال فوق رأسه المشكلات فها هى «كواكب» ابنة صاحب العمارة، تهرب من أبيها فى ليلة عقد قرانها، لكى تختبئ فى هذه الشقة، فهى لا تحب عريسها رمزى المناديلى، صاحب المدارس الخاصة، الذى فرضه أبوها عليه بالقوة، طمعًا فى ماله الوفير، فى الوقت الذى تحب فيه صديقها يسرى المثقف التقدمى، الذى لا يؤمن بالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية البالية، ويفتح أمام عينيها عالمًا جديدًا من الحرية والتفتح والانطلاق.

لقد تواعدت مع خطيبها على اللقاء فى هذه الشقة التى كان تظنها خالية من السكان، بحيث ينطلقان منها إلى المأذون، ويضعان الأب أمام الأمر الواقع، ويصاب الأستاذ وحيد بالذعر لتواجدها فى شقته وإلا طرده حافظ بك صاحب العمارة، كما يخشى حضور والدته التى أخذ منها كل ما معها لكى يدفعه كخلو فى هذه الشقة، ولكن المحظور يقع برغم كل توصيات الأستاذ وحيد، تحضر أمه الست قمورة التى كانت تعمل بالغناء والطرب، وتقوم بأدوار «غادة الكاميليا» فى مسارح عماد الدين وروض الفرج وينجح وحيد فى إخفاء كواكب فى الحمام، حتى يتمكن من إرسال أمه إلى تاجر الموبيليا لشراء أثاث الشقة الجديدة، ما أن تغادر أمه الشقة حتى يدخلها حافظ بك، إنه لا يبحث عن ابنته كواكب ولكن عن الست قمورة التى رآها وهى تغادر العمارة، خارجة من شقة الأستاذ وحيد.

إنه يعرفها من ثلاثين عامًا، بل أكثر من هذا، كان واقعًا فى غرامها، يرسل لها الهدايا كل ليلة فى المسرح، ولكن لا يجرؤ على مطارحتها الغرام، أو التقدم لها طالبًا الزواج، وعاش على ذكراها طوال هذه السنين، التى تزوج فيها وأنجب ابنته كواكب، ثم توفيت زوجته وبقى بلا زوجة، إنه يتمنى أن يراها وأن يتقدم لها من جديد.

ويبلغه عجايب بواب العمارة، بهروب ابنته إلى شقة الأستاذ وحيد فيطيش صوابه ويفتش عنها فى كل غرفة،، وهو يشهر مسدسه فى وجه كل من يلقاه، ويزداد الأمر تعقيدًا بدخول الأستاذ رمزى المناديلى باحثًا عن خطيبته كواكب وعن أبيها حافظ بك، مطالبًا الأب بأن يعيد إليه ابنته أو أن يرد له الشبكة والمهر وما يترتب على بقائهما فى حوزته من فوائد مالية، وتتدخل هيام فى الموضوع، محاولة اقناع ابنة عمها كواكب بالموافقة على الزواج من رمزى المناديلى، ولكنها ترفض بإصرار وتحاول هى من جانبها إقناع هيام بالزواج منه، خاصة وأنه لم يرها حتى الآن.

وترحب هيام بالاقتراح وتتقدم إلى رمزى على أنها كواكب، وتحاول أن تستميله إلى حبها بأنوثتها الطاغية، وكلماتها المعسولة، وقدرتها على مطارحته الغرام، حتى ينسى كواكب نهائيًا ولا يفكر فى غير هيام.

وهكذا يصفو الجو أمام حافظ بك لكى يتقدم إلى قمورة عارضًا عليها الزواج، ولكن ابنها الأستاذ وحيد يكون قد وقع فى غرام كواكب، ولا يستطيع أن يصارحها بحقيقة حبه، لارتباطها بالأستاذ يسرى، وعندما تفكر فى الهروب من بيت أبيها والإقامة فى بيت عمها شاكر بك، يحاول إقناعها بالعدول عن ذلك وإعادة النظر فى زواجها من يسرى، فلا يكفى أن تحبه هى، وإنما لا بد أن يحبها هو الآخر، وأن تتأكد من هذا الحب، فالحب تبادل بين طرفين، وليس إعجابًا من طرف واحد.

ولكن كواكب بالرغم من هذا كله، تصمم على الزواج من يسرى، وتعلم الست قمورة بمشاعر ابنها نحو كواكب فتعلق زواجها من حافظ بك، بموافقته على زواج ابنها من كواكب، ولا يملك حافظ بك إلا أن يلجأ إلى ابنة أخيه هيام وزوجها رمزى لإقناع كواكب بشكل أو بآخر، بالزواج من وحيد.

وهنا يلجأ رمزى المناديلى بمعاونة زوجته هيام إلى أسلوب الحيلة لتعرية يسرى وإظهاره على حقيقته أمام كواكب، فيوهمانه بأن حافظ بك أفلس وأشهر إفلاسه التجارى، أما العمارة فمرهونة، والعزبة محجوز عليها، ورصيده فى البنك بلغ درجة الصفر.

وتنهار أحلام يسرى فى الزواج من كواكب، فهو لم يفكر فيها بمقدار ما كان يفكر فى أبيها، أو بالأحرى فى ثروة أبيها، فالحياة فى نظره مادة، والعصر الذى نعيش فيه هو عصر التفكير المادى، والزواج صفقة إن لم تكن رابحة، فالخسارة لا تقع على الزوجة ولكن على الزوج.

وتحاول كواكب أن تكذب ما سمعته من هيام ورمزى، وتصر على مواجهة يسرى الذى يكرر على سمعها ما سمعته من كل من هذين الاثنين، ولا ينتظر يسرى حتى تطرده كواكب من البيت، لأنه يبادر بمغادرته فورًا، وهنا يتقدم وحيد نحو كواكب شارحًا لها حقيقة مشاعره، وكيف أنه كان يفكر فيها بل ويحلم بها، ولكن ارتباطها بهذا اليسرى هو الذى وقف بين قلبه وقلبها كالعمود الفقرى.

وتستجيب كواكب لهذه الكلمات الحالمة، وتمد يدها إلى وحيد الذى يتلقاها بدقات قلبه، ويكون حافظ بك قد انتهى من صراعه مع أخيه شاكر بك حول الزواج من قمورة، بعد أن استجابت أمورة للأول، معتذرة للثانى، وبعد أن تحقق لها ما كانت تشترطه من زواج وحيد وكواكب.

وبهذه النهاية السعيدة، تنتهى مسرحية «واحد لقى شقة» التى أعدها المؤلف الكوميدى بهجت قمر، ولا أدرى ما مصدر هذا الإعداد وهل هو إعداد عن مسرحية عالمية أم عن فيلم أجنبى، أم هو إعداد عما سبق أن أعده، سواء للمسرح أو للسينما أو للإذاعة أو للتليفزيون، ذلك لأن بهجت قمر مؤلف متعدد المصادر، ومتنوع القنوات.

وكائنًا ما كان مصدره فى إعداد هذا العمل المسرحى، فالذى يعنينا هو لعمل ذاته، وما فيه من إيجابيات وسلبيات، أما إيجابياته فتتمثل فى براعة هذا المؤلف فى اختيار تيماته المسرحية بكل ما فيها من اقتراب من حياتنا اليومية، ومشكلاتنا الاجتماعية، وبكل ما تنطوى عليه من إحساس بنبض العصر.

ولكن الذى ينقصه حقًا برغم قدرته على توليد الكوميديا من جوف الأحداث ومن باطن الشخصيات، وبراعته فى صناعة الضحك، ودغدغة مشاعر الجمهور، وهو الوعى بقواعد البناء المسرحى، وما يترتب عليها من تطوير مراحل الحدث، وبلورة ملامح الشخصيات، فضلاً عن الوعى بالمضمون الرئيسى للمسرحية، وما يتولد عنه من أحداث جانبية تعمقه وتكمله، بدلاً من أن تستقل بذواتها وتجنى عليه، فهنا مثلاً نجد أن القضية المحورية هى قضية الحصول على شقة، وما يترتب على ذلك من عناء ومعاناة، ولكن هذه القضية سرعان ما تجنى عليها الأحداث الثانوية من قبيل قصة الحب القديم بين حافظ بك والست قمورة، وقصة الحب الوليد بين هيام ورمزى المناديلى.

وربما كانت قضية الرجل المناسب فى الوظيفة غير المناسبة، من أهم الأحداث الثانوية التى تعمق الحدث الرئيسى وهو الحصول على شقة، ولكنها هى الأخرى سرعان ما تمر بشكل عارض، دون أن تعمق نفسها أو تعمق القضية المحورية.

وقد تكون قضية المدارس الخاصة وأصحاب هذه المدارس، الذين يحاولون الإثراء بشكل فاحش على حساب قيم التربية والتعليم، قضية على جانب كبير من الأهمية بحيث تصلح موضوعًا رئيسيًا لمسرحية قائمة بذاتها، ولكنها تجيء هنا فى هذه المسرحية بشكل عابر، دون أن تثرى الحدث الرئيسى.

وما يقال عن الموضوعات يقال مثله عن الشخصيات، فالشخصية تولد حية ومتدفقة فى الفصل الأول، ولكنها سرعان ما تلفظ أنفاسها بعد هذا الفصل أو بعد الفصل الثانى على الأكثر، فالشخصية الرئيسية وحيد، بعد أن طرح مشكلته الحقيقية فى بداية الفصل الأول.. كفاحه فى الحصول على الدكتوراه، ومأساته فى وظيفته بالإصلاح الزراعى، ومعاناته فى الحصول على شقة، سرعان ما نسى هذا كله كى يتورط فى موضوع زواج كواكب بالأستاذ رمزى، ثم علاقتها بالأستاذ يسرى، فضلاً عن موضوع علاقة حافظ بك بأمه الست قمورة ورغبته فى الزواج منها، وكأنما انتهت قضيته فى الفصل الأول، بحيث بدأ استمراره فى المسرحية، وكأنما هو فى مسرحية أخرى.

وكذلك شخصية رمزى المناديلى، صاحب المدارس الخاصة، الذى ظهر فى الفصل الثانى، مطالبًا بخطيبته فإذا بفتاة أخرى تستبدل بها، وما أن تطارحه الغرام، حتى يرتاح لها، ولا يسأل عن خطيبته الأولى، كل هذا فى الفصل الثانى وكأنما انتهى دوره فى هذا الفصل، ولم يعد لظهوره أى مبرر فى الفصل الأخير، وإذا كان ظهوره مبررًا بتدخله لإبعاد يسرى عن طريق كواكب وإفساح الطريق أمام وحيد فكيف يتفق هذا مع شخصيته المادية، التى يتعامل بها مع المدرسين ومع تلاميذ المدارس الخاصة، بل ومع حافظ بك الذى لم يطالبه برد قيمة ما دفعه من شبكة ومهر، بل وبرد الفوائد المادية المترتبة على بقاء ما دفعه له لمدة سنتين؟

أما شخصية الأستاذ يسرى فقد بدت مهزوزة، غير مقنعة ولا مبررة وهى شخصية المثقف التقدمى الذى يتكالب على المال، فلا تهمه القيم ولا المبادئ، ولا يعتنى بملابسه ولا بمظهره الاجتماعى، حتى إنه لا يستحم إلا فى المواسم والأعياد، ويدافع عما تفوح منه من روائح كريهة، وقد يكون للمؤلف رأيه فى المثقفين عمومًا، وفى المثقفين المتقدمين بوجه خاص، ولكن القضية فى الفن هى

الإقناع، وشخصية الأستاذ يسرى كما بدت بهذه الصورة الكاريكاتيرية لا يمكن أن تقنع أحداً على الإطلاق!

وفى الوقت الذى بدت فيه شخصية شاكر بك مقنعة ومبررة، وهى شخصية الإنسان العصامى، الذى يتمسك بالعادات والتقاليد، ويحافظ على القيم والمبادئ، والذى يقف على الوجه الآخر من شخصية أخيه حافظ بك، المادى الذى لا يفكر إلا فى خلو الرجل وكيف يحصل عليه من سكان العمارة، بل لا يصر على زواج ابنته من رمزى المناديلى إلا لما دفعه من مبلغ كبير على سبيل الشبكة والمهر.. سرعان ما تنقلب هذه الشخصية بدون أية مقدمات ولا مبررات إلى شخصية إنسان متسيب، باطنه عن ظاهره، لا يدرى شيئًا عن سلوك ابنته هيام، ويقع فى غرام الست قمورة من أول نظرة ويتصابى فى ملبسه ومظهره على طريقة ترافولتا، لكى يقنع الست قمورة بشبابه وصباه، وبأنه أفضل لها من أخيه حافظ.

والذى يعنينا من هذا كله، هو قصور وعى المؤلف بهجت قمر بقواعد البناء المسرحى عمومًا، برغم براعته فى اختيار الموضوع المسرحى، الذى يصلح للكوميديا، والذى يستطيع هو من خلاله أن يفجر طاقته الفنية فى توليد الضحك، وإشاعة الإضحاك!

ويجىء الإخراج الذى تولاه المخرج التليفزيونى عادل صادق، لكى يجسد هذا النص فوق المسرح، فيحقق نجاحًا واضحًا فى إيصال شحنات الكوميديا إلى الجمهور، من خلال انسيابية الحركة واتزان الميزانسين وسرعة الإيقاع، فضلاً عن البراعة فى نهايات الفصول، بحيث ينتهى الفصل، والجمهور فى شوق بالغ إلى الفصل الذى يليه.

وليس من شك فى أن هذا المخرج برغم قلة رصيده فى بنك الإخراج المسرحى، إلا أنه يتمتع بالحس الكوميدى القوى، الذى يستطيع من خلاله أن يتذوق العمل الذى يجسده، وأن يعقد من خلاله صلة سريعة مع الجمهور، وإن كنت آخذ عليه عدم اهتمامه بملحقات الإخراج المسرحى من ديكور وموسيقى وإضاءة، فالعرض يكاد يخلو من عنصر الإضاءة بكل ما ينطوى عليه من إمكانات فى التشكيل والتلوين، وبالتالى فى التأثير على وجدان الجمهور، فالإضاءة كانت

أقرب إلى الإنارة، إنارة أضواء المسرح بعد إطفاء أضواء الصالة، أما التوظيف الدرامى لعنصر الإضاءة فلم نكد نشعر به على الإطلاق.

وما يقال عن الإضاءة مثله عن الموسيقى، فالموسيقى بكل مؤثراتها الصوتية سواء فى متابعة الحدث فى مراحل تطوره، أو فى التأكيد على بعض المشاهد، أو فى بلورة ملامح بعض الشخصيات، لم نكد نشعر بها أبدًا، أما الموسيقى التصويرية المصاحبة لافتتاحيات الفصول الثلاثة، فكانت عادية، وأى كلام، بمعنى أنها لم توضع خصيصًا لهذا العرض المسرحى.

أما الديكور فباستثناء الفصل الأول الذى كان جريئًا فى فكرته حيث الشقة خالية تنتظر مجىء الأثاث، فقد كان ديكور الفصلين الأخيرين عاديًا للغاية، والذى يعيبه هو استخدام الشقة فى الفصل الأول، لكى يوضع فيها الأثاث فى هذين الفصلين مما أدى إلى نوع من الالتباس فى عينى المتفرج، ظنًا منه أننا لا نزال فى نفس شقة الأستاذ وحيد بعد أن دخلها الأثاث.

وننتقل إلى الأداء التمثيلى، الذى وفق المخرج فى اختيار بعض عناصره ولم يوفق فى اختيار البعض الآخر، فى طليعة القسم الأول الفنان القدير حقًا حسن عابدين الذى قام بدور حافظ بك، فأداه بأستاذية واضحة، سواء فى مشاهده الفكاهية أو فى مواقفه الجادة، مرونة فى الحركة، وسلاسة فى التعبير، وطواعية فى الأداء، وقدرة على إلقاء «الإفيه» الكوميدى وعلى تلقيه فى ذات الوقت، وكان غاية فى خفة الظل وهو يضع الباروكة فوق رأسه، ويرتدى ملابس الهيبيز، مدعيًا التصابى والشباب، لقد كان بحق مركز الإشعاع الكوميدى فى هذا العرض المسرحى.

ويعده يجىء الفنان الموهوب حسن حسنى، الذى تألق فى السنوات الأخيرة وبرز تألقه فى الأدوار الكوميدية، ومنها دوره فى هذه المسرحية، وهو دور رمزى المناديلى الذى أداه بخفة ظل نادرة، وببراعة كوميدية واضحة، وبسرعة بديهية حاضرة، لقد كان كتلة فكاهية ضاحكة مضحكة، لا يعيبها سوى التأثر فى بعض الحركات والإيماءات بالكوميديان الشهير عادل إمام، وفى تقديرى أن حسن حسنى قادر على التخلص من التأثر بغيره، بحيث يكون له صوته المتميز فوق المسرح.

وبعدهما تجىء الفنانة الكبيرة وداد حمدى فى دور الست قمورة، لكى تؤديه بمواهبها الكوميدية سواء فى الحركة الجسدية أو التعبير الوجهى أو اللهجة المتميزة فى الكلام، والدور وإن لم يكن جديدًا عليها، إلا أنها عرفت كيف تؤديه بأسلوب جديد، يتفق وروح الكوميديا الحديثة.

أما فاروق فلوكس فى دور يسرى فكان موفقًا فى إطار دوره، وهو الدور الذى رسم أبعاده وصاغ حواره المؤلف المسرحى بهجت قمر، وصحيح أن فاروق فلوكس لا يحاسب على هذا الدور الذى أداه بنجاح فى الحدود المرسومة له، ولكن الذى أحاسبه عليه هو عدم تطوره الفنى حتى الآن، وعلى الرغم من تمرسه الطويل بخشبة المسرح، فهو لا يزال كما هو من قديم الزمان.

وننتقل إلى ممثلى القسم الآخر الذى لم يوفق المخرج عادل صادق فى اختيارهم، لنطالع الممثل الصاعد وجدى العربى، فى دور الأستاذ وحيد، فعلى الرغم من موهبة هذا الممثل الفنية، وقدرته الواضحة فى التعبير، إلا أنه لا يزال فى حاجة إلى التمرس الطويل بفن الأداء المسرحى، وبخاصة الأداء الكوميدى، فهو ضعيف الحضور المسرحى، وجهازه النطقى ينقصه ما يعرف البيان والتبيين، أعنى العناية بمخارج الألفاظ، هذا بالإضافة إلى ثقل حركته فوق المسرح، وإحساسه بنفسه أكثر من إحساسه بالدور أو حتى بالمسرحية.

ثم نطالع الممثلة الصاعدة إلهام شاهين فى دور كواكب، وهى تتمتع بوجه جميل لا يخلو من التعبير، وقوام رشيق لا ينقصه الحضور، وصوت هامس لا يعدم التأثير، ولكن هذه المقومات جميعًا وإن صلحت للشاشة الكبيرة أو الصغيرة، فهى لا تصلح بالضرورة لخشبة المسرح، التى تحتاج إلى القوة سواء فى التعبير أو فى الحضور أو فى التأثير، وعلى ذلك فهى أقرب إلى الأداء التليفزيونى منها إلى الأداء المسرحى.

عمومًا، كانت مسرحية «واحد لقى شقة» اسمًا على غير مسمى من ناحية المضمون، وعرضًا ضاحكًا ومضحكًا من ناحية الشكل، وعملاً لا تندم على مشاهدته مع الجمهور.

كثير من السيرك وقليل من المسرح

السيرك.. ذلك العالم العجيب، بأضوائه الباهرة، وألوانه الزاعقة، وأصواته الصاخبة، بألعابه المثيرة، وشخصياته الجريئة، وحيواناته الرهيبة، بخيمته الكبيرة، التى يدور تحتها ما يدور، من أحزان وأشجان، من آلام وآمال، من هموم وأشواق، السيرك بحياته القائمة بين الممكن والمستحيل، بين المتعة والإثارة، بين الحب وفقدان الحب، السيرك بهذا كله وكثير غيره، هو الينبوع الخصيب الذى طالما ألهب خيال الشعراء، وأطلق جموع الأدباء، وأثار حفيظة الفنانين، فنظموا فيه القصائد، وكتبوا عنه الروايات، وصوروه فى الرسوم واللوحات..

وكان من الطبيعى أن يستدعى المسرح عالم السيرك، وأن يستضيفه فوق، خشبته الصغيرة، ليطعم به فنون الدراما، فيزاوج بين الفرجة والفكر، ويوازى بين المهارة والمرارة، ويجمع بين تأملات المثقفين وضحكات الجماهير.

وهكذا استخدم صمويل بيكيت فنون الكباريه، كما استخدم برتولد بريخت فنون التهريج، واعتمد جون أوزبورن على شخصية المهرج، واستعانت جون لتيلوود بالميوزيك هول، وألعاب البهلوان، كل هذا من أجل معالجة ظاهرة الإفلاس الروحى فى الغرب.

ولقد حاولنا فى مسرحنا مثل هذه المحاولة، ولكنها كانت إما أن تنتهى بالفشل أو لا تحقق كل ما ينبغى أن تحققه من نجاح، وربما كانت هذه المسرحية، "ولى خطوات النجاح، فى الطريق نحو السيرك المسرحى أو ما يمكن تسميته بدراما السيرك.

فهنا مسرحية تتخذ من السيرك قاعدة لها، لإطلاق شخصياتها وطرح مضمونها، وتفجير حوارها، وهو ليس السيرك الخالص بنمره وألعابه، بحيواناته وأبطاله، ولكنه السيرك الممتزج بالموسيقى والغناء، أو بالأحرى بالغنائية الاستعراضية.

أما المضمون فبسيط غاية ما تكون البساطة، جماعة من العاملين فى السيرك يحتفلون بمضى عشرين عامًا على إقامة هذا السيرك، فيقدمون عرضًا ضخمًا فى ليلة الافتتاح، يستحوذ على إعجاب الجمهور.

وبينما هم يحتفلون بنجاحهم، وبوجه خاص بنجاح حلمبوحة فى دور البلياتشو بعد أن اختفى البلياتشو القديم، يتقدم لهم الأستاذ عبدالقوى عبدالعزيز المحامى يخبرهم بضرورة فك خيمة السيرك وترك الأرض التى يقوم عليها، بعد أن عاد المليونير فؤاد الموجى من هجرته إلى كندا، وبعد أن عادت له أملاكه وعقاراته، التى وضعت تحت الحراسة، وذلك لكى يشيد فوق أرض السيرك عمارة استثمارية شاهقة، تحمل اسم ابنه سمير الذى كان فقده منذ عشرين عامًا، وسافر إلى كندا دون أن يعلم شيئًا عن مصيره.

ولا يدرى بابا شفيق صاحب السيرك، ماذا يفعل، إن السيرك ليس مجرد عرض ترفيهى يمنح للجمهور، ولكنه بالإضافة إلى ذلك يمثل حياة.. حياة جميع العاملين فيه، حياة أسر بأكملها، حياة أشخاص لا يجيدون سوى مهنة واحدة، القضاء على مشكلة الغم، بتسلية الجمهور.

ولا يجد بابا شفيق حلاً سوى الحيلة، الحيلة التى يستميل بها قلب فؤاد الموجى بعد أن عصب المال عينيه، وسد منافذ أذنيه، فلم يعد يرى سوى بريق المال، ورنين الفلوس.

ولكن هل يكذب بابا شفيق؟

لا إنها مجرد حيلة، والحيلة غير الاحتيال، وإن كانت الوسيلة خاطئة فمن أجل هدف نبيل.. ماذا لو ذهب لمقابلة فؤاد الموجى وأخبره بأن ابنه سمير كان فى حضانته طوال هذه الأعوام، بعد أن عثر عليه تائهًا فى السيرك، وكان هو قد

هاجر إلى كندا، ولم يعرف كيف يستدل عليه ليخبره بنبأ ابنه سمير، فآواه ورباه وعامله معاملة الابن، تمامًا كابنته عواطف التى تعمل معه فى السيرك.

ولكن من يكون سمير؟

إنه هو هذا البلياتشو، لما فيه من شبه بسمير، وإذا كان سمير قد أجريت له عملية جراحية أسفرت عن سبع غرز فى كتفه فمن السهل عمل ذلك الآن.

ويذهب بابا شفيق إلى فؤاد الموجى ومعه حلمبوحة الذى سيقوم بدور سمير، ويلتاع الأب فرحًا بعودة ابنه، ويؤجل الكلام فى موضوع السيرك، إلى أن يستعيد ابنه من جديد.

ويدخل حلمبوحة فى حياة جديدة يتعرف فيها على أخته نورا وعلى غرفته بالفيلا وعلى رجال المال والأعمال، وعلى ماكياج المجتمع وأقنعة العصر، ويعهد إليه فؤاد الموجى بإدارة شركاته وعقاراته بما فيها أرض السيرك، ولكنه يظل على ولائه لمهنته الأصلية، وأصدقائه القدامى، فيرفض مشروع أرض السيرك.

ويكون قد وقع فى حب نورا، التى توهمه بأنها تعيش قصة حب مع زميله مجدى الذى يعمل فى السيرك فلا يدرى كيف يبوح لها بحبه، وينتهز مجدى الفرصة لكى يتقدم لخطوبة نورا، ويهدد حلمبوحة بإفشاء سره، إن هو وقف فى وجه هذا الزواج.

ويقع حلمبوحة فى مشاجرة مع مجدى، يترتب عليها إفشاء السر أمام الجميع حتى فؤاد الموجى الذى يستمع إلى كل شىء، والذى يتقدم نحو حلمبوحة محتضنًا إياه، معاملاً له كما لو كان ابنه الحقيقى. لقد أدخل السعادة إلى قلبه، وأعاشه فى واقع جميل، ولم يكن لصًا ولا كان انتهازيًا عندما أعطاه شيكًا على بياض فلم يستغله على الإطلاق بل ولم ينفق مليمًا واحدًا من المبلغ الكبير الذى كان قد أعطاه له كمصروف شخصى، وأعاد كل شىء.

وتفصح نورا عن حبها له، وكراهيتها لزميله مجدى فيعلن فؤاد الموجى أمام جميع العاملين فى السيرك، عن رضائه عن هذا الحب، وعن إبقائه على

السيرك، وعلى إيمانه بدور الفن فى الحياة، لأنه إذا كان المال عاملاً من عوامل إيجاد الإنسان، فإن الفن هو العلامة على وجوده.

هذه هى الخطوط الأساسية فى مضمون هذه المسرحية، التى كتبها المسرحى الشاب ماهر ميلاد، فجاءت أكثر نضوجًا من مسرحيته «افتح يا سمسم» ولكنه النضوج الذى لا يخلو من بعض السلبيات، سواء على البناء الدرامى، أو على نمو الشخصيات أو على تطوير مراحل الحدث.

فالمسرحية تكاد تخلو من الأحداث التى تؤدى إلى تبرير المواقف، فضلاً عن التحولات الفجائية فى سلوك الشخصيات، ومن ثمة غلب الحوار على الأحداث رغم ضآلة المضمون الدرامى من ناحية وكمية الإضحاك من ناحية أخرى، فقصة الحب غير المتكافئ بين حلمبوحة ونورا، لم يمهد لها بالأحداث الكافية، التى تبرر إمكان حدوث هذا الحب، وبالتالى فإن شخصيته لم تتطور مع تطور مراحل الحدث، وكأنما توقفت من حيث بدأت.

وكذلك شخصية نورا الفتاة العصرية المثقفة التى لم تبرر لنا الأحداث إمكان حبها لهذا البلياتشو، بل إمكان حبها لدنيا السيرك وافتعالها الإعجاب بمجدى لاعب الترابيز.

وأخيرًا شخصية فؤاد الموجى، لم تكن مقنعة بما فيه الكفاية، وبخاصة فى تحوله إلى العطف على حلمبوحة، والتعاطف مع لاعبى السيرك، وعدوله عن مشروع المجمع الاستثمارى، وهو الذى صور فى البداية كواحد من آلهة المال، وكهنة النجاح، ولا فكرة لديه عن رسالة الفن أو حياة الفنانين.

والغريب أن المؤلف فى الوقت الذى أهمل فيه هذه الشخصيات الرئيسية الثلاث اهتم بباقى الشخصيات الثانوية، مثل شخصية بابا شفيق صاحب السيرك الذى اتضحت معالمه، وشخصية مجدى لاعب الترابيز الذى تحددت ملامحه، وربما سقطت من بين أصابعه شخصية عواطف ابنة صاحب السيرك، التى أحبت حلمبوحة ودافعت عنه، فإذا به يتخلى عنها، كما تخلى عنها المؤلف وتركها معلقة فى الفراغ، دون أن يتحدد لها مصير.

ولا شك أن مشاهد الدروس الخصوصية التى كانت تعطى للبلياتشو، بهدف إعداده لإدارة أعمال المليونير الكبير، كانت ساذجة إلى أقصى حد، فضلاً عن أنها لم تكن هادفة، وذلك على العكس مما حدث لشخصية سطوحى فى مسرحية، «انتهى الدرس يا غبى».

كذلك لم يكن حفل استقبال حلمبوحة لرجال المال وكبار المستثمرين الأجانب فى المستوى اللائق، كان ضعيفًا وركيكًا، أقرب إلى نمر السيرك منه إلى مضاهر المجتمع الراقى، وبخاصة نمرة الحاوى التى أكدت الإحساس بهذا المعنى.

ولا أدرى لماذا كثر استخدام الألفاظ والعبارات الإنجليزية، لا فى هذا المشهد فحسب، ولكن فى الكثير من مشاهد المسرحية، كما فى الدروس الخصوصية وخاصة درس اللغة، وكما فى لقاءات حلمبوحة ونورا، هذا بالإضافة إلى قلة كمية الضحك فى الحوار والمواقف على السواء، وكأنما ننتقل من جو الفرجة فى السيرك إلى جو الفكر فى الدراما.

ويجىء الإخراج الذى تولاه المخرج الكبير جلال الشرقاوى، فيحاول أن يزاوج بين بعدى السيرك والمسرح، فيما سميناه بدراما السيرك، مستفيدًا من التصميم الطبيعى للمعمار المسرحى، حيث خيمة المسرح توهم بخيمة السيرك، ودخول البلياتشو من سقف خيمة المسرح يجعل المتفرجين وكأنهم جمهور سيرك حقيقى، هذا بالإضافة إلى إحاطة المضمون الدرامى بخيوط الموسيقى والرقص والغناء، تأكيدًا لكوميديا الإطار المسرحى.

وكان موفقًا فى استخدام الأوركسترا الحى فى أحد جانبى خشبة المسرح، لا بهدف تطبيق نظرية الإغراب الملحمى، ولكن للإيهام الواقعى بدنيا السيرك، ولكن اهتمام المخرج بالإطار الفنى جاء على حساب المضمون الدرامى، فبدا العرض وكأنما هو فرجة فى السيرك أكثر منه رؤية فى المسرح، خاصة أن إفتتاحية المعرض ذات الطابع السيركى الخالص كانت من الطول بحيث تعمق هذا الإحساس، بالإضافة إلى نمرة الحاوى التى بدت وكأنها فاصل قائم بذاته، بعيدًا عن السيرك وعن المسرح.

وفى الوقت الذى نجح فيه المخرج فى تقديم بعض المشاهد، مثل مشهد البلياتشو فى صالة الباتيناج وهو يرقص ويغنى ويمثل، ومشهد نزوله من سقف خيمة المسرح، وللشهد الراقص بينه وبين نورا على موسيقى الديسكو، ومشهد الترابيز بينه وبين مجدى لم يحقق مثل هذا النجاح فى تقديم بعض المشاهد الأخرى، كما فى مشاهد الدروس الخصوصية التى بدت ساذجة وخالية من الإضحاك، وكما فى مشهد المواجهة بينه وبين نورا عندما اكتشفت حقيقة أمره، ومشهد الاستقبال الذى كان دون المستوى بكثير وبخاصة ما تضمنه من مشهد الحاوى.

أما مشهد النهاية، فعلى الرغم مما فيه من انفعال جياش، إلا أن ما احتوى عليه من عنصر الافتعال، المؤدى إلى عدم الإقناع، أصابه الفتور الشديد والسذاجة البالغة.

ولقد قام جلال الشرقاوى بدور المليونير فؤاد الموجى، فغلب عليه الطابع الكلاسيكى فى الأداء، فخامة الأداء الصوتى، رتابة الإيقاع الحركى، جَيَشَان الانفعال العاطفى، المبالغة فى تعبيرات الوجه وحركات اليدين، كل هذا جعله يقف على الوجه الآخر من الأداء الحديث عند محمد صبحى، الذى قام بدور البلياتشو حيث البساطة فى التعبير، والرشاقة فى الحركة، والطبيعة فى الأداء، وربما لا يشكل هذا الدور إضافة كبرى إلى هذا الفنان، إذا ما قارناه بدوره فى «على بيه مظهر» أو «انتهى الدرس يا غبى» أو «انت حر»، ولكن محمد صبحى استطاع أن يخرج كل ما فى الدور، دون أن يعطى الدور كل ما عنده.

فالأحداث قليلة، والمواقف محدودة، ومن المواقف والأحداث، ما ليس كوميديا بطبيعته، فلم يكن أمامه إلا أن يفتعل الكوميديا، كما فى مشهد لقائه بالمليونير فؤاد الموجى فى صحبة بابا شفيق، وكما فى حفل استقبال رجال المال، وكبار المستثمرين، وكما فى نهاية مشهد المكاشفة بينه وبين نورا.

من هنا لم يكن أمام محمد صبحى إلا اللعب بورقته الرابحة، وهى المهارات الجسدية التى تميز بها وامتاز على زملائه من نجوم الكوميديا، فإذا كانت كوميديا عادل إمام هى كوميديا التعبير، وكوميديا سمير غانم هى كوميديا العبارة، فإن كوميديا محمد صبحى هى كوميديا الحركة، والحركة الجسدية، وهى أبرز جوانب شخصيته فى عرض «البغبغان».

أما الفنان عبدالحفيظ التطاوى فى دور بابا شفيق، فكان هو التطاوى فى سابق أدواره، الصوت المتهدج، والحركة المتثاقلة، والنظرات المتكسرة، والاستكانة فى الحضور داخل الدور، وهى جميعًا من مواصفات الأداء الميلودرامى، الذى كان يقف به فى جانب ثالث من جوانب الأداء التمثيلى بين كلاسيكية جلال الشرقاوى وطبيعية محمد صبحى، مما لم نشعر معه بالتجانس فى الأداء بوجه عام.

ويجىء الوجه الجديد عزة جمال فى دور نورا، حية فى حضورها المسرحى، تلقائية فى أدائها التمثيلى، معبرة بملامح وجهها، وحركات يديها، وتكوينها الجسدى، وإن كانت طريقتها فى النطق والتعبير تحتاج إلى المزيد من التمرس بفن الإلقاء».

أما إيفا فى دور عواطف ابنة صاحب السيرك، فكانت عادية فى دورها، لم تستطيع أن تخدم دورها، ولا أن تخدم نفسها بالدور، وكان يمكنها من خلال ما ينطوى عليه الدور من رقص وتمثيل وغناء أن تجذب أنظار المتفرجين، لكنها كانت كما المتفرجة فوق خشبة المسرح.

ترى هل جانب التوفيق المخرج فى توزيع الأدوار؟

ماذا لو قام فنان مثل عمر الحريرى بدور فؤاد الموجى المستثمر الكبير، وفنان أخر مثل حسن عابدين بدور بابا شفيق صاحب السيرك، وممثلة مثل شيرين بدور نورا ابنة المليونير، ألم يكن ذلك فى صالح الجانب التمثيلى من جوانب هذا العرض المسرحى؟

على أن هذا كله، لا ينسينا المجهود الفنى الواضح، الذى بذله الفنان صبرى عبدالعزيز فى تصميم الديكور وتنفيذه، لقد عرف كيف يضعنا فى خيمة السيرك، وكيف ينتقل بنا إلى خشبة المسرح، من خلال الانتقال بين المشاهد والفصول.

وعلى الرغم من تعدد المشاهد داخل فصل العرض المسرحى، إلا أن التغيير كان سريعًا بحيث لا نشعر بوقت ضائع، أما مشاهد الفيلا فقد جمعت بين

جماليات الخطوط التشكيلية، وتعددت المستويات المعمارية، وتجانس الألوان فى الأضواء، مما يؤكد فنية هذا الفنان، وتمرسه بفن الديكور المسرحى.

أما الرقصات التى قام بتصميمها عصمت يحيى، فقد كانت جميلة ورشيقة بوجه عام، وبخاصة التكوينات الجماعية، فى بداية العرض، ولو أنها تخلو من الابتكار، بحيث لم نشعر معها بأى جديد.

ولا شك أن فى اللوحة الختامية، التى تشكلت فى نهاية العرض، من مجموع الممثلين ولاعبى السيرك، كانت على درجة عالية من الجمال الفنى، وكأنها لوحة حية من البشر.

تبقى كلمة أخيرة عن عنوان المسرحية «البغبغان» لقد كان اسمًا على غير مسمى، فأين البغبغان فى المسرحية، ألم يكن من الأوفق اطلاق اسم «البلياتشو» حتى ينطبق العنوان على الموضوع، وعلى الشخصية المحورية، فتصبح اسمًا على مسمى؟

* * *

الحصان الجامح فى المسرح

كان المسرح ولا يزال هو بؤرة الإشعاع الفنى، من أحشائه يولد كل جديد، ومن أعطافه تندلع تيارات التجديد.

ومسرح الطليعة أكثر من غيره، وربما كان دون غيره، هو مسرح المغامرة الدرامية، مسرح القفز فوق أسوار المألوف على مفاوز اللامألوف.

ولقد حقق هذا المسرح نجاحات باهرة شكلت انعطافات فى مسرحنا المعاصر.

وإذا كان هذا المسرح قد خفت صوته، وفقد إشعاعه، واستحال إلى ذكرى فى فترة من الفترات، وذلك لعدم وضوح وظيفته الدرامية فى ذهن قيادته قبل الأخيرة، حيث اتجه إلى التجريب الخالص أو التجريب من أجل التجريب دون أن يضع فى اعتباره البعد الجماهيرى، فها هو فى ظل قيادته الجديدة يصحح مساره، ويستعيد هويته الدرامية، ويرفع شعار الطليعية ـ الجماهيرية الذى أرساه الفنان أحمد زكى عندما كان مديرًا لهذا المسرح، ويطبقه الآن المخرج محمد الألفى الذى عمل طويلاً تحت هذا الشعار.

وليس أدل على ذلك من العرض المسرحى المسمى «الحصان» الذى يمثل تجربة جريئة ومثيرة بالاتجاه نحو المونودراما، أو دراما الممثل الواحد، ذلك الفن الذى لا يغشاه إلا من كان مولعًا حقًا بالفرجة المسرحية، لا بقصد الترفيه الحسى الرخيص، ولكن من أجل التذوق الفنى الرفيع.

ذلك أن المونودراما، أو كما يسميها البعض السيكودراما، ما هو إلا عرض مسرحى يتولاه ممثل واحد، هو بمثابة الشخصية الرئيسية والوحيدة فى العرض، وعادة ما تقوم هذه الشخصية باستعراض شريط حياتها بطريقة التداعى فى الخواطر أو ما يعرف بتيار الوعى، وهو ما يقابل فى تراثنا العربى فن المناجاة أو أدب البوح العاطفى.

وإذا كان الكاتب الأيرلندى الشهير جيمس جويس هو المسئول التاريخى عن هذا الاتجاه، منذ أصدر روايته الأكثر شهرة «يوليسيس» أو «عولسن» متحررًا فيها من كل القواعد التقليدية فى بناء الرواية، حيث لا تتابع زمنى ولا تسلسل منطقى ولا وجود للزمن بالمفهوم التقليدى، وإنما حوادث الحاضر تختلط بحوادث الماضى، وكلاهما يختلف بأحلام المستقبل.

فقد أثر هذا الاتجاه فى فن الدراما، وبدت آثاره على جبين الكاتب السويدى أوجست سترندبرج فى مسرحيته «الأقوى» ثم الكاتب الفرنسى جان كوكتو فى مسرحيته «الصوت الواحد» ومن بعدهما الكاتب الأيرلندى صمويل بيكيت فى مسرحيته «الأيام السعيدة».

فعند هؤلاء جميعًا أن الوعى بالزمن هو مقياس الزمن، وأن ما ينساب فى تيار الوعى من خواطر وما يجرى فيه من أفكار، هو ما يقاس به الزمن الإنسانى، أو الزمان الوجودى، وهذا معناه أن أحداث الحياة وتصرفات الإنسان إذا كانت تتبع فى تعاقبها أو فى تواردها نهجًا منطقيًا تخرج به النتائج من المقدمات بطريقة حتمية، فإنها كثيرًا ما تتبع نهجًا غير منطقى قد لاتتصل فيه النتائج بالمقدمات وهو ما نراه واضحًا فى حالة تداعى تيار الوعى.

ولقد حاول المؤلف الشاب كرم النجار الذى تمرس بالدراما التليفزيونية فكتب العديد من المسلسلات الميلودرامية التى تقطع القلب وتسيل الدموع وتترك المشاهدين فى كل حلقة وهم يلهثون وراء الحلقة التالية، أن يدخل دنيا المسرح فوق ظهر حصان المونودراما، وكأنما يتحدى نفسه بمقدرته على الكتابة الجادة، وبالذات لمسرح الطليعة.

يقول المؤلف متسائلاً: كيف يرقى مجتمع يمتطى كل واحد فيه حصانًا ويتركه جامحًا على هواه.

وحول هذا التساؤل ومحاولة الإجابة عليه يدور النص المسرحى المسمى «بالحصان» الذى يبدأ بمناقشة أسطح الظواهر الاجتماعية، وينتهى بكشف قاع الإنسان، أو الذى يستعرض شريط حياة البطلة الوحيدة، ليخلص فى النهاية لا إلى كشف حقيقة نفسها فحسب، ولكن إلى فضح تصرفات الآخرين.

والبطلة الوحيدة فى النص هى الدكتورة أميمة القناوى التى ولدت فى الصعيد الأعلى، فى بيت محافظ فوق كونه صعيدى، وناضلت نضالاً مريرًا حتى أتمت تعليمها الثانوى والجامعى، وحصلت على الدكتوراه، ووصلت فى السلم الوظيفى إلى درجة وكيل أول الوزارة، وفى خلال ذلك كله، كانت قد تزوجت من أستاذها فى الجامعة، وأنجبت ولدين حصلا على أعلى الشهادات الجامعية، وتزوج كل منهما بأجنبية، وفضل الحياة فى أمريكا، على الإقامة فى مصر.

وينطلق شريط حياة البطلة من لحظة إنسانية بسيطة، بل تكاد تكون عابرة إلى لحظة الانتظار، انتظار الوقت الذى تغادر فيه بيتها قرب كوبرى «أبو العلا» لتتجه إلى مبنى التليفزيون، لكى تسجل حديثًا تليفزيونيًا عن المرأة العاملة ودورها فى البيت وفى المجتمع.

وفى انتظار المكالمة التليفونية التى تصلها من الرجباوى مدير مكتبها بالوزارة تجلس فى غرفة نومها، أمام المرآة، تعد الماكياج، وتتخيل نفسها على شاشة التليفزيون، والكل يشاهدونها، كل من تعرف ومن لا تعرف، من أقاربها فى النخيلة وبالذات أمها، إلى زملائها فى الجامعة وبالأخص سمير حافظ، إلى موظفيها فى الوزارة وكل من يهمه الأمر.

وينساب شريط الذكريات وتتداعى الخواطر، وهى تضع الماكياج وتتنقل فى غرفة النوم بين التليفون وجهاز التسجيل، ودولاب الملابس، ومكيف الهواء، ومن حين لآخر ينادى عليها زوجها المريض بالذبحة الصدرية، والراقد فى الغرفة المجاورة فترد عليه دون أن تراه.

ويطول بها الانتظار، فيتصل الرجباوى معتذرًا عن تأجيل موعد التسجيل لمدة ساعة، فينعطف شريط الذكريات إلى الإدارة الحكومية، وما ينبغى أن تكون عليه

من احترام لقيمة الزمن، وانضباط فى المواعيد، لأن إهدار الوقت معناه العبث بعمر الإنسان، ومستقبل الوطن.

ويصمت جهاز التسجيل فلا تندلع منه الموسيقى، وتتجه إلى جهاز التكييف فلا يهب منه الهواء، فتكتشف انقطاع التيار الكهربائى، فتعود إلى الحديث عن سوء الإدارة الحكومية فى المصالح الجماهيرية، وكيف يؤدى ذلك إلى عدم مضاعفة الإنتاج، وتفكر فى الاتصال بوزارة الكهرباء، ولكنها تتذكر أن اتصالها سيكون من منطلقها الوظيفى وهو ملا يتاح لكل مواطن، فتعدل عن فكرة الاتصال، وتؤثر المعاناة شأنها شأن باقى المواطنين.

وتشتد حرارة الغرفة، فتفتح شباك النافذة، ولكنها لا تتحمل صوت الموسيقى التى تقتحم غرفتها من شقة الجيران، فتصرخ فيهم، وتهددهم باستدعاء شرطة النجدة أو الاتصال بوزير الداخلية، ولكنها سرعان ما تتذكر وضعها الوظيفى كوكيل أول للوزارة، وحدودها كمواطن مثل باقى المواطنين، فتعدل عن الفكرة وترفض منطق الشكوى والتهديد.

ويخبرها زوجها باتصال الأستاذ سمير حافظ بها، فتعاود اجترار الذكريات ها هو سمير حافظ يظهر من تحت أنقاض الماضى، فتى الجامعة المرموق وحلم كل زميلاتها من فتيات الجامعة، طالما تمنت أن يبادلها الحب ويطارحها الغرام، وطالما تفوقت فى دروسها لكى تجذب انتباهه وتشد اهتمامه وطالما استخفت بزميلتها «مى» التى لا تستذكر شيئًا وتعتمد على الغش فى الامتحان.

ولكن كيف عرف رقم تليفونها؟ لابد أنه رأى صورتها فى الجرائد، وقرأ عن تـقيتها، فعرف رقم تليفونها؟ ماذا يريد؟

هذا هو السؤال الذى راحت تفكر فى احتمالات الإجابة عليه، إلى أن يعاود ارجباوى الاتصال بها معتذرًا عن تأجيل موعد التسجيل التليفزيونى ساعة أخرى، فتحتج وتثور، وتأمره أن يبلغ اعتذارها للمسئول عن البرنامج.

هل اعتذرت احتجاجًا على سوء الإدارة أم انتظارًا لمكالمة سمير حافظ؟

وتتداعى الخواطر، وتغوص فى أعماق ذاتها، وتتذكر أمها وهى تنصحها بالعناية ببيتها وزوجها وأولادها، ولكن أين الزوج؟ طريح الفراش، وأين الأولاد؟ مهاجرون فى الخارج.. وأين هى؟ وحيدة ولا أحد!

ويدق جرس التليفون، ويتهادى صوت سمير حافظ وتستجمع قواها، وسنوات عمرها لتعرف ماذا يريد؟ لقد تزوج بزميلتها «مى».. الزميلة الفاشلة هى التى فازت به، الزميلة الفاشلة هى التى حصلت على درجة مدير عام. الزميلة الفاشلة هى التى يتوسط لها زوجها لكى تنقلها عندها فى الوزارة.

وتعده بتلبية رغبته، بعد أن يزورها هو وزوجته فى مكتبها بالوزارة، الغش والتفوق كلاهما يؤدى إلى النجاح، ولكن هل تساعد هى على تفشى ظاهرة الغش والنفاق.

لا.. لن تفعل ذلك أبدًا.. وتتصل مقدمة البرنامج التليفزيونى معتذرة عن التأجيل، وتملى عليها الأسئلة لكى تفكر فى الإجابة عليها، حتى تفرغ من تسجيل فقرة الأراجوز، وتعاود الاتصال بها مرة أخرى. وبينما تجرى تجريتها فى الرد على الأسئلة تتصل بها «سنية المشد» إحدى الموظفات فى الوزارة، تلتمس منها الموافقة على إجازة الوضع، فهى حامل فى طفلها السادس، وعلى وشك الولادة، وفى بادئ الأمر تعاملها بخشونة وجفاء، وعندما تعلم منها بقرب موعد انتخابات اللجنة النقابية بالوزارة تعاملها بليونة وصفاء، حتى تضمن صوتها فى الانتخاب.

ولكن الخواطر سرعان ما تتداعى، وتتواتر الأفكار، كل هذا ولا شىء هؤلاء جميعًا ولا أحد، لقد صعدت ما صعدت فى السلم الوظيفى، وبلغت ما بلغت فى الهيئة الاجتماعية، فإذا ما خلت إلى نفسها أحست بالوحشة والضياع، تزوجت بمن لم تحبه، وأحبت من لم تتزوجه، وأنجبت من الأولاد من لم تعد تراهم، وقطعت صلاتها بالأهل والأقارب، فأصبحت كما الشجرة الواقفة فى أرض اليباب، بلا جذور ولا ثمار.. تنشر الظل دون أن تطرح الثمر، وتتمدد فى الفراغ دون أن تضرب بجذورها فى الأرض.

وها هى بشخصيتها المزدوجة، تحارب النفاق الإدارى، والزيف الاجتماعى وما أن يستيقظ الضمير فى أعماقها حتى تبدأ بالثورة على نفسها ويكون الرجباوى هو أول ضحاياها، فما أن يعاود الاتصال بأسلوبه اللزج الذى يطفح بالنفاق، حتى تنهره وتخبره بقرار نقله والاستغناء عن خدماته، وما أن تتصل بها مقدمة البرنامج حتى تخبرها بموافقتها على الحضور لكى تقول ما ينبغى أن يقال دونما زيف وعلى مرأى من الجميع.

تلك هى الخطوط العامة لهذا النص المسرحى، الذى حاول كاتبه كرم النجار أن يجسد من خلاله الحوار الدائر بين الفرد والمجتمع، منتقداً سلبيات الفرد التى تؤدى بدورها إلى فساد المجتمع، ولقد وفق فى ذلك إلى حد كبير، ولولا ما فى النص من مباشرة لكان توفيقه أكبر، ولو أنه كان أكثر اهتماماً بالصراع الدائر فى أعماق الشخصية، لأدى ذلك إلى ثراء العمل.

وصحيح أنه وفق فى تحقيق قدر من الإحالة المتبادلة بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوعية، بين الحياة الخاصة للشخصية وحياتها العامة، ولكن هذا النوع من التأليف المسرحى، المونودراما، يعتمد أكثر ما يعتمد على التحليل النفسى والاستبطان الداخلى، أو ما يعرف فى الأدب بالبوح العاطفى، حتى يحدث للشخصية ما يسميه أرسطو بالتكريس أو التطهير، وهو ما لم يلتفت إليه المؤلف الالتفات الكافى، فوقع فى هوة النقد الاجتماعى المباشر، للكثير، من أعراض حياتنا اليومية، مما طبع النص فى كثير من مراحله بالسطحية والمرحلية، أو بالأحرى بالواقعية النقدية.

ويجىء الإخراج الذى تولاه الفنان أحمد زكى ليجسد هذا النص الجرىء فوق المسرح، معتمداً على خبرته التمثيلية من ناحية وحساسيته الفنية من ناحية أخرى، فكان شديد الحرص على إيقاع العمل وانسيابه بما لا يؤدى إلى الشعور بالملل، سواء من خلال تنويع الحركة أو تلوين الأداء، أو الاعتماد على المؤثرات الخارجية، التى تتدخل فى مناجاة الشخصية، فتوهمنا بأسلوب الحوار وكأنما ينتقل بين المونولوج والديالوج، كسراً لرتابة الإيقاع، هذا فضلاً عن حرصه على تكمل وحدة الوسائل التى تخدم ذات الهدف، باستخدام الإضاءة تارة، والموسيقى

تارة أخرى، وكذلك حركة الممثل ونبرة الصوت على اعتبار أن هذه الوسائل جميعًا جزء من لوحة الألوان، على حد تعبير المخرج الشهير بيتر بروك، وربما كان الديكور الذى قام بتصميمه الفنان التشكيلى فتحى فؤاد، على جانب كبير من الجمال الفنى، وبخاصة من ناحية تكامل الأجزاء بعضها مع البعض الآخر، السرير والدولاب والتسريحة، ومكان التليفون، ومكان جهاز التسجيل، فضلاً عن حدة الألوان بطريقة تفرض وجودها وتشد إليها الانتباه.

ولكن تكامل وحدات الديكور بعضها مع البعض الآخر، شىء، وانسجام الديكور ككل مع منصة العرض من ناحية بل وصالة الجمهور من ناحية أخرى، شىء آخر لقد كان الديكور وبخاصة السرير، جاثمًا فوق صدر المكان، مبتلعًا المنصة، مقتحمًا الصالة، ونسى الفنان فتحى فؤاد أن وظيفة الديكور لا تقتصر على تثبيت مكان الأداء أو تقديم صورة جمالية، وإنما هو ممثل أيضًا يسهم مع الممثل الرئيسى أو الممثل المونودرامى فى تحديد مكانه فى الوسط الملائم له، الوسط الذى يؤكد فيه وجوده بما لديه من ملكات، والذى يمكن الوصول فيه إلى حياته الداخلية الحميمة.

وعلى الرغم من الدور التمثيلى الذى قامت به الإضاءة، وبخاصة فى المنعطفات التى يتغير فيها مجرى الحديث، إلا أن توزيع الأضواء والظلال لم يكن متناغمًا مع الأرضية أو الجزء الأوسط من الدائرة، لأنه كان منبعثًا من أحد جانبى المسرح، وهذا معناه الإضاءة الزائدة أو الاهتمام بها أكثر من اللازم، دونما تدرج فى توزيع الإضاءة على نحو ما تتوزع الموسيقى.

بعد هؤلاء جميعًا نجحت سناء جميل فارسة العرض المسرحى، فى أن تمتطى صهوة جواد الأستاذية فى فن الأداء، وموهبة الحضور، وحساسية التعبير، وطواعية الصوت، وموسيقية الأذن، كل هذا كان يحيا فيها فى آن واحد، بحيث يسهم مع نظرات العين وحركات اليدين ووضع الصدر وميل الرأس فى إحداث الأثر الشامل.

كانت السخرية الباردة تحل محل الثورة، والحزم والصرامة محل الخفة والمرح بمعنى أن التعبيرات كانت تتغير دون أن تلمح القنطرة التى تربط بينهما، وكان

صوتها يتخذ كل النغمات الأجش منها والباكى، المرتعش منها والرنان، وكأنما يتمثل فى صوتها أوركسترا بأكمله.

لقد استطاعت سناء جميل أن تبقى المتفرج فى الجو الذى أراد المؤلف أن ينقله إليه، وبعد أن خلقت هذا الجو بصدقها، لم يستطع الجمهور اللاهث أن يسترد إرادته إلا عند انتهاء العرض، عندما غادرت هى خشبة المسرح. إنها لم تقم بأداء دور تمثيلى، وإنما ألقت علينا محاضرة فى فن الأداء المسرحى.

لقد جمع الحصان فى مسرح الطليعة، وعلينا أن نركض من ورائه عرضًا بعد عرض، وهذا ما نتمناه حتى يعود هذا المسرح كما كان بئرًا عميقًا للضخ المسرحى.

* * *

مأساة أسمها الطب الانفتاحى

من مؤلفات جلال العشرى

عندما يتحول ملائكة الرحمة إلى شياطين العذاب، عندما تتحول يد الجراح إلى مقبض سكين ينغمس فى قلب المريض، عندما يتحول الدواء إلى سلعة تتحدى آلام المرض، عندما تتحول دور الاستشفاء إلى مشروعات استثمارية تدر الأرباح فوق أنات الجراح، عندما ينفصل الطبيب بوجدانه عن الإحساس بمرضاه وتصبح علاقته بهم هى بنك المال بدلا من بنك الدم، عندما يدخل الدولار بلدا ويخضع الطب فيه إلى بورصة الأوراق المالية، عندما يحدث هذا كله، فقل لا على الطب وحده ولكن على كل شىء.. السلام!

هذه الحالة المرضية هى التى طفت فوق سطح حياتنا الاجتماعية فى الأعوام الأخيرة، وظهرت أعراضها على عدد كبير من العيادات الخاصة والمستشفيات التخصصية، فأصابت مجتمعنا بحالة من الاكتئاب النفسى والفزع الروحى، وانطلقت الأقلام لمكافحة هذا الوباء الذى تفشى فى مجال الطب بين عدد كبير من الأطباء.

كيف حدث هذا؟ وهل يمكن أن يحدث وإلى متى؟

هذه هى القضية التى بلورتها مسرحية «أهلا يا دكتور» التى كتبها فيصل ندا وقدمتها فرقة ثلاثى المسرح والتى تطرحها من جديد مسرحية «ازى الصحة» التى تقدمها فرقة المسرح الكوميدى.

ولذا حاول مؤلفها أحمد عفيفى، أن يعرض القضية ويستعرضها من خلال موضوع بسيط.. غاية من البساطة، ولكنه عميق .. غاية فى العمق، فها هو

الدكتور هندى الطبيب الذى تخرج فى كلية الطب، وضاقت به سبل الحياة، بعد ما أنفق على دراسته للطب من أموال طوال سبع سنوات، سبع سنوات قضاها فى كلية الطب، وهو يستنزف من أهله فلوس الكتب والمراجع والدروس الخصوصية، حتى تخرج وأصبح كما الكرة التى تلعب بها القوى العاملة، بين تكليف وتعيين فى القرى والنجوع، وهو غير قادر على أن يفتح عيادة تعود عليه بما يواجه به أعباء الحياة، فيقرر السفر إلى إحدى البلاد العربية، لكى يجمع من المال ما يعود به إلى وطنه فيستأنف حياته من جديد.

ويقضى فى الغربة سنوات وسنوات، يعود بعدها على أثر إعلان فى الصحف المصرية عن بيع عيادة فى الزمالك، يمتلكها الدكتور شفيق، وكان قد اتصل تليفونيا بأخيه شندى، عمدة إحدى القرى المصرية، يناشده أن ينوب عنه فى شراء هذه العيادة، مهما كان الثمن، حتى ولو كان الثمن رهن نصيبه فى قطعة الأرض التى ورثها عن أبيه.

وعلى الفور يتجه شندى ورجاله إلى زمام مالك لمقابلة الدكتور شفيق صاحب العيادة. المعروضة للبيع، ويعرض عليه ما يريد ثمنا لشراء العيادة، وعبثا يحاول الدكتور شفيق.. الإنسان العصامى الذى يؤمن برسالة الطب فى المجتمع والذى يحاول أن يبنى نجاحه على أساس من الكفاح العملى، عبثا يحاول أن يقنعه بأن الإعلان المنشور فى الصحف عن بيع العيادة ليس هو الاعلان الصحيح، وتصحيحه أن العيادة تقع فى قرية زمام مالك وليس فى حى الزمالك، وأنها لا تساوى أكثر من بضع مئات من الجنيهات، لأنها عيادة بلا زبائن، ولا أجهزة طبية حديثة.

ولكن شندى يصمم على شراء العيادة مهما كان الثمن، فتلك هى رغبة أخيه هندى، وهو لا يستطيع أن يؤخر له طلبا، وتتدخل شريفة زوجة الدكتور شفيق فى الموضوع فهى زوجة متطلعة وأيضا متسلطة، ولا تريد لزوجها أن يظل هكذا يناضل فى زمام مالك، وسط فقراء الفلاحين، ويظل الكشف فى حدود الخمسين قرشا، ومع ذلك لا يقبل عليه أحد، إنها تريد له أن ينشئ عيادة فى وسط القاهرة، حتى ولو اقتضاه الأمر أن يستدين من أبيها الثرى.

وتحت ضغط شريفة والحاج شندى، يوافق الدكتور شفيق على بيع العيادة بثلاثة عشر ألفا من الجنيهات، هى التى حملتها شريفة معها فى السيارة، لكى تعود بها إلى القاهرة، إلى أن يلحق بها الدكتور شفيق بعد أن ينهى إجراءات البيع.

وفجأة يهبط عليه الدكتور هندى طائرا من أبى ظبى، بعد أن قرأ تصحيح الإعلان، لقد أمضى أكثر من ست ساعات، بحثا عن هذه العيادة فى كل قرى المحافظة، إلى أن عثر عليها، وكل ما يخشاه أن تكون صفقة البيع قد تمت، وتم معها ضياع «شقا» العمر.

ويخبره الدكتور شفيق بكل ما جرى، ويعده بأن يرد إليه أمواله بعد عودته من القاهرة، ولكن شريفة تعود فى ذعر وهلع شديدين، لقد اعترض اللصوص طريق السيارة، وسرقوا المبلغ عن آخره، ويسقط فى أيدى الجميع.

ويحاول الدكتور شفيق بلا جدوى أن يهدئ من ثائرة الدكتور هندى الذى يثور ثورة عارمة يقرر بها أن ينتقم من زمام مالك، ومن أهالى زمام مالك، وهى ثورة هدفها استرداد أمواله المسروقة لا كما هى .. ولكن أضعافا مضاعفة. كل جنيه بألف جنيه!

أما سلاحه فى هذه الثورة فهو الطب!

ويلجأ الدكتور هندى إلى الحيلة والتحليل، فيستخدم عبيط القرية «حدوقة» فى الدعاية والإعلان، الدعاية عن دكتور القرية الجديد، الذى يعالج المرضى بالمجان، والإعلان عن قدرته فى شفاء الأمراض المزمنة، وعلاج المرضى الميئوس من شفائهم، بما فى ذلك حالات العقم عند الرجال، والعقر عند النساء، واستعادة الشباب لدى الطاعنين فى السن.

وفى خلال أيام يصبح الدكتور هندى حديث القرية والقرى المجاورة، وفى خلال أعوام تتحول عيادته إلى مستشفى زمام مالك التخصصى، مستشفى العلاج فيها بأحدث وسائل التكنولجيا، والكشف فيها بالكمبيوتر، والدفع فيها بالدولار أما الحجز فقبل الكشف على الأقل بعام!

وكنوع من الحصار الطبى الاقتصادى، يلجأ الدكتور هندى إلى تعيين أطباء الوحدة العلاجية فى مركزه الدولى للعلاج فى مقابل مرتبات خيالية، وحتى يظل مركزه هو الملجأ الوحيد للمرضى، وتحاول الممرضة صفية التى تشرف على إدارة المركز، أن تثنيه عن ذلك، حتى لا يحرم فقراء الفلاحين من العلاج فى الوحدة الصحية، ولكنه يقنعها بأن الطب لم يعد هدفا أو رسالة، ولكنه كأى سلعة فى السوق.. عرض وطلب! أو على حد تعبيره «اللى معاه قرش يساوى قرش، واللى معهوش ما يلزموشى».

ويلجأ إليه أحد الفلاحين حاملا ابنه الوحيد سعداوى، المصاب بالحمى، ولا يجدون له فى الوحدة الصحية، الدم الذى ينقذ حياته، ولكنه يمتنع عن الكشف عليه حتى يدفع قيمة الكشف أولا بالدولار، ويظل الأب المسكين حاملا ابنه بين يديه ثلاثة أيام، يبحث فيها عن الدولار، حتى يلفظ الطفل أنفاسه الأخيرة ويفارق الحياة.

وتصبح حادثة سعداوى، حديث القرية والقرى المجاورة، دون أن تهتز للدكتور هندى شعرة واحدة، ويعود الدكتور شفيق حاملا معه مبلغ الـ ١٣ الف جنيه طالبا منه أن يترك العيادة، ويغادر زمام مالك، فالكل يكرهونه ولا أحد يريده، ولكن أين زمام مالك تلك، التى يحاول الدكتور شفيق أن يستردها.. القديمة أم الجديدة؟

ويعرض عليه الدكتور هندى أن يعمل عنده فى المركز الدولى التخصصى مقابل خمسة آلاف جنيه فى الشهر، وفيلا سكنية مفروشة، وسيارة مرسيدس، وشهر فى أوربا من كل عام.

وبينما توافق زوجته شريفة على هذا العرض المغرى، يرفض الدكتور شفيق كل هذا الإغراء، فهو لا يريد أن يصبح صفقة فى بورصة الطب، ولا أن يتحول إلى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب، إنه طبيب يؤمن بملائكية مهنته، ويؤمن برسالته فى المجتمع.

ولكنه المنطق الذى لايقنع الدكتور هندى، أنه منطق الفنانين والشعراء أولئك الذين يعيشون على الخيالات ولا يجترون سوى الكلمات، وليس هو منطق الواقع، ولا أسلوب العصر.

وهنا يدخل مصيلحى غفير العمدة، يخبره بأن أخاه شندى لقى مصرعه فى حادث سيارة، وتم نقله إلى المستشفى العمومى، ولم يكن بها طبيب واحد ينقذ حياته، حتى لفظ أنفاسه الأخيرة.

وينهار الدكتور هندى، لقد فقد أعز من كان يملك، وهو ليس بريئا من دم أخيه، فربما كان هذا الطبيب ممن أغراهم بالعمل عنده، وربما كان ممن سافروا إلى البلاد العربية، وربما كان ممن رحلوا إلى العاصمة سعيا وراء الكسب الوفير، والدكتور هندى ليس واحدا من هؤلاء. ولكنه كل هؤلاء.. إنه هو قاتل أخيه، وهو قاتل سعداوى، وهو قاتل كل من سلبه الحياة.

ويفيق الدكتور هندى على رؤية جديدة للواقع والحياة، فالإنسان ليس كله أخذا وعطاء، عرضا وطلبا، بيعا وشراء، ولكنه فوق هذا .. بسمة أمل على ثغر أم، وابتسامة رضا عل جبين أب، وضحكة فرح فى وجه طفل، ودعاء فجر يصل إلى عنان السماء عبر آنات مريض أو جريح، وكل هذا ليس له ثمن، لأنه لا يقدر بأى ثمن.

هذه هى الخطوط الرئيسية فى الكوميدا الاجتماعية الانسانية «ازى الصحة» التى كتبها أحمد عفيفى، محاولا فيها أن يجعل الكوميدا أداة لعلاج ظاهرة من أخطر الظواهر التى طرأت على حياتنا الاجتماعية، حتى أصبحت حديث الناس، وهو توظيف ذكى للكوميدا يجعلها ثائرة من ناحية ومثيرة من ناحية أخرى.

ولقد نجح الكاتب فى طرح هذه القضية بكل هذه البساطة وأيضا بكل هذ العمق، فالموضوع ولو أنه كوميدى يدعو إلى الضحك والسخرية، إلا أنه الضحك الدامع والسخرية المريرة، مما يجعل منها كوميدا نقدية أو انتقادية لا تقف عند مجرد التأثير السلبى، ولكنها تتجاوزه إلى التغيير الإيجابى، من خلال الكلمة النافذة التى تقذف بها المسرحية فى عيون الجميع، وفى ضمير المجتمع.

وبمقدار ما نجح الكاتب فى تناول موضوعه،نجح فى رسم شخصياته، فالشخصيات الرئيسية حية ونابضة، لأنها منتزعة من جوف الواقع، مستدعاة من أحشاء المجتمع، معبرة فى النهاية عن إيقاع العصر.

وليس أدل على ذلك من شخصية الدكتور هندى بكل أبعادها من المعاناة فى الدراسة إلى الاغتراب فى السفر إلى الاحباط فى ضياع «تحويشة» العمر، ثم ما يترتب على هذا كله من رد فعل طبيعى، ملؤه القسوة والجشع وإرادة الانتقام، وعلى الوجه الآخر تجىء شخصية الدكتور شفيق العصامى المتماسك، الذى لم يتعرض لمثل ما تعرض له الدكتور هندى، فكان أكثر إيمانا بمهنته، وبدور هذه المهنة فى المجتمع وفى الحياة، والشخصيتان كلتاهما متسقة مع نفسها، متجانسة مع سلوكها، معبرة عن شرائح بعينها فى حياتنا الاجتماعية.

وكذلك شخصية صفية الممرضة، التى تطورت مع تطور الأداث، فتغير اسمها إلى صفصف، وتغير شكلها إلى فتاة عصرية، وتغيرت أحلامها فتجاوزت التفكير فى عيسوى السائق إلى التفكير فى الدكتور هندى نفسه، فهى تحبه وتحب ما حققه من نجاح، ولكن أصالتها الريفية تتجلى فى وقوفها فى مواجهته لكى يرفع يده عن أطباء الوحدة الصحية، رحمة بالفقراء من الفلاحين، والمحتاجين والمرضى.

وعلى الوجه الآخر من صفية تجىء شريفة زوجة الدكتور شفيق، وهى الزوجة المنهرة بأضواء العصر، المستجيبة لأصوات المدنية، التى ترفض الحياة مع زوجها فى القرية، وتصر على الحياة فى أعلى أدوار العاصمة، فهى التى تشجعه على بيع العيادة، وهى التى تزين له قبول العرض المغرى الذى يعرضه عليه الدكتور هندى، إنها قشرة على سطح المدنية، بخلاف صفية التى كانت ثمرة فى قاع الريف.

أما الشخصيات الأخرى، عيسوى التمرجى، ومصيلحى الفقير، وحدوقة عبيط الخرية، فكانت كما الظلال فى اللوحة التشكيلية، تنعكس عليها الشخصيات وتنبثق منها الأحداث.

وقد نعيب على النص المسرحى نهايته، تلك النهاية السعيدة التى انتهت بتخصيص الدكتور هندى المركز العلاجى الجديد للعلاج المجانى، تكفيرا عما حدث، فضلا عن اقحام المشهد النقدى الأخير لارتفاع أسعار تذاكر المسرح فى المسرحية، ما أضعف من شحنة التأثير الانفعالى التى كان يمكن نقلها إلى وجدان الجمهور.

ولكنه بطبيعة الحال لا يقلل من نظافة هذه الكوميديا الرفيعة الحوار، ولا من طرافة الأسلوب الذى تناول به الكاتب موضوع مسرحيته، وهو الموضوع الجاد والجرىء الذى يهدف إليه هذا العمل الكوميدى، وسط الكثير من الأعمال الكوميدية التى لا تكاد تجد لها هدفا .. أى هدف!

ويجىء الإخراج الذى ينجح بدوره فى تجسيد هذا النص الكوميدى فوق المسرح، وذلك من خلال عاملين أساسيين، احترام النص ومحاولة تقديمه برؤية إيضاحية بعيدة عن التعالى أو الاستعلاء، سواء على النص أو على الجمهور. فضلا عن المحافظة على المضمون الاجتماعى الإنسانى، دون أن يطغى عليه تيار الضحك أو الإضحاك، بحيث تلتقى متعة الضحكة مع لمعة الكلمة فى نوع من الكلام الضاحك أو الضحك المتكلم، وهذا كله من خلال الموقف المسرحى من ناحية، والشخصية الحية من ناحية أخرى.

وكان المخرج جلال عبد القادر موفقا فى الحفاظ على إيقاع العرض المسرحى، بلا بطء أو تباطؤ وبلا تسرع أو إسراع، مما أحدث نوعا من الانسجام بين تطور الحدث ونمو الشخصيات، وبين رسم الحركة ودرجة الإيقاع، حتى لقد جاء العرض فى مجمله وحدة عضوية متكاملة كما الكائن الحى.

وبلا بهرجة فى الإضاءة ولا حذلقة فى الموسيقى، كانت الإضاءة عاملا مساعدا على إضاءة الشخصية وانارة الحدث على المشاهد أو المواقف التى تحتاج إلى تاكيد أو تركيز، وبخاصة فى استرجاع البطل الدكتور هندى لأصوات الرفض وصيحات الاحتجاج التى كانت تدوى فى أذنيه، وكذلك كانت الموسيقى سواء فيما يتعلق بافتتاحيات الفصول الثلاثة، أو فيما يتصل ببعض المشاهد

والمواقف التى كان الحدث فيها يتصاعد، والشخصية فيها تأخذ مجراها فى التطور.

ولو أننى كنت أفضل أن يلجأ المخرج إلى نوع من الموسيقى الاليكترونية فى الفصل الثالث بالذات، حيث تحولت عيادة زمام مالك إلى مركز دولى للعلاج يدار بأحدث وسائل تكنولوجيا العصر، كما كنت أحب أن يستخدم إضاءة الفلاشات فى المواقف الدرامية التى أدت إلى تحول البطل سواء فى فكره أو فى سلوكه.

وطالما أن العرض يدور فى إطار من الواقعية الاجتماعية التى تخضع لأسلوب الحائط الرابع، فلم يكن هناك داع لأن يكسر البطل هذا الحائط، وينزل إلى الجمهور فى الصالة، وهو الأسلوب الذى تكرر استخدامه دونما مبرر على الاطلاق.

أما البرولوج أو افتتاحية المسرحية، التى تمت من وراء الستار، فكان طويلا أكثر مما ينبغى، وكانت أفضل للمخرج أن يجد له مخرجا، بحيث يتم تجسيده فوق المسرح، ولو من خلال الستار الداخلى للمسرحية، وليس الستار الخارجى للمسرح.

كذلك لم يكن هناك مبرر كاف لمزج دورى العمدة شندى والدكتور هندى فى ممثل واحد، حفاظا على واقعية العرض من ناحية، وعلى عنصر الإيهام ما ناحية أخرى، ولو أن الممثل الكبير حمدى أحمد كان على مستوى البراعة فى تمثيله لكلا الدورين، من خلال قدرته الفائقة على تلوين صوته، وعلى التحكم فى تعبيرات وجهه، وعلى ارتداء ملامح كلا من هاتين الشخصيتين، العمدة والدكتور، لقد تحمل عبء الأداء الكوميدى فى العرض كله، وكان الركيزة المحورية التى يدور حولها العرض.

واستطاعت آمال رمزى أن تجسد دور شريفة فوق المسرح، بما تتمتع به من حضور أنثوى، وما اكتسبته من خبرة فى أداء مثل هذه الأدوار، فهى «دلوعة» المسرح، بخفة ظلها ورشاقة حركتها وصوتها المتميز فى التعبير والأداء.

أما هالة صدقى فكانت موفقة بوجه عام فى دور صفية، بشطرية القروى والعصرى، فهى تتمتع بخاصية الحضور المسرحى، والقدرة على تلوين أدائها وفقا لملامح الدور، ولو أنها أدت الشطر الأول من الدور بطريقة تليفزيونية سواء فى اللهجة القروية أو الحركة اليدوية أو أسلوب التعبير، كما أنها لم تشبع الموقف العاطفى بينها وبين الدكتور هندى، ولا موقف الصراع بينها وبين عيسوى التمرجى وذلك فى الشطر الثانى من الدور، وإذا كانت تلك هى تجربتها الأولى فوق خشبة المسرح، فعليها أن تبعد عينيها عن كاميرات التليفزيون.

أما الوجه الجديد شريف حمدى فكان مفاجأة فى دور الدكتور شفيق بأدائه الثابت، وحركته الطبيعية، وانفعالاته الصادقة، وقدرته على التعبير من خلال الموقف، إنه كسب حقيقى للمسرحية وللمسرح.

أما عبد الهادى أنور فلم يكن موفقا على الاطلاق، سواء فى دور السائق أو فى دور التمرجى، كان منفعلا بلا مبرر، صاخبا بلا داع، متشنج الحركة بما لا يستلزمه الدور، على الرغم مما لديه من إمكانيات أكبر فى الأداء التمثيلى، وهذا على العكس من أبو الفتوح عمارة فى دور الغفير مصيلحى الذى كان متوازنا فى دوره، مقنعا فى أدائه لهذا الدور، وعلى الرغم من قلة ظهوره فوق المسرح، إلا أن حضوره كان أقوى من ظهوره ، وتلك من أهم سمات الممثل الأصيل.

وأخيرا فهذا عرض كوميدى جيد وجاد، جاد بموضوعه الذى يربط الكوميديا بقضايا المجتمع، وجيد بعرضه الذى يرد للكوميديا اعتبارها كفن يجمع بين متعة الفرجة والفكر فى إطار من الضحك النظيف.

* * *

البعض يفضلونه فهلوى

بعد النجاح الجماهيرى الكبير الذى حققته مسرحية «الغبى وأنا» تجىء مسرحية «الفهلوى»، لتحقق مثلما حققت هذه المسرحية من نجاح جماهيرى، وكأنما مثل هذه الشخصيات الشاذة تصادف هوى فى نفس الجمهور، فيقبل عليها مثل هذا الإقبال، ويتجاوب معها كل هذا التجاوب.

فإذا كانت الشخصية التمثيلية التى تقوم بأداء مثل هذا الدور، لها حضورها الحى فوق خشبة المسرح، وسرعة تجاوبها مع الجمهور، تحقق النجاح من كلا جانبيه جانب الفكر وجانب الأداء، أو جانب النص وجانب العرض.

أما لماذا تصادف مثل هذه الشخصيات.. الغبى، والعبيط، والساذج، والغلبان، والفهلوى كل هذا الصدى لدى الجمهور، فذلك ما يسمونه فى علم النفس الحديث بالضحك الآلى أو الكوميديا المعكوسة، حيث يضحك الإنسان على ما فى الآخرين من عيوب ونقائص، شعورا منه بأنه خال من مثل هذه العيوب أو النقائص، فهو يضحك على من هو دونه لشعوره بالتفوق، وعلى فشل غيره لشعوره بالنجاح، أى أنه يسقط ما يخافه ويخشاه على الآخرين، ظنا منه أنه بمنأى عما يثير ضحكه فى هؤلاء الأغبياء.

وتلك هى الشخصيات الكوميدية التى اعتمد عليها أساطين التأليف المسرحى من أريستوفان إلى بلاوتوس، ومن شكسبير إلى موليير، ومن أوسكار وايلد إلى برنارد شو، بل تلك هى الكوميديا التى اعتمد عليها الفودفيل الفرنسى، والتى

وجدناها فى مسرحيات جورج فيدو، ومارسيل بانيول، ورينيه فوشوا، وجول ريمون.

ومالى أذهب بعيدا وهذا هو نجيب الريحانى، أبو الكوميديا المصرية، يتقمص مثل هذه الشخصيات، التى أقام عليها أفخم مسرحياته الكوميدية، والتى لا تزال ينبوعا لا ينضب لمسرحنا الكوميدى.

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن الكوميديا المسماه «الفهلوى» التى تقدمها إحدى فرق القطاع الخاص على مسرح سيد درويش بالإسكندرية فتلاقى من النجاح الجماهيرى ما لاقته مسرحية «الغبى» عندما عرضت بالقاهرة، وتبرير الربط بين المسرحيتين يرجع إلى بطلهما النجم الكوميدى سيد زيان باعتباره الركيزه المحورية فى كل من المسرحيتين، وربما كان هو نفسه على وعى بهذا الرباط الكوميدى، حيث يعقد مقارنة بين الغبى والفهلوى، فالغبى هو من يفترض الغباء فى الآخرين، ويعاملهم من منطلق أنه ذكى، وتكون النتيجة فشل حساباته ومخططاته فى أكثر الأحايين، لأن الناس جميعا ليسوا أغبياء.

أما الفهلوى فهو الذى يفترض الذكاء فى الآخرين، ويعاملهم من منطلق أنه غبى أو أقل ذكاء، لذلك كثيرا ما تنجح توقعاته، لأنه يستفيد من غرور الآخرين واعتزازهم بذكائهم، فينفذ من كل ما يتساقط من سلوكهم من ثغرات.

وحول هذا المعنى تدور هذه المسرحية «الفهلوى» التى تتخذ من «خميس جمعه» محورا ترتكز عليه وتدور حوله، فهو يعمل سائقا فى مدرسة تعليم القيادة التى يديرها «الأسطى غلاب»، والذى يعامله كما الغبى أو العبيط أو الأبلة، ويحاول أن يلقنه دروسا فى التعامل مع الزبائن، ممن يلتحقون بالمدرسة لتعلم القيادة، ويدرك الفهلوى «خميس جمعة» مدى الغباء الذى يشع من عينى معلمه غلاب، ولكنه يفترض فيه الذكاء وكلما تمادى خميس فى معاملة غلاب على أنه ذكى، تمادى غلاب فى معاملة خميس على أنه غبى، ومن خلال الحوار بين الاثنين يتولد ثنائى غريب ومتناقض، وعلى درجة كبيرة من الكوميديا والإضحاك.

ويصاب خميس فى حادث تصادم، أو بالأحرى تصاب سيارته، التى هى سيارة المدرسة، وينتج الحادث عن السرعة الزائدة التى كانت تقود بها «فيفى» سيارتها المرسيدس، بعد أن «زوغت» من الجامعة وذهبت إلى السينما، لمشاهدة فيلم من أفلام الإثارة، وتعترف فيفى بمسئوليتها عن الحادث، وتتعهد بدفع التعويض اللازم عن اتلاف سيارة «خميس» وتعطيه عنوان «الفيللا» حيث يقابلها ويتقاضى التعويض.

ويحضر «الأسطى غلاب» إلى فيللا رجل الأعمال رضوان بك لمقابلة «درية هانم» عمة فيفى. وكل آماله أن يتقاضى ألف جنيه تعويضا عما أصاب السيارة، وتقنع فيفى عمتها بكتابة شيك بالمبلغ المطلوب، فيطير غلاب فرحا، ولكن خميس يتدخل فى الموضوع ويقنع غلاب بطلب المزيد، تعويضا عما أصابه من أضرار، فقد فقد السمع، وفقد النطق، وكسرت ساقه، وصار بقايا إنسان.

وتشك درية هانم فى الموضوع إلى أن تكتشف نصب خميس واحتياله فتطرده من الفيللا مهددة باستدعاء رجال الشرطة، ولكن غلاب يعود فى اليوم التالى آسفا متأسفا، ليقنع درية هانم بأنه ضحية هذا «الفهلوى» الذى طرده من العمل، وجاء بوالدته الست أم خميس لكى تعتذر لها عما بدر من ابنها من سوء تصرف.

وما أن تقتنع درية هانم حتى تكتشف أن أم خميس هذه ليست سوى خميس نفسه، وقد جاء متنكرا فى زى امرأة عجوز، فتطرد الاثنين من الفيللا بعد أن توصى الخدم بضرب كل منهما ضربا مبرحا.

وتعلم فيفى بما جرى فتأسف لما حدث للمسكين خميس، وتتصل به فورا بعد أن تخطر ببالها فكرة جنونية، نتيجة لتأثرها بأفلام الإثارة، إذ تعرض عليه الزواج بعد أن أعرض عنها خطيبها «رشدى» وأعرض عنها بقتل كل العرسان، خوفا من تليفونات التهديد التى تصلهم من مجهول يسمى نفسه «كيوبيد» يهدد بقتل كل من يتقدم للزواج من فيفى، فهو لا يحتمل أن يتزوجها أحد غيره.

وبعد أن تفقد «فيفى» الشجاعة والرجولة فى كل من يتقدم لها، وبعد أن يستبد بها الفضول لمعرفة العاشق المخبول، تعرض الفكرة على خميس الذى

يرفضها لأول وهلة، لعدم قدرته على استيعابها، ثم يقبلها بعد ذلك، حينما تؤكد له فيفى أنها تحبه، ولا تقيم وزنا للفروق الطبيقة، أو الملابسات الاجتماعية.

ويقع الخبر كما الصاعقة على كل من فى الفيللا، على عمتها «درية هانم» وعلى الطباخ «عبده» وبائع الجرائد «حسنين»، وكبير الخدم الذى يسميه خميس «الأيام» بل إن الخبر يقع كما الصاعقة أيضا على «غلاب» الذى يحاول جاهدا أن يعرف السر وراء اختيار فيفى لهذا الغبى. ويمارس هوايته القديمة فى التنويم المغناطيسى، محاولا أن ينتزع السر من أحشاء درية هانم، التى تعبث به وتوحى إليه أن خميس وراءه بئر للبترول، وأن هذا البئر هو السبب فى ذلك الزواج.

ويصل «رضوان بك» من سفره إلى الخارج، ويفاجأ بالخبر، وبعد أن كان يسخر من خميس ويهزأ به ويصر على طرده من الفيلا، تهمس درية هانم فى أذنه بحقيقة الأمر، فيوافق فى النهاية، ويتفق مع خميس على ليلة الخميس لعقد القران.

ولكن غلاب الذى لا يكف عن محاولة اكتشاف السر، يكتشفه فجأة عندما يسقط فى يده خطاب من خطابات «كيوبيد» التهديدية، فيقرر أن يطلع خميس على الموقف كله، الا أن درية هانم ورضوان بك، يلقيان القبض على غلاب، ويوقعانه فى الأسر، بين أيدى الخدم، حتى لا يتصل بخميس، وإلى أن تنتهى ليلة عقد القران.

ويحضر خميس إلى الفرح هو وأهالى الحارة، ويكتشف أن الحفل بلا مأذون فيرسل بأحد أصدقائه لاحضار المأذون، وفجأة يدوى طلق نارى، يصيب خميس فى ذراعه، ويتضح أن مصدر اطلاق النار هو «كيوبيد» العاشق المخبول، الذى لا يتصور أحدا غيره يتزوج من فيفى، وتكون المفاجأة عندما يكتشف الجميع أن هذا «الكيوبيد» هو «حسنين» بائع الجرائد الذى هام حبا بفيفى، ولم يعرف طوال هذه الأعوام كيف يفصح لها عن هذا الحب.

ويدرك خميس أبعاد اللعبة، وكيف كان كما خروف العيد الذى يضحون به فى ليلة الفرح، من أجل فكرة سينمائية مجنونة، هى اكتشاق سر كيوبيد، وبعد أن

يعطى خميس للجميع، وعلى رأسهم فيفى، درسا فى الأخلاق، يصارحها بأنه لم يكن غبيا حتى يصدق اللعبة، ولكنه كان «فهلوى» حاول أن يلعبها حتى النهاية بدليل جواز السفر الذى أعده فى جيبه، لكى يهاجر إلى كندا بحثا عن الإنسان الجديد فى البلد البعيد.

وبهذه النهاية غير السعيدة، تنتهى هذه المسرحية السعيدة «الفهلوى» لتى كتبها مؤلفها الشاب أحمد الإبيارى، لكى يظهر فيها موهبة حقيقية فى التأليف الكوميدى، تمثلت فى رسم الشخصيات، وخاصة الثنائى المتناقض، المكون من خميس الفهلوى وغلاب الغبى، وما دار بينهما من حوار لا يخلو من الذكاء الكوميدى، ولا يعدم الحس الفكاهى، وكذلك فى رسم شخصية فيفى، وتبرير سلوكها الطائش بتزويغها من الجامعة، وولعها بالأفلام البوليسية ، وتهورها فى قيادة السيارات إلا أن دور هذه الفتاة ولا أقول شخصيتها كان فى حاجة إلى المزيد من التعميق والتطوير، لا باعتبارها الوجه الآخر للصورة وكفى، ولكن باعتبارها نمطا جديدا لبعض فتيات العصر، ممن يعشن على هامش الحياة، ويقفن عند السطح الخارجى للأشياء، ويتسببن فى تشكيل ظاهرة غير سوية لفتاة المجتمع العصرى.

وربما كان ذلك من أجل إشباع دور درية هانم التى على الرغم من عمق دورها فى المسرحية. إلا أن شخصيتها لم تكن بمثل هذا العمق.

أما شخصية رضوان بك، فهى شخصية عادية فى إطار دورها العادى، لا يقدم ولا يؤخر فى مجرى الأحداث.

وأما شخصية حسنين بائع الجرائد فهى شخصية غير مقنعة وغير مبررة، فلا يعقل من ممثل هذه الشخصية بحدود وعيها الثقافى أن تتقمص دور كيوبيد. ولا يتصور بحدود مستواها الاجتماعى أن تفكر فى حب فيفى، كنت أتصور هذه الشخصية طالبا فاشلا من زملاء فيفى فى الجامعة.

هذه وإن كانت فكرة تنكر هذه الشخصية على هيئة شجرة فكرة ظريفة وجديدة على خشبة مسرحنا، تخرجنا من الإطار الواقعى التقليدى لرسم

الشخصية إلى حيث محاولات التجريب فى المسرح الحديث، خاصة وأن جنون هذه الشخصية وخبلها كان مبررا كافيا لتنكرها فى زى شجرة.

ولا تنسينا هذه الشخصيات جميعا شخصية أم خميس أو بالاحرى شخصية خميس متنكرا فى هيئة أمرأة عجوز، لقد عرف المؤلف أحمد الإبيارى كيف يرسمها بذكاء ومهارة ولو أنها من آثار مسرح اسماعيل يس الذى طالما رسم له أبو السعود الإبيارى هذه الشخصية مرار وتكرارا.

على أن أهم ما فى هذا النص الكوميدى هو حرص المؤلف على تطعيمه بشىء من النقد الاجتماعى واللذع الأخلاقى، فى محاولة انتقادية هادفة لأن يقول شيئا يستهدف الإصلاح، وحتى لا يكون مجرد نص إضحاكى، يبتغى الضحك من أجل الضحك، وبالتالى من أجل لا شىء.

ويجىء المخرج الظاهرة السيد راضى ليخرج هذا النص، وله فى السوق أربع مسرحيات تعرض فى وقت واحد، هى «قسمتى» لفؤاد المهندس، و«فتش عن المرأة» لأمين الهنيدى، و«الناس اتجننت» لمحمد عوض وهذه المسرحية «الفهلوى» لسيد زيان، وهى قدرة خارقة على الإنتاج الكمى وإن جاء فى بعض الأحيان على حساب الكيف الفنى.

ولو أن السيد راضى عموما كان موفقا فى تجسيد هذا النص فوق المسرح، وتجلى هذا التوفيق فى موازنته الدقيقة بين ما فى النص من جرعة كوميدية وما فيه من رشفة فكرية، حيث النقد الاجتماعى فى إطار الموقف الكوميدى، واللذع الأخلاقى من خلال الشخصية الفكاهية، أما المعنى ففى ثنايا الحوار.

ولم يلجأ إلى الإبهار الإخراجى بوسائل خارجة عن الكلمة، وإنما الكلمة بذاتها تجسد نفسها أما من خلال الموقف، أو من داخل الشخصية، أو من واقع الحدث على الرغم من براعته فى تحريك شخصية الشجرة، ومهارته فى تقديم الشخصيات، وخاصة شخصية الفهلوى.

وإن كنت لا أدرى لماذا جاء العمل فى فصلين اثنين، بدلا من ثلاثة فصول، خاصة وأن الفصل الثانى كان أطول بكثير من الفصل الأول، وكان من الناحية

الفنية يمكن أن يقسم إلى فصلين بدلا من التقسيم بواسطة الإضاءة، وبذلك تجيء المسرحية فى ثلاثة فصول.

عموما، عرف السيد راضى كيف يستفيد من الديكور الفنى الذى صممه الفنان عبد ربه، والذى كان يوحى بالفخامة والجمال، ويشعر بالبهجة والفرح.

كما عرف كذلك كيف يستثمر الأغانى التى وضعها الشاعر كمال عمار، وقام بتلحينها الموسيقى جورج أنور، وخاصة أغنية «الفهلوى» التى جعلها «تيترا» للمسرحية، وأغنية «سواق السواقين» التى كانت من أطرف أغانى العرض المسرحى.

ولاشك فى أن الموسيقى الحية التى قادها جورج أنور أضفت حيوية على العرض كله، لا فى الافتتاحية فحسب، ولكن لدى دخول الشخصيات، ولى التركيز على بعض المواقف، وإن كان لحن الفالس الذى رقص عليه سيد زيان بمصاحبة مظهر أبو النجا يذكرنا بأحد أفلام ليلى مراد وأنور وجدى.

ويجىء الأداء التمثيلى الذى يقف على قمته النجم الكوميدى سيد زيان فى دور خميس جمعه «الفهلوى» فيؤدى هذا الدور بحضور كوميدى قوى، وأداء تمثيلى متميز، يؤكد قدرته على التنقل من دور إلى دور بسهولة لا ينقصها التعميق، وبساطة لا يعوزها الوعى، ولقد برع سيد زيان فى أداء مشهد المرأة العجوز، ذلك المشهد الذى أصبح ظاهرة مقررة على كل ممثلى الكوميديا، وكأنما هو دور هاملت فى المسرح التراجيدى، الذى يجد الممثل لزاما عليه أن يؤديه حتى يثبت لنفسه وللجمهور وصوله إلى مرحلة النضوج الفنى.

أما اللوحة الانتقادية التى انتقد فيها سيد زيان الأغنية المصرية، وما وصلت إليه كلماتها من اسفاف وابتذال، على كافة المستويات العاطفية والوطنية والشعبية أو الفولكلورية، فكانت على درجة كبيرة من الروعة والبراعة معا، ولو أننى كنت أفضل أن تجىء هذه اللوحة فى صورة مشهد تمثيلى حوارى بينه وبين فيفى، بدلا من أن ينساب هو فى مونولج طويل، وتظل هى واقفة تستمع إليه كما لو كانت واحدة من الجمهور.

ثم يجىء الممثل اللامع مظهر أبو النجا فى دور غلاب، ليؤدى هذا الدور بطريقته المتميزة، وحضوره القوى، وسرعة تجاوبه مع الجمهور، وكان بارعا فى تفهم أبعاد هذا الدور والتموج معه هبوطا وصعودا، كما كان أكثر براعة فى تقمص تلك الشخصية الشعبية التى تجمع بين الجشع والشهامة، وعند اللزوم تغلب عليها شهامة أولاد البلد بكل ما فيهم من أصالة.

وأما الفنانة الكوميدية نبيلة السيد، فقد قامت بدور درية هانم كعادتها فى القيام بمثل هذه الأدوار، من حيث الاكتفاء بقدرتها على الإضحاك. وبخفة ظلها على المسرح، وإحساسها بأن كل ما تقوله يضحك الجمهور، وهذا ما أسميه التمثيل على الواقف، أو على الطاير، من خلال الانفعال الحقيقى بالدور، ولا من خلال معايشة الشخصية من الداخل.

أما الممثلة الصاعدة فيفيان التى قامت بدور فيفى فكانت معقولة فى حدود دورها، مقبولة فى الإطار الذى رسمه لها المؤلف وجسده لها المخرج.

مهما يكن من شىء، أو بالرغم من كل شىء، فإن «الفهلوى» عمل كوميدى نظيف يخلو من الإسفاف ومن الابتذال، ويحاول أن يقول شيئا تسمعه الأذن ويصور شيئا تراه العين، وينتقد أشياء يرتاح لنقدها الضمير. وخير للمسرح أن يقول شيئا من أن يصمت على الإطلاق.. أليس كذلك؟

* * *

الجريمة .. ريا والعقاب .. سكينة

كما المآسى الاغريقية القديمة.. اليكترا وميديا وكليتمنسترا ، تلك المآسى العنيفة التى واجهت فيها المرأة الأسطورية قدرها، دون أن تملك بإزائها لا الهرب ولا المفر، تجىء مأساة ريا وسكينة لا كما صاغها الخيال الأسطورى ولكن كما نسجتها خيوط الواقع، وغزلتها أصابع الأيام، لتكون مأساة من أبشع المآسى التى اهتز لها ضمير المجتمع المصرى فى فترة العشرينيات من هذا القرن.

فهنا جريمة من الجرائم التى ارتج لها مجتمعنا فى تلك الفترة، وتناقلتها الأفواه وصورتها الأقلام، حتى صارت جزءا من تاريخ هذا المجتمع، وإذا كانت السينما المصرية قد سجلتها فى أواخر الأربعينيات، فها هو المسرح يعود إليها ليجسدها فى مطالع الثمانينيات.

ولكن .. ما هو الجديد فى تذكير الناس بهذه الجريمة القديمة؟

هذا هو السؤال الذى يحاول المؤلف بهجت قمر أن يجيب عنه، من خلال معالجته المسرحية لهذه الجريمة المروعة، البالغة العنف والعميقة الدهاء، جريمة الفقر والقهر، جريمة الغدر والثأر، جريمة الحب القاتل والحب المقتول!

إنها ثمرة فاسدة من ثمار العلاقات الأسرية المتهرئة فى المجتمع، حيث يفكر الأب فى الزواج من امرأة أخرى، تعيش مع زوجته الأولى التى أنجب منها بنتين كبراهما ريا وصغراهما سكينة، وبعد أن امتلكت الزوجة الثانية، أمونة، قلب الرجل حاولت التخلص من حياة زوجته الأولى،فما كان منها إلا أن كتمت أنفاسها

بفوطة مبللة بالماء، على مرأى من ابنتها الكبرى ريا، التى دفنت المشهد فى أحشائها بعد أن دفنت أمها فى القبر، ولم تستطع من فرط الخوف أن تبوح بكلمة واحدة.

الا أن زوجة الأب بعد أن تخلصت من «ضرتها» رأت أن تتخلص من ابنتيها حتى يخلو لها الجو، ولا مانع من أن يكون ذلك من خلال صفقة، تبيع فيها «ريا» للبرنس شريف، فتعمل خادمة فى السراى، حتى يسلبها عرضها، وبعد أن يتحرك الجنين فى أحشائها توهمها والدة شريف بأن ابنتها ولدت ميتة، وتطردها من السراى حتى لا تشهر بها أمام الجميع.

أما الأخت الصغرى سكينة فكانت قد باعتها زوجة أبيها لرجل طاعن فى السن، فلم تستطع ابنة الأربعة عشر ربيعا أن تعاشر من بلغ الستين من عمره وصار فى خريف العمر.

وهكذا اضطرت الأختان إلى ترك بلدتهما الصغيرة إلى المدينة الكبيرة إلى الاسكندرية، حيث لا يعرفهما أحد ولا يعرفان أحدا، وحيث اشتغلتا «بالدلالة» أو التكسب من بيع الأقمشة الحريرية النادرة لنساء حى قسم اللبان، الذى يقع فيه سكنهما لصيقا بالقسم مباشرة، وتقع سكينة فى حب عبدالعال الجرجاوى وكيل أوباشى القسم الذى لا يحبها بمقدار ما تحبه، بينما يقع حسب الله صاحب البانولا فى حب ريا التى لا تحبه بمقدار ما يحبها.

وإلى هنا يكون المؤلف بهجت قمر قد فرش الجو الدرامى الذى تقع فيه الأحداث، ويكون قد قدم الشخصيات المحورية التى تدور حولها هذه الأحداث، ويبدأ الحدث الدرامى بزيارة أمونة المفاجئة لهما فى هذا البيت، لقد مات عنها زوجها، وجاءت لكى تبتز الأختين بالاتجار فى تزويجهما للمرة الثانية، ويقع الشجار بين النسوة الثلاث، فتستعيد ريا الحادث المروع فى حياتها عندما أطبقت زوجة أبيها على أمها تكتم أنفاسها بالفوطة المبللة فلا تملك الا أن تعيد المشهد وهى فى حمى الذكرى فتخمد أنفاس المرأة.

لقد دفعت ريا دفعا إلى ارتكاب هذه الجريمة، وأسقط فى يدى الأخت الصغرى سكينة، وراحت الأختان تفكران فى سبيل الخلاص، وقد تراقص أمام عيونهما حبل المشنقة، ولكن من غير حسب اللّه العاشق الولهان، يمكن أن يكون رجلهما فى هذه المحنة، بعد إغرائه بالزواج من ريا وتوريطه فى هذه الجريمة.

وبالفعل يتم الزواج كما يتم اختفاء معالم الجريمة، ولكن هل يداوى الاثم بالجريمة وهل يكفى الندم ثمنا للغفران؟

لقد دفعت الأختان إلى ارتكاب جريمتهما الأولى ونجحتا فى امتصاص صدمة الجريمة، وفى تبريرها نفسيا واجتماعيا فصار من السهولة بالنسبة لهما أن يرتكبا الجريمة الثانية، وكأنما الجريمة لا تلد إلا الجريمة، كما أن الهرة السوداء لا تلد إلا قطا أسود، أما الضحية الثانية فكانت أم بدوى الدكرورى صاحبة البيت الذى تقيم فيه الأختان، وهى السيدة التى دأبت على تنغيص حياتهما، وعلى الشكوى منهما لدى قسم البوليس، إلى أن زجت بنفسها فى ظروف جريمتهما الأولى، وصممت على النزول إلى البدروم، حيث دفنت أمونة، فما كان لها إلا أن لاقت حتفها بنفس الطريقة.. الفوطة المبللة، وفى ذات المكان .. بدروم البيت.

وتوالت الجرائم، فى سبيل الحصول على المصوغات الذهبية حتى صار القتل بالنسبة إلى الأختين نوعا من الاعتياد، بل من ممارسة العمل من أجل الحياة.

وتفزع المدينة من عصابة خطف النساء، واختفائهن بين يوم وليلة، إلى أن تقع ألفت ابنة شريف بيه فى يدى الأختين، ويحن الدم، ريا ترفض قتل الفتاة الجميلة البريئة، وسكينة تصمم على قتلها فهى ليست أفضل من غيرها، والحلى الماسية التى تضعها فى صدرها وفى يديها تغرى بارتكاب الجريمة، والجريمة فى النهاية هى الجريمة.

ويدب الخلاف بين الأختين، فى الوقت الذى يكون فيه الأب قد قلب الدنيا كلها بحثا عن ابنته، حتى يصل إلى قسم اللبان، ويلتقى بالشاويش عبد العال الذى يرثى لحاله، ويصعد به إلى بيته لكى يستريح قليلا من هول الصدمة، وفى البيت يكون اللقاء الدرامى بين ريا وبين شريف، الذى تتعرف عليه، ويتعرف

عليها، ويشرح لها كيف أنه كان يحبها بالفعل، وكيف كان يبحث عنها فى كل مكان، وكيف حالت أمه دون زواجه بها، وكيف أن ألفت هى ابنتها وسوف تزف إلى عريسها بعد أيام.

وترتاع ريا لهول الصدمة، وفى محاولة يائسة تجرى إلى الغرفة التى أخذت سكينة إليها الفتاة، وما أن تصل ريا إلى باب الغرفة حتى تخرج منها سكينة وعلى وجهها صورة المأساة، لقد كانت ريا هى الجريمة، وكانت سكينة هى العقاب.

وبهذه النهاية المأساوية تنتهى أحداث المسرحية، ريا وسكينة أجمل وأكمل ما كتب المؤلف بهجت قمر حتى الآن.

ولقد نجح المؤلف فى تخفيف حدة المأساة، بإضاءة العنصر الكوميدى سواء فى بعض المواقف أو فى بعض جمل الحوار، وفى اضافة جانب الترويح سواء فى بعض الأغانى أو فى بعض الاستعراضات.

غير أن نجاحه الحقيقى يتمثل فى تبرير سلوك الاختين ريا وسكينة بإبراز لدوافع النفسية لارتكاب الجريمة، وتهيئة الظروف الاجتماعية التى دفعت بهما لى مثل هذا السلوك الإجرامى، هذا بالإضافة إلى قدرته على إطلاق الحدث لرئيسى فى الوقت الدرامى الملائم، وتطوير مراحل الحدث على امتداد لمسرحية بالإضافة كذلك إلى حفاظه على الواقع التاريخى من خلال رسم لشخصيات وجمل الحوار، وأسلوب التعبير بوجه عام.

وقد نعيب عليه بعض جمل الحوار، وخاصة تلك التى يذكرنا فيها بالفيلم السينمائى الذى يحمل عنوان مسرحيته، والذى قامت ببطولته الفنانتان نجمة ابراهيم وزوزو حمدى الحكيم، لما فى ذلك من كسر للإيهام المسرحى وإحداث نوع من التغريب الذى لا يتسق وهذه المسرحية الواقعية، كما قد نعيب عليه إبقاء الجثة طوال المشهد الثالث من الفصل الأول، وإدارة الحوار الكوميدى على جثة هامدة، مما يحدث نوعا من التأرجح الوجدانى لدى المتفرج بين عنصر المأساة حيث الجثة والجريمة، وعنصر الكوميديا حيث التفكك والسخرية، هذا فضلا عن كثرة الألفاظ السوقية المسفة والعبارات الجنسية البذيئة.

ومثل هذا يقال فى الفصل الثانى. حيث مشهد اخفاء الجثة والتنقل بها من غرفة إلى غرفة، فى نوع من الإضحاك الكوميدى، لا يخلو من الاسفاف اللفظى والتلميح الجنسى.

ويجىء الإخراج الذى تصدى له المخرج السينمائى حسين كمال، لكى يدل على تمرسه بفن الإخراج المسرحى، وقدرته على مخاطبة جمهور المسرح، وصحيح أنه كان قد سبق له إخراج عدة مسرحيات مثل ثورة شعب، وخان الخليلى، وبمبه كشر، إلا أنه انقطع عن المسرح طويلا لكى يعود إليه هذه المرة بوعى أعمق ورؤية أكثر شمولا.

وقد تجلى نجاح حسين كمال فى المزج بين عنصر المأساة والملهاة فيما يعرف بالتراجيكوميدى، حيث تخفف الكوميديا من حدة المأساة، وحيث تعمق التراجيديا من أحداث الملهاة، كما تجلى نجاحه فى الحفاظ على توازن الإيقاع سواء بين المشاهد داخل الفصل الواحد، أو بين الفصول الثلاثة داخل المسرحية بحيث لا يشعر المشاهد بأى نوع من الملل الناتج عن بطء الإيقاع.

والذى نجح فيه بعد هذا وذاك هو الدقة والأمانة فى نقل المناخ التاريخى الذى وقعت فيه الأحداث، سواء فى مشهد قسم اللبان، أو فى المشاهد التى جرت فى بيت ريا وسكينة، أو فى الحى المعروف بزنقة الستات بالإسكندرية، ولقد ساعده فى ذلك الديكور المدروس بعناية، الذى قامت بتصميمه نهى برادة، فعرفت كيف تنثر فتاة العشرينيات على أماكن الأحداث، صورة الملك فؤاد، والعلم الأخضر ذا الثلاث نجوم، والكراسى ذات التصميم التقليدى، فى قسم اللبان، وحيث الكراسى الخيزران والأرائك المستطيلة والغرف ذات الأبواب وصينية القلل القناوى، فى مسكن ريا وسكينة، وحيث وكالات بيع الأقمشة، والتصاق المحلات بعضها بالبعض الآخر، وشكل المذياع التقليدى القديم فى حى زنقة الستات، على أن الأهم من هذا كله، هو كفاءة التصميم الديكورى فى مساعدة المخرج على سرعة التنقل بين المشاهد، وانسيابية الحركة داخل كل مشهد، سواء فى المشاهد الازدواجية أو فى مشاهد حشد المجاميع.

ولا يكاد الديكور ينفصل عن الأزياء فى الايحاء بالبعد التاريخى، وهو ما نجحت فيه الفنانة الراقصة فريدة فهمى.

كل هذا مما يحسب حقا للمخرج حسين كمال، ولكن الذى يحسب عليه هو محاولته إضفاء عنصرى الغناء والاستعراض على المسرحية، على نحو يجعل منها مسرحية غنائية استعراضية، فإذا كانت التيمة الأساسية فى المسرحية هى تيمة المأساة الواقعية الاجتماعية، رغم محاولة المؤلف تخفيف حدة المأساة بمزجها بالعنصر الكوميدى، فلا يمكن أن يجىء المخرج لكى يحملها عنصر الغنائية الاستعراضية، فالغنائية ليست فى نسيج العمل الدرامى، والاستعراضية ليست من بنية الشخصيات ولا من طبيعة الأحداث، وهذا هو التناقض الصارخ الذى وقعت فيه الرؤية الاخراجية.

ان الدراما الغنائية الاستعراضية ليست هى المسرحية الواقعية الاجتماعية مضافا إليها الغناء والاستعراض، ولو كان الأمر كذلك لصارت كل مسرحية عادية مسرحية غنائية استعراضية، وعلى ذلك فالغناء والاستعراض فى الدراما ليس مجرد أسلوب فى التعبير الإخراجى، ما لم يكن جزءا أساسيا وضروريا فى بناء المسرحية الفكرية، وفى طبيعة حدثها الدرامى، وفى نسيج حوارها التمثيلى إنه ايقاع الدراما نفسها، إيقاع العمل ككل.

ولا يكفى وجود مطربة كبيرة من طراز شادية لكى تكون المسرحية غنائية استعراضية، خاصة وأن البيانولا وصاحبها حسب اللّه، كان هامشيا فى المسرحية، ولم يكن أساسيا على الاطلاق.

وكنت أفضل للمخرج أن يجعل من التابلوهات الاستعراضية إطارا خارجيا للعمل يستهل به الفصول الثلاثة، دون أن تكون فى صميم التكوين الدرامى، ودون أن يمنعنا ذلك من الإشادة بروعة التصميمات الراقصة التى وضعها الفنان محمود رضا سواء فى افتتاحية المسرحية، أو فى استعراض الإشاعات، أو فى رقصة الزار، ولا يمنعنا ذلك أيضا من الاشادة بالألحان الجميلة والمعبرة التى وضعها الفنان الكبير بليغ حمدى، والتى أشاعت الحيوية والحياة فى كلمات

الشاعر عبد الوهاب محمد، وخاصة فى لحن زنقة الستات، ولحن الاشاعات، وأغنية «نسبنا الحكومة» وديالوج «حاجة تجنن».

وننتقل إلى الأداء التمثيلى الذى حشد له المخرج طاقما ممتازا ومتميزا من الكفاءات الفنية العالية، التى وضعت فى أدوارها بتوفيق ونجاح، والتى شكلت فيما بينها نسيجا متجانسا ومتكاملا، فى طليعتهم بطبيعة الحال النجمة السينمائية شادية التى تقف لأول مرة على المسرح، وكأنما قد تمرست به أعواما طويلة، فلقد عرفت كيف تمثل دور «ريا» على كافة المستويات على مستوى الأداء التراجيدى كما فى المشهد الخيالى الذى تطرح فيه قضيتها أمام القاضى، وكما فى مشهد المواجهة بينها وبين شريف بيه، وكما فى مشهد الحنين إلى ابنتها ألفت ومحاولتها الهروب من ارتكاب جريمة قتلها، وعلى مستوى الأداء الكوميدى كما فى مشهد زواجها من حسب الله، وكما فى مشهد توريطه فى إخفاء معالم جريمة قتل أمونة، وكما فى مشهد الحوار بينها وبين الحاج جميل فى زنقة الستات، هنا بالإضافة إلى مشاهد الغناء الحى والاستعراض الراقص.

لقد استطاعت شادية من خلال قوة حضورها الفنى، وبراعة أدائها التمثيلى وقدرتها على استيعاب دورها بتوازن واتزان كاملين، أن تشكل مفاجأة كبرى لنقاد المسرح وجمهوره جميعا.

أما الفنانة سهير البابلى وهى ابنة المسرح بل سيدة المسرح. فكانت غاية فى روعة الأداء التمثيلى، من خلال تقمصها لشخصية سكينة، وقدرتها على استيعاب الدور وتجسيده من خلال الحيوية فى الأداء والتمكن من التعبير، سواء الأداء التراجيدى أو الأداء الكوميدى، لقد كانت بارعة فى المعركة التى افتعلتها مع شريف بيه وابنته ألفت فى زنقة الستات وكانت رائعة فى الإفصاح عن مكنون حبها لعبد العال، وكانت مروعة فى صمتها الناطق بعد أن قتلت ألفت بكلتا يديها موقعه بأختها ريا أقصى ألوان العقاب، غير أن مبالغتها فى أداء بعض المشاهد واعتمادها على رعشة كتفيها وثنى ذراعيها كان يوحى فى بعض الأحيان بأنها مصابة بمرض عصبى، وأن سلوكها الإجرامى هو نتاج لهذا المرض، على الرغم

من تناقض ذلك مع طبيعة دور سكينة، وهو ما كان ينبغى أن تتنبه له فنانة فى مستوى سهير البابلى.

ثم يجىء/الفنان القدير عبد المنعم مدبولى، ليكون قمة فى التعبير عن دور حسب الله، بكل ما فى هذا الدور من عناء ومعاناة، من فقر وقهر، من حب يائس وتضحية عاجزة، لقد استطاع بما فى تعبيره الصوتى من تهدج، وبما فى قسمات وجهه من إرهاق، وبما فى حركته من ترهل، أن يفى بأبعاد هذا الدور وأن يضفى عليه الكثير من فنه الكبير، وإن كانت طبيعة دوره فى الفيلم السينمائى «مولد يا دنيا» الذى أخرجه نفس المخرج حسين كمال، لهذا كانت أفضل لأدائه التمثيلى أن يجئ متميزا فى كلا الدورين.

إلى أن يجئ الفنان «حمدى أحمد» فى دور الشاويش عبد العال، قطعة حية من واقعية التعبير، وقدرة فائقة على تقمص الدور، وأداء طبيعى يجمع بين البساطة والعمق، بين الانسيابية والوعى، بنى الإضحاك والإبكاء معا من خلال الموقف، إن دور عبد العال الجرجاوى من أهم الأدوار التى تحسب لهذا الفنان فى تاريخه المسرحى.

إن مسرحية «ريا وسكينة» بعد كل شىء، تعد علامة متميزة فى تاريخ مسرح الفنانين المتحدين، ونقطة تحول فى مسيرة المسرح التجارى، وإضافة حقيقية إلى حصاد مسرحنا المصرى الحديث.

* * *

هـل حقـا .. أنـت حـر ؟

«ليس فى لغات البشر كلمة تخفق لها القلوب قدر ما تخفق لكلمة الحرية، ولكن ليس بين مشاكل البشر مشكلة حارت لها الأفهام قدر ما حارت لمشكلة الحرية، وعلى الرغم من أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يشعر بأنه حر، فانه الموجود الوحيد الذى لا يكاد يكف عن تكذيب شهادة شعوره، واضعا وجوده نفسه موضع التساؤل.

ولقد حاول الإنسان أن يحطم كل القيود لكى يثبت لنفسه أنه حر، ولكنه سرعان ما وجد نفسه وحيدا لا تستند حريته إلى شىء ثم خيل إليه أن لديه من الإرادة ما يستطيع معه أن يبرهن عمليا على حريته ولكنه سرعان ما وقع فريسة فى قبضة الانتحار، الذى هو قضاء على كل إرادة وكل حرية.

وإذن فكيف لا تكون «الحرية» مشكلة المشاكل، وهى كما يقول مفكرنا الفلسفى الراحل الدكتور زكريا إبراهيم فى كتابه «مشكلة الحرية» هى سر الوجود الإنسانى الذى هو فى صميمه تأرجح بين الوجود والعدم، ولغز ذلك الكائن العجيب الذى لا هو بالجماد ولا هو بالحيوان ولا هو بالإله؟

حقا إن الحرية ليست حلا أو جوابا، بل هى اشكال أو تساؤل، وقد ينتهى بنا التساؤل عن معنى الحرية إلى تأكيد عملية التحرر، كما قد يقذف بنا السؤال عن حرية الإرادة إلى المطالبة بإرادة الحرية، ولكننا لا نملك فى النهاية إلا أن نقول عن الحرية أنها وحدها القادرة على أن تتساءل عن الحرية، وأننا لن نستطيع أن نكشف عن حريتنا إلا من خلال ذلك التساؤل نفسه.

بذن فلنحاول أن نستعمل حريتنا فى التساؤل عن معنى الحرية، ولتكن هذه المسرحية «أنت حر» التى كتبها لينين الرملى خطوة من خطواتنا فى سبيل التحرر.

فهنا مسرحية تطرح هذه القضية بوعى واقتدار، تطرحها بعمق واستيعاب، تطرحها بقدر من الهم الدرامى الذى يجثم فوق صدر كاتبها الشاب، وهو لا يطرحها من حيث هى مشكلة فلسفية تثير العقل الراغب فى المعرفة لمجرد أن يعرف ما إذا كان حرا أو مجبرا، ولكنه يطرحها باعتبارها قضية حيوية وحياتية لا تكاد تنفصل عن واقعنا الاجتماعى، وماضينا السياسى، ومستقبلنا الحضارى.

وهو يتخذ لمسرحيته بطلا شابا من شباب هذا الجيل، يروى قصة حياته أو يحكى سيرة عمره منذ ولد فى عام ١٩٢٧ إلى أن توفى فى عام ٢٠٠٧، مارا بالأحداث الكبرى التى شهدها وادى النيل وشهدها وطننا العربى. وهى ليست حكاية يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف، ولكنها فى النهاية لا تفضى إلى شىء كما قال شكسبير على لسان بطله ماكبث.

ولكنها حكاية يحكيها شبابنا الضاحك الباكى، مملؤة بالأشواق والأحزان، تحكى حكاية جيل بأسره، تحكيها من صرخة الميلاد إلى شهقة الموت، جيل ظل يبحث عن حريته باعتبارها المرادف الوحيد لوجوده الإنسانى، ولكن هذه الحرية اصطدمت بالعوائق.. عوائق الوراثة والبيئة والمجتمع والقدر الإلهى، فتحولت من واقعة حية إلى عملية روحية من التغنى بالحرية إلى ممارسة التحرر.

فها هو «عبده السخن» الذى ولد لأبوين بسيطين كآلاف ممن يولدون على ضفاف نيلنا العظيم، وكان مولده فى عام ١٩٢٧، أى بعد عام واحد من توقيع معاهدة ١٩٣٦، التى بمقتضاها تم تجميد الكفاح الوطنى. وإشهار إفلاس الديمقراطية الليبرالية، وتواتر أحزاب الاقلية على الحكم بعد أن تصدع حزب الوفد من قاعدته إلى قيادته جميعا.

وكان من جراء ذلك أن أصبح اليمين أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية مما زاد من التصدع العقائدى الذى عرفته مصر حتى قيام الثورة ١٩٥٢، وقد انعكس هذا

كله على الأستاذ عبد العال، أبو بطلنا المسرحى عبده السخن، فما كان منه وهو الوطنى الثائر الذى شارك فى ثورة ١٩١٩، إلا أن راح يفرغ همومه فى الكأس والخمر، وفى التشجيع للنادى الأهلى ضد نادى المختلط، وفى استجداء المصروفات المدرسية لابنه من باشوات مصر فى ذلك العصر.

ولكن الإفلاس الذى أصاب حياتنا السياسية فيما قبل الثورة، وانعكس على الأستاذ عبد العال، لازمه إفلاس فى حياتنا التعليمية انعكس على ابنه عبده السخن، فالمناهج الدراسية عقيمة، والمدرسون دون المستوى التربوى، ولا مفر أمام التلاميذ إلا التزويغ من المدرسة والوقوف على النواصى ومشاكسة فتيات الحارة، ويقع عبده السخن، طالب الثانوى فى غرام سوسو ابنة الجيران متصورا أن الحب هو الحرية، ولكن أهل الفتاة يحولون بينه وبينها ويزوجونها لرجل ثرى عجوز، فيحاول انقاذها متصورا أن القوة هى الحرية، ولكنه يفاجأ برسوبه فى امتحان التوجيهية، وتهديد والده بطرده من البيت إن لم ينجح فى الامتحان، فيعكف على استذكار دروسه متصورا أن العلم هو الحرية.

وبقيام الثورة ١٩٥٢ يكون بطلنا عبده السخن قد التحق بالجامعة وشارك فى الحياة الجامعية والنشاط الطلابى، وانخرط فى معمعة اليمين واليسار والوسط والاتحاد القومى، متصورا أن السياسة هى الحرية، ولكن الصيغة العقائدية الجديدة التى جاءت بها الثورة، فى محاولة لاستقطاب قوى اليمين واليسار والوسط فيما أسمته بالاتحاد القومى، تحت شعار من الثورة للشعب إلى الثورة بالشعب، سرعان ما أعلنت إفلاسها بهزيمة ١٩٦٧، ودخول الثورة فى مرحلة الحرج السياسى، مما انعكس على بطلنا المسرحى عبده السخن، فتقوقع داخل ذاته، وراح بعد تخرجه فى الجامعة يلتحق بإحدى وظائف القوى العاملة، ويبحث له عن زوجة متصورا أن البيت هو الحرية.

وكانت زوجته عزيزة إحدى زميلاته ممن تخرجن فى الجامعة، فراح الزوجان يعيشان حياة البساطة فى شقة أهل الزوجة، إلى أن رزقا بطفل سرعان ما كبر وصار غلاما، فكبرت معه هموم الزوجين وصارت لا تطاق.

واضطر عبده السخن إلى العمل بإحدى البلاد العربية متصورا أن المال هو الحرية، وبعد اغتراب عشر سنوات يعود ومعه خمسون ألفا من الجنيهات، ولكنه يصحو من أحلامه على حقيقة مروعة، هى أن كل هذا المبلغ يكفى بالكاد لامتلاك شقة، واستكمال أدواتها المنزلية، والحصول على سيارة.

لقد خاب سعى العشاق وضاع العمر يا ولدى، هكذا همس عبده السخن إلى ابنه حكيم الذى كان قد كبر والتحق بالقوات المسلحة، وخاض حرب العبور، وراح يحلم بمستقبل جديد فى عهد السلام.

وتمضى السنون والأعوام، ويتقدم عبده السخن فى العمر، حتى يصبح على مشارف عام ألفين مريضا عجوزا ضعيف السمع واهن البصر، لا يملك الا أن يجلس على المقهى مع رفاق عمره يجتر الذكريات ويتعجب لإنجازات العلم والتكنولوجيا، من أطفال الأنابيب، إلى رحلات الفضاء، إلى حبوب الطعام، إلى أن ينفض عنه رفاق عمره، بعد أن يموتوا واحدا وراء الآخر، وتموت من بعدهم زوجته عزيزة فيظل وحيدا ينتظر دنو أجله متصورا أن الموت هو الحرية.

ولكن الموت لا يأتى اختيارا، فالإنسان لا يموت وقتما يريد، وإنما لكل أجل كتاب، وحتى موتك يا عبده لست حرا فيه!!

وهكذا يموت عبده السخن عندما أراد الله له أن يموت، وتنتهى قصة حياة هذا الشاب الذى ظل طوال عمره، يبحث عن الحرية إلى أن يدرك فى النهاية أن حريته الوحيدة هى فى التسأول عن معنى الحرية.

وتلك هى التيمة المحورية التى أدار عليها الكاتب المسرحى لينين الرملى مسرحيته «أنت حر» واضعا فيها كل أفكاره ورؤاه حول مفهوم الحرية، ربطا بين هذا المفهوم وبين تاريخنا السياسى وواقعنا الاجتماعى وطموحنا الحضارى، فى معالجة على جانب كبير من النضوج الفكرى.

أما النضوج الفنى فيتمثل فى هذا الإطار الجديد الذى صب فيه أحداث المسرحية، وأعنى به إطار المشاهد المتتابعة التى تسرد قصة حياة البطل من

الميلاد إلى الموت، من خلال الراوى الذى يربط ما بين الأحداث ويعلق عليها ويستخلص حكمتها النهائية.

وصحيح أن الكاتب أفاد فى هذا الشكل من تجارب المسرح العالمى كما عند بيراندللو فى مسرحية «الليلة نرتجل التمثيل» ومن ثورنتون وايلدر فى مسرحيته «بلدتنا» ومن آرثر ميللر فى مسرحيته «بعد السقوط» وذلك فى كسر جدار الحائط الرابع، والخروج إلى صالة الجمهور، فضلا عن تقطيع مراحل الحدث المسرحى فى شكل مشاهد مسرحية متتابعة، ولكنه عرف كيف يضيف إلى إفادته من هذه التجارب وعية بفكرة الإغراب المسرحى كما عند برتولد بريخت وبخاصة فى استخدام الراوى الذى يربط ما بين جمهور الصالة وما يدور فوق خشبة المسرح.

على أن الأهم من هذا كله هو قدرة الكاتب لينين الرملى على طرح أعظم القضايا الفلسفية وأكثرها تعقيدا، وهى قضية الحرية فى هذا الشكل الكوميدى الجاد الذى يمزج المرح بالسخرية والألم بالفكاهة والهموم بالضحكات، والذى يربط بين النقد الاجتماعى واللذع الأخلاقى والرأى السياسى فى ضفيرة واحدة من الضحك النظيف والفكاهة الراقية.

إن هذه المسرحية هى شهادة الميلاد الحقيقة لهذا الكاتب المسرحى بعد أن تجاوز مرحلة الإعداد والتمصير، عن المسرحيات الأجنبية والأفلام العالمية، ودخل مرحلة التأليف الإبداعى فى المسرح، واحدا من أهم كتاب مسرحنا المصرى المعاصر.

وقد لا نأخذ على هذا النص سوى مأخذ درامى واحد، هو عدم التكثيف أو التركيز فى بعض المشاهد، كما فى مشهد عبده وعزيزة فى ليلة الدخلة، وكل هذ الحوار حول مفهوم الحرية، وكما فى مشهد نزاعهما الطويل حول الغلام ومدى أحقية كل منهما به أو حريته فى تربيته وتعليمه، وكما فى مشهد جلوس عبده السخن إلى المقهى مع رفاق عمره وتساقطهم موتى واحداً وراء الآخر، وكما فى مشهد الاحتضار، وكل هذه الثرثرة بين عبده السخن وولده حكيم وأحفاده فيم قبل الوفاة.

ولكن هذه جميعا مآخذ ثانوية لا تقلل من روعة هذا النص المسرحى وبراعته جميعا.

ثم يجىء الإخراج الذى تولاه الممثل الظاهرة محمد صبحى ليضعنا فى حيرة، هى حيرة الدهشة والإعجاب، هل ندهش لبراعة المخرج محمد صبحى أم نعجب لروعة الممثل محمد صبى، لقد تنافس الممثل والمخرج فكان الفائز هو النجم الكبير محمد صبحى.

لقد عرف المخرج كيف يربط ما بين المشاهد العديدة واللوحات المتعددة فى متوالية مسرحية سريعة الإيقاع لا إطالة فيها ولا إملال، كما عرف كيف يربط بنى الراوى وبين المشاهد واللوحات بما يذكر الجمهور بالتيمة المحورية فى المسرحية.. ألا وهى الحرية.

وفى الوقت الذى حافظ فيه المخرج على جدية الموضوع ودراميته، احتفظ بالإطار الكوميدى الذى تتحرك فيه الأحداث دونما انزلاق إلى هوة الفارسكة أو الضحك لمجرد الضحك، وإنما الضحكة نابعة من جوف الموقف، والنكتة دالة على طبيعة الشخية، والفكاهة معبرة عن الحدث المسرحى.

ولكى يمضى العرض فى سلاسة وسيولة دونما تباطؤ أو إبطاء، استثمر المخرج براعته فى تغيير وحدات الديكور ومستوياته، بحيث نستوعب كل هذه المشاهد واللوحات، وكانت الإضاءة عاملا مساعدا على تغيير الطقس وتبديل الجو المسرحى، وكأننا بإزاء حوار متناغم بين الديكور وإضاءة كلاهما يكمل الآخر.. والاثنان معا يتكاملان لخدمة المشهد المسرحى.

وليس أدل على ذلك من مشهد الولادة، ولادة عبده السخن وقدومه إلى الحياة، ومشهد الشرفة حيث تطل سوسو ابنة الجيران على عبده الواقف على الناصية يطارحها الغرام، ومشهد حديقة الحرية عندما التقى العاشقان وتجاذبا أطراف الحديث، ثم مشهد الاختصار حيث يلاقى عبده السخن ربه الكريم.

وعلى الرغم من هذا كله، فقد آثر المخرج أن يحيط العرض بإطار من الموسيقى الغنائية الاستعراضية، حيث حفل العرض بمجموعة رائعة من الأغانى

والتابلوهات، تكمل العرض وتتكامل معه، دون أن نشعر بأنها زائدة عن الحاجة أو بأنها مقحمة على العمل دونما مبرر، ولقد نجحت ألحان الموسيقى عبد العظيم عويضة فى إشاعة جو البهجة والمرح فى بعض المشاهد نجاحها فى إضفاء مسوح الألم والمعاناة على مشاهد أخرى، وكان للجمع بين ألحان زمان القديمة وألحانه هو وموسيقاه الحديثة أبلغ الأثر فى استرجاع الماضى وربطه بالحاضر.

لقد نجح عبد العظيم عويضة حقا فى إحاطة العرض كله بسياج من الموسيقى الغنائية الاستعراضية، أكسبته بعدا نغيما هو بمثابة البعد الثالث فى ثلاثية الديكور والإضاءة والموسيقى.

ثم يجىء الأداء التمثيلى ليكشف عن أبعاد جديدة فى قدرات الفنان محمد صبحى، ويؤكد لنا أننا هنا فى هذا العرض أمام فنان شامل بكل ما تحمله كلمة الشمولية الفنية من معان، فهو الفنان الحاضر والحى على امتداد العرض المسرحى، يرقص ويمثل ويغنى، ويترك بصماته على جبين العرض كله.

وما أكثر المشاهد التى كان فيها الفنان محمد صبحى قمة فى الأداء التمثيلى الذى تلون وتنوع فى أكثر من مرحلة من مراحل العمر، وعلى أكثر من مستوى من مستويات الأداء، من تلميذ بالثانوى، إلى طالب بالجامعة، إلى عاشق فى الحارة إلى خطيب فى حديقة الحيوان، إلى زوج مع زوجته فى بيت الأسرة مصرى عائد من البلاد العربية، إلى عجوز طاعن فى السن، إلى مريض فى حضرة لموت بل ماذا أقول: إلى طفل يتعاطى البزازة فى عربة الأطفال.

غير أن براعة محمد صبحى فى الأداء التمثيلى تجلت أكثر ما تجلت فى بعض المشاهد التى لا يقدر على القيام بها غير هذا الفنان، مثل لوحة حديقة الحرية وهو يلتقى بفتاة قلبه يبثها الغرام، وينافسها فى الرقص الايقاعى، ومثل مشهد المصرى العائد من البلاد العربية بزى العربى واللكنة الأعرابية، وهو يحكى لزوجته عن رحلة السراب، ومثل مشهد العجوز الطاعن فى السن وهو يجلس فى المقهى مع رفاق عمره يتحدث عن ذكريات الماضى وهموم الحاضر، وأخيرا مشهد الموت، وقد شعر بالوحدة والبرودة والظلام، ودقات قلبه كأنها دقات الطارق على

الباب يتقدم منه ليقبض روحه، لقد كان هذا المشهد أكثر المشاهد وحشة وأكثرها روعة فى ذات الوقت، بل كان قطعة نادرة من روعة الأداء التشيلى.

ولكننا لا ينبغى أن ننسى الإشارة أو الإشادة بممثلين آخرين شاركوا مشاركة متميزة فى هذا العرض المسرحى، وكان لهم حضورهم الممتاز فى مشاهد هذا العمل الضخم فى طليعتهم الممثل الكوميدى محمود القلعاوى الذى عرف كيف يشق لنفسه طريقا جديدا فى الأداء الكوميدى منذ وقوفه أما الفنان محمد صبحى فى مسرحية «الجوكر» ثم وقوفه أمام الفنان محمد عوض فى مسرحيته «الناس اتجننت» فها هو يعود للوقوف أمام محمد صبحى فى هذه المسرحية ليتألق فى أكثر من مشهد، ويكشف عن قدرات كوميدية جديدة، لقد تقلب فى أكثر من دور، دور المدرس الثانوى التقليدى، ثم دور الباشا الإقطاعى القديم، ثم دور زوج الأم الانتهازى الرخيص، ثم دور الخطيب الوصولى الجشع، وكان فى كل هذه الأدوار قدرة على الأداء الكوميدى المضحك، وبراعته فى التشكل حسب مقتضيات الدور.

ثم تجىء الممثلة الصاعدة شيريهان التى بدأت تتمرس بفن الأداء المسرحى وأخذت تثبت أقدامها فوق خشبة المسرح، لقد استطاع بفضل ما تمتاز به من خفة الظل ورشاقة الحركة وتلقائية الأداء أن تتميز فى دورها، دور الفتاة سوسو بكل ما فيه من عفوية ومراهقة، فضلا عن دور الفتاة نبيلة بما ينطوى عليه من بساطة ومباشرة، ولعل أهم ما يميز هذه الممثلة هو قوة حضورها فوق المسرح، وسرعة تعاطف الجمهور معها، وهى حقا نمط جديد وفريد، يمثل الجيل الطالع من فتيات هذا العصر، ولو أنها حافظت على أسلوبها الخاص فى الأداء التمثيلى دونما تأثر بغيرها من الممثلات الشهيرات لكان ذلك أفضل لها ولفنها بكثير.

وبعدها تجىء الممثلة هناء الشوربجى لتقف على الوجه الآخر من شيريهان فى الأداء والتعبير، وتقوم بدور الخطيبة، ثم الزوجة ، ثم الأم، ثم السيدة العجوز الطاعنة فى العمر، ولقد حاولت أن تتموج مع كل هذه الأدوار وأن تفى بأبعاد كل منها، ولكن ذلك كان فى حدود قدرتها على العطاء، ومقدرتها على الأداء، وإن

كنت لا أدرى لماذا لا تتقدم هذه الممثلة كثيرا فى أدائها التمثيلى من مسرحية إلى مسرحية أخرى؟

وأخيرا تجىء الممثلة نيفين رامز، عادية فى حدود دورها العادى، وهو الدور الذى قامت بأدائه بشكل طبيعى لا افتعال فيه ولا انفعال، ولا مبالغة فيه ولا مغالاة، وإن تميزت بوجه خاص فى اللوحات الغنائية الاستعراضية التى تخللت مشاهد العرض المسرحى.

حقا إن مسرحية «أنت حر» أفق جديد أمام مسرحنا المعاصر، ونقطة تحول واضحة فى مسيرة هذا المسرح، نحو ما هو أعرق فنا وأعمق فكرا، وهى دليل حى على أن مسرحنا الكوميدى الجاد والنظيف، يمكن أن يفتح فى تاريخه صفحة جديدة، أول سطر فى سطورها هو هذه المسرحية «أنت حر»!

* * *

إنهـا حقـا مهـزلة !!

ما بين «المهزلة الأرضية» إبريل ١٩٦٦ و «المهزلة» فقط إبريل ١٩٨٣ سبعة عشر عاما، من عمرنا الاجتماعى وتاريخنا والمسرحى، وهى فترة ليست بالطويلة وليست أيضا بالقصيرة، ولكنها فترة كافية لقياس الفرق الكيفى بين ما كان عليه حالنا المسرحى فى الستينيات، وما صار إليه هذا الحال فى الثمانينيات!

وفرق ما بين «المهزلة الأرضية» و «المهزلة» ليس فى مجرد اختصار عنوان المسرحية، ولا فى اختصار النص المسرحى، ولا هو فى استبعاد بعض الشخصيات وبالتالى الاقتصاد فى عدد الممثلين، ولا فى الاقتصار على ديكور واحد، والاستغناء عن الإضاءة والموسيقى، والاكتفاء بالملابس الواقعية.

ليس الفرق فى هذا كله، وإنما الفرق الأهم من كل هذا هو فى درجة الفتور الشديدة التى استقبلت بها «المهزلة» والتى تختلف عن درجة الحماسة الرهيبة التى قوبلت بها «المهزلة الأرضية»!

النص هو نفسه النص المسرحى، والمؤلف هو .. هو يوسف أدريس.. فأين يقع الخطأ؟ هل يقع فى فنانى المسرح أم يقع فى جمهور المسرح؟

صحيح أن فنانى «المهزلة الأرضية» كانوا أروع بكثير من فنانى «المهزلة» ولنا أن نتخيل سناء جميل التى تقوم بدورها معالى زايد، فى دور المرأة المتعددة الشخصيات وشفيق نور الدين الذى يقوم بدوره محمد جبريل، فى دور التمورجى صقر، ومحمد السبع الذى يقوم بدوره وحيد عزت، فى دور الشقيق الأكبر،

وعبد الرحمن أبو زهرة الذى يقوم بدورها سعيد عبد الغنى فى دور الشقيق الأصغر، وسلوى محمود التى تقوم بدورها نهير أمين فى دور زوجة الطبيب، هذا فضلا عن استبعاد دور الأب الذى كان يقوم به إبراهيم الشامى ودور الجد الذى أداه على رشدى.

لنا أن نتخيل هذا الفرق لندرك عمق المسافة الفنية بين كلا العرضين، دون أن يمنع ذلك من أن يجىء محمد عوض فى مستوى كفاءة عبد المنعم إبراهيم فى دور الطبيب، ونجاح الموجى أكثر كفاءة من طارق عبد اللطيف فى دور الشقيق الأوسط.

ونعود لنتساءل .. هل يقع الخطأ فى جمهور المسرح، الذى أفسد ذوقه المسرح التجارى بما قدمه طوال هذه السنوات من مسرحيات هزيلة أم هازلة.

ولكن المسرحية يقدمها المسرح التجارى ولنفس الجمهور، فما هو سر الإعراض عنها، أو استقبالها بمثل هذا الفتور الشديد؟

أغلب الظن أن القضية فى جوهرها هى قضية المناخ الفنى أو الثقافى، الذى تزهر فى ظله أوجه النشاط المختلفة، فتتنافس الآراء، وتتابارى الأفكار، وتلتهب الرؤى، حرصا على التجديد ورغبة فى التجويد، وتطلعا إلى عهد آخر يختلف عن عهود ما قبل الثورة.

ولنترك «المهزلة الأرضية» معلما وعلامة على مسرح الستينيات، لنتناول «المهزلة» كرمز ودلالة على مسرح الثمنينيات، ونقطة انطلاقنا فى هذا التناول أن هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات يوسف إدريس مثل «الفرافير» و «الجنس الثالث» و «المخططين» لا تنحصر فى حدود المشكلة الاجتماعية والإطار الواقعى، ولكنها تعبر هذه الحدود إلى القضية الإنسانية العامة التى تناقض قدر الإنسان ومصيره، وموقفه من الكون والعالم، فى الوقت الذى تسعى فيه إلى توسيع نطاق الأدب الواقعى، وفتح آفاق جديدة أمامه فى الفكر والروح والضمير.

ذلك أن يوسف إدريس كان واعيا فى الستينيات وبالرغم من ارتفاع أعلام الواقعية الاجتماعية، بضرورة تجديد الأدب الواقعى وإمداده بأسباب جديدة

للحياة، حتى لا يتكرر فى نطاق المشكلة الاجتماعية المباشرة، وبحيث يتحرر ويتطور من التعبير عن علاقة الإنسان بالمجتمع إلى التعبير عن علاقة الإنسان بالعالم. وهذا هو ما يمنح هذه المسرحية القدرة على الاستمرار، وعلى تجاوز المرحلة التى شهدت ميلادها الأول.

و«المهزلة» وإن قامت أصلا على قصة قصيرة ليوسف إدريس بعنوان «فوق حدود العقل» نشرها فى مجموعته القصصية «لغة الآى ..آى» إلا أن كاتبها عرف كيف يستثمرها ويطورها بحيث تأخذ شكل الفانتازيا الدرامية، التى تقع فى ثلاثة فصول، وتدور حول موضوعين أساسيين يتناول أحدهما المشكلة الاجتماعية، ويتناول الآخر القضية الإنسانية، ويتداخل الموضوعان فى نسيج الأحداث، فيجىء ذلك على حساب وحدة الموضوع، وكأن كل موضوع مسرحية مستقلة قائمة بذاتها داخل المسرحية الواحدة.

أما الموضوع الأول فهو الملكية. وما تؤدى إليه شهوة الامتلاك من صراع اجتماعى يمزق العلاقات الأسرية ويعمق الأوضاع الطبقية، وأما الموضوع الآخر فهو الحقيقة وهل هناك حقيقة أصلا أم أنها غير موجودة، وإن وجدت هل هى مطلقة عامة يراها الجميع أم هى نسبية خاصة كما يراها كل إنسان، بعبارة أخرى.. هى الحقيقة خاصة بكل إنسان، أم أنها عامة لكل بنى البشر؟

وتدور المسرحية فى عيادة طبيب من أطباء الأمراض العقلية هو الدكتور حكيم مفتش الصحة، وفى عيادته تظهر لنا أسرة كاملة بأجيالها الثلاثة.. الجيل الأول يمثله قارون الجد الأكبر، والجيل الثانى يمثله الطبيب الأب وزوجته الأم «كنانة» والجيل الثالث والأخير يتمثل فى أولادهما محمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث، والإخوة الثلاثة يتنازعون ميراثا صغيرا لا يزيد على عشرة قراريط، غير أن النزاع يفضى بالأخ الأكبر إلى نسبة الجنون إلى الأخ الأصغر، حتى يودعه مستشفى الأمراض العقلية ويتولى هو أمر نصيبه من الميراث. ويصل النزاع إلى الذروة، ويفشل الطبيب فى حل الخلافات بين الإخوة الثلاثة، خاصة بعد أن تتعقد العلاقات بينهم نتيجة لظهور شخصيات جديدة، فها هى زوجة الشقيق

الأكبر تظهر، كما تظهر مطلقة الشقيق الثالث، ثم تظهر أم الأشقاء الثلاثة، ويظهر أيضا أبوهم وجدهم الأكبر.

أنهم يعودون من عالم الموتى إلى دنيا الأحياء ليشاركوا فى حل النزاع الناشب بين الأشقاء الثالثة، وبمشاركتهم فى أحداث المسرحية تتداخل العلاقات وتتشابك المصالح وتختلط الرؤى فيزداد الأمر تعقيدا، ويمتزج الواقع بالخيال والوهم بالحقيقة، ويفلت زمام الأشياء.

وهنا ينبرى التمورجى صفر ليعقد محاكمة للجميع، ومن خلال هذه المحاكمة يناقش يوسف إدريس مشكلة الملكية على المستوى الاجتماعى، ويطرح قضية الحقيقة على المستوى الفلسفى، وينتهى إلى أن الملكية وإن كانت هى سبيل الإنسان إلى الأمان والاستقرار، إلا أنها مصدر الشر والبلاء على الإنسانية كلها، فهى لا تقضى على ما بين الإخوة من روابط عائلية وكفى، ولكنها تقضى على ما بداخل الإنسان من مشاعر إنسانية؟

ولكن الذى يجذبنا فى المحاكمة أكثر من مشكلة الملكية هو قضية الحقيقة، ذلك أن موضوع الملكية يكاد ينتهى بنهاية الفصل الأول، ليستولى موضوع الحقيقة على كلا الفصلين الثانى والثالث.

ويتفجر موضوع الحقيقة من خلال بحث الطبيب لحالة الاخ الأصغر، وهل هو عاقل أم مجنون؟ وسرعان ما تأخذ محاولة البحث عن هذه الحقيقة الجزئية صورة أكبر، عندما يحاول الطبيب معرفة ما إذا كان الأخ الأكبر كاذبا أو غير كاذب؟

وتتصاعد أزمة البحث عن الحقيقة بدخول نونو زوجة الأخ الأكبر، مدعية أنها زوجة الأخ الأصغر، ثم سرعان ما تختفى نون هذه لتعود إلى الظهور فى أكثر من شخصية أخرى، فهى تعود للظهور فى شخصية الأم، كما تعود للظهور فى شخصية طليقة الأخ الأصغر، وفى كل مرة تظهر فيها هذه الشخصية وتختفى يتبين لنا أن الطبيب وحده هو الذى رآها، أما الآخرون فإنهم ينكرون رؤيتها مما يؤدى بالطبيب فى النهاية إلى الجنون، استكمالا للدائرة التى بدأت بجنون الأخ الأصغر وانتهت بجنون طبيب الأمراض العقلية.

ذلك أن الطبيب بعد أن تظهر له الحقيقة في نهاية المسرحية، ويكتشف أن نونو هي كل نساء المسرحية، هي الأم وهي الزوجة وهي الطليقة، تتبرى له زوجته طالبة منه أن يعمل على تأمين حياتها وحياة أولادها، وكأنما تعود به من جديد إلى موضوع الملكية، فيجد نفسه في نقطة البداية التي اختارها لنفسه الأخ الأصغر، وهي إيثار الجنون هربا من آثام الملكية ومن شرور المجتمع، فيختار الطبيب بنفسه الجنون، ويصرخ طالبًا قميص المجانين.

«ايه فايدة وجودنا .. ايه فايدة الحقيقة تبقى جوانا .. دى كأنها جوه محيص نطلعها ازاى.. نعثر عليها في وسط الغابات والصحارى والأحراش هي جوانا مشكلة.. المشكلة نطلعها ازاى .. المشكلة ازاى يتحول الناس من صناديق متسنكر عليها أقفال إلى فتارين قزاز ما تخبيش حاجة أبدا».

وبهذه النهاية تندمج مشكلة الملكية في قضية الحقيقة دون أن يشكل هنا الاندماج موضوعا عضويا واحد، هو بمثابة وحدة الموضوع، وإنما يظل الموضوعان يتناوبان فصول المسرحية الثلاثة، أو بالأحرى تنتهي مشكلة الملكية بنهاية الفصل الأول، وتغطي مشكلة الحقيقة الفصل الثاني، وإن حاول الكاتب أن يدمج ما بين الموضوعين في الفصل الثالث والأخير.

وهذا مما يجعلنا نشعر بأننا بإزاء مسرحية قصيرة تكاد تنتهي بنهاية الفصل الأول، صحيح أن الفصلين الثاني والثالث حفلا بالكثير من الآراء الفلسفية اللامعة والأفكار الجزئية المبهرة، والمعاني الميتافيزيقية المثيرة، ولكنها جميعا لا تشكل وحدة حية في الموضوع تدور حولها الأحداث وينبثق من جوفها الحوار وتلتف حولها الشخصيات، بحيث ندرك في النهاية جوهر التنوير الذي يريده الكاتب.

لقد هرب الحدث من بين يدي الكاتب ولم يتمكن من حل عقدته، فلجأ إلى الأفكار البراقة واللغة الجميلة، مما جاء على حساب الشكل الفني وعناصره الجمالية، وكلما غاب المفكر الفنان على المفكر الفلسفي كان ذلك في صالح العمل الفني، وهو ما لم يوفره يوسف إدريس لمسرحيته فأرهق نفسه وأرهقنا معه بهذه الذهنية الطاغية في المسرح.

ولقد انعكست هذه الذهنية على رسم الشخصيات - فتحولت إلى رموز وأقنعة، وأصبحت مجرد أصوات تنطق بحوار ذهنى تنقصه حرارة الحركة وحيوية الموقف، وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو شخصية صفر التى وفق الكاتب فى خلقها بحيوية وحركية فوق المسرح، والتى تذكرنا بشخصية الرائعة «فرفور» ولكن هذه الشخصية التى تألقت فى «المهزلة الأرضية» هى التى بترت فى «المهزلة» فصارت الشخصيات جميعا وكأنها أفكار خالصة أو رموز .. مباشرة.

فهذا هو قارون أو الجد الأكبر الذى يمثل رأس المال، وهذا هو الطبيب أو الأب الذى يمثل الإقطاع، ولا أدرى لماذا استبعد كلاهما فى «المهزلة» برغم وجودهما معا فى «المهزلة الأرضية» أما الأم «كنانة» التى تمثل مصر فلا أدرى أيضا لماذا تغير اسمها فصار «خميسة» وهو اسم بلا معنى ولا دلالة، كما لا أدرى لماذ استبدل اسم الاشقاء الثلاثة بعباس بدلا من محمد.

أما عباس الأول فيمثل طبقة الرأسمالية الوطنية، ويمثل عباس الثانى الطبقة الوسطى المترددة، ويمثل عباس الثالث طبقة المثقفين، فى الوقت الذى يمثل فيه صفر الطبقة العامة أو طبقة الناس العاديين.

وفى الوقت الذى جنت فيه هذه النزعة الذهنية على رسم الشخصيات وإكسابها مزيدا من الحياة، جنت على خلق المواقف الحافلة بالحركة الجياشة بالوجدان مما أدى إلى طغيان المحاورات الفكرية التى أجراها يوسف إدريس على لسان أبطاله، والتى حفلت بمناقشة القضايا الفلسفية الكلية، والأفكار النظرية المجردة، مما أفقد المسرحية أبعادها العاطفية وقدرتها على التأثير الفنى.

وبفقدان الشخصيات لحيويتها، وفقدان المواقف لحركيتها، تفقد المسرحية أهم عناصرها على الاطلاق، وهو عنصر الصراع الدرامى، الذى وجدناه فى الفصل الأول، وافتقدناه فى الفصلين الثانى والثالث، حيث استبدل بصراع الشخصيات حوار الأفكار، مما أدى إلى محاولة التأثير عن طريق الاقناع الفكرى وليس عن طريق الإشباع العاطفى، وهو ما جاء على حساب فنية العمل المسرحى.

وليس أدل على ذلك من مثل هذه العبارة الجميلة البراقة التى جاءت على لسان عباس الثالث قرب نهاية المسرحية، وكأنما المسرحية تنتهى بتعبير ذهنى بدلا من أنت تنتهى بتنوير درامى: «بدل ما تسيبو لنا فلوس نتخانق عليها ونبهدل بعض سيبولنا كلمة حلوة نتعلمها ونقدمها للناس، سيبولنا خبرة تنفعنا، تجربة، درس، سيبولنا قيمة زرعتوها فينا».

ويحاول يوسف إدريس فى نهاية المسرحية أن يعيد ملامح الشكل الدرامى لأحداثه، والتجسيد الحى لشخصياته. والصراع الدرامى لمواقفه، حتى يخرج من هذه الذهنية التى غرق فيها وأغرق معه الجمهور، وذلك عندما يختار طبيب الأمراض العقلية حالة الجنون التى اختارها عباس الثالث فى بداية المسرحية استكمالا للشكل الدائرى فى المسرح، ولكن هذه النهاية اليائسة المغرقة فى التشاؤم تزيد من عوامل الإرهاق الذهنى الذى أصاب الجمهور، وتفقده كل ارتباط عاطفى بالمسرحية.

لقد انفصل المضمون الفكرى للمسرحية فى فصليها الثانى والثالث عن الشكل الفنى الملائم لهذا المضمون، فلم تنجح فى إثارة الحاسة الجمالية أو النزعة العاطفية لدى الجمهور، وكان من الطبيعى أن ينعكس هذا الانفصال على الإخراج المسرحى فيجىء هو الآخر منفصلا عن المسرحية.

لقد التزم شاكر عبد اللطيف بالأسلوب الواقعى فى تجسيد النص المسرحى فبعد عن روح المسرحية، ولو أنه عمد إلى شكل الفانتازيا الكوميدية، لاستطاع أن يجد حلا لما فى المسرحية من خيال ذهنى، وتحليق فكرى، وشخصيات أقرب إلى الشخصيات الأسطورية، أما التجسيد الواقعى المباشر سواء فى ملابس الشخصيات وحركتها، أو فى ديكور العيادة وأكسسوارها، فضلا عن استبعاد عنصرى الإضاءة والموسيقى، جعل النص وكأنما يقف على طرف النقيض من العرض.

صحيح أن المخرج لجأ إلى الكوميديا للخروج من ذهنية النص المسرحى، وتخفيف ما فيه من نزعة تجريدية، ولكنها الكوميديا النباعة من أداء بعض

الممثلين وبخاصة محمد عوض فى دور حكيم الطبيب، ونجاح الموجى فى دور عباس لثانى، دون أن تكون نابعة من الأداء التمثيلى بوجه عام.

وصحيح أيضا أن المسرحية تحتوى على ثلاثة فصول متتابعة ليس بينها توقف، بحيث نتوقف نحن المشاهدين لكى نستريح فى فترات الاستراحة، دون أن يتوقف الحدث المسرحى، ذلك لأن الكاتب الذى ضحى بوحدة الموضوع كان شديد الحرص على وحدة الزمان ووحدة المكان، ولكن المخرج الذى نقل إلينا هذا الاحساس فى بداية الفصل الثالث بربطه بنهاية الفصل الثانى، لم يفعل نفس الشىء فيما يتعلق ببداية الفصل الثانى، مما أحدث نوعا من الايهام.

أما الموسيقى الافتتاحية التى استهل بها المخرج بدايات الفصول الثلاثة فكانت دون المستوى بكثير، كانت مجرد توليف لبعض الأغانى والأنغام دون أن تصدر عن رؤية للنص المسرحى.

ولكى نتحدث عن الأداء التمثيلى، لا بد لنا من أن نستبعد من ذاكرتنا ممثلى المهزلة الأرضية حتى لا نظلم ممثلى المهزلة، وربما كان الاستثناء هنا هو الفنان الكوميدى محمد عوض الذى قام بدور طبيب الأمراض العقلية فكان مركز الإشعاع الكوميدى فى المسرحى، واستطاع أن يضفى من حيويته الفنية وحضوره الحى الكثير على دوره بخاصة وعلى العرض بوجه عام، يليه الممثل الكوميدى الناجح .. نجاح الموجى الذى استطاع من خلال دور عباس الثانى أن يكون مصدر إشعاع كوميدى هو الآخر، من خلال تدفقه المسرحى، وقدرته على الإضحاك، وسرعة تجاوبه مع الجمهور، لقد كان بحق انطلاقة ضاحكة ومضحكة فوق المسرح.

أما الممثل اللامع سعيد عبد الغنى فلم يكن لامعا فى دور عباس الثالث، كان فى أدائه بعض الحدة والخشونة، وفى ملامحه بعض القسوة والصرامة، وكان يحس بنفسه أكثر من إحساسه بدوره، مما أفقده التعاطف مع الجمهور، وبخاصة فى المواضع الكوميدية التى لم يستطع أن يضع يده عليها وكان يمكنه من خلالها أن يعبر إلى وجدان هذا الجمهور.

وأما الممثل وحيد عزت فكان خارج دوره تماما .. دور عباس الأول لم يتفهم دوره، وبالتالى لم يتمكن من تجسيده فوق المسرح، فأداؤه الاستاتيكى من ناحية وملامحه الصارمة من ناحية أخرى، جعلته يؤدى دوره بإيقاع ثابت، لا تلوين فيه على الاطلاق.

وأخيرا تجىء الممثلة الصاعدة معالى زايد لتقوم بالأدوار النسائية جميعا دور زهرة زوجة عباس الأول، ودور سعدية طليقة عباس الثالث، ودور الأم خمسية فضلا عن دور نونو الحقيقة الضائعة بين الوهم والواقع، لقد استطاعت أن تفى بهذه الأدوار المتداخلة، وأن تضفى الكثير من اجتهادها الفنى وحضورها المسرحى على العنصر النسائى فى هذا العرض المسرحى.

إن دخول كاتب كبير من طبقة يوسف إدريس حلبة المسرح التجارى يعد بلا شك كبسا كبيرا لهذا المسرح، بعد أن أصبح بحكم الأمر الواقع هو المسرح الجماهيرى أو المسرح الذى يغشاه الجمهور، وإذا كانت مسرحية «المهزلة الأرضية» لدى تقديمها لأول مرة تعبيرا عن أزمة الكاتب المسرحى فى محاولته البحث عن أشكال جديدة للفن ورؤى جديدة للحياة، فكم كنا نود لكاتبنا الكبير أن يقتحم المسرح التجارى لا «بطبيخ بايت» ولكن بفاكهة طازجة، حتى يعمل على ترشيد هذا المسرح، والاندفاع به نحو الفكر الرفيع والفن الأرفع.

* * *

عـودة الطيـور المهـاجـرة

المال والسعادة ..

هاتان هما الدعامتان الأساسيتان اللتان تقوم عليهما الحياة الزوجية، فالمال لابد منه لتحقيق السعادة، والسعادة لابد منها لاستمرار الحياة الزوجية، والدعامتان كلتاهما تدعم الأخرى، والعلاقة بينهما كعلاقة الماء فى الأوانى المستطرقة إذا زاد فى إحداهما زاد فى الأخرى، وإذا نقص فى أحداهما نقص فى الأخرى بنفس المقدار وعلى نفس المستوى.

وقد تبدو هذه المعادلة غريبة بعض الشيء، وخاصة فى مجتمعاتنا التى اعتادت أن تقلل من شأن المادة لحساب قيمة الروح، ولكن العصر الذى ـ نعيش فيه، غدا عصرًا شرسًا ضاريًا، الصراع فيه يعتمد على المخالب والأنياب، وكأننا فى غابة للوحوش البشرية.

ولكن هل يكفى المال لتحقيق السعادة، أو هل يستطيع المال وحده أن يضمن استمرار الحياة الزوجية؟

هذا هو السؤال الذى تدور عليه أحداث هذه المسرحية «زواج مستر سلامة» شأنها شأن أغلب مسرحيات كاتبها الشاب بهيج إسماعيل الذى سبق له أن عالج هذا الموضوع فى أكثر من عمل مسرحى، كما فى مسرحية «الحب فى الصندوق» و «الدخول بالملابس الرسمية» و «مطلوب حيا أو متزوجا» و «وخللى بالك من رأسك»، فهى جميعا تدور حول علاقة المال بالسعادة، وعلاقة الاثنين بالحياة الزوجية.

وصحيح أنها تتناول الموضوع من أكثر من جانب، وأكثر من زاوية، ولكن الصحيح أيضا أنها جميعا تتناول ذات الموضوع، وأن هذا الموضوع لا يزال هو الشاغل الحقيقى لهذا المؤلف المسرحى، فهى تنويعات على موضوع واحد، أو هى موضوع واحد فى أكثر من عمل مسرحى.

فهنا فى هذه المسرحية نلتقى بالزوج الغائب أو بالطير المهاجر، نلتقى بالأستاذ سلامة. بعد أن بعث ببرقية إلى صديق عمره «بدر» يخبره فيها بنبأ عودته إلى أرض الوطن، إلى قاهرته الجميلة، بعد غياب سبع سنين فى لندن، حيث اضطرته ظروف الحياة الزوجية إلى كسب عيشه فى بلاد الفرنجة يعمل أى عمل، من أجل أن يدخر مبلغا من المال، يستطيع أن يعود به إلى بيته وزوجته وابنه، فيواجه أعباء الحياة الزوجية، ويحقق تطلعات زوجته أحلام، وطموحات ابنه عمرو.

ولكن السنوات السبع، فترة طويلة، طويلة بالنسبة إلى زوجة شابة فى مقتبل العمر، تشعر بجمالها وأنوثتها. وتريد أن ترى جمالها فى عين الرجل، وأن تحس بأنوثتها فى أحضان فراش دافىء، خاصة إذا اشتغل عنها زوجها ولم يفكر حتى فى أن يبعث لها بخطاب، يبثها فيه أشجان الغربة، ويسأل عن ابنه الوحيد.

ويجدها صديقه بدر، فرصة رائعة لكى يوقع المرأة الشابة الجميلة فى حبائله، فيطارحها الغرام، موقعا بينها وبين زوجها الغائب، أو بالأحرى زوجها المهاجر إلى أجل غير مسمى، ولا تتردد الزوجة فى قبول بدر زوجا آخر، قناعة منها بأن ينالها رجل واحد، أفضل لها من أن ينالها كل الرجال، خاصة إذا كان هذا الرجل، سوف يرعاها ويحميها، ويرعى ابنها الوحيد ويحميه.

وتمضى الحياة بالزوجة أحلام وزوجها الجديد «بدر» الذى أوهمها بأن زوجها سلامة لم يعد يسأل عنها ولا عن ابنها عمرو، وأنه من الأفضل لهذا الغلام، أن يتعلم صنعة تنفعه فى مستقبله، بدلا من أن يضيع مستقبله فى التعليم، فماذا يربح من التعليم، حتى لو حصل على شهادة جامعية، وأية مهنة يمتهنها هذا الغلام، ستجعله يقف على قدميه، ويكسب أضعاف ما يتقاضاه خريج الجامعة؟.

وبالفعل توافق الزوجة أحلام على إلحاق ابنها عمرو بورشة الأوسطى نجاتى المتخصص فى «دوكو» السيارات، ويحتضن الأوسطى نجانى، الغلام عمرو ويعامله معاملته لولديه «دقدق» و «بندق» اللذين يعملان معه فى الورشة ويكسبان المكاسب الطائلة.

ولكن نبأ عودة «سلامة» من الخارج، يقع على صديقه «بدر» كما الصاعقة لقد دبر كل أموره، ونظم حياته مع أحلام وابنها عمرو، ونجح فى إدارة البوتيك الذى أنشأه من المبالغ التى كان يرسلها له سلامة للانفاق منها على تعليم «عمرو» فى المدارس الأجنبية.

ويحار المعلم بدر ولا يدرى كيف يواجه سلامة، بل كيف يواجه الموقف كله؟ وعبثا يحاول الاستعانة بصديقه الأوسطى نجاتى لإخفاء حقيقة المهنة التى يشتغل بها عمرو، وعبثا يحاول الاستعانة بشقيقته عزيزة لاخفاء حقيقة زواجه من أحلام، وأخيرا ينكشف أمره أمام صديق عمره سلامة، فتضطر أحلام إلى الاعتراف بزواجها من بدر.

ويطيش صواب سلامة، الذى ظل يكافح السنين الطوال، غريبا عن بيته ووطنه لكى يدخر من المال ما يحقق سعادته الزوجية، وإذا بكفاحه يضيع سدى، وتذرود الرياح، ويصبح كما الوهم أو السراب.

لقد ضاعت منه زوجته، وضاع مستقبل ابنه، ولم يعد المال قادرا على إصلاح ما أفسده الدهر، بل لقد كان المال هو الذى أفسد دهره، وقصم ظهره، وجعله يشعر بالإفلاس الحقيقى فى مواجهة واقع الحياة.

ولا يملك سلامة، وقد تجسدت أمامه كل معانى الخيانة، خيانة الزوجة وخيانة الصديق، إلا أن يعود إلى حيث كان، غريبا فى بلاد الغربة، وليس معه إلا فلذة كبده، ابنه عمرو.. ثمرة الحب والعذاب.

وتشعر الزوجة أحلام بضآلة شأنها أمام إخلاص زوجها سلامة، ووفاء ابنها عمرو، فتفيق من وهمها الكبير، وخاصة بعد أن تكتشف تلاعب زوجها الثانى «بدر» فى المبالغ التى كان يرسلها سلامة للإنفاق منها على تعليم عمرو، وتصحو

على حقيقة أن ابنها هو أغلى ما فى الكون، وأن الطفولة هى أروع ما فى الحياة الزوجة، وأن المال ليس هو كل شىء فى العالم، وأنه وحده لا يكفى لتحقيق السعادة.

وهكذا تعود الطيور المهاجرة إلى عشها الهادىء، يعود سلامة من هجرته إلى الخارج، وتعود أحلام من هجرتها إلى بدر، ويعود عمرو من هجرته إلى ورشة «دوكو» السيارات، ويلتئم شمل الأسرة من جديد، وتمضى سفينة الحياة الزوجية فى مسارها الصحيح.

وتلك هى «التيمة» الرئيسية التى أدار عليها الكاتب المسرحى بهيج إسماعيل أحداث مسرحيته، وهى كما قلنا موضوعه الأثير الذى تناوله فى أكثر من عمل مسرحى، غير أن تناوله لهذا الموضوع فى هذه المسرحية «زواج مستر سلامة» جاء من خلال الظاهرة الصارخة التى طفت فوق سطح حياتنا الاجتماعية، ألا وهى ظاهرة هجرة الأزواج إلى الخارج لجميع المبالغ التى تمكنهم من مواجهة أعباء حياتهم الزوجية، فضلا عن تأمين مستقبل هذه الحياة وتكون النتيجة هى ضياع الحياة الزوجية ذاتها، بعد أن فقدت السفينة القائد أو القبطان الذى يمضى بها إلى بر الأمان.

ولقد عرف الكاتب بهيج إسماعيل حقا كيف يدير أحداث المسرحية مرتكزا على ثلاثة عناصر رئيسية دفء المضمون أو سخونته، وقدرته على شد الأعصاب وإثارة الانتباه، خاصة وهو المضمون الذى نلمسه بكشل صارخ فى حياتنا العامة، ثم حيوية الشخصيات المسرحية، وقدرة كل منها على تبرير موقفها من ناحية، وسلوكها من ناحية أخرى، حيث يقف الزوج سلامة على أحد طرفى النقيض، من صديقه بدر الذى يقف على طرف النقيض الآخر، وتقف الزوجة أحلام فى الوسط مع اقترابها من حيث يقف بدر، وكذلك يقف الابن عمرو فى الوسط مع اقترابه من حيث يقف أبوه سلامة.

وهكذا يأخذ الصراع الدرامى شكل الديالكتيك الاجتماعى، ومن خلال الحوار المتبادل تبزغ القيمة، وينجلى اليقين، والحوار هو بمثابة العنصر الثالث من

عناصر الارتكاز المسرحى عند الكاتب، حيث تميز بالتدفق والإنسانية إلى جانب تميزه بالصدق والحرارة، فكل شخصية تتكلم لغتها، وهى اللغة التى تعبر عن طريقة تفكيرها، وأسلوب حياتها، وكيفية طموحها، ووضعها الطبقى، ورؤيتها للحياة.

غير أن هذه المميزات مجتمعه لا ترفع كثيرا من مستوى هذه المسرحية إذا ما قورنت بمسرحيات أخرى للكاتب نفسه، لعل أهمها جميعا مسرحيته الناجحة «الدخول بالملابس الرسمية» وتليها فى الأهمية مسرحية «مطلوب حيا أو متزوجا» دون أن ننسى مسرحيته «خلى بالك من راسك» فهى جميعا أقوى من حبكتها الدرامية، وأثرى فى أحداثها الاجتماعية، وأعمق فى مواقفها الكوميدية، على العكس من هذه المسرحية التى نكاد نشعر معها بأنها مسرحية من فصل واحد، امتدت وتمددت دونما داع، لكى تصبح مسرحية كاملة الطول.

ويجىء الإخراج المسرحى الذى تولاه المخرج الكوميدى السيد راضى ليجسد هذا النص فوق المسرح، محتفظا بإطاره الأصلى وهو إطار الكوميديا الاجتماعية، دون أن يخرج به إلى قالب الكوميديا الغنائية الاستعراضية، حشوا للعرض، وتكثيفا لما فيه من أحداث، وتبريرا لعرضه على امتداد ثلاثة فصول، ولو أنه أضفى الطابع الغنائي الاستعراضى على أحداث المسرحية الكوميدية، لجاء ذلك فى صالح العرض بكثير، سواء من حيث عمق تأثيره فى الوجدان، أو من حيث طرافة مخاطبته للمشاعر.

ولكن السيد راضى اكتفى بجانب الكوميديا الاجتماعية فراح يركز عليه طوال العرض، على نحو جعلنا نشعر بالملل والإطالة، فى كثير من مشاهد المسرحية، كما فى مشهد الأوسطى نجاتى مع المشرفة على الفندق، ومشهد محاولة سرقة الطفل، ومشهد يوسف سكرتير سلامة مع عزيزة شقيقة بدر وهو يحدثها عن «النحنوح» وغيرها من المشاهد المفرغة من المضمون، التى لا هدف لها سوى إضحاك الجمهور، على اعتبار أن المسرحية «كوميدية» وبالتالى لابد لها من إضحاك الجمهور.

ولقد أدى عامل الإطالة إلى الإحساس ببطء الإيقاع، مما أدى بدوره إلى الكشف عن اللامعقولية فى وجود بعض الشخصيات، التى لم نشعر لوجودها بأى تبرير منطقى، من ذلك مثل شخصية الأوسطى نجاتى صاحب ورشة دوكو السيارات، الذى يترك عمله طوال هذه الفترة لكى يكون فى خدمة صاحبه المعلم بدر، ولو أنه دخل فى علاقة عاطفية مع شقيقة بدر، لكان ذلك مبررا معقولاً لقبوله القيام بهذا الدور، وإلا ما الذى يبرر تضحيته بعمله على هذا النحو، بل وتضحيته بحياته فى حادث سرقة الطفل، دونما مقابل مقنع؟

ومن ذلك أيضا شخصية يوسف سكرتير سلامة، العائد معه من لندن، دونما سبب واضح لعودته إلا أن يكون سكرتيرا للمستر سلامة، بل دونما سبب مقنع لهجرته وهو ابن العمدة، الذى يعمل فى بلاد الفرنجة ماسحا للأحذية، وغاسلا للأطباق، ولو أن العلاقة العاطفية التى نشأت بينه وبين شقيقة بدر تطورت أكثر وأكثر لكان ذلك مبررا كاف لوجوده فى قلب الأحداث، ولكن هذه العلاقة سرعان ما انتهت بدون سبب واضح وهو عودته إلى أبيه فى القرية، وكأنما لم يكن موجودا على الاطلاق.

وكذلك شخصية عزيزة شقيقة بدر، التى تغلغلت فى أحداث المسرحية أكثر مما كان ينبغى، والتى لم يكن تغلغلها فى الأحداث مبررا بما فيه الكفاية، ولو أنها دخلت فى علاقات متشابكة سواء مع السكرتير يوسف أو مع الأوسطى نجاتى، لأدى ذلك إلى تطوير الشخصية وتبرير دخولها فى قلب الأحداث.

وأخيرا تجىء شخصية طبيب الفندق، الذى استدعى لإسعاف بدر تارة ولمعالجة أحلام تارة أخرى، والذى كان تدخله فى أحداث المسرحية متجاوزا لحدود دوره كطبيب، حتى أننا لم ندر إن كان طبيبا بالفعل من رجال الطب، أم ضابطا متخفيا من رجال المباحث، أم هو ضمير المسرحية، الذى يقوم بدور «الكورس» العصرى فى التعليق على الأحداث، واستخلاص حكمتها النهائية؟.

وقد تبدو هذه جميعا عيوبا فى النص المسرحى، ولكن مط المشاهد وإطالتها، فضلا عن بطء الإيقاع الذى جرت فيه الأحداث، هو الذى أدى إلى كشف هذه العيوب وتجسيدها فوق المسرح.

وصحيح أن المخرج عرف كيف يستخلص الكوميديا من قلب الأحداث، وكيف يفجرها فوق المسرح، سواء من خلال التناقضات الاجتماعية، أو من خلال المفارقات الكوميدية، ولكن الصحيح أيضا أن كم الإضحاك أو كمية الضحك، كانت ضئيلة إلى حد كبير فى هذا العرض الكوميدى.

ومن هنا جاء اعتماد المخرج على فريق الممثلين الكوميديين الذين تحملوا عبء تجسيد هذا النص المسرحى، وإضفاء عنصرى الفكاهة والمرح على ما فيه من مشاهد ومواقف، فى طليعة هذا الفريق النجم الكوميدى المتميز أبو بكر عزت، الذى قام بدور المستر سلامة، الزوج العائد من غربته فى بلاد لندن، والذى كان ملائما لدوره، موفقا فى أدائه، لقد عرف هذا الفنان كيف يجسد دوره فوق المسرح، وكيف يتقمص مثل هذه الشخصية، وكيف يجمع بين السخرية المريرة، والضحكة الهازئة، والفكاهة الجادة. . كل هذا من خلال تموجه مع تطور الشخصية، وربما كانت هذه الشخصية هى أكثر شخصيات المسرحية عمقا وثراء، ولكن تجسيد هذه الشخصية كان يقتضى ممثلا قادرا ومقتدرا فى مستوى هذا الفنان.

ولقد ساعد على تألق أبو بكر عزت فى قيامه بهذا الدور، وقوفه أمام الممثلة اللامعة ليلى طاهر، التى قامت بدور الزوجة أحلام، والتى كثيرا ما اشترك معها فى أكثر من عمل مسرحى، لذلك كانت الألفة واضحة بين الاثنين من ناحية، وبينهما وبين الجمهور من ناحية أخرى، وكأنما بإزاء ثنائى كوميدى يكمل كل منهما الآخر، وليس من شك فى أن الفنانة ليلى طاهر كانت ملائمة لدورها، دور الزوجة الجميلة الشابة، التى تشعر بجمالها وبأنوثتها، وتشعر فى ذات الوقت بعيون الرجال وهى تتغرس فى الجمال وتتمدد فى هذه الأنوثة، ولقد عرفت كيف تؤدى دورها بطبيعة واضحة، وانسيابية أوضح.

وبعدهما يجىء الممثل الكوميدى المتألق حسن حسنى الذى قام بدور المعلم بدر، فكان غاية فى التوفيق والنجاح، سواء من خلال حضوره الكوميدى المتميز أو من خلال أسلوبه الخاص فى الأداء والتعبير، وليس أدل على ذلك من سرعة انخراطه فى الدور ودخوله تحت جلد الشخصية، وإجادته سواء للمواقف الجادة أو الهازلة، وإحساسه بأبعاد الشخصية من خلال وعيه بأبعاد العمل المسرحى.

ثم يجىء الممثل الكوميدى الصاعد نجاح الموجى، الذى أخذ يفرض وجوده على المسرح الكوميدى، ويحتل مكانته الحقيقية كواحد من ممثلى الكوميديا المتميزين، وذلك منذ حصوله على استقلاله الذاتى بعد أن ترك فرقة «ثلاثى أضواء المسرح» حيث كان يقوم بأدوار أقرب إلى الكومبارس، واتجه إلى «فرقة المسرح الجديد» لكى يقوم بأدوار أقرب إلى أدوار النجوم، لقد كان نجما بحق فى هذه المسرحية إذ عرف كيف يطلق العنان لمواهبه الكوميدية وقدرته على الإضحاك، دونما تجاوز لدوره أو خروج على هذا الدور، كان حقا مركز إشعاع كوميدى طوال العرض المسرحى، وبؤرة للحساسية الكوميدية أو الإيقاع الكوميدى على امتداد فصول العرض.

ويجىء الممثل محمد المهدى فى دور الطبيب عاديا فى حدود دوره العادى، وأكاد أقول دون العادى، وذلك لحرص هذا الممثل على بعض اللوازم المسرحية، من إيماءات وتعبيرات، وفرضها فرضا على كل دور مسرحى قام به حتى الآن، ولو أنه تخلص من هذه اللوازم، وانطلق لا من خلالها ولكن من خلال الشخصية التى يقوم بتجسيدها، لعرف كيف يفيد ويستفيد، وكيف يجد شخصيته التمثيلية ويوجدها فى نفس الآن، إن مفتاح الشخصية ليس فى الممثل ذاته، ولكنه فى الشخصية التى يقوم الممثل بتجسيدها، وعلى الممثل أن يبحث فى كل شخصية يقوم بتمثيلها عن هذا المفتاح، وإلا كان كما التائه فى داخل بيته، لا يعرف مواقع الحجرات.

وتبقى كلمة أخيرة تقال فى الديكور المسرحى، الذى ظل هو ذات الديكور على امتداد فصول المسرحية الثلاثة دونما تغيير على الاطلاق، وهو ديكور الجناح الخاص بالفندق الذى نزل فيه المستر سلامة، بعد عودته إلى أرض الوطن، ومع اعترافنا بجماليات التصميم، وتعدد مستوياته، وسهولة الحركة المسرحية من خلاله دخولا وخروجا، إلا أنه ليس الديكور الموظف توظيفا كافيا لاستيعاب كافة أحداث المسرحية ولو أن المخرج عمد إلى تغيير مناظر الديكور المسرحى، لأكسبه ذلك خصصوبة وثراء، وقدرة على الوفاء بكافة أغراضه وأهدافه، بدلا من أن يبدو الديكور بمثل هذا الفقر والافتقار، الفقر المادى والافتقار الفنى.

على أن هذه الملاحظات جميعا، لا تقلل كثيرا من أهمية هذا العرض المسرحى الكوميدى، من حيث طرحه لقضية من أهم قضايا حياتنا الاجتماعية بوجه عام، وحياتنا الزوجية بوجه خاص، ومن حيث إحساسه بنبض المجتمع وإيقاع العصر.

* * *

رهائـن بـلا قيـود

«ابتسموا .. نعم ابتسموا أيها السادة.. ما تخلوش رؤية المؤلف تهزكم.. أو تؤثر فيكم.. الجزيرة وهمية.. والحكاية كلها تمثيل فى تمثيل.. إذن .. روحوا ارجعوا بيوتكم وناموا مستريحين.. لأن الواقع غير كده خالص.. إذا كان الناس فى الجزيرة الوهمية يبيعوا.. واذا كانوا بيتحولوا إلى رهائن من غير ما يحسوا أحيانا وبإرادتهم أحيانا أخرى.. فالواقع اللى بنربع له غير كده.. غير كده خالص .. موش كلنا بنبيع.. وموش كلنا رهائن».

هذه هى الكلمات التى تنتهى بها مسرحية «الرهائن» والتى تجىء على لسان أمل الشخصية المحورية فى المسرحية، وكأنما تثبت ما تنفيه، وتؤكد ما تلغيه، وتقول دون أن تقول.. كل ما يقال وما لا يقال.

صحيح أن الكل لا يبيع وإنما البعض، وصحيح أن الجميع ليسوا رهائن، ولكن البعض الذى يبيع يفقد ذاته ويفقد الآخرين، ولا يستطيع أن يحرر أو يتحرر. لأن من لا يقدر على تحرير نفسه لا يقوى على تحرير غيره، وإذا كانت الحرية هبة من هبات الله الذى خلقنا جميعا أحرارا، فإن الحفاظ على الحرية قيمة من قيم الإنسان، الذى لا يسعه إلاأن يناضل حتى الموت من أجل هذه القيمة، لأنه يعلم علم اليقين أن شيئًا لا يعدل الحرية سوى الحرية، كما أن شيئًا لا يفوق الحياة إلا الحياة.

ومن هنا تصبح رؤية المؤلف.. مؤلف هذه المسرحية، شيئًا يدعو إلى الهزة فى الشعور وإلى التأثير فى الوجدان، لأن ما يقوله لا يخص سكان الجزيرة الوهمية

التى يتحدث عنها، وإنما هو يهم سكان كل الجزر الوهمية وغير الوهمية طالما أن ما يقوله يمس الإنسان.

وصحيح أن الحكاية كلها تمثيل فى تمثيل، ولكنها تمثيل لماذا؟ أليست تمثيلا لما يمكن أن يصيب الإنسان!

نحن نعلم أن الحد الفاصل بين الفن واللا فن هو الإيهام.. الإيهام بأن ما نراه على المسرح قد حدث فعلا أو يمكن أن يحدث.

إذن فالحكاية التى يحكيها المؤلف.. مؤلف الرهائن.. ليست حكاية يحكيها مجنون. ملؤها الصخب والعنف، ولا تدل على شىء كما يقول شكسبير العظيم على لسان بطله «ماكبث» ولكنها دراما يحكيها قلم كاتب، يقول ما يعرف ويعرف ما يريد، ويرغب فى أن يتحول قوله إلى مقولة تكون موضع نقاش من الجميع، وهو ما عبر عنه صراحة بهذه الكلمات: «ليس معنى ذلك عزيزى المشاهد أن تتفق معى أو تقبل هذا الرأى، فرفضك للمقولة عندى أهم من قبولك لها. وقد آن الأوان أن نخرج من دائرة الاتفاق المسبق والآراء النقدية المعدة سلفا ليقول كل إنسان رأيه إثراء للحركة المسرحية والنقدية».

والآن من هم هؤلاء الرهائن؟

هم كما يقول المؤلف رهائن جزيرة وهمية قد لا تبعد كثيرا عن عالم الخيال والواقع فى نفس الوقت، رهائن الليلة، رهائن قيود يضعونها من خوفهم هم أنفسهم.

وماذا حدث لهؤلاء الرهائن؟

المتطرف الذى يؤمن بالفكرة أكثر من إيمانه بالواقع فلا يتوانى عن ترديد تحدوهم الرغبة فى التغيير، التغيير إلى الأعدل والأمثل، ولكن تفترق بهم السبل ويضيع من بين أقدامهم الطريق، من بينهم «فصيح» الثورى المتطرف الذى يؤمن بالفكرة أكثر من إيمانه بالواقع يتوانى عن ترديد الشعارات كما لو كان هو الطبل الأجوف، ومن بينهم أيضا «فالح» الثورى المعتدل الذى يحكم عقله ويحكم إلى

المنطق، ويقدم الواقع على الفكرة فيبدو عاقلا معقولا، ومن بينهم «الساعاتى» الذى يمثل الرجعية ولا يكاد يتقدم بالزمن أو يتقدم به الزمان ولو قليلا إلى الأمام، وطالما وصفه الرفاق بالتقاعس وإعاقة مسيرة الثورة أما «أمل» فهى الثورية المثالية التى تؤمن بالتغيير دونما عنف، وبالإصلاح دونما صخب، وبالالتزام الشريف بكل قيم الإنسان، وستارة مثل أمل مع ميل إلى الانفعال والاندفاع.

وكم تذكرنا هذه الجماعة بأبطال البير كامى فى مسرحيته «العادلون» كالييف ودورا وأنينكوف وفيدورف أولئك الظلمة العادلون، الذين يمتزج فى نضالهم الشرف والخوف، والنبل والضعف، امتزاج الشعور الإنسانى بالضمير الأخلاقى، ولكن كم يتضح الفارق بين «الرهائن» و «العادلون» إذا ما تناولنا أحداث المسرحية الأولى، وأن تكن فى الحقيقة مسرحية بلا أحداث.

فهنا مسرحية داخل مسرحية، حيث تقوم «أمل» بربط الأحداث والتعليق عليها، إلى جانب الاشتراك فى أحداث المسرحية، وهى التى تصور نضال هؤلاء - الثوار من أجل الوصول إلى حاكم الجزيرة، ومطالبته بالإصلاح. وحاكم الجزيرة إنسان بسيط فى حديثه، لا تبدو على قسماته القسوة، ولا يعرف شيئًا عن معنى الديمقراطية، لذلك نراه هو الذى يسعى إلى جماعة الشبان، يسألهم ماذا يريدون؟ وما معنى هذه الكلمة التى يرددونها.. الديمقراطية؟

ويدخلون جميعا فى حوار حول معنى الديمقراطية، أما معناها عند سارة فهو «حرية التفكير» ومعناها عند فصيح هو «حرية التعبير» ومعناها عند الساعاتى هو «حرية اتخاذا القرار»، ومعناها عند أمل «تكون للناس - كلمة».

ويتطور الحوار إلى شجار، وينتهى الشجار، لا بسقوط حاكم الجزيرة فى أيدى الثوار، ولكن بسقوط الجزيرة كلها بما فيها الحاكم والثوار فى أيدى مجموعة من الملثمين المدججين بالسلاح، تتزعمهم امرأة فى الأربعين تدعى سيبل، وسرعا ما تأمر بإلقاء القبض على الجميع، واتخاذهم «رهائن» حتى تتم لها السيطرة على

كل منافذ الجزيرة، وما أن يتم لها ذلك حتى تبدأ فى محاكمة «الرهائن» الذين يسألونها من تكون، وماذا تريد؟ وترد عليهم سيبل بلهجة قاطعة.

«... انكم تعيشون خلف الشمس.. فى العصور الوسطى.. لقد صعد الإنسان إلى القمر.. وأنتم كما أنتم.. منذ ألف عام أو يزيد. تستخدمون الشادوف الذى كن يستخدمه أجدادكم.. الإنسان يزرع الصحراء على بعد أمتار منكم، وأنتم لا تستطيعون زراعة بضعة أفدنه.. العالم يتحرك .. يجرى.. صواريخ سفن فضاء دبابات.. غواصات .. مدمرات، طائرات، رشاشات، وأنتم تعيشون على بضع بنادق قديمة.. بدون ذخيرة.. واقفون مكانكم.. ربما لو لم نهبط عليكم بالأمس لما عرفتم بوجود عالم آخر خارج حدود جزيرتكم».

وتعبر سيبل عن رغبتها فى تحقيق هذا كله، اصلاحا لحال الجزيرة، فتلقى التأييد من الجميع، وتأمر بإطلاق سراح الرهائن، وفتح صفحة جديدة فى تاريخ الجزيرة. وتتمكن بالفعل من تحقيق كل شىء.. من تحويل الجزيرة إلى دولة عصرية، عن طريق الإنجازات المادية، عن طريق إذابة الفوارق الطبقية، عن طريق محطات الإرسال الموجهة إلى كل أنحاء العالم.

ولكن الثمن الذى دفعه الناس من أجل تحقيق هذه الإنجازات، كان باهظا، لقد دفعوا حرياتهم.. لا حرية التعبير وكفى، ولكن حرية التفكير.. وحرية الكلام، بل حرية الهمس، حتى الهمس، صار ممنوعا بحكم القانون.

وبامتناع الهمس يمتنع كل شىء .. يعشش الخوف فى الصدور، ويتمكن القهر من القلوب، ويقتات الفزع على أعصاب الضمائر، ويتمرغ الجميع فى وحل الفساد، وتنتشر الدسائس انتشار الطاعون».

وتحاول أمل أن تقاوم، وأن تستحث رفاقها القدامى على المقاومة، ولكن الكل يخشى على مصالحه، وعلى ألا يفتضح أمره أمام حاكمة الجزيرة، التى تعلم بحكاية أمل فتكيد لها كيدا. تتهمها بالخيانة، وتجعل من رفاقها قضاة لها، بما فيهم خطيبها فالح، الذى يعترف عليه بثبوت التهمة كما يعترف الجميع.

ولا تجد أمل سوى الكلمات، تدافع بها عن نفسها، ولكن ماذا تجدى الكلمات!.

«أنظروا إلى أنفسكم.. ثم فكروا من الذى يجب أن يقف فى قفص الاتهام اليوم.. أنا أم أنتم.. أنظروا إلى أنفسكم فربما تفهمون كيف أصبحتم ما أنتم عليه.. ربما تجدون بقية مما كنتم.. ساعتها.. ربما .. ربما تتحررون.. ربما تقطعون الخيوط».

إن الكلمات لا تفتح قلوبا سدت بالأقفال الذهبية، ولا تشق صدورا علاها صدأ المصالح الشخصية، لذلك راحت أمل ضحية لتشريع حاكمة الجزيرة، الذى يصرخ فى وجوه الناس، «ممنوع الهمس» وكان أن نفذ فيها الحكم... الإعدام رميا من فوق أعلى صخرة فى الجزيرة، والجميع يهتفون «يحيا العدل».

وبهذا الحدث تنتهى المسرحية، برغم محاولة الكاتب انزال العقاب بالجزيرة، عندما يهرع أعوان الحاكمة سيبل يخبرونها بهبوط عشرات البحارة المسلحين الذين كانوا قد تلقوا رسالة الاستغاثة التى أرسلتها أمل، فجاءوا لتخليص الجزيرة، وفك سراح الرهائن.

والمسرحية كما هو واضح خالية من الأحداث لأنها ليست مسرحية تقليدية، ولا هى مسرحية واقعية، وإنما هى أقرب إلى المسرح التجريبى بوجه عام والمسرح الحى بوجه خاص، والكاتب لا يستهدف من ورائها أن يقدم فنا، بمقدار ما يحرص على أن يطرح فكرا ويقول رأيا، فالفكرة أو الرأى هما عينا الكاتب اللتان يطل منهما على الجمهور.

ومهما يكن من فكر الكاتب أو رأيه الذى يدين فيه الناس، ويجعلهم المسئولين عما يقع لهم من دمار ويحل بهم من خراب، فعنده أن الناس فى طيبة كما الناس فى المدينة هم المسئولون عن كل شىء، وهو ما نختلف معه فيه كل الاختلاف، انطلاقا من أن الشعوب لا تصيب ولا تخطىء، ولكن القادة هم المسئولون عن قيادة الشعب، فالشعب طاقة بشرية تحتاج إلى توجيه الطلائع، وقد تكون الطليعة قاصرة أو مقصرة، ولكن الشعب لا يتهم بالقصور أو التقصير!.

ولا يعنى هذا أنه الشكل الجديد على تجاربنا المسرحية، فقد سبقه إليه كثيرون من كتاب مسرحنا الجاد، ولكن محاولة الدكتور عبد العزيز حمودة فى تقديم هذا الإطار اللا واقعى، حيث المسرحية داخل المسرحية كما عند الكاتب الإيطالى بيراندللو، وحيث الراوية الذى يشارك فى الأحداث وفى ذات الوقت يقوم بالتعليق عليها، كما عند الكاتب الألمانى بريخت، وحيث الممثل الذى يلعب أدوارا متعددة فى العرض لكسر الإيهام بالواقع، كما عند الكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر.

أقول إن محاولة المؤلف فى تقديم هذا الإطار وإن صدرت عن رغبة فى خلق فن رفيع، إلا أنها تخلقت عن فن مرتفع، وليس أدل على ترفعه من عدم وصوله إلى وجدان المتفرج وكأنما يفترض الكاتب فى جمهوره أن يكون من المثقفين أو أساتذة الأدب، فهو مثلا يضمن حوار «أمل» فى نهاية المسرحية فقرة من إحدى مسرحيات شكسبير التراجيدية، وبعد أن يدفعها الجميع إلى الأمام فتسقط على وجهها فوق الأرض، تقف مبتسمة وهى تنفض التراب عن ملابسها وتقول: «دى الحقيقة كلمات من مسرحية شكسبير المعروفة «الملك لير» ترجمة الدكتورة فاطمة موسى».

والسؤال الآن هو عن مسرحية شكسبير هذه المعروفة.. معروفة لدى من؟ ونفس الشىء بالنسبة للمترجمة الدكتورة فاطمة موسى!

ومثل هذا أيضا يقال فى الكثير من المونولوجات التى جاءت على لسان بعض شخصيات المسرحية، وبخاصة شخصية سيبل، أسمعها تقول : «إننى أستمد خصوبتى من الآخرين.. آخذ .. أخذ فقط يا فالح .. وإذا أعطيت فمنى والى.. لابد أن يكون الإنسان الذى أعطيه .. والذى أرفعه معى إلى مصاف الآلهة مستعدا للفناء فى .. حتى إذا أعطيته يكون عطائى أخذا.. لا بد أن يعرف أن انكاره لذاته تأكيد لها.. إن فى عدمه وجوده.. وفى هوانه كبرياؤه».

فما معنى هذا الكلام؟ وهل هو من الكلام الذى يمكن أن يخاطب به الجمهور؟ إن الفن الرفيع مطلب أسمى، ولكن الفن المترفع، هو الذى لا نستطيع أن نحقق من خلاله شيئا أى شىء.

ويجىء المخرج فهمى الخولى، لكى يصاب بذات العدوى، فهو يقول فى كلمته التى توزع على جمهور العرض المسرحى: «واحد + واحد = اثنين لأنها حقيقة علمية، لكنى الليلة أؤكد أن .. واحد على المسرح + واحد يتفرج = واحد، لأنها حقيقة مسرحية».

فالى جانب أن هذه المعادلة لا تستقيم وفلسفة النص المسرحى الذى كتبه المؤلف، والذى يحرص فيه على كسر الإيهام بين المسرح والصالة، حرصه على تحقيق نظرية الإغراب فى المسرح، حيث المسرحية كلها تمثيل فى تمثيل، ولا علاقة بين الممثل وبين المتفرج، فإن الإخراج لم يحاول أن يقرب النص أو يقترب به من الجمهور.

ولقد حاول المخرج حقا أن يوحد بين خشبة المسرح وصالة العرض فى دخول الممثلين من الصالة ونزولهم إلى الجمهور، ولكنها شكليات العرض المسرحى، البعيد حقا عن الرغبة الصادقة فى الالتحام مع المشاهدين.

وربما حاول المخرج التخفيف من حدة الدراما، والتخفف من عمق الحوار، بإدخال عنصر الغناء، معتمدا على الأغانى التى كتبها مجدى كامل ووضع موسيقاها وألحانها نبيل شوقى، ولكن العنصر الغنائى كان هامشيا فى العرض المسرحى، بحيث لم يجعل منها فانتازيا غنائية، أو دراما استعراضية.

وقد لا تبعد الرؤية الإخراجية كثيرا عما اعتدنا مشاهدته فى مسرح الستينيات، على أيدى قدامى ومخرجى مسرحنا الحديث، حيث حركة المجاميع، وتشكيلات الممثلين، ونزول بعضهم من المسرح إلى الصالة، وصعود بعضهم الآخر من الصالة إلى المسرح، ومحاولة الدخول فى حوار مع جمهور المشاهدين، لهذا كنا ننتظر من المخرج الجاد فهمى الخولى، أن يطلع علينا بأسلوب متميز فى الإخراج، يفجر من خلاله فكره وفنه جميعا، ويكون أسلوبه هو وليس أسلوب الآخرين.

ولا أدرى لماذا حرص المخرج على تثبيت الديكور طوال فصلى المسرحية، وهو الديكور الذى وفقت فى تصميمه الفنانه سوزان أمين، وكان يمكن أن يكون أكثر

توفيقا لو أنه أبرز كل ملامح التغيير التى ظهرت على وجه الجزيرة، وخاصة الإنجازات المادية والآلية والتكنولوجية التى حدثت فى الفصل الثانى.

ولا أدرى كذلك لماذا لجأ المخرج إلى استخدام شعار المسرح التقليدى فى بداية العرض المسرحى ونهايته وفيما بين الفصلين، مع أن المسرح العارى أو المفتوح هو الأكثر ملاءمة لتجسيد هذا النص المسرحى، الذى يبتعد عن الواقعية التقليدية، بقدر ما يقترب من التجريبية الطليعية.

ويجىء الأداء التمثيلى ليكشف عن قدرة الفنانة فاطمة مظهر واقتدارها فى أداء دورها المزدوج، دور البطلة «أمل» داخل المسرحية، ودور المعلقة على الأحداث خارج المسرحية، كانت بارعة فى أدائها الجاد براعتها فى الأداء الكوميدى، واستطاعت أن تضيف إلى البعدين بعدا ثالثا تمثل فى الغناء التوقيعى الذى جعل منها نقطة الارتكاز فى الأداء المسرحى بوجه عام.

وكما كانت فاطمة مظهر نقطة الارتكاز، كان الممثل الصاعد لطفى لبيب نقطة الانطلاق، فهو الذى تكفل بالجانب الكوميدى فى العرض المسرحى، وكان شعلة متحركة من خفة الظل، وقوة الحضور، والقدرة على الأداء بعفوية وطبيعية دونما انفعال أو افتعال، لقد تألق بدوره وعرف كيف يؤثر فى الجمهور.

أما الممثل عادل بدر الدين، فكان أكبر من دوره بكثير، دور «الساعاتى» لقد أعطى دوره كل شىء، ولكن الدور لم يعطه شيئا، فإمكانياته أكبر من دوره، وما قبوله لمثل هذا الدور الصغير إلا تواضعا من الفنان الكبير، إن عادل بدر الدين فكر وفن لم يجدا بعد دورهما حتى الآن، برغم ما قدمه للمسرح من عطاء وفير.

وأما الممثلة الصاعدة عنايات صالح فكانت موفقة تماما فى دوره سارة، وعرفت كيف تخدم دورها، وكيف تبرز من خلال الدور، كما عرفت كيف تكشف عن ممكنات ممثلة واعية وواعدة، سوف تتأكد فوق خشبة الأداء المسرحى.

وأخيرا يجىء الوجه التمثيلى الجديد «رغدة» التى قامت ببطولة هذه المسرحية، فكانت فى مستوى الدور موهبة وتمرسا بفن الأداء، فلديها الحضور الفنى الواضح، وعندها الرغبة الجادة فى تأكيد ذاتها فوق المسرح وهاتان الميزتان

كفيلتان بخلق الممثل المسرحى بل الممثل المسرحى بوجه عام، إنها نسمة أنثوية جديدة ترطب جفاف خشبة المسرح.

تبقى كلمة أخيرة تقال فى هذا النص المسرحى الذى ضل طريقه إلى المسرح الحديث، ولو أنه عرض على مسرح الطليعة لكان أكثر قدرة على التأثير من خلال مستوى بعينه من الجمهور، ولو أنه فى النهاية كلمة صادقة وشجاعة يلقى بها الكاتب فوق المسرح، وفى وجه الجمهور!.

* * *

إمـرأة العـزيز فـى روض الفـرج

بعد مسرحية سمير سرحان الأولى «ملك يبحث عن وظيفة» ومسرحيته الثانية «ست الملك» تجىء مسرحيته الثالثة «روض الفرج» لتعلن عن بلوغ كاتبها سن الرشد الإبداعى، وإذا كان قد انتهى فى هذه المسرحية الرمزية إلى أن الملك هو الكلمة، والوظيفة هى العمل، وأنه إذا كانت الكلمة تثير الوجدان ليتمكن من تفسير العالم، وكان العمل يعرف قوانين العالم ليتمكن من تغييره، فإن التفسير والتغيير ليسا أسلوبين متعارضين، ولكنهما أسلوبان متكاملان لإعادة بناء الإنسان، وعلى ذلك فالوظيفة التى يبحث الملك عنها هى فى دلالتها الرمزية، توظيف لجميع قوى الشعب العامل نحو العمل المثمر الخلاق.. نحو البناء لو الحفر إلى أعلى!

وإذا كان قد شب عن الطوق فى مسرحيته الثانية «ست الملك» التى ناقش فيها قضية العلاقة بين الجنون والعبقرية، فاختار لذلك شخصية الحاكم بأمر الله، الذى كان جنونه دون مستوى عبقريته، فلم يستطع أن يزاوج فى شخصه بين الجنون والعبقرية، فاختلت أمامه قوى المجال، وفقد القدرة على الفعل، ولم يدرك أن القدرة بنت البعقرية والفعل ابن الجنون، وأنه كانت لديه القدرة لأنه كان عبقريا، ولكنه لم يفعل شيئاً لأنه لم يكن مجنونا بما فيه الكفاية، فراح ضحية جريه وراء اليقين الكامل حتى تعرى من كل شىء.. إلا من شتائه العارى أو عريه الشتوى، الذى خيل له أنه إله، وماهو إلا سراب المستحيل.

إذا كان سمير سرحان قد ناقش هاتين القضيتين فى عمليه الأولين، فها هو فى عمله الثالث «روض الفرج» الذى يدخل به مرحلة النضوج الفكرى والفنى، وقد تحققت له درجة عالية من الاستدارة المسرحية والتكور الدرامى، يناقش قضية العلاقة بين الحب والواجب، ولا يكاد الواجب يقوم بواجبه إلا ويستحيل الحب إلى سراب:

وهكذا يظل الحب جنينًا تعسرت ولادته فى رحم الواجب، فلا هو يريد أن يموت ولا هو قادر على الخروج إلى الحياة. وكأنما يرفض الواقع، وكأنما الواقع بدوره يرفضه وكأنما المقاومة هى قانون العلاقة بين الطرفين.. بين الواقع الماثل، وبين الميلاد الجديد.. ولكى يجسد الكاتب هذا المعنى لجأ إلى ما سماه جان بول سارتر بالواقعية الرمزية لا الواقعية تقليدية كانت أو جديدة، ولا الرمزية بمعناها المعروف أو المتعارف عليه، ولكنها الواقعية الرامزة ذات الدلالة والإيحاء، فالشخصيات بأسمائها ترمز إلى ما وراءها.. يوسف وعزيز وزبيدة أو امرأة العزيز، والأحداث بإيحائها تدل على ما بعدها، اغتيال الكولونيل الإنجليزى، إلقاء القبض على يوسف وإيداعه السجن، زواج زبيدة من عزيز باشا رئيس الوزراء، حب زبيدة ليوسف ومراودتها له عن نفسها! وأما اللغة فهى وإن لم تكن شعرية إلا أنها شاعرية أو لغة شاعرة، وخاصة فى المونولوجات التى تصدر عن أعماق النفس، لكى تعبر عن قيعان الذات.

والتيمة فى خطوطها الرئيسية بسيطة لا تعقيد فيها ولا تركيب، وإن تطور حدثها الدرامى تطوراً طبيعيًا من البداية إلى الوسط وحتى لحظة التنوير، إنها قصة فتاة صالة «كرياكو» بروض الفرج، فى الأربعينيات من هذا القرن، قصة دلال التى لقى أبوها مصرعه فى ذات الصالة بسونكى أحد جنود الاحتلال، ومن يومها لم تغادر دلال الصالة ولم تغادرها صورة أبيها وهو مضرج فى دمائه، وكفلها عم وديع الشاعر الشعبى الذى يكتب المونولوجات التى تغنى فى الصالة، وكان صديقا حميما لوالدها الصريع.

وتشتد المقاومة ضد جنود الاحتلال الإنجليزى، وضد القصر المتواطىء مع الاحتلال، وتتعدد حوادث الاغتيال السياسى، بالنسبة للمحتل الأجنبى الغاصب،

إلى أن يكون الكولونيل الإنجليزى الذى يسهر فى صالة كرياكو بروض الفرج، برفقة عزيز باشا هو هدف المقاومة، ويقوم بهذه العملية عدد من شباب الجامعة من بينهم يوسف بن عزيز باشا بالتبنى، الذى يتردد على الصالة قبل تنفيذ العملية، لدراسة الموقع.

وإذا به يقع فى حب دلال، التى تقع بدورها فى حبه، ولكن عبثا يحاول القلبان أن يلتقيا، فلا هو بقادر على أن يوفر لها الأمان، بعد أن وضع رقبته على كفه، ووضع كفه على الزناد، ولا هى بقادرة على أن تهيىء له عش السعادة، وقد صار حلمها الأكبر هو الثأر لمقتل أبيها من جنود الاحتلال.

وينجح يوسف ورفاقه فى تنفيذ العملية، ويخر الكولونيل الإنجليزى صريعا، ولكن عزيز باشا يأمر بإلقاء القبض على كل من كان فى الصالة. وإيداعهم السجن، وتكون المفاجأة عندما يعلم أن ابنه يوسف من بين أفراد المقاومة، فيؤثر الولاء لواجبه على إيثاره عاطفة الأبوة، ويأمر باستمرار إيداع يوسف فى السجن، أما دلال فهو يجبرها على الزواج به، وعلى الحياة معه فى القصر، وعلى استبدال اسم زبيدة باسم دلال، وعلى أن يقدمها لصاحب الجلالة الملك!

وتقبل زبيدة كل هذا، على أمل أن تمد المقاومة بأسرار القصر، وأن تكون على مقربة من يوسف، وأن تسعى للإفراج عنه، وبالفعل ترفض زبيدة أن تكون فى شرف استقبال جلالة الملك، مالم يفرج عزيز باشا عن يوسف، ويسقط فى يد الباشا إلى أن يخرجه سكرتيره فهمى أفندى من هذا المأزق، مشيرا عليه بأن يجعل من يوسف «شاهد ملك» على رفاقه من أفراد المقاومة، وبذلك يتمكن من الافراج عنه! ويستدعى يوسف من السجن، ويلتقى بعزيز باشا، ويكتشف مؤامرته الدنيئة لتلويث دوره أمام رفاق الطريق، فيثور فى وجهه مؤثرا قيد الشرفاء على حرية الجبناء، ويلتقى فى القصر بدلال وقد صارت زبيدة، فيرتج عليه لهول الصدمة، وعبثا تحاول إقناعه باضطرارها إلى الزواج من عزيز باشا، ولكنه يظل ينظر إليها نظرته إلى امرأة خائنة.

وتحاول أن تستميله إلى قلبها، وأن تغسل همومه بدموع عينيها، وحبات العرق على جسدها كله، ويستجيب يوسف لأنات المرأة، ويلامس أطراف أناملها

ويلتقى العاشقان.. لقاء الخارجة من قبضة الجلاد، ولقاء الخارج من ظلمات السجن.

ويعلم الباشا بما حدث، ويحار من جديد، هل يضحى بابنه من أجل شرفه، أو يضحى بزوجته لانقاذ ابنه، أم تراه يعمد إلى التواطؤ والتسويف فى حياته الخاصة، كما هى طريقته فى حياته العامة.

وبالفعل يلجأ إلى الحل الأخير، مستبقيا الأمور على ما هى عليه، مستأنفا سيرته الأولى، وكأن شيئا لم يكن.

والتيمة الرئيسية فى المسرحية كما هو واضح من عرضها واستعراضها، هى تيمة حب اعترضته الأحداث السياسية العامة، فترنح على جانبى الأحداث، ولم يكن الاغتيال السياسى إلا حادثا عارضا من بين هذه الأحداث، دون أن يكون بالضرورة هو محورها الرئيسى، وبالتالى تصبح قضية الاغتيال السياسى غير ذات موضوع فى مناقشة هذه المسرحية، على عكس ما هى عليه فى مسرحية مثل «العادلون» لألبير كامى.

وصحيح أن الفصل الأول من المسرحية انتهى بحادث اغتيال الكولونيل الإنجليزى كما قد يوحى بهذا الظن، ولكن الصحيح أيضا أن الأحداث التى توالت بعد ذلك لم تكن مترتبة على هذا الحادث، ولكن على قصة الحب والزواج بين أضلاع المثلث التقليدى الزوج عزيز باشا، والزوجة زبيدة، والعاشق يوسف بما يرين عليها من مسوح القصة التاريخية القديمة... امرأة العزيز.

وهذا معناه أن المسرحية لو لم ينته فصلها الأول بمثل هذه النهاية ولو أن الأحداث توالت فى نفس الفصل، لما وقع مثل هذا الظن، وفى تقديرى أن هذه المسرحية كان ينبغى لها أن تقع فى فصلين اثنين لا فى ثلاثة فصول، خاصة وأن نهاية الفصل الثانى لم تكن النهاية الدرامية التى تتوقف عندها الأحداث، لتعاود تتاليها فى الفصل الثالث، الذى بدا بدوره وكأنه خال من الأحداث، أو كأنما هو تعليق على ما حدث،أو كأنما هو تعليق على ما حدث، لا بأسلوب الحوار التمثيلى ولكن بلغة الشعر العامى، مما ترتب عليه ضياع التيمة المحورية فى تهويمات

الصور الشعرية، والألفاظ المجازية، مما تأباه طبيعة الدراما وإن قبلته طبيعة الشعر.

ذلك أن أحداث الفصل الثالث بدت وكأنما قد تجمدت أو انتهت، وأسلمت الدراما مقاليدها لما يمكن وصفه بالقصيد المسرحى، هذا فى الوقت الذى بدأ فيه الفصل الأول بأحداثه وطقسه ومناخه وكأنما هو فى واد، وأحداث الفصلين الثانى والثالث فى واد آخر، أو بالأحرى بدأ الفصل الثانى وكأنه مسرحية مقفلة بعنوان «روض الفرج»، بينما الفصلان التاليان بعنوان «امرأة العزيز».

وصحيح أن الإخراج مسئول عن هذا إلى حد كبير، ذلك أن المخرج العائد كرم مطاوع حاول التركيز على المضامين السياسية فى العمل أكثر من تركيزه على قيمة الحب فى المسرحية، ولعل هذا هو ما جعل الفصل الأول يبدو وكأنه مسرحية قصيرة قائمة بذاتها تحمل عنوان «روض الفرج» وإن وفق المخرج حقا فى تصوير جو صالة كرياكو وجو ملاهى مصر فى الأربعينيات، سواء من خلال الاسكتشات والمونولجات التى كانت تقدم فى ذلك الزمان، أو من خلال أصحاب رءوس الأموال من عمد واقطاعيين، أو من خلال وطأة الاحتلال الأجنبى الغاصب، المتحالف مع السراى والحكام، وإن كنت آخذ عليه فى هذا الفصل التقديم الطويل الذى سبق دخول «دلال» إلى المسرح، والحرص البالغ على تفريغ الساحة من الأشخاص كلما دخلت، حتى أننى لم أجد مبررا لخروج يوسف ورفاقه من على المسرح، لحظة دخول دلال.

كذلك كان المخرج مبالغا فى تقديم دلال فى صورة المطربة الحقيقية وليست الممثلة التى تترنم ببعض المقاطع الغنائية، وكان يكفى الاسكتش الغنائى الذى قدمته فى بداية دخولها إلى الصالة، دونما مزيد من الأغانى والألحان.

كذلك لم يكن ظهور يوسف فى أكثر من مشهد وهو يدب على الأرض بقدمه، منغما الشعارات الوطنية مما يتفق ونضوجه الثورى، باعتباره بطلا من أبطال المقاومة، إنها طريقة مدرسية فى الأداء، لا تليق باسم المخرج الكبير كرم مطاوع.

وما يقال عن هذا الفصل، يقال مثله عن الفصل الثالث من حيث غلبة الأشعار العامية التى كتبها الشاعر سيد حجاب لكى تؤديها النجمة سهير المرشدى، فكثرة

الأشعار أدت إلى تجميد الحدث من ناحية، وكسر الإيقاع من ناحية أخرى، كما بدت وكأنها صوت الشاعر وليست ضمير البطلة. هذا على الرغم من تميز هذه الأشعار فى ذاتها لفظا وصورة، عبارة وتعبيرا.

وعلى الرغم من إطار الإبهار الذى أحاط العرض، وعلى الرغم أيضا من نجاح المخرج فى إحداث الأثر الإبهارى المطلوب، وخاصة من خلال الديكور الذى قام بتصميمه فتحى فؤاد، والذى كان على درجة كبيرة من التميز فى تصوير صالة كرياكو، وعلى درجة مماثلة من الامتياز فى تصوير قصر الباشا، إلا أن تقسيم المسرح إلى مستويين، تحتى وعلوى، مع استخدام خامات متعددة الأحجام والألوان، فضلا عن إلغاء الستار الواقعى، والاعتماد على الإضاءة فى التنقل بين المشاهد، مما أعطى الإيحاء بالجو التعبيرى رغم واقعية الحدث المسرحى والحوار التمثيلى، وخاصة فى الفصل الأول.

وقد يتسق هذا الجو التعبيرى مع أحداث الفصل الثالث، لغلبة الأشعار وتعدد المونولوجات، ولكن هل معنى هذا أننا نكون بإزاء مسرحية أقرب إلى الواقعية فى فصلها الأول، وأقرب إلى التعبيرية فى فصلها الأخير؟

عموما كان الديكور برغم ما فيه من عنصر الإبهار، جاثما فوق صدر الحدث المسرحى بكل ما فيه من شفافية وشاعرية، باعتباره أصلا قصة حب، إنه بخاماته الحديدية وبنائه المعمارى أنسب إلى مسرحيات البطولات التاريخية، أو القصص الأسطورية، منه إلى هذه المسرحية.

وتستوقفنا الموسيقى التى وضعها الفنان جمال سلامة، لقد كانت فى عمومها على درجة كبيرة من الأصالة، سواء من خلال تفهمها للنص المسرحى، أو من خلال تعبيرها عن الحدث الدرامى، إنها موسيقى درامية فى المقام الأول، وليست موسيقى زخرفية قصد بها إلى التطريب وكفى، وليس أدل على ذلك من أفتتاحية العرض، التى كانت بمثابة التمهيد الموسيقى لأحداث المسرحية، هذا إذا استبعدنا أغانى الطرب التى قامت بأدائها الفنانة سهير المرشدى، أما الأغانى التى أداها المطرب على الحجار فقد كانت زائدة على الحاجة، أو كانت لزوم ما لا يلزم، ذلك

لأن الأغانى جميعها التى تخللت المسرحية، أغانى سهير المرشدى وأمين الهنيدى وراقصة صالة كرياكو، كانت بالأداء الحى ذى الصوت الطبيعى، بينما أغانى على الحجار كانت من خلال التسجيل الصوتى، مما أحدث نوعا من الانفصام فى أداء الأغانى بوجه عام.

وعلى الرغم من إمساك المخرج كرم مطاوع بزمام الأداء التمثيلى، إلا أن ثمة تفاوت فى أساليب الأداء كنا نلاحظها على بعض الممثلين، وهو التفاوت بين الأسلوب الطبيعى والأسلوب الواقعى والأسلوب الملحمى، ولو أن المخرج عمد إلى توحيد أسلوب الأداء، أو التقريب بين مختلف الأساليب، لكان ذلك فى صالح العرض بلا جدال.

ولكن هذا بطبيعة الحال لا يمنعنا من الإشادة بالجهود الهائلة التى بذلها فريق التمثيل فى المسرحية، فى طليعتهم الفنانة العائدة سهير المرشدى، التى ذكرتنا فى هذه المسرحية بأدوارها التى لا تنتسى على خشبة المسرح المصرى، لقد تألقت فى دور دلال فى الفصل الأول تألقها فى دور زبيدة، خاصة فى الفصل الثالث، وعرفت كيف تنتقل ببراعة من دور زبيدة، خاصة فى الفصل الثالث، وعرفت كيف تنتقل ببراعة من دور فتاة الصالة الرخيصة فى روض الفرج، إلى سيدة القصر الحاكم فى بيت الباشا، كما عرفت كيف تلقى بالأشعار بالبراعة التى توزع بها النكات والقفشات، أما مشهد الحب بينها وبين يوسف فى الفصل الثانى، فكانت فيه على درجة رائعة من التعبير لا التعبير بقسمات الوجه فقط، ولا التعبير بطبقات الصوت وكفى، ولكنه التعبير المتكامل بكل عضلات الجسم وكل خلجات الوجدان.

ويتألق النجم الكوميدى أمين الهنيدى فى دور عم وديع الشاعر، دور يكاد يكون جديدا عليه وعلينا، لأنه أقرب إلى التراجيدى منه إلى الكوميدى ، دور الشاعر المقهور المغلوب على أمره، الذى مضى أمامه قطار العمر، ولم يعد يملك من أمره شيئا، ولكنه كالأشجار، يموت واقفا دون أن يحنى رأسه لمحتل أجنبى غاصب، أو لعميل من عملاء الاحتلال، أنه يفضل أن يموت جوعا على أن يذل قلمه لخائن أو جبان، ولقد عرف أمين الهنيدى كيف يؤدى دوره بحنكة بالغة واقتدار واضح، وإن

كنت آخذ عليه المبالغة الشديدة فى الملابس الرثة التى كان يرتديها، والتى تثير التقزز والاشمئزاز أكثر مما تبعث على الضحك أو الاشفاق، كما كنت أود للمخرج أن يطلق الطاقات الكوميدية لدى هذا النجم الكبير فى إطار الدور، بدلا من تجميده فى الكثير من المشاهد، التى بدا فيها هامشيا وكأن لا وجود له.

وذلك على العكس من الممثل الكوميدى فاروق نجيب الذى عرف كيف يطلق عنانه الكوميدى داخل شخصية فهمى أفندى سكرتير الباشا الخاص، وهى الشخصية الملائمة تماما لطبيعة هذا الممثل فى الأداء والتعبير، والتى عرف كيف يجسدها بحيوية بالغة فوق المسرح، وأن كنت أعيب عليه هنا ما عبته عليه كثيرا، من مغالاة فى الأداء الميلودرامى. وذلك فى المشهد الذى يهجو نفسه فيه، فيصف نفسه بالكلب والبغل والببغاء والحمار، وينتهى به الأمر، بعد أن يقلد أصوات هؤلاء جميعا، بالتشنج والبكاء والارتماء على الأرض.

وأما الممثل الصاعد سمير حسنى، الذى قام بدور المناضل الثورى يوسف، فقد كان موفقا فى دوره كل التوفيق، وخاصة فى مشهد الحب بينه وبين سهير المرشدى فى الفصل الثانى، وبينه وبين الباشا فى الفصل الثالث. ولو أنه كان دون المستوى فى الفصل الأول. ولا شك فى أن هذا الممثل بصوته المسرحى القادر على التلون، وتعبيرات وجهه المتمكنة من التعبير، وحضوره المتميز فوق المسرح، كان ملائما كل الملاءمة لهذا الدور.

وأما أحمد الناغى فى دور عزيز باشا، فكان ملفتا للنظر مثيرا للإعجاب لقد عرف كيف يتقمص شخصية الباشا رئيس الوزراء، وكيف يؤدى دوره بثبات واتقان، وكيف يكون مقنعا فى دور منفر بطبيعته، وكيف يصل فى النهاية إلى وجدان الجمهور، وأن يكون مركز ثقل حقيقى فى الأداء التمثيلى بوجه عام.

هذا على العكس من الممثل الكبير عبد الحفيظ التطاوى الذى كان باهتا فى دور عارف بك نسيب الباشا المتسلق والانتهازى، الذى تحول من كاتب بسيط فى البلدية إلى تاجر كبير من أصحاب الشركات، وذلك كله من خلال علاقته بالباشا، وعلاقاته برجال السراى وأعوان الاحتلال، ولكن التطاوى لم يف بكل

أبعاد الدور، كان رتيبا فى أدائه، بطيئًا فى إيقاعه، بل كان متلعثما فى كثير من الجمل والعبارات، ودون مستوى أدواره المتميزة بكثير.

عموما، كان عرض «روض الفرج» بإيجابياته التى تفوق ما فيه من سلبيات عرضًا جادًا وجديدًا، وسط بحيرة آسنة وراكدة من المسرحيات الهزلية أو الهزيلة، إنه محاولة للعودة بالمسرح إلى جلال الموضوع وبهاء العرض، وعمق الدراما ، ودفء الأداء التمثيلى، أو هو بالأحرى إعادة وليس عودة إلى مسرح الستينيات، حيث كان المسرح مسرحا، وليس شيئًا آخر سوى المسرح.

* * *

فنـان الألـم العبقـرى

من مؤلفات جلال العشرى

ملأ الأفـــواه والأســـمـــاع فى ضجة المحياة وفى صمت الفناء

حـــائط الـــفن وبـــانى ركـــنه معبد الألحان استحق الغناء

بـلـبل اســكـنـدرى أيـكه ولـيـ ـس فى الأرض ولـكن فى الـسـمـاء

هكذا رثى أحمد شوقى أمير الشعراء.. فنان الشعب سيد درويش ألا رحم الله الراثى والمرثى وقد مرت الستون على وفاة الفنان، والخمسون وزيادة على وفاة الشاعر.

غير أن العزاء ليس فى الرثاء ولكنه فى تمجيد الذكرى، فالذكرى لا تموت ما بقيت الأصالة واستمر تواصل الأجيال، وذكرى سيد درويش نوع من محاسبة النفس والتفتيش فى أعماق الذات، فما فعله لنا وبنا لا تنكره الحقيقة ولا يتنكر له التاريخ، أما ما فعلناه نحن له وللغناء من بعده، فهذا هو ما نحزن له وما نستحق عليه الرثاء.

ولو كان سيد درويش كما قال العقاد أحدا كآحاد الفئة لما لنا كبيرا ولا صغيرا على إهماله، ولا لحق هذه الأمة ضير من غفلتها عن تثمير ملكاته وتكميل شوطه، ولكنه رأس طائفة وطليعة مدرسة، رأس طائفة لم يتقدمها متقدم، وطليعة مدرسة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الموسيقى المصرية، ولا استثنى أحدا ممن اتصل بنا نبؤهم فى العصر الحديث.

وهذا صحيح، فقد كان سيد درويش رائد مدرسة حديثة فى التلحين وفى الأداء الموسيقى، مدرسة استطاعت أن تنقل الموسيقى المصرية من عهد التركيبات والعثمانيات أو من النغم التركى وتراكيبه وبشارفه، إلى عهد آخر جديد، حيث الموسيقى المصرية طراز يجذب الأذن، ويوقظ القلب، وينبه الفكر.. كل هذا فى وقت واحد.

وتلك ثورة فى الفن الغنائى، انبثقت من ثورة ١٩١٩.. ومشت معها جنبا إلى جنب، وكان شعار هذه الثورة الانتقال بالتلحين الموسيقى من التطريب إلى التعبير، تعبير النغمات عن معانى الكلمات، فليس التلحين مجرد تحويل الكلام إلى أنغام، ولكنه بعث الروح فى جسد اللحن الغنائى.

كذلك استطاعت ثورة سيد درويش أن تحطم النزعة الانفرادية فى التلحين والغناء، وأن تعلى من شأن اللحن الجماعى على اللحن الفردى، فاللحن الجماعى أفعل فى التأثير على الجمهور، وبالجماعة وليس بالفرد قامت ثورة ١٩١٩.

وفوق هذا وذاك استطاع سيد درويش أن يعاصر الموسيقى الغربية وأن يوسع من نطاق التعبير فى الموسيقى المصرية، وأن يزودها بأنفاس حديثة من النغم الغربى بعد تطويعه للمذاق الشعبى، بحيث ينساب فيه ويمتزج به من غير افتعال تتأذى منه الأذن، وبدون غرابة تقطع الاسترسال فى الاستماع وفى التأثير.

وبعد هذا كله، استطاع سيد درويش أن يترك التخت.. تخت الغناء ويتجه إلى المنصة.. منصة المسرح، ويسأله زكى طليمات «لماذا تركت التخت.. تخت الغناء؟» فيرد عليه: «زى ما خلعت الجبه والقفطان ولبست البدلة».

ويستطرد فنان الشعب قائلا: «إن التلحين للمسرح يفتح أمام الملحن دنيوات لا حصر لها، وذلك فى التعبير عن ألوان الحياة، التى لا يمكن أن تتواجد فى مجال آخر.

لقد كان بحق رائدا للمسرح الغنائى، بل كان الرائد الحقيقى لفن الأوبريت المسرحى، ذلك الفن الجميل الذى لم يتطور من بعده حتى الآن، وكان قد أنجز من الأدوار ١٢ دورا، ومن التواشيح ٣٧ موشحا، ومن الطقاطيق ٦٦ طقطوقة، ومن الأوبريتات ٢٦ أوبريتا غنائيا، فيا لها من ثروة ، بل يا له من تراث!

وهاهو العرض المسرحى «فنان الشعب» يحاول أن يوفى سيد درويش جزءا من حقه علينا، حتى لا يقال والكلام للمخرج عبد الغفار عودة .. «إن سيد درويش قد أحب مصر وشعبها ولم يقصر فى العطاء، وأحبته مصر وشعبها ولكنهما قصرا فى تكريمه ودراسته وفهمه».

وهذا العرض المسرحى إذ يجىء فى مناسبة الاحتفال بالذكرى الستين لوفاة فنان الشعب، ومن خلال ميلاد الفرقة المسرحية القومية الدائمة بالأسكندرية إنما يجدد الأمل فى مواصلة العطاء لكى يشارك أبناء الثغر من ذوى المواهب الأصيلة فى تحقيق نهضة مسرحية حقيقية وجادة فى العاصمة الثانية لمصر الإسكندرية.. جامعة الفنون.

وكان توفيقا من هذه الفرقة أن تقدم باكورة أعمالها عن حياة هذا العملاق العظيم، فى معالجة جديدة لمؤلف سكندرى شاب هو إسماعيل مهنا، الذى حاول أن يستعرض حياة سيد درويش وكفاحه، لا فيما يشبه السيرة، ولكن فيما هو أقرب إلى الصورة.. الصورة الحية بكل ما فيها من خطوط وألوان، وبكل ما تعكسه من نور وظلال، متوقفا بطبيعة الحال عند ملامح بعينها فى تشكيل هذه الصورة، فى طفولته وصباه، فى شبابه ورجولته، فى اغترابه فنانا، وتعاسته عاشقا، وشقائه من أجل لقمة العيش.

وربما كانت أهم هذه الملامح اكتشاف نجيب أفندى فهمى، معلم الأناشيد بمدرسة شمس المدارس الإبتدائية لموهبته، وتشجيعه على المضى فى الغناء والإنشاد، ثم إلتحاقه بالمعهد الدينى بمسجد المرسى أبو العباس بحى الأنفوشى وتركه له بعد عامين من الدراسة، لكى يشتغل مع عمال البناء، لقاء أجر زهيد ينفق منه على أمه وزوجته التى تزوجها وهو فى الثالثة عشرة من عمره، إلى أن تصادف أن استمع إليه الشقيقان السوريان أمين وسليم عطا اللّه، وهو يغنى لعمال المعمار، فعرضا عليه العمل بفرقتهما فى بلاد الشام.

ويركز المؤلف على رحلة سيد درويش إلى الشام بعد أن رزق بولده محمد البحر، وقضى عشرة شهور فى رحلته الفاشلة، حتى أرسلت له أمه ثمن تذكرة

عودة إلى أرض الوطن، كما يركز على رحلته الثانية إلى بلاد الشام مع الشقيقين.. عطا الله، وهى الرحلة التى استمرت قرابة عامين حفظ فيهما معظم التراث العربى فى الغناء، واستكمل دراسة علوم الموسيقى، إلى أن عاد ثانية إلى الإسكندرية ليغنى فى الأفراح، والموالد، والمقاهى.

ويقف المؤلف وقفة طويلة عند لقاء سيد درويش بعملاق المسرح الغنائى سلامة حجازى، الذى شاركه المولد السكندرى ولقب الشيخ، وشجعه على السفر إلى القاهرة ليقدمه على مسرحه، ولكن الجمهور المفتون بصوت سلامة حجازى وقدرته على التطريب، وفروسيته فوق المسرح، لم يهتز لسماع النجم الموسيقار الصاعد، ولم يطرب لألحانه الرقيقة الهادئة، وطالب بإنزاله من فوق خشبة المسرح.

وكيف كان يمكن لهذا الجمهور أن يعجب بشيخ ناشىء ناعم الأظافر، فى حفل تولى افتتاحه العملاق سلامة حجازى، بإطلاق صوته الهادر الصداح، الذى لم يكن يجاريه صوت فى التطريب؟

وعاد سيد درويش إلى الإسكندرية يعمل بها سنوات الحرب العالمية الأولى، حيث الفساد الاجتماعى، والكساد الاقتصادى، واضطراب القيم، واختلال المعايير، مما ظهرت آثاره على جبين المسرح المصرى، الذى أدار ظهره للمسرحيات المترجمة أو المؤلفة باللغة الفصحى، واتجه إلى المسرح الكوميدى، المكتوب باللهجة العامية، وهو المسرح الذى تجاذبه النجمان نجيب الريحانى وعلى الكسار، ومن ورائهما الكاتبان بديع خيرى، وأمين صدقى، والذى راح يقدم مسرحيات فكاهية مكتوبة باللهجة العامية، ومن طراز تعقد فيه بطولة المسرحية لشخص واحد.

ورأى جورج أبيض حامل لواء المسرح التراجيدى الجاد، مسرح اللغة العربية الفصحى، أن ينازل هذا المسرح الكوميدى الصاعد، وينزل إليه، بتقديم غنائيات فكاهية مترجمة عن روائع المسرح الأوروبى، فقدم فيروز شاه، أول أوبريت غنائى يعهد بتلحينه إلى سيد درويش، وعلى الرغم من إحاطة المسرحية بدعاية واسعة

فى الإعلان، إلا أنها لم يكتب لها النجاح، فالجمهور المصرى الذى كان يبحث عن ذاته، ويتأهب لثورة ١٩١٩، لم يجد فيها المذاق الذى يشتهيه، وهو المذاق المصرى الذى يفوح بتوابل الحياة المحلية، ويبعده عن ظلال الاحتلال الأجنبى.

وكان من الطبيعى أن يتجه سيد درويش إلى فرقة نجيب الريحانى بعد أن تعرف عليه بديع خيرى، ليقدم لهما الأوبريت الغنائى الثانى «ولو» الذى بفضله بدأ نجم سيد درويش فى الصعود، وبدأ أصحاب الفرق يتهافتون عليه، وبخاصة فرقة منيرة المهدية التى لحن لها أوبريت «كليوباترا» فضلا عن فرقة أولاد عكاشة، وفرقة على الكسار، إلى أن استقل بفرقته الخاص، وقدم من خلالها أوبريت «البروكة» ثم أوبريت «شهر زاد»، وانتصبت قامة سيد درويش رائدا من رواد الموسيقى المصرية الحديثة.

وقامت ثورة ١٩١٩، فكان هو نشيدها المدوى فى أرجاء الوطن وعلى لسان الأمة المصرية، بعد أن أرهصت ألحانه بقيام الثورة، إلى أن توفى فى ١٥ سبتمبر ١٩٢٣، ولم يشيع جنازته سوى عدد لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة.

تلك هى مأساة موته، وهذه كانت مأساة حياته، فيا لها من مأساة رسمها سيد درويش، ذلك الفنان العظيم الذى كان بحق ابنا من أبناء الحرمان وشقيقا من أشقاء الألم، ولكنه الحرمان الثرى الذى يعطى أكثر مما يأخذ، والألم العبقرى الذى لا يهدم إلا من أجل أن يقيم البناء.

ورغم هذا كله، فإن مؤلفنا الشاب إسماعيل مهنا، لم يدرك العنصر الدرامى فى قصة حياة سيد درويش، ولم يستوعب البعد المأساوى فى ملحمة صراعه من أجل الفن. وركز كل اهتمامه على خطوط الطول والعرض فى سيرته الذاتية، فكان ما قدمه أقرب إلى المسرح التعليمى، الذى يعنى بالمعلومة التاريخية أكثر من عنايته بالمواقف الدرامية، ويهتم بصورة البطل قبل اهتمامه بتضاريس سيرته.. فى هبوطها وصعودها نحو المجد أو الموت.

ورغم هذا فإن المؤلف لم يستثمر العناصر الدرامية فى صورة سيد درويش وإن مر بها مرورا عابرا، من ذلك مثلا رحلته الأولى الفاشلة إلى بلاد الشام،

ومدى تأثيرها على حياته الخاصة ووجدانه العام، خاصة وأنه لم يجد معه تذكرة العودة، حتى باعت أمه مصوغاتها الذهبية لكى ترسل له ثمن هذه التذكرة.

كذلك موقفه من زوج أخته تاجر الأثاث الذى هددها بالطلاق، إن لم يقلع أخوها سيد عن الغناء فى المقاهى والأفراح، لما فى ذلك من مجلبة للعار، وكيف أثرت هذه الحادثة فى مجرى حياته، وتركته نهبًا للصراع بين الانتماء العائلى والولاء الفنى.

ثم محاولته الفاشلة فى الظهور على المسرح بعد الشيخ سلامة حجازى ورفض الجمهور له، وسخريته به، وهو يغنى دور «ضيعت مستقبل حياتى» وإذا بتعليق الجمهور «واحنا مالنا إذا كنت ضيعت مستقبل حياتك» وتبقى خيبة «بسبع رجلين».. وباين عليه الحب قطع نفسه».. إنها الأزمة التى يصادفها الفنان فى محاولة العبور من اعتياد القديم إلى ارتياد الجديد.

والأهم من هذا كله دراميًا، هو قصة علاقته بجليلة بنت بحرى، التى اغترب من أجل مهرها فى بلاد الشام، ودفعته إلى معركة حامية مع أحد الضباط الانجليز، وأوحت له بتلحين أهم دورين من أدواره وهما «ضيعت مستقبل حياتى» و «أنا هويت وانتهيت» فضلاً عن دوره الشهير «زورونى كل سنة مرة».

إنها كما يقول عنها سيد درويش «امرأة.. واحدة من بنات بحرى.. اسكندرية.. خط رابور الميه.. امرأة اجتمعت فيها حيوية ألف امرأة، وأردتها لنفسى دون منازل، أعطتنى الكثير ثم حرمتنى من القليل، أشعلت النار فى كل جسمى ثم تركتنى فلم يستطيع رابور المية وكل حنفيات الحى الذى يحمل اسم رابور المية.. أن تطفىء اللهب».

وأخيرًا حادثة موته، وكيف وقعت هذه الحادثة، هل كانت ميتة طبيعية، هل كانت من أثر الاجهاد، أم بفعل تعاطى المخدرات، أو أن جليلة دست له شيئًا فى طعام العشاء، حيث كان يقضى معها ليلته الأخيرة؟

هذه جميعًا هى عناصر الدراما فى قصة حياة فنان الشعب، ولكنها العناصر التى لم يستثمرها مؤلف هذه المسرحية، واكتفى بأن يعرض لنا صورة هذه

الحياة، فبدت بسيطة.. عادية.. مسطحة، أقرب إلى المسرح التعليمى منها إلى المسرح الدرامى.

ويجىء المخرج عبد الغفار عودة ليتحمل عبء تجسيد هذا النص المسرحى، مؤمنًا بأن ميلاد أول عمل للفرقة القومية المسرحية بالاسكندرية، ينبغى أن يكون لمؤلف سكندرى، حتى ولو كان شابًا صاعدًا، تنقصه الخبرة الدرامية، والتمرس بفن التأليف المسرحى، فضلاً عن أعضاء الفرقة المسرحية أنفسهم، وهم مجموعة من الهواة، وليسوا من المحترفين، تلهبهم الحماسة، وتتأجج فى صدورهم الموهبة، وإن أعوزتهم الدراية بفن الأداء المسرحى.

ومن هنا كان الجهد المضاعف والمكثف الذى بذله المخرج المؤمن برسالته، وبدوره فى إقامة هذا النصب التذكارى على قاعدة من الأساس السليم، والرؤية التى ارتآها المخرج لتجسيد هذا النص، هى شمولية العرض المسرحى، حيث المسرح كله، منصة وصالة، تنبعث منه الموسيقى والألحان والأشعار، فيما يشبه الحفل أو الفرح، وحيث المدعوين جميعًا يرددون ألحان.. فنان الشعب.

وتلك هى الإضافة الملحمية التى أضافها المخرج إلى هذا النص التعليمى، حيث تقف أشعار حمدى عيد وألحان حمدى رءوف، على الوجه الآخر لأغانى وألحان سيد درويش، ويقف بينهما الراوى، ومن ورائه فريق الكورال لكى يربط الأحداث تارة، ويرهص بها تارة أخرى، ويعلق عليها تارة ثالثة.

وربما شعرنا بنوع من الانفصال بين الطرفين، وربما أحسسنا بالتفاوت الواضح بين المستويين، وربما تاهت ألحان سيد درويش فى زحام الفرقة الغنائية التى تشكل «كورال الحرية» فضلاً عن فرقة بحرى للفنون الشعبية، وهذا كله صحيح، ولكن الصحيح أيضًا هو أن المخرج حاول أن يقدم سيد درويش من خلال رؤية عصرية، بحيث لا تشاهده بمنظار الواقع التاريخى، ولكن بعيون الحضر المعاصر.

وقد تبدو بعض المشاهد ضعيفة أو فاترة، كما فى لقاء سيد درويش بالفتانة الراسخة منيرة المهدية، أو بالمطربة الصاعدة حياة صبرى، وقد تبدو بعض

اللوحات وكأنها قائمة بذاتها لا علاقة لها بسياق الأحداث، كما فى لوحة الفرح الإسكندرانى، وقد تبدو النهاية سطحية أو ساذجة كما فى نهاية المسرحية، ولكن هذا جميعه لا يقلل من قدرة المخرج على السيطرة على حركة المجاميع، وعلى تكوين تشكيلات جمالية من أفراد البشر، فضلاً عن تقديم هذا العدد الكبير من الممثلين الهواة، فى صورة مشرقة بل ومشرفة من خلال هذا العرض الاستعراضى الكبير.

فى طليعة هؤلاء الممثلين عبد الحميد سليم بأدائه الرزين، وصوته المعبر، وحضوره القوى فى دور حامد بك، عاشق الفن المحب للغناء، ثم ماجد الهجرسى بأدائه التعبيرى وأسلوبه التأثيرى فى دور نجيب أفندى مكتشف سيد درويش وأول من استشعر موهبته الفنية، ثم يوسف صليب الفنان المتميز، بطريقته المرحة فى الأداء، وخفة ظله فوق المسرح، وبخاصة فى دور الشيخ الغاياتى، الذى تفوق فيه زميله محمد عزت الإمام فى دور الشيخ دهشان، لمبالغة الأخير فى أداء هذا الدور.

أما سعيد الصباغ فى دور سليم عطا الله وزميله إيهاب زاخر فى دور أمين عطا الله، فعلى الرغم من نجاحهما فى تكوين هذا الثنائى السورى، وبراعتهما فى أداء دوريهما، إلا أن ميلهما إلى الفارسكه خرج بهما عن دائرة الإقناع المسرحى، وبالتالى الإيهام الفنى.

ثم يجىء الفنان محمد مرسى فى دور بديع خيرى معبرًا ومؤثرا فى وقت معا، معبرا عن أبعاد دوره، ومؤثرا فى وجدان الجمهور، وناقلا أمينًا لصورة هذا الفنان العظيم فى مخيلة الجميع، وكذلك الممثل نادر عطوة الذى قام بدور الشيخ سلامة حجازى، كان موفقا فى حدود دوره، مقنعا بلا افتعال، معبرا بلا انفعال، جامعا بين بساطة الحركة وسهولة التعبير.

وبعد هؤلاء جميعا يجىء الممثل والمطرب أحمد سعد، فى دور سيد درويش، موهبة صوتية متميزة، وبراعة تمثيلية ممتازة، وقدرة على التعايش الصادق داخل أبعاد الدور، إنه محارة سكندرية أصيلة، فى داخلها اللؤلؤة الموعودة، لو أنه ازداد تمرسا بفن الأداء المسرحى.

أما يسرية عبد العزيز فى دورها المزدوج جليلة وحياة صبرى، فكانت عادية فى كلا الدورين، لا تنقصها الحماسة الفنية وأن افتقدت الخبرة المسرحية، وعلى كلا الجناحين.. جناح الإلقاء وجناح الأداء.

وأما نيفين إبراهيم فى دور منيرة المهدية، فكانت دون المستوى بكثير، سواء فى الأداء والإلقاء أو حتى فى الحضور المسرحى.

ولكن هذا كله لا يقلل كثيرا من قيمة الجهد الجماعى المبذول فى هذا العمل الضخم، الذى لا نملك بإزائه إلا أن نحيى الفرقة المسرحية القومية بعاصمة مصر الثانية.. الإسكندرية، كشعلة أمل فى البعث الفنى، وإشعاع رجاء فى النهضة المسرحية.

* * *

الـزواج .. ذلـك الرعـب اللـذيذ

كان الزواج ولا يزال وسيظل أبدا، موضوعا أثيرا لدى كتاب المسرح، وخاصة كتاب المسرح الكوميدى، لما يثيره مثل هذا الموضوع من مشكلات وقضايا، ولما يترتب عليه من أحداث ومواقف، نتيجة لتداخل المصالح، وتشابك المصائر، وتصادم الأقدار، وخاصة فى مجتمع تجثم فوق صدره العادات والتقاليد، مثل الشبكة، والمهر، والفرح، وقائمة الأثاث، وهدايا العريس، كما تحيط به الأزمات الاقتصادية مثل أزمة الإسكان وأزمة المواصلات، وأزمة المرتبات التى هى دون مستوى المعيشة بكثير.

وأمام كل هذه الظروف مجتمعة، يصبح التفكير فى الزواج نوعا من الرعب والفزع، الذى يصيب الشباب، ولكن الشاب بعد أن تخرج فى الجامعة، وحصل على الوظيفة لا يكاد ينقصه سوى الزواج أو ما يسمونه بالاستقرار ، لأنه إذا كان التفكير فى الزواج شيئًا مرعبا، فإن الزواج نفسه هو ذلك الرعب اللذيذ. هو الشر الذى لابد منه، هو التجربة الوجودية الحقيقية التى تقف فيما بعد الميلاد وفيما قبل الموت، هو باختصار الحياة: حياة الإنسان، أى إنسان.

وقد يلتقى الإنسان فى حياته الزوجية بكثير من المتاعب والصعاب، بل يندر ألا يلتقى بمثل هذه الأشياء، ولكنه فى النهاية، وأمام فعل الاختيار، يجد أن الزواج بكل متاعبه أفضل من اللازواج. لأنه بدون الزواج مجرد شىء، وبالزواج كل شىء، وهذا هو ما يقوله شكسبير على لسان بطله هاملت.. الذى يخلد بنا إلى شر نعلمه، مخافة شر لا نعلمه!».

والذى يعنينا الآن، هو أن هذا الموضوع هو ما أدار عليه الكاتب المسرحى عبد الرحمن شوقى أحداث مسرحيته، «الرعب اللذيذ» متخذا من موضوع الزواج فى علاقته بمشكلة الإسكان حدثًا رئيسيًا تلف وتدور من حوله باقى أحداث المسرحية.

فهنا فى هذه المسرحية يطالعنا الأستاذ عبد العال الموظف العتيق بقلم القضايا بالمحاكم المصرية، الذى توفيت عنه زوجته فراح يعيش على ذكراها عاكفا على تربية ابنته الوحيدة منها واسمها فوقية، إلى أن تكبر فوقية، وتتخرج فى الجامعة، وترتبط بأحد الشبان الذى يعرض عليها الزواج، وتوافق فوقية على الفور، لما يتمتع به هذا الشاب من مزايا كثيرة، فهو على درجة كبيرة من الوسامة، وعلى درجة أكبر من الخلق الرفيع، ثم هو سليل أسرة عريقة، ومع ذلك فهو يكافح من عرق جبينه، حيث يعمل موظفا بدار الكتب المصرية، والأهم من هذا كله أن هذا الشاب يحبها حبًا كبيرًا.

وكما وافقت الابنة يوافق الأب على زواج ابنته من هانى شلبى، الذى دفع كل ما ملكت يداه فى الشبكة والمهر ولوازم الفرح، بالإضافة إلى مبلغ قيمته ألف جنيه فى مقابل أن يحصل له الأستاذ عبد العال على الشقة، ولكن الخطوبة تستمر سبع سنوات دون أن يجد الأستاذ عبد العال هذه الشقة، وبالتالى يتم تأجيل الزواج من سنة إلى سنة أخرى، إلى أن تدب المشكلات، وتستفحل الخلافات، ويصبح مستقبل فوقية وهانى على كف عفريت أو بالأحرى فى مهب الريح.

وخروجا من الأزمة، يهتدى الأستاذ عبد العال إلى حل مرحلى، إلى أن يهتدى من خلاله إلى الحل الأخير، لقد قرأ فى إحدى الصحف عن إعلان تأجير شقة مفروشة لمدة شهر واحد، لدواعى سفر ساكنها الأستاذ بهجت الموسيقى، وعلى الفور اتصل به، وتعاقد معه، وسجل العقد فى الشهر العقارى، وبناء على ذلك، شرع فى إقامة حفل الزفاف، بحيث يتجه العروسان بعد انتهاء الحفل إلى هذه الشقة لقضاء شهر العسل. وبعدها يحاول الأستاذ عبد العال أن يجد حلا، والحل

عنده أن يستمر فى دفع إيجار الشقة المفروشة لأكثر من ثلاثة شهور متصلة، ثم يتفق مع المالك على الاستمرار فى دفع هذا الإيجار على امتداد العام.

وبالفعل يتجه الأستاذ عبد العال إلى الشقة المفروشة بعد إتمام حفل الزفاف، لكى يفسح الطريق أمام العروسين الواقفين بباب العمارة، ولكنه يفاجأ بوجود الأستاذ عزت شقيق الأستاذ بهجت، الذى يقيم معه فى الشقة، ويعلق على إقامته بها، كل أحلامه فى الزواج من «مها» ابنة الجيران، والاستقرار معها فى عش الزوجية الهادىء الجميل، بعد أن رحل شقيقه إلى خارج البلاد.

ويبذل الأستاذ عبد العال كل محاولاته لإجلاء عزت عن الشقة، إلى أن يهدده باستدعاء الشرطة، بمقتضى العقد الموثق بالشهر العقارى، والموقع عليه من الأستاذ بهجت، ويضطر عزت بالفعل إلى الجلاء عن الشقة، بعد أن يضع كل مستلزماته الشخصية فى صندوق ضخم، ويتركه فى حوزتهم لحين عودته فى صبيحة اليوم التالى، ويصعد العروسان إلى شقة شهر العسل، ويتركهما الأستاذ عبد العال لقضاء ليلة العمر، ولكن الليلة لا تنقضى على خير. فالأستاذ هانى لا يكف عن شعوره بالخوف. الخوف من انقطاع التيار الكهربائى، والخوف من الأشباح التى تسير فى الظلام، والخوف من الطرقات المتواليات فوق سقف غرفة النوم، إلى آخر هذه الهواجس التى تقض مضجعه، فى الوقت الذى تستنكر عروسه فوقية كل هذه الهواجس، وترجع قلقه وتوتره إلى انهياره العصبى فى ليلة الزفاف.

ويحتدم الخلاف بين العروسين، ويستدعى الأستاذ عبد العال فورًا لاصلاح ما بينهما ولكن الخلاف يزداد حدة واحتدامًا إلى أن يصل إلى حد التفكير فى الطلاق. وفيما هم يتشاجرون، ينقطع التيار الكهربائى فجأة. وتظهر الأشباح التى تثير الرعب فى قلب الجميع. وتتجه الأنظار إلى الصندوق الضخم لعل بداخله ما يريب، ويجبن الأستاذ عبد العال عن فتح الصندوق ويغامر الأستاذ هانى بفتحه ويفاجأ الجميع بما فى داخله من أشلاء فيفكرون على الفور فى استدعاء الشرطة.

ولكن الشرطة قد توجه إليهم التهمة، إذا لا بد من الروية والتفكير، أو بالأحرى لابد من انتظار مجيء الأستاذ عزت للحصول على الصندوق، وفى الحال يتم استدعاء الشرطة باعتباره المسئول عن الصندوق، وعما بداخل الصندوق، وتقتحم الست نعمات الشقة ومعها حكم بطرد الأستاذ بهجت الذى لم يسدد لها الايجار باعتبارها المالكة صاحبة العمارة، ولكنها تدخل فى نقاش طويل مع الأستاذ عبد العال ينتهى باتفاقهما على الزواج، وعلى انتقالهما إلى شقتها الأفخم فى عمارتها الأخرى.

وتتمكن فوقية من اكتشاف سر انقطاع التيار الكهربائى وسر الأشباح التى تظهر فى جنح الظلام، وكيف أنها جميعًا من ألاعيب عزت الذى كان يهدف من ورائها إلى إزعاج العروسين وإيهامهما بوجود قتيل فى الصندوق وعفريت فى الشقة، حتى يُغادرانها ويتركانه فيها.. فيحقق حلمه فى الزواج من «مها» ابنة الجيران. وأمام تهديد الجميع باستدعاء رجال الشرطة، يفصح عزت عن سر الصندوق الخشبى الضخم، وكيف أنه احتوى على أطراف صناعية ومومياء من البلاستيك بهدف إنجاح خطته فى الحصول على الشقة بعد سفر أخية بهجت إلى الخارج.

ولكن الأستاذ عبد العال بعد أن يكون قد وجد حلا لمشكلته ومشكلة ابنته فوقية وعريسها هانى، وذلك عن طريق زواجه من الست نعمات يقرر ترك الشقة للأستاذ عزت، والانتقال إلى الشقة الأخرى فى العمارة الأخرى.

وبعودة السعادة للجميع، للأستاذ عبد العال وزوجته الست نعمات، والعريس هانى وعروسه فوقية، والشاب عزت ومها ابنة الجيران، تنتهى ليلة الرعب ويتفرغ الجميع للذة الزواج.

وبهذه النهاية السعيدة تنتهى هذه الكوميديا البوليسية التى كتبها عبد الرحمن شوقى ليعالج من خلالها مشكلة الإسكان باعتبارها من أهم المشكلات التى تعترض موضوع الزواج، ولكنه فى الوقت الذى نجح فيه الكاتب فى تصوير المشكلة وتجسيدها فوق المسرح، لم يحالف مثل هذا النجاح فى إيجاد حل أو فى الايحاء بالحل الصحيح، فالحل الذى اهتدى إليه فى نهاية المسرحية أقرب إلى

المصادفة السعيدة التى نصادفها فى أفلامنا السينمائية، حيث يلتقى الأستاذ عبد العال وهو الرجل الأرمل، بالست نعمات وهى المرأة العانس فيتفقان على الزواج وعلى الإفادة مما تملكه من شقق وعمارات، وبالتالى تنتهى مشكلته هو شخصيا فى الحصول على شقة كما تنتهى مشكلة ابنته فوقية مع عريسها هانى، وفى الطريق يجد الأستاذ عزت حلا لمشكلته مع «مها» فتاة الأحلام.

وصحيح أن المؤلف استطاع أن يقع على المشكلة الحية التى يعانيها شباب المعاصر، وعلى الشخصيات الأكثر حيوية التى تجسد هذه المشكلة، وبخاصة شخصية الأستاذ عبد العال وشخصية فوقية وعريسها هانى، وهذا هو الثالوث الحقيقى الذى نجح الكاتب فى تصويره، وفى اطلاقه على المسرح، ولكن الصحيح أيضا أن ثمة شخصيات أخرى، لم تلق من الكاتب نفس القدرة من العناية والاهتمام فبدت فاترة على المسرح، مثل شخصية «مها» ابنة الجيران، وعزت فتى الأحلام، فضلا عن شخصية «كاميليا» التى جاءت تسأل عن الأستاذ بهجت، دون أن يكون لها دور حقيقى لا فى تطوير الحدث ولا فى مضمون المسرحية.

وصحيح أيضا أن أحداث المسرحية حافلة بكمية كبيرة من الإضحاك، من خلال مواقفها الكوميدية، ومفارقاتها الفكاهية، ومشاهدها المثيرة للمرح،ولكن الصحيح أيضا أن كل هذا الكم الكبير من الإضحاك لا ينبثق من المضمون الرئيسى للمسرحية، ولكنه يخرج عن هذا المضمون، لكى يتطرق إلى تلميحات جنسية، وقفشات لفظية، وتعليقات ساخرة، الهدف منها إثارة الضحك لمجرد الإضحاك، دونما استهداف لتعميق معنى أو تأكيد فكرة أو بلورة شخصية أو تصعيد حدث.

وكم كان يسيرا على الكاتب أن يتحاشى مثل هذه السلبيات، بحيث يرتبط الإضحاك بمضمون المسرحية الرئيسى، منبثقا من المواقف، معبرا عن الشخصيات ولكنها الرغبة فى شحن العمل المسرحى بأكبر كمية من الضحك بصرف النظر عن أى اعتبار، حتى ولو كان ذلك على حساب المسرحية.

ولا أدرى لماذا يصر الكاتب المسرحى عبدالرحمن شوقى على وصف نصه المسرحى بأنه «كوميديا بوليسية» وقد كثر استخدام هذا الوصف لبعض المسرحيات الكوميدية، دونما دلالة حقيقية لهذا الوصف على المضمون المسرحى، وإلا أين هى «البوليسية» فى هذا العمل الكوميدى؟ بل ما معنى أن يوصف عمل كوميدى بالبوليسية؟

أغلب الظن أنها عادة الجرى وراء المسميات الطنانة، والعناوين المثيرة، جذبا لمزيد من الجمهور. وهو ما لا نرضاه للكاتب الجاد والملتزم عبد الرحمن شوقى، الذى أمد مسرحنا الكوميدى بالعديد من المسرحيات جيدة المضمون رفيعة المستوى.

ويجىء الإخراج المسرحى الذى تولاه المخرج الكبير حسن عبد السلام، لكى يحاول تجسيد هذا النص الكوميدى فوق المسرح، محافظا على ما فيه من فكرة جيدة، محتفظا بما ينطوى عليه من مضمون ساخن، محاولا أن يقدم نوعا من الكوميديا الهادفة أو ذات المضمون الهادف، ولا أقول الهاتفة أو ذات الضحك الهاتف.

وليس من شك فى أن المخرج حسن عبد السلام، استطاع حقا أن يفجر الكوميديا من باطن الشخصيات، والفكاهة من جوف الأحداث، وأن يحدث جوا من المرح يغلف هذه الكوميديا البوليسية، بحيث يجعل من الرعب لذة كما جاء فى عنوان المسرحية.

ولقد وفق حقا فى تقديم الشخصيات وخاصة شخصية الأستاذ عبد العال ومن بعده شخصية العروسين.. فوقية وهانى، وإن كان أقل توفيقا فى تقديم سائر الشخصيات الأخرى.. ما وعزت، ونعمات ومحروس، وخاصة هذا الأخير، الذى ظهر فوق المسرح، دونما مبرر معوقل، فهو لم ينطق كلمة واحدة طوال وقوفه فوق المسرح، وليس يكفى أن يوصف بالأخرس حتى يكون ذلك مبررا، لأن شخصية الأخرس تعد دورا من الأدوار الصعبة، بل لعله من أصعب الأدوار التى يقوم بها ممثل فوق المسرح، وكذلك شخصية «أبو صفارة» الذى كان ظهوره غير

مبرر كما فى حالة الأخرس، فهو الآخر لم ينطق بكلمة واحدة، وكل حواره كان من خلال الصفارة التى ينفخ فيها ويتكلم من خلالها، وهذا شىء إن أثار الضحك فهو لا يثير الفكر ولا يحرك الخيال.

وثمة شخصيات أخرى. كانت ثانوية الدور، ولكن المخرج حسن عبد السلام، عرف كيف يجعل منها عاملاً إيجابيا فى تطوير الحدث، وفى إطلاق الكوميديا، مثل شخصية الست نعمات العانس البدينة، التى جعل منها مادة للضحك وموضوعا للإضحاك، دون أن يكون ذلك على حساب العرض المسرحى.

على أن الذى يحسب للمخرج حقا هو قدرته على حفظ الإيقاع المسرحى، وسرعة تلاحق الأحداث، وتدفق حركة الشخصيات، بحيث لا نكاد نشعر بطول المسرحية ولا بشىء فيها من المط أو الإطالة.

وبمقدار ما وفق فى تفجير جوانب الضحك الكوميدى التى ينطوى عليها النص، وفق كذلك فى إبراز الجانب النقدى الاجتماعى، وخاصة ما يتعلق منه بمشكلة الإسكان، وإحساس الإنسان الحديث باللا مأوى، والرعب من تكاليف المعيشة، وارتفاع الأسعار، وأزمة المواصلات، وطوابير الأمن الغذائى والزحم.. الزحام على كل شىء.

ولا ننسى للمخرج كذلك حساسيته الشاعرة فى استخدام الإضاءة المعبرة والموسيقى المؤثرة، وخاصة فى المشاهد التى ينقطع فيها التيار الكهربائى، وتظهر الأشباح فى الظلام، ويتبدى شبح الصندوق الخشبى الضخم، كل هذا نجح فيه المخرج، مع حرصه على جو الفكاهة والمرح، وفى إطار الكوميديا البيضاء.

على أن الذى يعاب حقا على هذا العرض المسرحى، هو خروج الممثلين على النص، ودخولهم فى نكات وقفشات مع الجمهور، وخاصة فى المشاهد التى تثير الحساسية وقد تخدش الحياء العام، وأعنى بها المشاهد التى تنحرف إلى التلميحات الجنسية، وتنزلق إلى الكلام عن المخدرات، ولا أحسب أن المؤلف ولا المخرج كلاهما مسئول عن هذا التجاوز الشديد، وإنما هى مسئولية بعض ممثلى هذا العرض المسرحى.

وقد نستثنى النجم الكوميدى الكبير حسن عابدين الذى قام بدور الأستاذ عبدالعال فكان غاية فى التوفيق والنجاح، وكان مركز الاشعاع الكوميدى فى العرض كله، سواء من خلال حضوره المسرحى القوى، أو من خلال قدرته الأقوى على التعبير والتأثير، لقد تحمل عبء تقديم العرض الكوميدى من أوله إلى آخره فكان ظهوره هو الامتلاء، وكان غيابه هو الفراغ.

حقا لم يكن حسن عابدين كسبا لهذه المسرحية فحسب، وإنما هو كسب لمسرح الريحانى بوجه خاص ولمسرحنا الكوميدى بوجه عام، لقد استطاع هذا الممثل بالفعل أن يجعل من فنه ملمحا هامًا من ملامح الكوميديا المصرية الحديثة.

أما الممثلة الكوميدية هالة فاخر، فكانت موفقة هى الأخرى فى أداء دور انعروسة فوقية، ولقد عرفت كيف تقوم بأداء هذا الدور من خلال خفة ظلها فوق المسرح، وحضورها المتميز داخل الدور، وطريقتها المتميزة فى الحوار وفى التعبير، ولا يعيب هذه الممثلة سوى خروجها على الدور بشكل صارخ، ودخولها فى حوار مع الجمهور بشكل أكثر صراخا، ولو أنها التزمت بحدود دورها وتحركت داخل أبعاد هذا الدور، لأكسبها ذلك قوة فى الأداء، وقدرة على الاقناع، خاصة وهى الممثلة ذات التاريخ الطويل والعميق فوق خشبة المسرح.

وأما الممثل الطالع فاروق الفيشاوى فقد كان ملائما كل الملاءمة لدور العريس هانى، لما يتسم به من وسامة الوجه، وطرافة الأداء، وقدرة على التجاوب السريع مع الجمهور، ولكنه التجاوب الذى انزلق به إلى هوة «الفارسكة» وابتعد به عن مستوى الأداء الكوميدى الرفيع.

وبعد هؤلاء الممثلين الثلاثة الذين تحملوا بحق عبء تقديم هذه المسرحية، يجىء الممثل شعبان حسين فى دور الأستاذ عزت، ويبدو أنه لم يكن منذ البداية الملائم تماما لهذا الدور، بما ينطوى عليه من جوانب كوميدية وما يحتويه من قدرة على الاضحاك، لقد كان هذا الممثل جامدا فى دوره، متجمدا فوق المسرح، فلم يبرز أبعاد الدور، ولم يستطيع أن يصنع منه شيئًا أى شىء.

وأخيرًا تأتى الممثلة الصاعدة ألفت إمام فى دور «مها» عادية فى حدود دورها العادى، ولو أنها كانت أكثر موهبة فى الأداء، وأكثر قدرة على العطاء لجعلت من دورها شيئًا يذكر فى المسرح، ولكن ملكاتها الفنية كانت أقل من دورها بكثير، وبالتالى لم تترك أية بصمات فوق المسرح.

عموما.. كانت مسرحية «الرعب اللذيذ» مسرحية مرعبة فى لذة، لذيذة فى رعبها، ورغم ما فيها من سلبيات سواء فى التأليف أو فى الإخراج أو فى الأداء التمثيلى، إلا أنها مسرحية هادفة فى إطارها الكوميدى، قادرة على الإضحاك بنصل السكين أو بحد الموسى، وهى انعطافة جديدة فى مسرح الريحانى نحو ما هو أرفع فى الفن وأنفع فى الحياة.

* * *

ليلة القبض على شكسبير

إن تراث الدراما الشكسبيرية لا يزال منفصلا عن وجداننا، وما زلنا محرومين من أن نعيشه ونتحد به فى حركتنا المسرحية، وما أكثر المحاولات التى تبذل إما عن سوء فهم أوعن سوء قصد أو عنهما معا، لتخويفنا من هذا التراث وتشكيكنا فى قدرتنا على فهمه واستيعابه، على الرغم من أن الانجازات الباكرة التى قام بها رواد مسرحنا الأوائل، لم تتوجس من شكسبير وإنما اقتحمت عرينه، وجرؤت على تقديمه مترجما باللغة العربية الفصحى، أو معدا باللهجة العامية المصرية، ولم يجد الجمهور حائلا فكريا أو شعوريا يحول دون هضمه أو تذوقه، أو دون الاستمتاع بفنه الرفيع.

واذا كان شكسبير هو شاعر عصره وكل العصور، وكان سر عظمته فى مخاطبته الإنسان، كائنا من كان، فهو إذن ليس لغزا من الألغاز، ولا هو شىء صعب الفهم أو طعام عسير الهضم، ولكنه هبة من هبات الله، وعبقرية من أندر العبقريات، ومقياس الهبة الإلهية أن تكون قاسما مشتركا بين كل الناس، ومعيار العبقرية النادرة أن تتجه بمزاياها الى كافة البشر.

وإذا كان النقاد قد أطالوا الكلام فى تفسير عبقرية شكسبير،فقد استطاعوا فى نقده أن يقسموا الكلام عنه الى قسمين.. قسم تتقارب فيه وجهات النظر لأنه أشبه الأشياء بوصف الواقع، وهوالكلام عن طريقة الأداء من لفظ وأسلوب وتنظيم للمناظر والأدوار، وقسم آخر هو الذى يطول فيه النظر ويكثر التعليل، وهو الكلام عن المزايا العليا التى امتازت بها موهبة شكسبير.

ولقد كتب شكسبير المآسى والملاهى، كما كتب المسرحيات التاريخية وكان فيها جميعا هو شاعر الإنسان، أو شاعر البشر، كما كانت مسرحياته الشعرية مجتمعة أشبه بديوان الحياة الإنسانية، وهو لم يخترع موضوعات مسرحياته بل كان يأخذ القصص والشخوص والحوادث حيثما اتفقت له وراقت لديه، ومنها مسرحيات سابقة، وسير مشهورة، وتراجم من بلوتارك، وحكايات من الايطالية يعلم أنها معروفة لدى الجمهور، ولكنه الجمهور الذى لم يكن يهتم بمصادر المسرحيات، وإنما كان كل همه أن يسأل: ترى.. كيف تكون هذه القصة لو شهدناها على المسرح؟ وكيف تبدو لو كتبها ذلك المؤلف أومثلها ذلك الفنان؟ وكيف تتراءى مناظرها وتقع كلماتها بعد مايرفع عنها الستار؟

ولقد كان لفهم التأليف المسرحى بهذا المعنى، أثره فى تقدير الفن المسرحى، وتقرير مكان المسرح فى الحياة الفنية والحياة الاجتماعية، مما أدى الى استقلال الكتابة المسرحية، وكفاية الفن المسرحى بذاته، دون أن يتوقف على القصة ولاعلى الحادثة ولا على التاريخ، كما أدى إلى ترويض الجمهور على أن يرى ما يعرض على المسرح عملا مستقلا بنفسه، مهما كان أسلوب عرضه، ومهما كانت طريقة أدائه.

وإذا كان هذا هو مسرح شكسبير، وذلك هو الجمهور الشكسبيرى، فهو إذن مسرح البشر جميعا، وفى كل العصور.

ومن هذا المنطلق النقدى، يصبح تقديم شكسبير انجازا على جانب كبير من الأهمية، وبخاصة فى هذه المرحلة من مراحل تطورنا المسرحى، التى جف فيها نبع التأليف الإبداعى، وأصيب المسرح بما يشبه أنيميا الفن والفكر جميعا.

وهذه المسرحية «حلم ليلة صيف» هى إحدى كوميديات شكسبير البالغ عددها ست عشرة مسرحية، وهى الثامنة فى ترتيب الملاهى الشكسبيرية إذا حسبنا مسرحيتى بركليز وسمبلين من الملاهى، خلافا لتقسيم بعض المجاميع الأولى، ووفقا لأحدث الطبعات.

وإذا لم يكن لهذه المسرحية مصدر معروف، فإن قصة الحب بين ليسيوس وهتيوليت موجودة فى نوادر الشاعر العظيم شوسر، وفى سيرة ليسيوس من سير

بلوتارك، فضلا عما فى الروايات الشائعة من حكايات عن الجنة والأطياف والأشباح، سواء فى روايات الشعب الإنجليزى أو فى روايات سائر الشعوب.

وتدور المسرحية كما كتبها شكسبير على ثلاثة مستويات يتداخل بعضها فى البعض الآخر، ثم ينفصل بعضها عن البعض الآخر، فيما يشبه التأليف السيمفونى، أما المستوى الأول فهو مستوى الجان والأشباح، والمستوى الثانى هو مستوى الأمراء والنبلاء، أما المستوى الأخير فهو مستوى البسطاء والرعاع وكأنما هذا التقسيم الثلاثى يعنى البشر، وما هم فوق البشر، ومن هم دون مستوى البشر.

وتبدأ المسرحية باستعراض الحياة الأرستقراطية فى أثينا، حيث بلاط الأمير ليسيوس، وقد جاء ايجيوس أحد سادة أثينا، يشكو ليساندر الذى أغرى ابنته الجميلة هرميا، وسلبها عقلها وقلبها فبادلته حبا بحب، ورفضت ديمتريوس الذى يهيم حبا بها، والذى اختاره لها زوجا.

وها هو ايجيوس يلتمس من الأمير ليسيوس بعد أن طرح عليه قضيته ويقدم له شكواه، أن يسمح له بتطبيق قانون أثينا القديم، ذلك القانون الذى يجيز للأب أن يتصرف فى مصير ابنته كما يشاء، على اعتبار أنه أكثر من غيره الذى يعرف ما ينفعها وما يسبب لها الضرر، ولاقبل لها بعصيان أمره، حتى ولو أفضى به الأمر إلى الحكم عليها بالموت.

وينحاز الأمير ليسيوس إلى جانب الأب، ويقف فى صفه، طالبا من هرمية الجميلة أن تنصاع لأمر أبيها، وأن تنظر بعينه إلى مصيرها، لأنه وحده الذى يملك حق التصرف فى هذا المصير.

وترفض هرميا نصح الأمير، وتعلن عن حبها لمالك قلبها ليساندر فى الوقت الذى ترفض فيه عرض ديمتريوس عليه بالزواج، وهنا يخيرها الأمير بين الموت أو حياة المعبد، حيث الامتناع عن معاشرة الرجال.

وتتطور الأحداث بدخول الجن والشياطين فى حياة العشاق، فى حيلة ليساندر الذى يقرر الهرب مع الجميلة هرميا، حتى يتخلص من دستور أثينا

القديم، وفى حياة ديمتريوس الذى يطارد هرميا، ويرفض حب هيلين، فها هو أوبيرون ملك الجان، الغاضب على زوجته فيتانيا، يقرر أن ينتقم منها حتى تنصاع لأوامره، فيأمر تابعه «باك» بأن يصب فى عينيها وهى نائمة. قطرات من عصارة زهرة الحب العاطل، الذى يجعلها بعد أن تفيق من نومها تهيم حبا بأول مخلوق تراه، حتى ولو كان بوتوم، أحد أعضاء فرقة المهرجين، الذى جعل له «باك» رأس حمار.

ويتصنت أوبيرون على حديث هرميا وهيلين، وقدجاءتها الأخيرة إلى الغابة التى هربت إليها هى وحبيبها ليساندر، تناشدها أن تصد عن قلبها ديمترويوس، الذى تحبه دون أن يبادلها هذا الحب، فيأمر أوبيرون تابعه باك أن يصب فى عينى ديمتريوس رحيق الحب العاطل، فيعمى عن رؤية هرميا، ولا يرى سوى هيلين، ولكن باك يصيب القطرات فى عينى ليساندر، الذى يتحول بقلبه إلى حب هيلين بدلا من هرميا.

وينشت الصراع بين العاشقين من ناحية، وبين الصديقتين من ناحية أخرى، فيحزن أوبيرون لهذا الحال، فيأتى بنوع من العشب المطهر الذى يمحو آثار القطرات الأولى، ويأمر تابعه باك بأن يصبها فى عينى ليساندر حتى تستقيم الأمور.

وما أن يصحو ليساندر من نومه، حتى يعود إلى حبه القديم.. إلى هرميا، التى تصد عنها ديمتريوس، فلا يجد أمامه سوى هيلين الكريمة، فيمنحها قلبه وعقله وكل ما ملكت يداه.

ويفرح قلب أوبيرون لسعادة العشاق، فيقرر الصفح عن زوجته فيتانيا آمرا تابعه باك بأن يصب فى عينيها من رحيق العشب المطهر، حتى تفيق من نومها فلا ترى أمام قلبها إلا أوبيرون.

وما أن يؤذن ديك الفجر، حتى تختفى من الغابة آثار الشياطين، ومع أشعة الصباح الأولى، يظهر الأمير ليسيوس هو وزوجته ورجال حاشيته وقد جاءوا إلى الغابة فى رحلة صيد، وما أن يرى الأمير عودة الوفاق بين العشاق حتى يقرر

إلغاء رحلة الصيد، والعودة الى القصر بصحبة العشاق، لكى يقيم لهم فى بلاطه أفراح العرس.

وفى البلاط يطلب الأمير من رئيس الديوان، أن يأتى بفرقة الممثلين لكى يشاهدوا رواية هزلية، وتأتى فرقة بوتوم التمثيلية لتقدم روايتها، ومن خلالها يقدم شكسبير تقاليد فن الأداء التمثيلى فى المسرح الإليزابيثى.

وبانتهاء المسرحية داخل المسرحية، تنتهى مسرحية «حلم ليلة صيف» ١٥٩٥، رائعة شكسبير، وقمة نضجه فى الاتجاه الرومانسى، حيث اتجه الى ابتداع حوادث نسيجها التفكه والتندر، وعمادها الصور المضحكة، وعناصرها عالم السحر والأسطورة والخيال، أما عمودها الفقرى فهو الواقع، الذى نلتقى فيه بشخصية ثيسيوس البطولية.

وشخصية ايجيوس المبتذلة، وشخصية اليساندر النبيلة، وشخصية هرميا الجميلة، وشخصية هيلين ذات العفة والعفاف، هذا بالإضافة إلى شخصيات الجان وشخصيات المهرجين، وكل أولئك وهؤلاء يكتنفهم نسق شعرى غنائى جميل، لم يحدث من قبل فى تاريخ المسرحية.

إن روح الكوميديا الرومانسية عند شكسبير فى هذه المسرحية، جديدة كل الجدة كما يقول آلاردايس نيكول، فهى تبتعد عن الإغراق فى الهجاء مما نجده عند أريستوفان، ومن مناظر المرح الصاخب مما نجده عند بلاوتوس، وعن مظاهر العاطفة الساذجة مما نجده عند تيرانس، وعن بلاهة المسرحية الهزلية الوسيطة.

إن فيها نوعا من أنواع التسامى، حيث يلتقى الذاتى والموضوعى، ويتحد المؤلف مع شخصياته، ولكنه يسمو فوقها جميعا كأنه إله.

ولقد تصدى لترجمة هذا النص المسرحى الدكتور سمير سرحان، باعتباره دارسا وناقدا وصاحب إسهامات فى مجال التأليف الإبداعى فى المسرح، فنقل النص بروحه الشكسبيرية، ورحيقه الكوميدى، وعبقه الشاعرى، وكان موفقا فى تقديمه باللهجة العامية دون اللغة العربية الفصحى، على أساس أن كوميديا

شسكسبير دون تراجيدياته وتاريخياته، تحتمل مثل هذه اللغة، من غير أن تفقد كثيرا من جوهرها فى الفكرة والصورة، فضلا عن أن هذه الطريقة فى نقل كوميديا شكسبير، هى أسهل الطرق لتطويعها وتقريبها من الذوق العام.

ولا غرابة فى ذلك إذا كان شكسبير نفسه، بعد أن استيقظ الشعور باستقلال الفكر واستقلال الوطن فى عصر النهضة، وترجمت الكتب اللاتينية والفرنسية إلى اللغات الوطنية، أخذ فى استخدام لغة الحديث فى الكتابة للمسرح، فظهرت فى أسلوبه الكلمات الإنجليزية الدارجة.. والكلمات النورماندية أو السكسونية التى تكثر فى لهجات المدن ولهجات القرى فى الأقاليم الوسطى.

أما الأغانى والأشعار التى نظمها وصاغ كلماتها الشاعر السكندرى الرقيق أحمد السمرة، فكانت على درجة عالية من العذوبة والشفافية، ومن البساطة الجميلة أو الجمال البسيط، كانت مستوحاة من النص الشكسبيرى، فاكتسب الضحك العقلى فيها صورة عاطفية، وصار المهرجون عقلاء والعقلاء حمقى، وجاءت الحكمة على لسان الطير.. وانتشر فوق الجميع عبير الجمال الطبيعى.

وأما ألحان الموسيقى جمال سلامة، فكانت متجانسة مع الأغانى من ناحية متمثلة للنص من ناحية أخرى، و كأنما هى ترمز على مزامير شيكسبير الريفية والرعوية، فترسل أنغاما فيها براءة الفطرة أو فطرة البراءة.

ويجىء المخرج الكبير حسين جمعة ليجسد هذا النص فوق المسرح، بعد غياب أعوام وأعوام، وكأنما آثر أن يجىء بمفاجأة تظل آثارها عالقة بالأذهان وليست حلما من أحلام الصف، تلك هى اختياره قلعة قايتباى ساحة للعرض المسرحى، وهى القلعة التاريخية الشهيرة الرابضة فى جوف البحر، تكاد أحجارها تنطق بأسرار الماضى والتاريخ، وكأنما عبقرية المكان تلتقى بعبقرية شكسبير فى عناق سحابى رائع.

وكما لا زلنا نذكر قرية مطوبس التى قدم حسين جمعة فيها «زوبعة» محمود دياب،والمسرح الرومانى الذى أحياه بمسرحية «الإسكندر الأكبر» لمصطفى محمود سنظل نذكر قلعة قايتباى التى حلمنا فيها مع شكسبير «حلم ليلة صيف».

وربما كان حسين جمعة هو الأوحد بين مخرجينا الذى جمع إلى موهبة الإخراج موهبة الديكور، فهو إذا ما أخرج مسرحية قام فيها بأعمال الديكرر والملابس والإضاءة مما يساعد على تجانس العمل وتكامله.

وصحيح أن القلعة لم توظف توظيفا كاملاً كإطار لاحتواء النص المسرحى، ولكن الصحيح أيضا أن المخرج عرف كيف يستوحى المكان، بما يوحى للجمهور بعناصر الطبيعة العارية، الليل والقمر، والغابة والبحر، وشياطين الجان، وحوريات الماء والنجوم المتلألئة فى كبد السماء، وغيرها من عناصر المسرح العارى أو المكشوف.

أما أسلوب الأداء، فقد التزم فيه تقاليد المسرح الاليزابيثى، تلك التى لخصها إدوارد إلى نفى كلمتين، هما شعار التمثيل المسرحى فى ذلك العصر، وهما الصوت والصورة.

بمعنى أن المسرحية لا تكون كذلك، إلا إذا كان لها لفظ رنان يملأ الآذان وحركة دائمة تشغل الأذهان. وهو شعار كان شكسبير يؤمن بضروريته فى المسرحيات التى لا غنى فيها عن الروعة والتأثير، وإذا تحرر منه فإلى حيث تغنى الفكاهة عن استرعاء الأسماع بالتفخيم والتأثير.

وقد لا نأخذ على الإخراج سوى بطء الإيقاع، والتباطؤ فى تلاحق المشاهد بعض فى أثر البعض الآخر، مما أدى إلى الشعور بالفجوات بين فقرات العرض المسرحى.

كذلك لم يكن الأداء التمثيلى لدى فريق الممثلين ملتحما فى كل واحد، أو مجدولا فى ضفيرة واحدة، وإنما بدا بعض الممثلين وكأنما كل منهم يمثل على هواه.

والاستثناء هنا بطبيعة الحال للممثل الكبير كمال ياسين الذى قام بدور أوبيرون ملك الجان، فكان ملائما لدوره كل الملائمة، من حيث فخامة التعبير، وقوة التأثير، والتركيز على مخارج الألفاظ، وعلى حركات الوجه والعينين واليدين لقد كان شيطانا فى دوره الشيطانى، ولكن.. هل يعنى تألقه فى هذا

الدور أن يعلو ويتعالى على زملائه من الممثلين، وجمهوره من المشاهدين، فلا يشترك فى تحية الافتتاح، ولا فى تحية الختام؟

وكانت شوشو جميل فى دور فيتانيا زوجة أوبيرون ملك الجان، موفقة إلى حد كبير، قادرة على أن تجمع بين رصانة الأداء، وبين روح الفكاهة والمرح، ولو أن تزيدها فى إضافة بعض الألفاظ والعبارات وبخاصة فى حوارها مع رأس الحمار، كان على حساب إيقاع الدور، أما عبد اللّه حفنى فى دور باك تابع الشيطان، فكان ملتزما بعبارات دوره، وكانت حركته فى إطار الدور، مما يساعد على الإجادة والتجويد جميعا، وعلى أن يبدو متميزا وسط لوحة الأداء التمثيلى.

أما عبد الوهاب خليل فى دور رئيس جوقة المهرجين، فكان متميزا فى دوره، لتفاعله معه أو انفعاله به، ولما يتمتع به من مرونة فى الحركة،، وخفة فى الآداء وسرعة فى البديهة، ولا يعيبه سوى التزيد فى الافيهات الكوميدية، بما يعد خروجا على النص، وعلى الخط البيانى للدور.

ويجىء الممثل الصاعد صلاح رشوان فى دور ديمتريوس، كسبا حقيقيا للمسرحية وللمسرح، لما يتمتع به من وعى بفن الأداء لدى الممثل الحديث، وإن بدا باهتا فى دوره، كمن يؤديه من الخارج، دون أن يتفاعل معه من الداخل بل ودون أن يتفاعل مع باقى الممثلين، على العكس من الممثل الواعد حسن السبكى الذى قام بدور ليساندر، فكان ملائما لدوره، مجتهدا فى أدائه، باذلا فى التعبير عنه كل طاقاته الفنية، وكل قدراته فى الحركة والأداء.

ثم يجىء الوجه الجديد «منى إسماعيل» فى دور هرميا، إضافة جديدة للمسرح، فلديها خاصية الحضور المسرحى، ولديها ملكة التعبير الصوتى والتأثير الحركى، والقدرة على الانفعال بالدور، ولا يعيبها سوى هذا الامتلاء الجسدى، الذى لوتخلصت منه لبدت أكثر رشاقة فوق المسرح.

أما فريق الأرض الذى قدم هذه المجموعة الراقية من الراقصات التعبيرية، فلا نملك إلا تحيتهم فردا فردا: أحمد عزمى، أحمد السعدنى، سامى عزمى، صبحى يوسف، عباس منصور.

وتبقى تحية خاصة للممثل الموهوب حقا سمير حجاج، الذى كان مركز إشعاع كوميدى طوال العرض المسرحى.

عموما.. لم يكن «حلم ليلة صيف» كابوسا من الكوابيس، ولا كان مسرحية بالأبيض والأسود، ولكنه كان حلما ورديا جميلا، فوق أرض الواقع وعلى صدر التاريخ.

* * *

السيف هو لعبة السلطان

إن يخلع مسرحنا المصرى قناعه. ويعود إليه وجهه الحقيقى، هذا فى ذاته شىء رائع، وأكثر منه روعة أن يشعر جمهور هذا المسرح، أن الفن المسرحى شىء له أسسه وقواعده وأصوله، التى تختلف عما يشاهدونه فى الفرق التجارية من عروض تختفى فى زى المسرح.

وأروع من هذا كله أن ينبت فى أرض مسرحنا البور، عرض أقل ما يوصف به إنه عرض درامى له مستواه الفنى والفكرى، بعد أن سوى البولدوزر أرض المسرح، وداس القشاش على جمهوره، ونشل الشغال ما فى جيوبه، ليتركه فريسة فى أيدى مطرب كعبلون، ومضحك بنى خيبان، ومهرج حارة الصعاليك.

لقد كانت «لعبة السلطان» حقيقة وحقا، رحلة فوق جناحى الفكر، حلقت بنا فى سماوات الفن، ثم عادت بنا إلى أرض الواقع، بعيون ترى أكثر مما يجب، وعقول تفكر أكثر من اللازم، وضمائر تتجاوز تخوم الرؤية البصرية المحدودة إلى آفاق الرؤيا الحدسية غير المحدودة.

وهى رحلة طولها مئات الأعوام، وعرضها عبرات التاريخ، وعمقها الكشف والنبوءة، الكشف عما يدور فى سراديب الواقع، والنبوءة بما يمكن أن يقع، لأنه إذا كان الموت هو اليقين الوحيد فى هذه الحياة، فإن الحرية هى المعانة الصحيحة فى هذا الكون.

وحول محورى الموت والحرية تدور أحداث هذه المسرحية، على أساس أن الحرية فى جوهرها هى التحرر من كل قيد أو ضرورة، فإذا كان الموت نهاية،

وكانت الكلمة الأخيرة فى تاريخ العلاقة بين الموت والحرية هى دائمًا للموت، فلا أقل من أن نعيش أحرارا وأن نجعل من الحرية أعلى صورة من صور الحياة.

وإذا كان التاريخ قد علمنا أن استلاب الحرية،من شأنه أن يهبط بنا إلى قيعان اليأس، فقد علمنا أيضا كيف نستمد من هوة الهبوط تلك الوثبة العالية التى تحلق بنا فى سماء الحياة، وهذا ما عبر عنه الفيلسوف الدانمركى الشهير كيركجارد بقوله: «إننى لأعشق الموجة التى تمضى بى إلى أعماق المحيط، فإنها هى التى تعود فتقذف بى إلى ما فوق النجوم !».

وتقع أحداث المسرحية فى عصر هارون الرشيد، أو بالأحرى تستمد أحداثها من ذلك العصر، ويا له من عصر عجيب وغريب، الذهب والفضة، والجواهر والحلى، والجوارى والقيان، والعمائر والقصور، والخمر والشعر، والغناء والطرب، والعلم والترجمة، والجدل والكلام، كل هذا فى جانب، وفى الجانب الآخر الخوف والصمت، والحديد والأغلال، والخيانة والزندقة، والبطش والقهر، والاستبداد، والدسائس والمؤامرات.

لقد سجن هارون الرشيد.. الأشرس المفكر المعتزل، واتهمه بالكفر والالحاد، وجر الإمام الشافعى على وجهه من نجران إلى بغداد مصفدا بالحديد والأغلال، ورفض جعفر البرمكى زوجا لأخته العباسة أو بالأحرى أذن لهما فى عقد الزواج دون خلوة، ثم عاد فقتل جعفر وأشاع بين العامة أنه تآمر عليه فى الظلام، واستدعى الليث بن سعد أمام فقهاء مصر، ليحل له معضلة الجنة والطلاق، بعد أن صرخ فى وجه زوجته زبيدة: «أنت طالق يا زبيدة إن لم أدخل الجنة».

يروى هذا عن الرشيد فى الوقت الذى يروى فيه عن عصره، إنه كان من أزهى العصور وأكثرها ثراء وازدهارا، حتى إنه فى يوم زفافه إلى زبيدة، وكانت من نساء بنى هاشم، أقام وليمة لم يسبقه إليها حاكم فى ما قبله من العصور، ووهب للناس فى ذلك اليوم أوانى الذهب مملوءة بالفضة،وأوانى الفضة مملوة بالذهب.

وتحلت زبيدة بالحلى والجواهر، حتى إنها شعرت بصعوبة المشى لكثرة ما عليها من الزينة، وكانت ترتدى ثوبا من الوشى الرفيع، يزيد ثمنه على خمسين

ألف دينار، وكما كانت تنثر العطر، كانت تنظم الشعر، وكانت فيما بعد تبعث برسائلها الفياضة أبياتا شعرية إلى زوجها هارون الرشيد.

وتلك هى الشخصية التاريخية التى استهوت الكاتب المسرحى فوزى فهمى لأنها كما يقول شخصية تكاد تجمع فى تضاعيف حكايتها كل ما قرأ ودرس عن شخصية «الملك الحاكم» فى تاريخ الدراما. فهو السلطة والقداسة، وهو الإرادة الفاعلة التى تحمى القوانين. والتى تحرص على أن تظل فوق القوانين وهو الرجل الذى لايشبهه أحد، ولا يشبه أحدا، ولذلك فهو لايستطيع أن يقصر فى الحياة العامة، ولا يقدر على أن يبرأ من مرض الشعور بالغربة والإحساس بالاغتراب، إنه المتوحد الذى يعيش مع الواحد، وحلمه أن يبيع العالم كله ابتغاء مرضاة الله، ولكنه يغضب الله من حيث كان يحاول أن يرضيه، لأنه نسى فى وسط أكوام المال، واتساع بقاع الملك، ودفء محفة الحكم، إنه كان خليفة بالبيعة، فإن شرط الخلافة.. العدل، وإن غياب العدل.. كفر..

وهكذا حقت عليه لعنة أخته العباسة: «ملعون أيها الرشيد، ترى ماذا تركت من ذكرى فى خرائب التاريخ للحزانى، لمن ينقصهم العدل، وماذا تركت للغد سوى الأمس الكريه».

واذا كان الرشيد فى هذه المسرحية هو محور الصراع، فهناك عدة محركات للصراع، هناك الأشرس رجل الاعتزال على مستوى الفكر، وجعفر الوزير البرمكى على مستوى الحكم، والعباسة أخت الرشيد على مستوى العاطفة وبذلك تكتمل الدائرة أو حلبة الصراع، بدلا من المثلث التقليدى فى المعالجات السابقة، الذى كانت تقتصر عليه أضلاع العلاقة المكونة من الرشيد قاعدة المثلث، وجعفر أحد ضلعيه، والعباسة الضلع الآخر !

غير أنه إذا كانت العلاقة الرباعية هى العلاقة المنظورة أو الظاهرة للعيان، فهناك علاقة غير منظورة وغير ظاهرة، هى بمثابة البعد الخامس الذى عرف المؤلف كيف يفيد منه، فى استكمال شخصية الرشيد الدرامية، بحيث تكون حسب تسمية أرسطو «المحرك الذى لا يتحرك» وهى الخيزران أم الرشيد، التى

أنجبته وكان الفضل بن يحيى البرمكى قد ولد قبله بسبعة أيام، فأرضعت أم الرشيد الفضل، وأرضعت الخيزران الفضل بلبن الرشيد، وقامت بدور كبير فى الصراع الذى كان ناشئا بين العرب والفرس فى خلافة ابنها، حتى لقد ملكت على الرشيد كيانه، فمن خلالها يفكر ويشعر، ومن خلالها يكره ويحب.

ومن هنا كان عمق الصراع الناشب فى أعماق الرشيد، والظاهر فى أفعاله، صراعه مع أخته العباسة، ووزيره جعفر، وخصمه الأشرس، ثم مع نفسه كحاكم، يحرص على أن يبدو أمام الجميع فى صورة الحاكم القوى، وتلك هى لعبة الحكم وكان الرشيد يعرف أصول اللعبة: «اللعبة يا جعفر أن كلينا يرهب الآخر بقوته، وله وسائله، والإرهاب أساس اللعبة، وجوهرها هو التهديد باستخدام العنف».

ويسأله جعفر: «وإن أنا انتحرت؟ « فيرد الرشيد» أكون أنا أيضا قد انتصرت».. فيرتج على جعفر حتى يصيح «أى جنون.. قل لى.. من أنت.. تملك أن تمنح الحب والحياة والموت وتزيف حتى الغد».

وإذا كان المؤلف فوزى فهمى،قد نجح فى رسم الشخصيات وإدارة الصراع وتطوير الحدث الدرامى، وإذا كان قد نجح بخاصة فى تفجير الأبعاد الدرامية فى شخصية الرشيد، إلا أنه اعتمد أساسا على الرواية التى تروى عن الآذن لوزيره جعفر وأخته العباسة فى عقد زواجهما دون خلوة، وأن الرشيد قد غضب على جعفر لعدم تنفيذ هذا الشرط، حتى لقد أمر بذبحه فى وهج الظهيرة!

وهنا يبزغ السوال عن الحق الفنى والصدق التاريخى، وعن حدود الكاتب الدرامية فى التعامل مع المادة التاريخية، وهل يلتزم بالواقعة التاريخية مع حريته فى تفسيرها وتأويلها، أم أن له حق التغيير إلى جانب حرية التفسير؟

الواقع الذى أجمع عليه النقاد هو أن كاتب الدراما التاريخية، ليس من حقه أن يغير وقائع التاريخ باسم الخلق والإبداع، وإن كان من حقه أن يفسر هذه الوقائع، وفقا لقانون الاحتمال والضرورة، وصحيح أن فوزى فهمى لم يغير فى واقعة الزواج بين أخت الرشيد ووزيره، ولكنه أقام بناءه الدرامى على رواية واهية، وليس على واقعة ثابتة، فها هو عمدة المؤرخين ابن خلدون يستبعد أن يكون

الرشيد قد شرط هذا الشرط، لماعرف عنه من اتساع الأفق، والفهم لطبيعة الحياة، ولما عرف عن نسب العباسة وحبها، فهى بنت الخليفة المهدى ابن المنصور.

إذن كما يقول فى «المقدمة».. «كيف تلحم نسبها بجعفر بن يحيى، وتدنس شرفها العربى بمول من موالى العجم؟ وكيف يسوغ من الرشيد أن يصهر إلى موال الأعاجم على بعد همته وعظم أبائه؟ ولو نظرا المتأمل فى ذلك نظر المنصف، وقاس العباسة بابنة ملك من ملوك زمانه، لاستنكف لها عن مثله مع مول من موالى دولتها، وفى سلطان قومها، واستنكره ولج فى تكذيبه، واين قدر العباسة والرشيد من الناس؟.

والحقيقة كما يقول ابن خلدون أن الرشيد نكب البرامكة، لاستئثارهم بالنفوذ والسلطان دونه، واحتجازهم أموال الجباية، حتى كان الرشيد يطلب اليسير من المال فلا يصل إليه، فغلبوه على أمره وشاركوه فى سلطانه.

وقد تأخذنا لغة المسرحية وتثير فينا الإعجاب، لإيثارها فصحى العربية، حيث العبارات الرخيمة المترعة،التعبيرات البليغة المجنحة، ممايتفق وجلال المأسة، ولكن أدبية العبارة بدلا من درامية التعبير، قد تعوق المشاهد فى أحيان كثيرة عن ملاحقة الحدث ومتابعة الحوار، كمافى مشهد الملاحاة بين الأشرس وجعفر فى السجن، وبين جعفر والرشيد فى القصر.

كذلك لم يكن الحوار الذى دار على لسان الأشرس المفكر المعتزلى سواء بيه وبين الرشيد أو بينه وبين جعفر، بالحوار الدرامى، وإنما كان أقرب إلى النقاش الفلسفى،الذى لا يدركه إلا من كان ملما بعلم الكلام، وهو علم الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية، والرد على المبتدعة المنحرفين فى الاعتقاد، وملما بفلسفة المعتزلة، باعتبارها أهم الفرق الكلامية، التى طرحت قضية «الأصول الخمسة» وهى : التوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر. فمن يا ترى يذهب إلى المسرح، وهو يحمل كتابا عن تاريخ المعتزلة فى الإسلام؟

أما عن الصياغة البنائية للمسرحية، فهى من ناحية محاولة لكسر القالب التقليدى فى المسرح الأروبى، الذى جمدت أو كادت أن تجمد عليه الدراما، وهى من ناحية أخرى استلهام لفنوننا الشعبية المرتجلة، وبخاصة فنون الحكواتى والبلياتشو، من خلال الشكل الشعبى المعروف «صندوق الدنيا».

وصحيح إن هذا الشكل يكسر الحاجز النفسى والجمالى بين الممثل والجمهور، ويحقق جوهر الظاهرة المسرحية، وهو إنها «لعبة» تعتمد على الممثل الذى يلعب دورا غير دوره، ويظهر بشخصية غير شخصيته، ولكن نجاح هذا الشكل يعتمد على عاملين.. أحدهما أن ينبثق الممثل من وسط الجمهور كما لو كان واحدا منهم، وذلك بالاعتماد على استخدام الصالة كجزء من حلبة المسرح، والآخر، أن يسقط التقمص الوجدانى من الممثل للدور، ويحل محله الإغراب التمثيلى، الذى يشعر الجمهور من حين لآخر، إنه يشاهد «لعبة» تقوم على التشخيص.

وكان لغياب هذين العاملين أو لعدم التركيز عليهما باستمرار، أثره فى الإيهام بالقالب التقليدى للمسرح، أو القالب شبه التقليدى للدراما، وكان فى وسع الإخراج أن يجد حلا لهذه المشكلة، ولكن الايقاع البطئ الذى غلب على المخرج الكبير نبيل الألفى لم يساعد فى تقديم الحل، وبدلا من أن يخرج الممثلين من بين جمهور الصالة، وضع جمهور الممثلين فوق خشبة المسرح.

وكان للوقت المستغرق فى تغيير وحدات الديكور، ثم فى تغيير مشاهد الفصول، أثره الواضح فى الإحساس ببطء الإيقاع، ورغم جماليات التشكيل الفنى فى الديكور، فى قصر الرشيد، وفى سجن الأشرس، وفى شارع من شوارع القاهرة، فضلا عن الأزياء الموحية بالعصر التاريخى، والملابس الدالة على ذلك العصر، لم ينجح مصمم الديكور صبرى عبد العزيز، فى المساعدة على إيجاد الحل، بمقدار ما نجح فى تعقيد المشكلة.

ولقد ساعد الديكور فضلا عن الملابس والأزياء فى تأكيد الأسلوب الكلاسيكى فى الإخراج، حيث الاعتماد على الحوار المسرحى والأداء التمثيلى، دونما لجوء إلى التشكيلات أو التكوينات أو حركة المجاميع، وبخاصة فى المستوى

التاريخى للحدث الذى بدأ وكأنه مسرحية داخل المسرحية، فالحوار بين الرشيد والأشرس، وبينه وبين جعفر، وبينه وبين العباسة، والحوار بين جعفر والأشرس وبينه وبين العباسة وحتى الحوار بين العباسة وبين الأشرس متخفيا فى زى الدرويش، كل هذا كان نوعا من الحوار الاستاتيكى، الذى يتسق والإخراج الكلاسيكى، مما جعلنا نشعر أننا بإزاء مسرحية تاريخية ، فى قالب تقليدى أو شبه تقليدى، أو هو بالأحرى ما يمكن تسميته بالنيو كلاسيكية، أو الكلاسيكية الجديدة.

والذى يذكر ولا ينسى فى هذا العرض المسرحى، تلك الموسيقى المتميزة التى وضعها الموسيقى جمال سلامة، والتى تميزت طابعها الدرامى، الذى أشاع عبق المسرح فى كافة أرجاء الصالة، وبخاصة الموسيقى التى وضعها لرقصتى الباليه، وعلى الرغم من عدم توظيف المخرج للرقصة الأولى، بما يخدم المضمون المسرحى، وعلى الرغم من عدم تصميمها بما يخدم ذلك المضمون، على العكس من الرقصة الثانية، التى تحاشت هذين المأخذين، فقد كانت موسيقى جمال سلامة أكثر تعبيرا وأقوى تأثيرا.

ومما يحسب للمخرج الكبير نبيل الألفى، الذى غاب طويلا عن المسرح، إنه مع عودته أعاد الفنان الجامع بين الموهبة والثقافة، نور الشريف، لكى يثرى المسرح بنجوميته، وأدائه التمثيلى المتميز، ولقد كان بارعا حقا فى أدائه لدور الرشيد، بتحكمه فى طبقات صوته، وتعبيرات وجهه، وإيماءات يديه، فضلا عن تفهمه للدور باعتباره الركيزة المحورية فى العرض المسرحى، ولو أنه كان دون ذلك كثيرا فى أدائه لدور صاحب «صندوق الدنيا».

أما ابن المسرح الفنان عبد الرحمن أبو زهرة. فقد جعل من دوره ـ المزدوج، البلياتشو ـ وبهلول، بؤرة إشعاع كوميدى داخل رحاب هذا العمل التراجيدى، وكان بارعا على المستويين، مستوى البلياتشو فى علاقته بصاحب الصندوق وزوجته، ومستوى البهلول فى علاقته بالرشيد وأخته، لقد عرف كيف يؤدى دوره، كما عرف كيف ينتزع من الجمهور قهقهات الضحك طوال حركته الدائبة فوق المسرح.

وتجىء الفنانة الكبيرة عايدة عبد العزيز، لكى تضيف دورًا جديدًا إلى أدوراها اللامعة فى المسرح، وتثرى العرض المسرحى بحضورها القوى فى دور العباسة أخت الرشيد ودور المرأة زوجة صاحب الصندوق، وربما كانت من حيث الشكل الخارجى أقرب إلى الزوجة منها إلى العباسة، ولكنها بحرفيتها العالية فى الاداء التمثيلى، استطاعت أن تملأ فراغ الدورين معا، وأ ن تكون بقعة مضيئة فوق خشبة المسرح، وإن وقعت فى بعض الأحيان فى هوة الأداء الميلودرامى.

ثم يجىء الفنان أشرف عبد الغفور، لكى يقوم بدور الأشرس ويتخفى فى دور الدرويش، ويستحوذ على انتباهنا فى أدائه لتلك الدورين، ويحوز إعجابنا بوجه علم، وإن كان قد نسى جانب الكائن الحى فى غمرة أدائه لدور المفكر المعتزلى فشعر وكأننا بإزاء رأس يفكر، ويطلق الكلمات كما الرصاص، ولسنا بإزاء كائن حى تتنازعه المشاعر والأفكار، ويتأرجح بين الخوف من الموت والخوف على الحرية.

وأخيرا يجىء محمد وفيق فى دور جعفر. الوزير البرمكى، فيؤديه بقدر ما يستطيع، وليس بما يحتمل الدور، فيشبع ولا يمتع، وفارق كبير بين الإشباع والإمتاع.

أعود فأقول إن «لعبة السلطان»، أعادت للمسرح وجهه الحقيقى وأسقطت عنه قناع اللامسرح، وبذلك تكون قد انقذت شرفه من وحل الطين، وعلت به إلى مفرق الجبين، وأعادت إلى جسده الروح من جديد.

* * *

حكاية راقصة اسمها «مرمر»

ليست القضية فى المسرح هى قضية القطاع العام أو القطاع الخاص.

ولكنها فى الحقيقة قضية المسرح أو اللامسرح، فمن المسرحيات التى تعرضها فرق هيئة المسرح ماهو دون المستوى، وبكثير من المسرحيات التى تقدمها الفرق التجارية ما هو فى المستوى، بل وفوق المستوى.

ذلك لأنه إذا كانت فرق هيئة المسرح تقدم دراما المثقفين، فى الوقت الذى تقدم فيه الفرق الخاصة كوميديا الجماهير، فالعيب هنا يساوى تماما العيب هناك، لأنه يعنى فى أحد القطاعين مسرحا بلا جمهور، ويعنى فى القطاع الآخر جمهور بلامسرح.

وهنا يصبح التحدى الذى يواجه المسرحيين، هو كيف يمكن الجمع بين دراما المثقفين وكوميديا الجماهير، فى وحدة حية أو حياة واحدة؟ كيف يمكن أن يتحقق فى العرض المسرحى، الإشباع العقلى والامتناع النفسى؟ كيف يمكن للوجبة المسرحية أن تكون كاملة الدسم، دون أن تكون عسيرة الهضم؟

على إنه إذا كانت هناك بعض المسرحيات التى استطاعت أن تقبل هذ التحدى، وتقهره أو تنتصر عليه، فمن بين هذه المسرحيات،مسرحية راقصة قطاع عام، التى تقدمها فرقة الخيام المسرحية.

فهذه مسرحية استمدت مضمونها من ظروف حياتنا الاجتماعية، فعبرت عنها بصدق صارخ، وعمق واضح، إنها قضية المال أو السعى وراء المال، بعد أن أصبح

المال هو المقابل الحقيقى لكل شىء.. بما فى ذلك الإنسان، وبعد أن تخلت القيم التقليدية عن مكانها لتحل محلها قيم أخرى جديدة، فالحقيقة لم تعد فى الحق والخير والجمال، ولكنها صارت فى الكسب والمال والنجاح... فإن تكسب معناه أن تثرى معناه أن تنجح، وأن تنجح معناه أن يتحقق لك كل شىء.

ولكى يجسد المؤلف المسرحى يوسف عوف هذا المضمون الاجتماعى فى أحداث وأشخاص. لجأ إلى حدوتة غاية ما تكون فى البساطة، وفى ذات الوقت غاية ما تكون فى العمق فالأستاذ صابر، الذى ينتمى إلى أسره عريقة ذات مجد وتاريخ. والذى وصل إلى درجة مديرعام، فى إحدى الهيئات الرسمية، لا يستطيع أن يوائم بين دخله وبين متطلبات الحياة، فأخوه أشرف طالب فى كلية الطب، يحتاج إلى ماينفق منه على كتبه ودروسه ومظهره الاجتماعى. وأخته شاهيناز طالبة فى كلية التجارة. تحتاج مثل أخيها إلى ما تنفق منه على حياتها الجماعية والاجتماعية، وأمه عقيلة هانم سيدة متقدمة فى العمر، فى حاجة دائمة إلى العلاج من إصابتها بمرض الكلى.

وعبثا يحاول الأستاذ صابر أن يسد كل هذه الاحتياجات، مهما تحامل على نفسه وعلى مظهره وعلى تفكيره فى الزواج، خاصة وهو مثال للأمانة والشرف والتمسك بأهداب الفضيلة.

ويشكو مدير الفندق التابع للهيئة التى يديرها الأستاذ صابر، من عدم إقبال الرواد على ملهاه الليلى، لخلوه من بعض نمرة الراقصة الشرقية، ويرفع مذكرة بهذا المعنى الى رئيس مجلس الإدارة، الذى يوافق على إدخال هذه النمرة فى الملهى الليلى.

وتعلن الهيئة عن طلب راقصة شرقية، فيما يشبه المناقصة العامة التى يرسو فيها الطلب على أقل الراقصات أجرا، ويتولى الأستاذ صابر عملية المناقصة والتعاقد مع الراقصة، ويكون ذلك من حظ الراقصة مرمر وجوقتها الثلاثية، بعد أن يذيقها الأستاذ صابر شتى ألوان العذاب البيروقراطى.

وتبدأ الراقصة مرمر وجوقتها الثلاثية فى مزاولة عملها، ولكن الأستاذ صابر

يصر على التواجد فى كل ليلة لمراقبة الإيراد، بما فى ذلك «النقوط» الذى يتدفق على الراقصة، وبخاصة من الإخوه العرب!

وتضيق به الراقصة فتفكر فى استمالته إلى قلبها، ومن دون جدوى، وما ان تدرك أعباء العائلة، حتى تستميله بطعم المال، فتعرض عليه أن يكون مديراً لأعمالها، إلى جانب عمله كمدير عام، على أن تعطيه ما يفوق راتبه الشهرى بكثير.

ويرفض الأستاذ صابر فى بادئ الأمر ولكنه سرعان مايرضخ أمام متطلبات الأخ ومستلزمات الأخت، ونفقات علاج الأم، إلى أن يجىء موعد الاستعراض الكبير الذى أعلنت عنه الراقصة، ويغيب مطرب الفرقة فى ليلة الافتتاح، فلا ترى الراقصة حلا، إلا أن يقوم الأستاذ صابر بدور المطرب الغائب، خاصة بعد أن حضر كل البروفات، ويتردد فى بادئ الأمر، ولكنه سرعان ما يرضخ تحت إغراء المزيد من المال.

ويعلم رئيس الهيئة بحقيقة الأمر، فلا يكاد يصدق أذنيه، إلى أن يراه ذات ليلة وهو يعمل وراء الراقصة، فلا يملك أن يكذب عينيه، وعلى الفور يقرر فصله من الوظيفة، ولكن الأستاذ صابر يسبقه بتقديم الاستقالة.

وتقع الراقصة مرمر فى حب أشرف، الذى دأب على أن يرسل لها فى كل ليلة باقة من الورد، ويعرض عليها الزواج، فتوافق على الفور، وتأخذ رأى الأستاذ صابر بطريقة مستترة، فيظن أنها تقصده ويصرح لها بأن أى إنسان يتمنى أن يقترن بها.

وعندما يكتشف أنها على علاقة بأخيه، بعد زيارتها لهم فى البيت، يثور فى وجهها وفى وجه أخيه، ولكن كلا منهما يلقنه درسا لا ينساه، بعد أن تعرى أمامهما من كل مثالياته الجوفاء، وشعاراته الخالية من أى مضمون وكيف؟ بعد أن يصحب أشرف أمه عقيلة هانم وأخته شاهيناز، إلى الملهى الليلى ليشاهد، أخاهم وهو يعمل وراء الراقصة.

وينفض الجميع من حول صابر، فلا يجد أمامه سوى الجمهور، الذى يتجه نحوه، يأخذ رأيه فى مأساته ومأساة الكثيرين!

هذه هى خطوط المسرحية التى كتبها يوسف عوف، فى نوع من الكوميديا السوداء أو الكوميديا الدامعة، التى تضحك القلوب ولكنها تسيل الدموع، وتجسدهما من هموم مجتمعنا المعاصر.

ولقد أجاد المؤلف فى صياغة الفكرة وفى طرحها على امتداد فصول المسرحية، كما أجاد فى رسم الشخصيات وفى إدارة الحوار، وإن كنت أعيب عليه كسر الإيهام بإزاء مسرحية واقعية اجتماعية، تجرى حوادثها أساسا فى محيط الأسرة، على نحو يجعل من الايهام عنصرا أساسيا فى إحداث الأثر المطلوب أما كسر الإيهام بما يشبه الإغراب أو التغريب المسرحى، فقد اقتصر على بداية المسرحية ونهايتها دون أن يكون هو التغريب الملحمى، بالمعنى البريختى لهذا المفهوم.

كما أعيب عليه تلك القصة المفتعلة التى ألحقت بالحدث الرئيسى دونما مبرر واضح وأعنى بها قصة ميراث العتبة الخضراء، وحق أفراد هذه الأسرة فى هذا الميراث، وحلم كل فرد من أفراد العائلة، بكسب القضية المرفوعة على الحكومة، بشأن هذا الميراث، الذى يعود عليه بالمال الوفير.

فالقصة مفتعلة، ولاعلاقة لها بالحدث الرئيسى، حتى بدت زائدة على الحاجة، فضلا عن تناولها من قبل فى غير عمل مسرحى.

وصحيح أن المؤلف تعرض لأزمة البيروقراطية بلوائحها الجامدة وبنودها الخامدة ممثلة فى شخص صابر أفندى، كما تعرض لأزمة الشباب الطامع ورغبته فى تحقيق الوصول المادى، حتى ولو كان على حساب شهادته الجامعية ممثلة فى شخص أشرف الطالب الجامعى، فضلا عن تعرضه لأزمة القيم البورجوازية عندما تعصف بها رياح المجتمع المادى، ممثلة فى شخص عقيلة بالإضافة إلى ارتفاع الأسعار بمعدل فلكى لا يتناسب والحركة السلحفائية لدخول وبخاصة فى القطاع الوظيفى، وهو تمثل فى مواجهة دخل الراقصة فى الليلة الواحدة، وراتب المدير العام فى سنة كاملة.

صحيح هذا كله، ولكن غير الصحيح بعد كل هذا، أن يقع صابر أفندى فى حب الراقصة مرمر، دونما سبب مقنع، هل هو الإعجاب العاطفى؟ هل هو الدخل

المادى؟ هل هى النزوة الغريزية؟ لا أدرى ولكن الواضح من تطور الحدث أن قصة الحب الوحيدة الطرف، أو التى من طرف صابر أفندى، كانت انعطافة بالحدث عن مجراه الرئيسى، دونما مبرر على الاطلاق.

ويجىء الإخراج الذى تولاه المخرج الكبير جلال الشرقاوى، ليجسد هذه الدراما المؤسسية فوق خشبة المسرح، فيفرغ تماما لعملية الإخراج، دون أن يجمع بينها وبين التمثيل كما فعل فى مسرحيتى «اليغبغان» و «افرض» فتتجلى براعته الإخراجية فى سرعة الإيقاع ، وفى سلاسة الأحداث، وفى تغيير المشاهد. وفى استخدام الموسيقى والإضاءة، وبعد هذا كله فى أحداث متعة الفرجة إلى جو ر سخونة الفكر فجاء العرض المسرحى، فكرا لا يخلو من الفرجة، وفرجة لا تعدم التفكير.

لقد كان الاستعراض الغنائى الراقص، الذى كتب أشعاره كمال عمار وصمم رقصاته عصمت يحيى، ووضع ديكوراته وملابسه مجدى رزق، على درجة عالية من الفن النظيف، حلاوة فى الأشعار،عذوبة فى الموسيقى،جمال فى الأزياء، رشاقة فى الحركات، دون أن يخلو هذا كله من المضمون الفكرى الذى تمثل فى حب مصر، رغم كل شىء.. رغم مافى أسبانيا، ورغم ما فى الهند، ورغم مافى آية دولة عربية، فمصر هى المبتدأ ومصر هى الخبر، مصر فوق الجميع.

كذلك نجح المخرج فى تجسيد مشهد زيارة الراقصة الشابة لبيت الأسرة العريقة بكل ما فى هذه الزيارة من مفارقات سلوكية ومتناقضات اجتماعية، وصورة كاريكاتيرية، فالراقصة وأفراد فرقتها الثلاثة كأنما جاءوا من كوكب آخر، ليهبطوا على هذه الأسرة البورجوازية الصغيرة، فيحدثوا تغييرا فى القيم والمعايير، وكأنما هى زيارة لإعادة الحسابات من جديد.

أما مشهد المواجهة بين صابر أفندى المدير العام. وبين رئيس مجلس الإدارة، فكان غاية فى العمق المؤسى، أو فى تجسيد المأساة رغم طابعه الكوميدى الهزلى،حيث المدير العام فى زى المهرج، يواجه رئيس مجلس الإدارة ملقيا فى وجهه بالاستقالة. كاشفا عن مهزلة دخله الوظيفى، ثم يتجه بعد ذلك إلى الجمهور.

ومازلت آخذ على المخرج كما أخذت من قبل على المؤلف، هذا الأسلوب الانفتاحى على الجمهور، فالمسرحية فى بنائها الفنى هى مسرحية حائط رابع، لذلك جاء كسر الحائط الرابع، على حساب مافيها من تكثيف وتركيز، إذ أن النزول بكل المسرحية إلى الصالة حيث الجمهور، ودخوله مع المشاهدين فى حوار غير محسوب، أحدث نوعا من خلخلة الكثافة المضمونية والتركيز الفكرى.

كذلك كان انفتاح مدير الفندق على الجمهور فى بداية المسرحية غير مقنع على الاطلاق، خاصة إذا كان الممثل ضعيف الحضور المسرحى، غير قادر على التخاطب أو التجاوب مع الجمهور.

ونجىء إلى الأداء التمثيلى الذى وفق المخرج فى اختيار أهم عناصره، وإن خانه التوفيق فى استكمال هذه العناصر، فى مقدمة هذه العناصر الممتازة وأيضًا المتميزة، الفنان يحيى الفخرانى الذى قام بدور صابر المدير العام، كان قوى الحضور المسرحى، سريع التجاوب مع الجمهور، وكان متلبسا للدور كما لو أنه فصل عليه وبمقص خياط ماهر، لقد استطاع بخفة حركته ، وتكوينه الفيزيقى أن يفى بأبعاد الجانب الكوميدى، كما استطاع بتهدج صوته، وبريق عينيه - أن يفى بأبعاد الجانب التراجيدى واستطاع أخيرًا بتعبيرات الوجه والصوت واليدين والجسم كله، أن يكون ممثلا تراجيكوميدى من الطراز الأول.

وبعده تجىء الممثلة الصاعدة سماح أنور التى قامت بدور الراقصة مرمر، فكانت مفاجأة العرض المسرحى، إذ تحملت عبء دور عريض المساحة، محدد الإمكانيات مترامى الأبعاد، ولكنها عرفت كيف تملأ كل هذه الفراغات، بموهبتها الحقيقية، واستعدادها الأصيل، لقد رقصت وغنت، عرضت، واستعرضت، مثلت وعبرت، وصحيح أن جانب الأداء التمثيلى كان دون الجوانب الأخرى، وهو ما تمثل فى مشهد الزيارة، وفى مشهد المواجهة بينها وبين صابر أفندى، وصحيح أيضًا أن الفنانة سهير البابلى كانت أفضل من يقوم بهذا الدور، ولكن الصحيح بعد هذا وذلك أن سماح أنور، كانت زهرة فنية رائعة تتفتح فوق خشبة المسرح.

ثم تجىء الممثلة القديرة ناهد سمير فى دور عقيلة هانم، أستاذة فى دورها الصغير، حيث استطاعت أن تبلور كل هذه المتناقضات، آلام المرض، التمسك بالتقاليد، وطأة الظروف المادية، اشتغال ابنها الأكبر وراء راقصة ووقوع ابنها الأصغر فى غرام هذه الراقصة، استطاعت ناهد سمير أن تجسد هذا كله بسهولة لا ببساطة، وبانفعال يخلو من أى افتعال.

أما جوقة الراقصة، أو الثلاثى المكون من محمد فريد وفؤاد خليل ومحمد الشرقاوى، فكانوا واحدا فى ثلاثة أو ثلاثة فى واحد، كانوا بطانة الراقصة التى أشاعت المرح الكوميدى فى المشاهد، والترويح الفكاهى فى الفصول، وأن تميز كل منهم بأسلوبه الخاص فى الأداء وطريقته المتميزة فى التعبير.. لقد عرف المخرج كيف يمزج فيه بين الجوقة الإغريقية ومهرج المسرح الإليزابيثى ولكن فى زى عصرى حديث.

وربما كان الممثل الشاب محمد محمود فى دور أشرف، طالب كلية الطب والأخ الأصغر لصابر أفندى دون مستوى دوره بكثير، لم يعرف كيف يملأ فراغ الدور، ولا كيف يفى بأبعاده الفنية والفكرية، وكان مهزوزًا فوق المسرح ضامرا فى ثنايا الدور ضائعا، وسط باقى الممثلين، ولا شك فى أن هذا الدور لم يكن دوره، كذلك شاهيناز، الأخت الصغرى لصابر أفندى وهو الدور الذى قامت به الممثلة النابغة رباب، لم تكن فى مستوى الدور، الذى هو أعرض بكثير من إمكانياتها الفنية المتواضعة.

على أن هذه كله لا يقلل فى كثير من قيمة هذا العرض المسرحى، الذى جمع بين جماليات الفن المسرحى، ومضامين الفكر المسرحى على نحو يجعل من هذا المسرح معهدا للتذوق الفنى الرفيع، والفكر الاجتماعى الجاد، فإذا أضفنا إلى ذلك أن المسرحية «راقصة قطاع عام»... إنما تقدم على مسرح القطاع الخاص عدنا إلى المقولة التى طالما رددناها وهى أن المسرح لا يعرف ذلك الفصل التعسفى بين خاص وعام.. لأنه فى النهاية، ومنذ البداية... مسرح أو لا مسرح.

* * *

البداية والنهاية .. مصر!

من مؤلفات جلال العشرى

على شاطئ نيل القاهرة، وفى حضن مياهه الجارية، وتحت قبة سمئه الصافية، كان لقاء الأدب والفن، وكأنه لقاء الماء والضياء، أو التقاء الأرض بالسماء، فى اجتماع مغلق، يكتسب فيه الإنسان شفافية المكان، حيث يلفه الصمت فى لحن رائع، ويبوح النيل بأسراره، التى تغيب عنا أو نغيب فيها، والتى تجمع بين مراكب الشراع ومواكب الشعاع، فإذا بنيل مصر أو مصر النيل، تتجى فى ضمائرنا، وتغدو للقلوب قوتا، وللنفوس تقوى، وللعيون صلاة !

أما الأدب فهو أدب كاتبنا الكبير نجيب محفوظ، الذى أخذ من مصر وأعطاها، وتعلم منها فاستدار يعلم الأجيال، وكأنما يسدد ما عليه من ديون للأرض الأم مصر، وأما الفن فهو فن جمعية الجيزة، التى تشكلت من كوكبة لامعة من الكتاب والفنانين والإعلامين، آمنوا بنيلهم الجارى، وشمسهم المشرقة، وأرضهم الخضراء، وراحوا يبذلون من فنهم ما يساهمون به فى سداد ديون مصر.

ومهما يكن من فخامة أو ضحالة العائد المادى، فإن العائد الأدبى هو المهم لما يحمله من معنى، ويرمز به من دلالة، معنى المعاناة من أجل مصر، ودلالة المشاركة بالسلوك والفعل، والإيمان بعد هذا كله، بمقولة أمير الشعراء :

جلال الملك أيام وتمضى ولا يمضى جلال الخالدينا

هكذا كانت رواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية» التى أعدها للمسرح أنور فتح الله، أغنية منسوجة من خيوط الحارة المصرية، دافئة نشوى بلون الليل الحزين،

أغنية مملوءة بالأشجان والأحزان، وكأنما الكاتب يوشوش الحجر، حتى يبوح له بالسر الكبير :

وليس الخلد مرتبة تلقى وتؤخذ من شفاه الجاهلينا

ولكن منتهى همم كبار إذا فنيت مصادرها بقينا

أما المسرحية فتدور حول موضوع غاية فى البساطة، ولكنه فى ذات الوقت، غاية فى العمق والدلالة، وأما الزمان ففى الأربعينيات من هذا القرن والحرب العالمية تدور رحاها، وقوات النازى على أبواب المدينة، تطمع فى دخول العلمين ومن ورائها الإسكندرية، بقيادة رومل.. ثعلب الصحراء.

وأما المكان فهو إحدى الحارات المصرية،فى قلب القاهرة، حيث تسكن أسرة بسيطة من الطبقة الوسطى، تطمح فى الخروج من الحارة الضيقة إلى الشارع العريض، ولكنها تتعثر فى آلامها ومصائبها، وتتلقى الضربات المتتالية مثل قيام الحرب، وما صاحبها من مشاكل وتبعها من أزمات حتى لقد تعرض المجتمع كله فى هذه الفترة لأزمة خانقة تجزع آلامها كل فرد من أفراد الشعب.

وعبثا تحاول الأسرة الصغيرة.. أسرة كامل أفندى على، أن تخرج من عنق الزجاجة، وتصعد إلى ما هى أعلى، ولكنه الصعود إلى الهاوية، والارتفاع إلى القاع، لقد مات كامل أفندى على الموظف بديوان عام الوزارة، وترك أسرته بلا تركة ولا ميراث، اللهم إلا المعاش البسيط، الذى لايكفى للانفاق على مصاريف حسين وحسنين الطالبين بالمدارس الثانوية، ولا على مصروف حسن الأخ الأكبر العاطل من العمل، فضلا عن الزوجة التى ترملت، والابنة نفيسة التى تنتظر الزواج.

ولاتجد الأم بدا من بيع أثاث البيت، للإنفاق واستبدال شقتها بشقة أم عبده ترشيدا للإنفاق، وتوجيه نفيسة إلى مهنة التفصيل، ومطالبة حسن الأخ الأكبر بالبحث عن عمل.. أى عمل للإسهام فى نفقات الأسرة.. أما حسين وحسنين اللذان نجحا فى إمتحان الثانوية العامة (البكالوريا) فتترك الأمر لهما ليختار أحدهما استكمال تعليمه، ويلتحق الآخر بإحدى الوظائف.

أما حسن فينجرف إلى عالم الليل والظلام، فى جوف الليل يعمل فى إحدى فرق العوالم، فى المقاهى والأفراح، وفى جنح الظلام يعمل مع تجار المخدرات، فى تهريب البضائع، حتى ينكشف أمره، وتطارده شرطة مكافحة المخدرات، وأما نفيسة فتعمل خياطة، حتى تسقط مع سليمان ابن بقال الحارة وتفقد شرفها، وتتحول إلى مومس، فى معركتها القاسية من أجل الحياة، وأما حسين الأخ الأوسط فيتعطل عن التعليم، ويعمل موظفا صغيرا لكى يساعد الأسرة.

ويبقى حسنين التجسيد الحى للمأساة، مأساة الظروف القاسية التى تواجه أبناء الطبقة الوسطى، الذين يملأهم القلق والطموح وهم يحاولون الارتفاع من مستواهم الاجتماعى، ويعانون فى ذات الوقت رحلة الصعود إلى الهاوية.

ومن هنا كان قدر أسرته كلها أن تعمل من أجله وأن تساعده على تحقيق طموحاته فى الحياة، شقيقه الأكبر حسن يدفع له مصروفات التحاقه بالكلية الحربية، وأخته نفيسة الخياطة تدخر من أجرها لتنفق عليه طوال سنوات الدراسة، وشقيقه الأوسط حسين يتولى عنه الانفاق على الأم والبيت والأسرة.

ويتخرج حسنين ضابطا فى سلاح الفرسان لكى يحارب فى معركته مع الواقع، الأليم والقاسى، يتخلص من خطيبته الأولى بهية بنت الجيران، التى كانت حلم حياة شقيقه حسين، واضطر أن يبتعد عنها من أجل أخيه حسنين، ويحاول الزواج من ابنة أحمد بك يسرى، حتى يتخلص من طوق طبقته ويدخل فى أسورة الطبقة الأعلى، ولكن بعد فوات الأوان، بعد أن انكشف كل شىء.. واضطر أحمد بك يسرى أن يصارحه بالحقيقة، حقيقة أخيه الأكبر، الذى يتجر فى المخدرات وأخته الصغرى التى تعمل خياطة.

ولا يجد حسنين شيئا يستند إليه، فى معركته مع الواقع بعد أن تعرى من كل درع يحميه، ومن كل رمح يواجه به الظروف، إن كل شىء يحاصره، ويجثم فوق صدره، شرف أخته الضائع، وسمعة أخيه المطارد، وتضحيات حسين التى كبلته فى أرشيف الوظيفة الصغيرة.

وأخيرًا تكتمل حلقات الدائرة،عندما تقدم نفسية حياتها قربانا لأخيها حسنين، فتقرر أن تذهب بعارها، وأن تلقى بنفسها فى النيل.. واهب الحياة وقابض الحياة.

ولا يملك حسنين، وقد فقد كل شىء إلا أن يتمتم وهو أليم: «إنى أعبث بنفسى بلا رحمة، طالما أحببت أن أمحو الماضى، ولكن الماضى التهم الحاضر، ولم يكن الماضى المخيف إلانفسى.. كان ينبغى أن أحب الحياة إلى النهاية، ومهما يكن من أمر، ولكن فى طبيعتنا خطأ جوهرى لا أدريه.. لقد قضى على!».

تلك كانت النهاية، النهاية، المقدرة منذ البداية، لأنها الحتمية المأساوية، التى لابد وأن تهوى بالبطل الى الحضيض، حيث التهلكة والهلاك.

وهذا هو الطابع المأساوى فى رواية نجيب محفوظ، والذى خلع عليها تلك اللمحة التراجيدية العنيفة، التى تجسدت فى مأساة الطبقة الوسطى من خلال نماذج إنسانية مختلفة من أبناء هذه الطبقة، على نحو يجعلنا نقول كما قال أحد النقاد، أن مصرالحديثة لايمكن فهمها فهما صحيحا بدون قراءة نجيب محفوظ.

هذا عن الرواية، فماذا عن المسرح الروائى؟ رغم احترامى للمجهود الكبيرالذى بذله أنور فتح اللّه، فى مسرحة هذه الرواية أو فى إعدادها للمسرح. إلا أننى أتحفظ تحفظا شديدا بإزاء عملية الإعداد المسرحى، التى فات وقتها، منذ أواخر الستينيات وحتى طوالع الثمانينيات، بعد أن أظهر الكاتب المسرحى على الأصالة، وأفاد التأليف الإبداعى فى المسرح، من اتجهات المسرح العالمى وإنجازات الدراما المعاصرة.

وقد نغفر للإعداد المسرحى، بشأن هذه الرواية، إنه تم فى مرحلة كنا لا نزال فيها نستزرع المسرح، على ضفاف الوادى، بعد أن اكتشفنا فجأة إننا بلا سابقة تراثية لهذا الفن المجيد، لكن، بعد أن قطعنا شوطا طويلا فى عملية الإعداد والتمصير، وظهر عندنا النص المسرحى الأصيل، من اتجاهات المسرح العالمى وإنجازات الدراما المعاصرة.

ومع ذلك فقد وفق أنور فتح الله، فى تكثيف النص الروائى، والاحتفاظ بما فيه من عناصر درامية، والتخلص من كل التفصيلات الثانوية، سواء ما تعلق منها ببناء الشخصيات، أو بتطور الأحداث، وكان أكثر ما وفق فيه هو احتجاز الأحداث التى تتمدد فى الزمان، لكى تتجسد فى المكان، مع الحفاظ على وحدة الحدث.

وإن كنت آخذ على الإعداد المسرحى، رغم هذا كله، غلبة الطابع الروائى وكأن الرواية جاثمة فوق صدر المسرح، رغم محاولات ترويضها وإخضاعها للعرض المسرحى، وليس أدل على ذلك من عنصر الحكى، والسرد، بدلا من الحوار والالتحام، هذا فضلا على ما جاء فى نهاية المسرحية، حيث تلقى نفيسة بنفسها من نافذة البيت، بدلا من أن تهوى فى قاع النيل!

وإذا كان قد نجح فى إدارة الحوار فى الشقة القديمة شقة المرحوم كمل أفندى على، وكذلك فى الشقة الجديدة، بمصر الجديدة، فضلا عن الملهى الليلى الذى كان يعمل فيه حسن.. الأخ الأكبر، فقد خانه التوفيق فى مشاهد الحارة، حيث تداخل المكان بين شقة البدروم، ودكان البقال، على نحو أحدث ارتباطا فى التمييز وخلطا فى التعبير، وكان ينبغى فصل شقة البدروم، وما يدور فيها من حوار، عن دكان الحارة وما يجرى أمامه من أحداث.

أما النهاية التى تنتهى بحسنين واقفا وحده فى الشقة، بعد أن ألقت أخته بنفسها من شرفة النافذة، فكان يجب أن تكون معبرة بالكلام، لا بالصمت، وكان يمكن الإفادة من المونولوج الداخلى الذى أورده نجيب محفوظ فى نهاية الرواية، لكى يختتم بها الإعداد نهاية المسرحية!

ويجىء الإخراج الذى تولاه المخرج القدير عبد القادر عودة، لكى يجسد هذا النص المسرحى الروائى فوق خشبة المسرح، من خلال رؤية واقعية اجتماعية، يمكن استساغتها فى الوقت الحاضر، الذى تجاوز القالب الواقعى، ذلك لأن المخرج لم يلتزم بالواقعية التقليدية، وإنما حاول أن يطورها إلى ما يعرف بالواقعية الجديدة التى هى أقرب إلى وجدان الجمهور المعاصر.

هذا بالإضافة إلى حرصه على توازن الإيقاع، الذى لم يكن بطيئا على النحو الذى كنا نشهده فى الأعمال التقليدية، ولم يكن سريعا، على النحو الذى نشهده

الآن فى المسرحية الحديثة، وإن كنت آخذ عليه المشاهد التى دارت فى الحارة وأدت إلى الخلط بين شقة الأسرة ودكان البقال، نتيجة للتصميم الديكورى الذى كـن ينبغى أن يجد حلا مسرحيا لهذا التداخل الذى أدى إلى الخلط بين المستويين، فى المشهد الواحد!

على أن أهم ما نجح فيه المخرج، هو إدارته لهذا الحشد الكبير من النجوم الفنانين، وتوزيع الأدوار الملائمة لكل نجم على حدة، وكل النجوم ،مرة واحدة، فلم نشعر فى ثنايا العرض المسرحى، بخرافة النجم الأوحد، التى أساءت إلى حياتنا التمثيلية، ولا بطول الدور أو قصره بالنسبة لهذا النجم أو ذاك، وإنما الذى شعرنا به هو كيان عضوى متناغم ومتكامل، كل عضو يؤدى دوره على نحو، ينبض بالحركة ويتدفق بالحياة.

فى طليعتهم النجم الكبير فريد شوقى الذى قام بدور الموسيقى، وقاد حسن الابن الأكبر إلى جو الليل والعوالم، كان فريد شوقى قوى الحضور فوق المسرح، سريع التجاوب مع الجمهور، قادرا على أن يجعل من دوره بقعة ضوء كبيرة فوق خشبة المسرح، كما كان أستاذا متمرسا فى إلقاء الإفيهات الكوميدية التى وإن حرج بعضها من النص إلا أنها كات مقبولة فى إطار دوره وإن كان قد تمادى بعض الشىء فى إفيهات الكوميدية مع الأم كريمة مختار وخاصة فيما يتعلق بإعلانات الجفاف !

كذلك كان محمود ياسين فى حسن الابن الأكبر، الذى سمى بعد ذلك بحسن أبو الروس، كان هو العمود الفقرى فى العرض المسرحى، بحيويته الدافقة وتحركاته الواعية، وتمرسه القديم بفن الأداء المسرحى، هذا فضلا عن تنقله السريع بين الأداء الكوميدى والأداء التراجيدى، وتلونه الأسرع مع منحنيات لدور.

هذا على العكس تماما مع حسين فهمى فى دو حسين الابن الأوسط، الذى كان يؤدى دوره على وتيرة واحدة، الصمت والانزواء، والرضوخ لكل شىء حتى المواقف الدرامية التى كان ينبغى أن يؤديها بانفعال، أداها بفتور شديد، كما فى

مشهد حسنين وهو يستولى على بهية ويتقدم لخطوبتها، وفى المشهد الذى تخلى فيه حسنين عن بهية طمعا فى الزواج من ابنة أحمد بك يسرى.

أما ممدوح عبد العليم فى دور حسين، فكان ملائما لدوره، بخفة ظله، ورقة حضوره، وقدرته على التعبير، سواء فى المشاهد الكوميدية أو فى المواقف الدرامية، وكان قادراً من خلال تحكمه فى عضلات وجهه، وفى التعبير ببريق عينيه، أن يخلص الموقف كله فى صمت بالغ أو بليغ، هذا على الرغم من قلة تمرسه بفن الأداء المسرحى.

على العكس من فاروق الفيشاوى المتمرس بخشبة المسرح، والذى كان دون المستوى فى دور سليمان ابن بقال الحارة، كان جامدا فى تعبيره، ثقيلا فى حركته، فاترا فى حضوره، شاعرا بنفسه أكثر من شعوره بدوره، على الرغم من خطورة هذا الدور، وخاصة فى علاقته بنفيسة، تلك العلاقة التى أضاعت شرفها وحطمت حياتها، ولطخت شرف أسرتها فى الطين.

ثم تجىء شهيرة فى دور الأخت نفيسة لكى تؤديه ببراعة وروعة، كانت متفهمة لدورها وأهميته فى مجرى الأحداث، فاهمة لكل كلمة تنطق بها، وكل إيماءة تصدر عنها، ولقد أدت مشهدها مع سليمان فى الحارة، ومع شقيقها حسنين فى الشقة باقتدار كبير، يدل على نضوجها الفنى، وعلى تمرسها الطويل بفن المسرح.

هذا على العكس من يسرا فى دور بهية، التى كانت خارج إطار الدور فلم تشعر به ولم تشعرنا به، لأنها كانت تؤديه من الخارج دونما أى انفعال حقيقى كانت أشبه بالطيف المسرحى، الذى يعبر المسرح دون أن يترك فى نفوسنا أى أثر أو تأثير، ويبدو أنها كانت تشعر بنفسها أكثر من شعورها بالدور، ولاحتى بالمسرحية، وأما حركات الاستظراف فكانت بعيدة عن أى استلطاف.

ويجىء الفنان محسن سرحان، ليؤدى دور ه الصغير، دور أحمد بك يسرى بحضور مؤثر، وأداء معبر، جاعلا من دوره، شيئًا لا ينسى، إذا ما تذكرنا ذلك لعرض المسرحى، وأروع ما فيه هو وعيه بالبعد الزمنى، بين أحداث المسرحية،

وبين زمن عرضها، فعرف كيف يحافظ على الأسلوب الكلاسيكى، فى النطق والأداء، فى الحركة والإيماءة فى الشعور بذاته من خلال الشعور بذوات الآخرين.

هذا على العكس من يسرا فى دور بهية، التى كانت تؤدى دورها بوتيرة واحدة، لاتلوين فيها ولاتغيير، ولكن مونوتونية فى الأداء، وضعف فى الجهاز الصوتى، على نحو قد يصلح لدراما الأسرة فى التليفزيون، ولكن لا يصلح لدراما الأداء المسرحى.

أما نجوى فؤاد فقد جمعت فى دورها بين الرقص والتمثيل، وكانت الرقصة التى أدتها فى مشهد القهوة عبارة عن تابلوه استعراضى جميل، أخرج المسرحية من إطار المسرح الروائى إلى قالب المسرح الاستعراضى، وإن كانت قد أدت دورها التمثيلى بطريقة طبيعية، لا انفعال ولا افتعال.

ثم يجىء ثلاثة من كبار الممثلين، أدى كل منهم دوره الصغير الذى لا يزيد عن مشهد واحد، ولكن الأداء الواعى الذى ترك بصماته على جبين العرض المسرحى، أولهم أبو بكر عزت فى دور الميكانيكى الذى حاول أن يغتصب نفيسة بعد أن راقب سلوكها المنحرف، وهددها بالفضيحة فى الحارة كلها، وثانيهم أسامة عباس فى دور تاجر الأثاث القديم، الذى جاء لكى يشترى مخلفات غرفة المرحوم كامل أفندى على، وراح يساوم أفراد الأسرة، فى المبلغ المطلوب، وثالثهم على الشريف فى دور تاجر المخدرات الذى أغرى حسن أبو الروس بالعمل معه فى تجارة المخدرات.

إنه اذا كانت البداية هى مصر، والنهاية هى الحب، وكان عرض مسرحية بداية ونهاية فى حب مصر، ومن أجل الإسهام فى سداد ما عليها من ديون، فإن كل شىء فى ذلك العمل يستحق منا الإكبار والتقدير، لأنه فى حب مصر يهون كل شىء.

* * *

مسكن صغير.. على الرصيف!

عندما يستحيل التاريخ إلى جمرات من نار، والواقع على عرضات من الجحيم، والحلم إلى كابوس بغيض يؤرق مرقد الإنسان.

عندما يتوتر الواقع فوق ذبذبات الحياة، وتغيم الرؤية فى تلاطم الأمواج ويتداخل كل شىء فى كل شىء، فتفقد الأشياء الفحوى والجدوى، كما يفقد الإنسان المن والسلوى.

عندما ينشطر البشر إلى قادرين وغير قادرين، فيأكل القادرون خبز الجياع ويشربون رى العطاش ويستحمون بالدم الحى، وقدغاب الحق فى الباطل وتاه الخير فى الشر، وتوارى الجمال وراء القبح.

عندما تفقد الأم فرحة الميلاد، والأب ضحكة الطفل، والشاب ابتسامة الفتاة، والصديق شهقة اللقاء، وتصبح الحياة قدر، والموت راحة من عناء الطريق، عندما... وعندما... وعندما يحدث هذا كله، فإن الحياة لا تساوى شيئًا، وأى شىء لا تساويه الحياة.

وهنا تسقط مقولة هاملت الشهيرة، نكون أو لا نكون؟ لأنه لا خيار أصلا، ولأن المفاضلة غير واردة على الإطلاق !

هذه كلها وكثير غيرها هى الخواطر والمشاعر التى تنساب فى وجدان المشاهد المسرحية «ع الرصيف» حتى يستحيل نخاعه إلى معان وأفكار تطرح فى عرض

الطريق، حتى تلقى به على الرصيف، خائر القوى ولكنه حاضر الوعى.. الوعى بما كان وبما هو كائن وبما ينبغى أن يكون.

وهى ليست مسرحية تحريضية، أو من نوع المسرح التحريضى، ولكنها مسرحية سياسية من نوع المسرح السياسى، أو هى بالأحرى كوميديا سوداء، تدر الضحك.. ولكنها تسيل الدموع.

وإذا كان المسرح السياسى يستهدف توعية الناس بالتنوير والتبصير معتمدا على الحقائق والوقائع. وعلى الوثائق والأرقام. فهو لا يعنى أن مؤلفه مجرد صحفى أو مؤرخ، يكتب بحثا فى التاريخ أو يسجل غرضا لمشكلة. لأن الفنان لا بد وأن يكون موجودًا. وقادرًا على الخلق والإبداع. خلق الشخصيات وإبداع المواقف التى قد لا تكون بعينها فى الواقع، وهذا يعنى أن حرية الفنان مكفولة كلما كانت فى خدمة غرضه الأساسى وهدفه السياسى. ذلك لأنه حينما يلجأ إلى الخلق والإبداع. فهو لا يفعل ذلك إلا لكى يقدم الواقع فى الصورة التى يريدها. أى ليقدم وجهة نظره فى هذا الواقع.

وهذا هو ما فعلته الكاتبة المسرحية نهاد جاد فى العرض المسرحى «ع الرصيف» الذى يشكل صرخة فى وجه التاريخ المعاصر، تاريخ ثلاثين عاما فى عمر مصر، هى عمر الثورة، التى تعاقب عليها ثلاثة أجيال. جيل الستينيات وجيل السبعينيات وجيل الثمانينيات، وكلها أجيال دفعت كل شىء من أجل شىء واحد.. الأمل المستحيل !

وعلى ذلك فالفكرة المحورية التى تدور عليها المسرحية هى فى المقام الأول فكرة سياسية استقتها الكاتبة من أحداث التاريخ، ومؤداها ماذا جنت الثورة، أو ماذا جنينا من الثورة؟ هل هو قبض الريح والحصاد الهشيم. أم هو قوة الإرادة ووضوح البصيرة؟ هل هو فقدان الكم المادى فى مقابل الكيف المعنوى، أم هو فقدان الكم والكيف جميعا؟ هل هو استقطاب حرية الفرد لصالح حرية المجموع. أم أنه لا حرية للمجموع بدون حرية الفرد؟ هل هو مصر للمصريين ولو كان على حساب مصر للعرب. أم هى مصر العرب ولو كان ذلك على حساب المصريين؟ وهل مصر نفسها هى مصر أهل الثقة أم هى مصر أهل الخبرة أم هى مصر كل المصريين؟

هذه وغيرها هى التساؤلات التى تطرحها المسرحية. حتى غلب الفكر فيها على الفن. وارتدى العرض ثياب الهتافية والخطابية من ناحية، والتقريرية والمباشرة من ناحية أخرى؟

والشخصية الرئيسية التى تصدر عنها الأقوال ولا أقول الأفعال، هى شخصية صفية الفتاة المصرية البسيطة، التى تخرجت فى كلية الآداب بالجامعة وعملت مدرسة للغة العربية بالمدارس الثانوية. وكانت أضيق أحلامها تتسع لكل أشواق الفتاة الجديدة.. فتاة الثورة.. ولكنها ما أن تفتحت مسامعها للحياة العملية،حتى تقدم للزواج منها عبد الصبور الذهبى. الذى كان يعمل بالسياسة، ويتدرج فى دواليها التنظيمية،كل هذا وزوجته التى دفع بها بعد ليلة زفافها إلى الطائرة المتجهة إلى الكويت، كمن يلقى بجثة فى نعش كبير، تنتظره فى أرض البترول على أمل يلحق بها، ولكنه لا يسأل فيها ولا عنها كل ما يهمه هو مدخراتها التى ترسل بها إليه فى القاهرة، وكأنها بئر بترول يضخ له العائد المادى..

وتضيق صفية بحياة الغربة والاغتراب. فتقرر فجأة أن تعود إلى بلدها وزوجها وبيتها، تحيا كما يحيا الآخرون. فى حضن النيل ودفء الوادى. ومعها كل ما تقدر على حمله من بضائع. ولكنها تفاجئ بالبلد غير البلد. الزحام فى كل مكان. الغلاء فى كل الأسعار، وبالبيت غير البيت، فقد تحول بيت أبيها الصغير إلى عمارة شاهقة مبنية على الطراز الحديث، وبالزوج غير الزوج، بعد أن تزوج بأخرى، ابنة أحد الانفتاحيين السمان. الذى ساعده فى بناء العمارة على أن يطلق زوجته القديمة ويتفرغ للزوجة الجديدة.

ويفاجأ عبدالصبور بوجود صفية فى قلب البيت، بين زوجته وخادمتها، فلا يملك إلا أن يصارحها بحقيقة الأمر وعندما تثور فى وجهه،يطردها من بيته ويلقى بها إلى الرصيف. الذى تتخذه مسكنا ومأوى. ويتآمر مع بليه صعلوك الحى الذى يتجر فى العملة الأجنبية ويفتتح «بوتيك» للبضائع المهربة على التخلص من صفية بالإيقاع بها فى إحدى الحفر العميقة، ولكنها تنجو من المؤامرة وتكتب لها الحياة من جديد.

وعلى الرصيف تلتقى صفية بالأستاذ كامل عبد الحق، القاضى السابق والمصرى الصادق، الذى كان يحقق فى إحدى القضايا السياسية التى تمس عبد الصبور فما كان من الأخير إلا أن دس له بالأوراق المالية فى إحدى حقائب اليد، التى ضبطت فى بيته، فحوكم وحكم عليه، وبين الحكم والمحاكمة لاقى ما لاقاه من ألوان العذاب والتعذيب.

وتتعرف عليه صفية،فقد كان يمثل لها كما كانت تمثل له الحب القديم، وكان كلاهما يحلم بالدنيا الجديدة. دنيا الإبرة والصاروخ، دنيا الظافر والقاهر. دنيا الكفاية والعدل. دنيا إذابة الفوارق بين الطبقات. دنيا تحالف قوى الشعب العاملة. دنيا إلغاء الرتب والألقاب، دنيا الصناعة والتصنيف، دنيا إتاحة الفرص أمام الجميع، دنيا يزول فيها مجتمع النصف فى المائة، ولا يعلو فيها صوت المعركة. ولا يسمع فيها كلمة ما لم تكن هى كلمة الشعب.

ولكنه الحلم الكسيح. الحلم المكسور الجناحين. الحلم الأشبه بشعاع الشمس عندما يسطع فوق جناح طائر، الحلم الذى ألقى بكل من صفية وكامل على حافة الرصيف، فبعد أن أحيل كامل إلى المعاش ولزم بيته لكى يكتب مذكراته. كانت ابنته قد كبرت وتزوجت، ولم تجد شقة تعيش فيها مع زوجها سوى شقة أبيها، الذى أحس بأنه عبء ثقيل عليهما، وأنه زائد عن الحاجة، فراح يقيم فى «بنسيون» ومن حين لآخر يحمل مائدته وكرسيه ويجلس على الرصيف يشرع أقلامه وأوراقه ويكتب ما فى ذاكرته من ذكريات.

وتحكى له صفية حكايتها، فيتألم كل الألم، ويدرك أن عبد الصبور قام بتزوير حجة البيت الصغير الذى تحول إلى عمارة شاهقة، فيقرر أن يجعلها قضية يدافع عنها حتى النهاية. وحتى يعيد لها حقها الضائع.

وفى الوقت الذى يحصل فيه على المستندات التى تدين عبد الصبور، يلجأ الأخير إلى الحيلة المجنحة بالمكر والدهاء. فيتقرب إلى صفية. طالبا الصفح والصلح، واعدا بردها إلى عصمته، واهما إياها بحصولة على ما يثبت براءة الأستاذ كامل وإعادته إلى وظيفته وتفرح صفية بعودة كامل إلى عمله القديم.

وعودتـها الى عـش الزوجيـة، وتطلب مـن عبد الصبور أن تـزف البشـرى للرجل الذى وقف إلى جانبها، وتحمل له الحقيبة التى تقيم الدليل على براءته.

ويفاجأ الأستاذ كامل بذات الحقيبة. فينقبض صدره. وترتعش يده، وتساوره الشكوك والهواجس. وسرعان ما يضبط متلبسا بتهمة الاتجار فى المخدرات والسموم البيضاء، فيلقى القبض عليه، ويساق إلى المحكمة، التى تسوقه إلى المحاكمة.

وفى قفص الاتهام يوضع الحلم والحب، صفية وكامل عبد الحق، ويتقدمان للدفاع عن نفسيهما بدون محاميين، أما صفية فتدافع عن نفسها بعفوية وتلقائية شارحة كيف أنها كانت ضحية مجتمع لا يعترف بالضحايا، وشهيدة تاريخ لا يفتح صفحاته إلا للقطط السمان، وأما كامل عبد الحق ضمير وطنه الذى لا يزال ينبض بالحياة، فيأخذ على عاتقه كل الخطايا ويعلن مسئوليته عن كل الأخطاء، فهو المسئول عن فشل الوحدة وحرب اليمن، وهو المسئول عن هزيمة يونية والانسحاب الكبير، وهو المسئول عن مراكز القوى وزوار الفجر، وهو المسئول عن الثغرة وفض الاشتباك، وهو المسئول عن كامب ديفيد وعصر الانفتاح، وهو المسئول عن الأغذية الفاسدة والديمقراطية ذات الأنياب، وهو مسئول عن الانتخاب بالقائمة وقانون الطوارئ، وهو أخيرا المسئول عن كل شىء، أدى به، وبصفية إلى الحياة على الرصيف. ولايملك القاضى بعد سماع أقوال الشهود، الذين تحولوا بدورهم إلى متهمين.. بليه وعبد الصبور، إلا أن يعلن رفع الجلسة. بحيث يكون الحكم بعد المداولة.

تلك هى الخطوط الفكرية والسياسية الرئيسية فى مسرحية «ع الرصيف» التى التزمت فيها الكاتبة خط الفكر وأن غلب على خيط الفن، فحفلت المسرحية بالهتافية والخطابية والمباشرة، وتحولت الشخصيات إلى أبواق، تدوى بآراء الكاتبة، التى أدانت فترة بأكملها من تاريخنا المعاصر. مركزة على السلبيات دون الإيجابيات. وكأنما ترى الظلال دون الألوان. أو الوجه المعتم دون الوجه المشرق للقمر.

ومن حق الكاتبة أن ترى الأشياء من المنظور الذى تختاره، ولكن من واجبها أيضا الاقتراب من الموضوعية بقدر الإمكان. طالما إننا بازاء مسرح سياسى يشق الطريق إلى المسرح التاريخى، ويستلزم دون أن يلتزم بالصدق الواقعى، إلى جوار الصدق الفنى.

وإذا كنا لا نرى الصورة بوضوح إلا إذا ابتعدنا عنها. كما فى شاشة السينما أو التليفزيون. ففى تقديرى إننا لا نزال فى قلب كثير من الأحداث التى تحتمل اختلاف وجهات النظر. وتحتاج العمق الزمنى الذى يغربل أحداث التاريخ.

وعلى الرغم من سياسة هذه المسرحية إلا أن قلة الأحداث فيها، جاءت على حساب البعد الدرامى، حتى بدت قصة صفية وعبد الصبور وكأنها قصة ثانوية على هامش الأحداث، بدلا من أن تكون الركيزة المحورية التى ترتكز عليها وتنطلق منها كل الأحداث، كما بدت المسرحية، وكأنها فصل واحد، امتد وطال. لكى تقع بشكل أو آخر فى فصلين. فرواية صفية لقصتها تكررت أكثر من مرة، مرة مع بليه ومرة مع عبد الصبور، ومرة مع كامل عبد الحق، وكأننا بإزاء مونولوج طويل قطع على ثلاث مرات، على نحو يشعرنا بمونودرامية العرض المسرحى.

وصحيح أن الكاتبة خلعت دلالات رمزية على شخصيات المسرحية، مثل صفية التى ترمز إلى صفاء أرض مصر، وكامل عبد الحق الذى يرمن إلى ضمير الشعب المصرى، وعبد الصبور الذهبى. الذى يرمز ببريقه الأصفر إلى المال والسلطة وبليه الذى يرمز إلى حرافيش المجتمع عندما تتدحرج للوصول إلى الكسب السريع.

صحيح هذا كله. ولكن الصحيح أيضا أن بعض هذه الشخصيات لم تتطور بما فيه الكفاية ولم تتبلور بما يحقق لها الاستدارة، وبخاصة شخصيتى بليه وكامل عبد الحق وهذا معناه أن شخصيات المسرحية تكاد تقتصر على صفية فى علاقتها بزوجها عبد الصبور، وهو ما نقل إلينا الإحساس بإننا بإزاء مسرحية من فصل واحد وإنها مونودراما مسرحية، تقف منها صفية فى بؤرة الضوء، أما عبد الصبور فيتوارى فى خلفية الظل.

ويجىء المخرج الكبير جلال الشرقاوى ليجسد هذا النص. فيتأرجح بين سياسية المسرحية وتجارية المسرح، ويحاول أن يجمع بين كلا الطرفين فى مركب يجمع بينهما فيما يمكن تسميته بالمسرح السياسى التجارى.

فهو من ناحية حاول أن يضيف بعد الفن إلى بعد الفكر، لكى يطلق فى شرايين النص دماء الحياة. وذلك من خلال تجعيد النص المسرحى، بالسائق والكمسارى وطابور محطة الأتوبيس الاسم الأصلى للنص المسرحى، وتجسيد بوتيك بليه بكل ما يوحى ببقايا عصر الانفتاح.

كذلك اعتمد على بليه فى إحداث الأثر الكوميدى بمط دوره، وإقحامه فى أكثر مشاهد المسرحية، وبخاصة فى مشهد الحفرة، التى سقط فيها بعد أن حاول مرارا أن يوقع فيها صفية.

كما اعتمد على مشاهد الاسترجاع. فى تجسد حلم صفية ببيت الزوجية وإنجاب الأطفال، والوصول إلى المكانة المرموقة فى المجتمع، وعلى الوجه الآخر فى تجسيد آلام التعذيب، التى تعرض لها كامل عبدالحق لكى يعترف بغير الحق.

أما مشهد المحكمة فكان أقوى مشاهد المسرحية وأكثرها جاذبية،حيث الحلم كامل، والحب صفية فى قفص الاتهام، وفى ساحة المحكمة، الانتهازى بليه والوصولى عبد الصبور. وعلى منصة القضاء المستشارون الثلاثة. الذين يواجهون دفاعا من نوع فريد، دفاعا يتهم نفسه بكل خطأ وخطيئة دفع ثمنها السواد الأعظم من شعب مصر.

وأما اعتماد المخرج على الديكور، ديكور نهى برادة الذى جمع بين السرعة فى التفسير، والجماليات فى التكوين. والوفاء بكل متطلبات المشهد، فكان على درجة عالية من الروعة والبراعة معا. فقد خفف من وطأة المونولوجات الطويلة عند صفية، وتكرارها لقصتها أكثر من مرة كما أحدث نوعا من الارتياح الفنى والإمتاع البصرى لدى الجميع.

على أن جلال الشرقاوى من ناحية أخرى وهو بصدد الجمع بين سياسية المسرحية وتجارية المسرح. عمد إلى إقحام بعض المشاهد غير المبررة، كما فى

مشهد زوجة عبد الصبور الثانية. عندما ذهبت إلى الأستاذ كامل تعطيه حقيبة الأوراق المالية، فإذا بها تقوم بأداء رقصة شرقية كاملة. دون أن تكتمل لها مقومات الراقصة. وكمافى مشهد تعذيب الأستاذ كامل، كأنه المسيح فوق صليب عذ به، الذى احتوى على رقصة تعبيرية لنفس الراقصة، ولكنها كانت رقصة تستفز أكثر مما تثير. أو تثير أكثر مما تمتع.

أما الرجوع إلى التسجيلات الصوتية لبعض الفقرات مما جاء فى خطب عبد الناصر وأحاديث السادات. وأغنيات عبدالحليم حافظ، فكان زائدا عن الحاجة، أو غير مبرر من الناحية الفنية، لأنه طرد لوجدان المشاهد من الانخراط فى أحداث المسرحية فضلا عن تعارضه مع وظيفة المسرح السياسى ورسالته. وهى ليست بالضرورة تقريرية أو توثيقية كما فى المسرح التسجيلى هو مسرح الرأى، فالمسرح السياسى هو مسرح الرؤية.

ويجىء الممثلون الذين قاموا بأداء الأدوار الرئيسية فى هذا العرض المسرحى، فى طليعتهم نجمة المسرح الأولى سهير البابلى التى جعلت من دور صفية أهم دور فى المسرحية، إن لم يكن هو المسرحية كلها، لقد استطاعت بقدرتها على التلوين الصوتى والتشكيل الحركى، والتعبير الانفعالى، أن تجمع بين طرفى الكوميدى والتراجيدى، فيما يمكن وصفه بالأداء التراجيكوميدى.

كما استطاعت أن تكون بؤرة الحركة الديناميكية فى العرض المسرحى دخولا وخروجا، غيابا وحضورًا، غير أن انجرافها وراء الأداء الانفعالى أوقعها فى بعض المشاهد فى هوة الأداء الميلودرامى، وهو ما يتنافى تماما مع طبيعة المسرح السياسى، كما أن حرصها على طول مساحة دورها أوقعها فى هوة الدور المونودرامى، وبذلك ضاعت من بين يديها ومن تحت قدميها المشاهد التى جمعت فيها بين المونودراما والميلودراما.

هذا بالإضافة إلى مشاهد أخرى لم تتخلص فيها من دورها الشهير فى مسرحية «ريا وسكينة» رغم اختلاف طبيعة الدورين فلا يقبل من مدرسة اللغة العربية، وخريجة الجامعة. التى تتمتع بوعى سياسى وتقوم بدور نضالى أن تفكر

وتعبر بمثل ما كانت عليه سكينة القاتلة الشريرة، الهاربة من أقاصى الصعيد لكى تعيش فى قسم اللبان، وتمارس نشاطها فى حى زنقة الستات.

أما حسن عابدين، فعلى الرغم من صغر مساحة دوره فى الفصل الأول، إلا أنه استطاع وبخاصة فى الفصل الثانى،أن يصل إلى قمة عالية فى التعبير عن الفردوس المفقود، والأمل الضائع والحلم المستحيل. وذلك من خلال تهدج نبرات صوته، وتهدل تعبيرات وجهه، وترهل حركات يديه ورجليه، لقد كان كاملا بحق فى تجسيد ضمير الشعب وذاكرة التاريخ. أما مشهد المحاكمة فى نهاية المسرحية فقد بلغ فيه درجة رائعة من القدرة على التأثير الانفعالى الصادق والمؤثر فى وجدان الجميع.

ويجىء الكوميديان اللامع أحمد بدير ليجعل من دور بليه وهو الدور الهامشى الصغير، دورا لا ينسى إذاما ذكرت هذه المسرحية، لأنه الدور الذى يخلو من الميلودرامية ويستحوذ على المسرحية لقد جمع فى يديه كل الخيوط الترويج الكوميدى، من خلال الإفيهات والحركات والإيماءات التى تعتمد على سرعة البديهة وقوة الحضور، وخفة الظل المسرحى.

ثم يجىء أخيرًا حسن حسنى فى دور عبد الصبور الذهبى، دور الشرير الوصولى أو الحقير الانتهازى، فيؤديه بنفس قدرته على إجادة أداء مثل هذه الأدوار، وفى تقديرى أن طاقة حسن حسنى الفنية أكبر بكثير من أن تظل سجينة وراء قضبان هذه الأدوار، وأن بقدرته الخروج منها إلى آفاق درامية أوسع أفقا وأبعد مدى.

إن مسرحية «ع الرصيف» نوع من المسرحيات الصرخة، الصرخة فى وجه كل ألوان الزيف وكل أشكال النفاق، وهى دعوة لإعادة الوعى واستعادة الفردوس، وهى أخيرًا كلمة صادقة فى وقت زيفت فيه حروف الكلام.

* * *

الـواد «عـادل» الشغـال

من مؤلفات جلال العشرى

(كعبلون) لسعيد صالح، و (البلدوزر) لمحمد نجم، و(القشاش) لسيد زيان، و(الهمجى) لمحمد صبحى، و(فارس بنى خيبان) لسميرغانم، و(الواد سيد الشغال) لعادل إمام، هذه كلها وكثير قبلها، هى المسرحيات الكوميدية التى تملأ سماء حياتنا المسرحية. والتى يجمع بينها قاسم مشترك أعظم، هى إنها جميعا من نوع المسرحيات التى يطلق عليها اسم (كوميديا النجم الأوحد).

وهى الكوميديا التى تعتمد على نجم بعينه أو كوميديان بالذات، له مساحة شعبية عريضة، تؤهله لأن يقوم وحده بأداء المسرحية، اعتمادا على هذه الخطوة، واستنادا إلى هذه الشعبية، وكل من حوله من الممثلين أو بالأحرى من أنصاف الممثلين، ليسوا إلا «سنيدة» أو تخت مسرحى، يساعد النجم على أداء دوره، الذى يحتله بالإفيهات الكوميدية، والقفشات الفكاهية، والنكات اللفظية، والتلميحات الجنسية، وفى القليل النادر.. الاسقطات السياسية والاجتماعية..

وهذا كله ليس من الكوميديا فى شىء، إذا كانت الكوميديا هى فن امتاع الناس وتسلية الجمهور،عن طريق تقديمها لمواقف وأفكار وشخصيات،فى قالب فكاهى يضحك ولا يبكى، يدغدغ القلوب ولا يدمع العيون، يشير إلى الخطأ دون أن يوقعنا فى الخطيئة.

فإذا كانت التراجيديا تحدث التطهير فى النفس عن طريق إثارة إنفعالى الخوف والشفقة، فإن الكوميديا تهدف إلى نوع آخر من التطهير، تهدف إلى إثارة

انفعالى الفرح والسرور، عن طريق الإمتاع والمؤانسة، كما قال أبوحيان التوحيدى، أو عن طريق الإضحاك والتسلية كما قال أرسطو.

والهدف من هذا كله هو تحقيق التوازن النفسى، والتكامل العاطفى فى وجدان الإنسان، بعد أن تعرت أمامه نقاط الضعف البشرى، وسلبيات الهيكل الاجتماعى.

ولهذا نجد أن الكوميديا تقوم على العقل، بجناحيه «الذكاء والحكمة» دون أن تقى العاطفة وما إليها من وجدان وشعور، وهذا هو ما يجعلها قادرة على أن تصل بالإنسان إلى أعماق الطبيعة البشرية، وعلى توعية الجمهور بأوجه القصور والتقصير فى سلوك الإنسان وطبيعته.

وهذا كله كلام أبعد ما يكون عن فهم حسن سبانخ أو سرحان عبد البصير، أو اواد سيد الشغال، وغيرها من الشخصيات الكاريكاتيرية التى لعبها عادل إمام باسم الكوميديا، وهى ليست من الكوميديا فى شىء !

وأقول عادل إمام بالذات ولا أقولها على سبيل المثال، لأنه هو المسئول الأول فى الأعوام الأخيرة، أعوام النكسة المسرحية، عن شيوع ظاهرة النجم الأوحد، وتفشى هذه الظاهرة بشكل سرطانى بين كثير من نجوم الكوميديا، الذين مضوا من ورائه فى هذا الاتجاه، وهو الاتجاه الذى يسيئ إلى الكوميديا فضلاعن المسرح، ويؤكد الإحساس بالنكسة المسرحية التى نعيشها الآن.

ذلك لأن الكوميديا .. فن، وما يقدمه عادل إمام ليس كوميديا، وبالتالى فهو ليس فنًا على الإطلاق، إنه نوع من التشخيص المسرحى، أو الهزل التمثيلى، الذى يدغدغ الحواس، ويثير البطون، دون أن يرتفع إلى الوظائف العليا من الدماغ.

ولو أننا حاولنا أن نصنف مسرحياته هذه التى تتزيا بزى الكوميديا، لما وجدناها خاضعة لأى نوع من أنواع الفن الكوميدى، فهى لا تنتمى إلى كوميديا الأخطاء، التى تتكون من سلسلة من الأخطاء بالنسبة إلى الواقع، أو سوء فهم لحادث بعينه أو شخصية بالذات، وهى الأخطاء التى يتحملها المسرح أكثر مما نتحملها الحياة، فنتقبلها بنوع من الايهام الفنى الذى يثير فينا إنفعالى السرور

والفرح، كما فى «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير أو «تمسكنت حتى تمكنت» لجولد سيمث.

وهى لا تنتمى إلى كوميديا المزاج، التى تعتمد على تبسيط الشخصية، بحيث تدور المسرحية حول نقطة واحدة مميزة لهذه الشخصية، كالبخل، أو الغيرة أو الشك، أوفقدان الثقة بالذات، ومن خلال سلوكيات هذه الشخصية واحتكاكها بشخصيات أخرى تولد السخرية، وتتفجر الكوميديا، كما نجد فى مسرحية «البخيل» لموليير.

وهى لا تنتمى إلى الكوميديا الاجتماعية،التى تقوم على تصوير أنماط اجتماعية لها نقائصها، ولها نقاط ضعفها، ولها سلبياتها بوجه عام، كالوصولى والانتهازى، أو المغرور والمتعالى، أو غاوى المظاهر وكذاب الزفة وغيرها من الأنماط التى تثير بلغتها وعاداتها،وسلوكياتها الضحك والسخرية مما تصوره المسرحية، كما فى مسرحيات «مدرسة الفضائح» «لشريدان» و(المتحذلقات) لموليير و(خاب مسعى العشاق) لشكسبير.

وهى لا تنتمى إلى الكوميديا العاطفية،التى تخاطب فينا العواطف وتهز منا المشاعر، وتثير طيات الوجدان، كل هذا فى قالب يجمع بين الترفيه والتسلية، وينتزع منا دواعى الإضحاك، كما نجد فى مسرحية «أهمية أن تكون جاد » لأوسكار وايلد، و (زواج فيجارو) لبومارشيه، و (بنيلونى) لسومرست موم.

أقول إن كوميديا عادل إمام لا تنتمى لأى نوع من أنواع الكوميديا الراقية، وقد تنتمى إلى أدنى أنواعها وهو ما يعرف بالفارص، أو المسرحية الهزلية، على اعتبر أن الفارص بالنسبة الى الكوميديا، كالميلودراما بالنسبة إلى التراجيديا.

فالفارص يهدف إلى الإضحاك من أجل الاضحاك، دون أن يستهدف معنى أبعد ومغزى أعمق، وفى سبيل هذا الإضحاك نراه يلجأ إلى مؤثرات مبالغ فيها، سواء فى رسم الشخصية، أو فى خلق الموقف، أو فى لغة الحوار دون أى تعمق نفسى، أو تذوق فنى، وبذلك تجىء المسرحية فجة فى مضمونها فظة فى حوارها، غليظة فيما تحتويه من مشاهد أو مواقف هذا فضلا عن كثرة المفاجآت

والمصادفات والمبالغات التى لا تستهدف سوى الضحك، والضحك السطحى الرخيص!

ولكن حسن سبانخ، أو سرحان عبد البصير، أو الواد سيد الشغال، لا يهمه شيء من هذا كله، كل ما يهمه هو أن يقف وحده على المسرح، يضحك الجمهور أو يضحك عليه، ويطرب لمجيء هذا الجمهور إلى المسرح، لا لكى يشاهد المسرحية ولكن لكى يشاهده هو. فهو المسرح والمسرحية، ولو كره المثقفون !

صحيح أن عادل إمام ممثل كوميدى له حضور قوى عند الجمهور، ولكن الصحيح أيضا إنه شخص ذكى عرف كيف يستثمر ذكاءه فى مخاطبة ذلك الجمهور بإثارة حواسه الخمس، إلى جانب ما وراء الحواس من غرائز.. خذ مثلا عناوين أفلامه السينمائية.. رجب فوق صفيح ساخن، شعبان تحت الصفر، إحنا بتوع الأتوبيس، المحفظة معايا، الجحيم، المشبوه، الغول، المتسول، لا من شاف ولا من درى، عنتر شايل سيفه، خمسة باب، عصابة حمادة وتوتو، الأفوكاتو، الحريف، كراكون فى الشارع، سلام يا صاحبى!

هذا بالإضافة إلى مسرحيتين.. «شاهد ما شافش حاجة» و «الواد سيد الشغال».....

وكلها عناوين قادرة على جذب الجمهور، وإثارة اهتمامه، وبخاصة جمهور الشباب، وبوجه أخص، جمهور المهنيين،والحرفيين، وتجار الإكسسوار، وقطع الغيار وأصحاب البوتيكات وأكشاك السجائر والحلوى والعاملون فى تغيير العملة. وفى أشرطة الكاسيت، وفى محلات الكوافير، وعصير القصب، وفى كافيتريات النواصى والنوادى، وباختصار أصحاب الدخول الكبيرة، والكسب الفورى السريع.

هذا الجمهور الذى يردد أغانى أصحاب التشجيع لنجم من نجوم الكرة، أو لناد من أندية الرياضة، دون أن يكون رياضيا، والذى يعتقد أنه بهذا التشجيع، يجد متنفسا لحاجته إلى «هدف» ، هو نفسه الجمهور الذى ينصرف بتشجيعه إلى عادل إمام معتقدا إنه يجد فيه نوعا من القضية التى يشعر نحوها بشيء من الانتماء!

وليس أدل على ذلك من تلك المشاركة الفريدة التى يستجيب بها الجمهور لفنه، وقد تبدو هذه المشاركة أمرا طبيعيا فى حالة المسرح، باعتباره فن اللقاء الحى بين الممثل وجمهوره، ولكن الغريب حقا أن تحدث هذه المشاركة فى السينما، دونما حضور حقيقى من الممثل، والأكثر غرابة أن أداء عادل إمام لا يمكن تصوره بغير جمهور، كمن يغنى فى الشوادر والموالد والأفراح، سواء كان ذلك فى السينما أوفى التليفزيون، أى على الشاشتين الكبيرة والصغيرة.

وما أشبهه هنا فى التمثيل بأحمد عدوية فى الغناء، نفس الظاهرة، بكل ما وراءها من أسباب، وبكل ما خلفها من دوافع، وبكل ما يحيط بها من جمهور. فإذا قلنا عادل إمام فكأننا نقول أحمد عدوية، كلاهما طرف قوس فنى، أحدهما عند طرف قوس التمثيل الكوميدى، والأخر عند طرف قوس الغناء الشعبى!

إن عادل إمام يتمتع حقا بخاصية قوة الحضور، وهذه الخاصية هى التى تجلب إليه الجمهور، وتشركهم معه فى الأداء، وما أسرع ما يحفظ الجمهور كلماته وتعليقاته، بل ما أسرع ما يقلد حركاته وإيماءاته، بحيث يصبح الجمهور جزءًا منها، أو تصبح هى جزءًا من الجمهور!

والواقع أن عادل إمام إذا كان شخصية رافضة، فهو فى ذات الوقت شخصية مرفوضة، على الأقل من المثقفين، فهو لا يمتد إلى جذور الكوميديا المصرية ولا يشكل مرحلة من مراحل تطورها حتى العصر الحديث، وهو لا ينتمى إلى أولئك الممثلين الهزليين أو المضحكين الذين تزدحم بهم حياتنا الفنية فى الوقت الحاضر.

وعادل إمام على حق، عندما يقول إنه لم يتأثر بأحد، ولا يضحكه نجيب الريحانى رائد الكوميديا المصرية، ومن هنا لا يمكننا أن نقارنه بذلك الرائد الكبير، ولا ببربرى مصر الوحيد على الكسار، ولا حتى بنجم الكوميديا الشهير إسماعيل يس.

فإذا انتقلنا إلى عصر الحداثة أو المعاصرة، لا نكاد نجد تشابها بينه وبين أحد من جيل الأساتذة، عبد المنعم مدبولى وفؤاد المهندس، وأمين الهنيدى ومحمد

عوض ومحمد رضا وعبد المنعم إبراهيم، ولا بينه وبين أحد جيل الزملاء.. سميرغانم، ومحمد صبحى، وجورج سيدهم، وسيد زيان، ويونس شلبى، وسعيد صالح، وصلاح السعدنى. وذلك كله لأنه شخصية فريدة متميزة، لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز.

وتلك هى ظاهرة عادل إمام، ظاهرة الكوميديان المسئول عن كوميديا النجم الأوحد، التى تشكل انتكاسة لفن الكوميديا من ناحية، ولفن المسرح من ناحية أخرى.

وهى فى حقيقتها ظاهرة اجتماعية أكثر منها ظاهرة فنية، تذكرنا بالشيخ إمام الذى كان فى حقيقته ظاهرة سياسية، ولم يكن أبدا ظاهرة غنائية أو موسيقية، وهذا معناه أن ظاهرة عادل إمام ظاهرة مرضية أو عرضية، تظل قائمة ما قامت بواعثها، وبواعثها هى الخلاء الفكرى والملأ المادى الذى يعيشه جمهور هذا الفنان، من المهنيين والحرفيين وأثرياء عصر الانفتاح، إنه البثور على جسد المجتمع، أو الطفح على جلدالمريض، ويوم يشفى هذا المجتمع من أوجاعه وأمراضه، ويشفى الجسد المريض من دائه وأدرانه، تنداح هذه الظاهرة. كما انداحت من قبلها ظواهر أخرى.

وليس أدل على ذلك من الاستقبال الفاتر الذى استقبلت به مسرحية «الواد سيد الشغال» فى مهرجان جرش بالأردن، فقد أحس الجميع أن هذه المسرحية ليست هى المسرحية التى تمثل مصر ولا الفن المصرى فى ذلك المهرجان، فهى كوميديا لفظية خفيفة،تتناول موضوعا مكررا ومعادا، هو زواج الزوجة بمحلل بعد طلاقها ثلاث مرات، وهى تعتمد على كوميديا النجم الأوحد، التى تذكرنا بكوميديا الفصل المضحك، التى كان يقدمها نجيب الريحانى فى مطلع حياته المسرحية، وقبل أن يتطور بها إلى الكوميديا الاجتماعية الراقية الأكثر نضوجا واكتمالا.

ومهما يكن من شىء فقد كان من قبيل الخطأ الجسيم، أن تسافر هذه المسرحية إلى ذلك المهرجان، سواء من ناحية الدولة أو من ناحية إدارة المهرجان؛ فهى لا تمثل الفن المسرحى المصرى.. فى شىء!

للمؤلف

(أ) مؤلفات :

١ـ حقيقة الفلسفات الإسلامية، الطبعة ٢ ـ الدار المصرية اللبنانية

٢ـ مسرح أو لا مسرح، الطبعة ٢ ـ دار المعارف بمصر

٣ ـ لن يسدل الستار، مكتبة الأنجلو المصرية

٤ـ ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الطبعة ٢ ـ الهيئة العامة للكتاب

٥ـ المسرح أبو الفنون، الطبعة ٢ ـ دار المعارف بمصر

٦ـ سقوط الأقنعة، الطبعة ٢ ـ دار المعارف بمصر

٧ـ الضحك.. فلسفة وفن (كتابك) ـ دار المعارف بمصر

٨ ـ صرخات فى وجه العصر ـ دار المعارف بمصر

٩ ـ تياترو.. فى النقد المسرحى ـ دار المعارف بمصر

١٠ ـ مصطفى محمود شاهد على عصره ـ الطبعة ٤ ـ دار المعارف بمصر

١١ ـ جيل وراء جيل ـ الطبعة ٢ ـ الهيئة العامة للكتاب

١٢ ـ الكلمة ضمير العصر ـ دار المعارف بمصر

١٣ ـ ثقافة بلا دموع (إقرأ) ـ دار المعارف بمصر

١٤ ـ المسرح وجه وقناع ـ الهيئة العامة للكتاب

١٥ ـ ثقافة هذا العصر ـ الهيئة العامة للكتاب

١٦ ـ المسرح فن وتاريخ ـ الهيئة العامة للكتاب

١٧ ـ العقاد والعقادية ـ الدار المصرية اللبنانية

١٨ ـ زكى نجيب محمود أصيلاً ومعاصرًا ـ المكتبة الأكاديمية

(ب) مترجمة :

● **مسرحيات**

١٩ ـ القرد الكثيف الشعر ـ ليوجين أونيل ـ روائع المسرح العالمى

٢٠ ـ الإلة الكبير براون ـ ليوجين أونيل ـ روائع المسرح العالمى

٢١ ـ أنظر وراءك فى غضب ـ لجون أوزبورن ـ مسرحيات عالمية

٢٢ ـ الجنينة ـ لأدوارد البى ـ مسرحيات مختارة

٢٣ ـ من الوجودية إلى العبث ـ سارتر ـ بيكيت مسرحيات مختارة

● **دراسات :**

٢٤ ـ فكرة المسرح ـ لفرنسيس فرجسون ـ طبعة ٢ ـ الهيئة العامة للكتاب

٢٥ ـ ألبير كامى وأدب التمرد ـ لجون كرو كشانك ـ طبعة ٢ ـ الهيئة العامة للكتاب

٢٦ ـ محاورات برتراند رسل ـ لبرتراند رسل ـ الهيئة العامة للكتاب

٢٧ ـ الموسوعة الفلسفية المختصرة (مع آخرين) مكتبة الأنجلو المصرية

الفهـــرس

ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ٥

مقدمة: البحث عن نظرية ٧

● **فى الفكر الفلسفى** ٣٥

ـ فلسفة الوعى الكونى ٣٧

ـ فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة ٥٣

ـ شاهد على هذا العصر ٧٣

● **فى النقد الأدبى** ٨٧

ـ منهج النقد الأيديولجى ٨٩

ـ البعد الرابع فى النقد ١٠٧

ـ أزمة الأديب من أزمة الناقد ١٣١

● **فى الشعر** ١٥٥

ـ ثورة على أمير الشعراء ١٥٧

ـ شاعر الالتزام والاغتراب ١٧٩

ـ أمل جديد للشعر الجديد ٢٠١

● **فى المسرح الشعرى** ٢٢٥

ـ شاعر فى غير عصره ٢٢٧

ـ شعر المسرح والشعر فوق المسرح ٢٤٧

ـ شاعر الكلمة والموت ٢٦٥

• **فى الأدب المسرحى** ٢٨٣

- البحث عن مسرح مصرى ٢٨٥
- دراما التغير الاجتماعى ٣٠١
- بين المحلية والعالمية ٣١٩

• **فى الرواية والقصة القصيرة** ٣٢٧

- البحث عن الذات الإفريقية ٣٣٩
- ثلاثية القصة القصيرة ٣٥٧
- المرأة وأزمة القصة القصيرة ٣٦٧

المسرح.. وجه وقناع ٤٠١

- مستقبل المسرح فى مصر ٤٠٥
- سيرك يا دنيا المسرح ٤١٥
- أنا والغبى والمسرح ٤٢٥
- لعبة اسمها المسرح ٤٣٥
- عزوز المهزوز يضحك على الجمهور ٤٤٥
- ياعالم من المهووس؟ ٤٥٥
- قرية ظالمة أم مظلومة؟ ٤٦٥
- المسرحية التى لا تقول شيئًا ! ٤٧٥
- رغبة تحت شجرة الاعتراف ٤٨٥
- خلى بالك من المسرح ٤٩٥
- دعوة مسرحية لتنظيم الأسرة ٥٠٥
- الشقة.. ذلك المستحيل! ٥١٥
- كثير من السيرك.. قليل من المسرح ٥٢٥
- الحصان الجامح فى المسرح ٥٣٥

- مأساة اسمها الطب الانفتاحى ٥٤٥
- البعض يفضلونه فهلوى ٥٥٥
- الجريمة.. ريا، والعقاب سكينة ٥٦٥
- هل حقا.. أنت حر؟! ٥٧٥
- إنها حقا مهزلة! ٥٨٥
- عودة الطيور المهاجرة ٥٩٥
- رهائن بلا قيود ٦٠٥
- امرأة العزيز فى روض الفرج ٦١٥
- فنان الألم العبقرى ٦٢٥
- الزواج.. ذلك الرعب اللذيذ ٦٣٥
- ليلة القبض على شكسبير ٦٤٥
- السيف هو لعبة السلطان ٦٥٥
- حكاية راقصة اسمها مرمر ٦٦٥
- البداية والنهاية.. مصر ٦٧٣
- مسكن صغير.. على الرصيف ٦٨٣
- الواد عادل الشغال ٦٩٣

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم
١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق
مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة - ت : ٢٥٧٧٥٣٦٧

مكتبة ساقية عبد المنعم الصاوى
الزمالك - نهاية ش ٢٦ يوليو
من أبو الفدا - القاهرة

مكتبة مركز الكتاب الدولى
٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة المبتديان
١٣ش المبتديان - السيدة زينب
أمام دار الهلال - القاهرة

مكتبة ٢٦ يوليو
١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة ١٥ مايو
مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز
ت : ٢٥٥٠٦٨٨٨

مكتبة شريف
٣٦ ش شريف - القاهرة
ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة الجيزة
١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة
ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة عرابى
٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة
ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة جامعة القاهرة
بجوار كلية الإعلام - بالحرم الجامعى - الجيزة

مكتبة الحسين
مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة
ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة رادوبيس
ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة
مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

ت : ٣٥٨٥٠٢٩١

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (أ) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة .

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقاً

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتبة المنصورة

٥ ش الثورة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg