



البحث عن مسرح مصري

* الفرفور ليس هو بطل الاغريق التراجيدي
ولا بطل أوروبا السيكلوجي ، ولا بطل أمريكا
البراجماتي ، وانمسا هو بطل فولكلوري نابع
من باطن الشعب واعماقه ، ليعبر عن أدق
خلجاته في سخرية جادة او جدية ساخرة ،
انه صورة ناطقة لابن البلد في مصر .

ما من مصرى يذكر عام ١٩٦٤ لـا ولهذا العلم فى نفسه صدى مختلج ، فهو العام الذى بلغت فيه الموجة الثورية أقصى مداها الثورى ، بلورة فى نهاية المطاف أهداف النضال العربى ، محرزة فى الوقت نفسه عظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة ، مصممة بعد هذا كله على جميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حيلتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية ، تنتمى الى ذاتنا الأصيلة انتماء حقيقيا ، دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال . وفى هذا العام تم اعلان الدستور المؤقت ، وفيه تم تكوين مجلس الأمة ، وفيه تم الغاء الأحكام العرفية ، وفيه تم الافراج عن جميع المعتقلين السياسيين ، وفيه أتيحت أرحب الفرص لممارسة النقد والنقد الذاتى ، باعتباره من أهم ضمانات الحرية ؛ انه 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 علم ١٩٦٤ بدوره هو عام النضج الفنى ، وبخاصة على الصعيد المسرحى ، لأن المسرح قبل أى فن تعبيرى آخر هو الفن الذى لا يتحقق الا بالعمل ، ولأنه أكثر من أى شكل فنى آخر الشكل الذى لا يتم بالتلقى بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة .

لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تظهر مسرحية «الفراير» فى هذا العام بالذات ، وأن يجيء ظهورها نعيما صارخا عن هذا الواقع الثورى بكل تجسدهاته المادية والمعنوية . فالفراير مهما اختلفت فيها الآراء وتباينت بصدها الأحكام الا انها بحق تجربة ثورية أو ثورة تجريبية ، وهى ثورة لاتقف عند المضمون المسرحى فحسب ، ولا عند الشكل

المسرحي فقط ، بل تمتد لتشمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة عنية أو فلسفة فن .

والواقع أن النناول النقدي مسرحية «الفراير» يظل ناقصا أو مبتور اذا نحن قصرناه على العمل الفني وحده ، دون ما اعتبار للفكرة الفنية الكامنة وراء هذا العمل ؛ فقبل أن يدفع يوسف ادريس بمسرحيته الى المسرح نشر بحثا في ثلاث مقالات بعنوان « نحو مسرح مصرى » أعلن فيها أن مسرح المصرى ليس مصرىا على الحقيقة ، وإنما هو حفيد غير شرعى للمسرح الغربى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهو شيء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية 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 التأثير بالمسرح الأوروبى ، ذلك المسرح الذى يكون معظم بل كل رواياتنا التى ألفت للمسرح الى 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 مسرحا حاضرا وموجودا وكان موجودا من زمن طويل ، ولكن الأمر الذى يحتمل كثيرا من الشك ، هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية » . وعند يوسف ادريس ان 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 الى المستوى للنوقى والجمالى والمفاهيمات الفنية العالمية .

هذه هى القضية التى طرحها يوسف ادريس ، 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 (البازوى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شعرا على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح

المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والالفاظ والأصداء . وأعلن العقاد فى هذه المقالات ضرورة استلهاهم السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغانى الشعبية التى نسمعها فى ريف مصر ، ولتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انسانى مصرى عربى » .

وبقدر ما أثارت دعوى العقاد من العواصف ، أثارت دعوى يوسف ادريس من المناقشات . بعضها يؤيد ، والبعض الآخر يعارض ، والبعض الآخر لا يستطيع أن يقطع برأى ، وكأننا ما كان حصاد المعركة ، فالذى لا خلاف فيه ولا اختلاف عليه أن يوسف ادريس قد نجح فعلا فى طرح قضية من أخطر قضايا الفكرية بعد الثورة ، لأنها القضية التى تشكل الأزمة المنهجية التى يعانىها الوجدان العام المثقف ، لزمة 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 . « اننا نعود ونؤكد ونقول انه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة ، فاذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدتها ، شخصية تنمو عن طريقين أساسيين : أولا تعمق جذورها فى تراثنا وتاريخنا ، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عنها » . والواقع أن يوسف ادريس لم يطرح قضيته طرحا ساذجا يقصد به إثارة الزوابع والأعاصير ، وانما طرحها بوعى قومى أصيل ، ووجدان انسانى متفتح ، ورؤيا فنية جديدة . وهذا ما عبر عنه بقوله فى تقديمه لمسرحيته : « وهو بحث أضناني على مدى سبع سنوات ، منذ الفترة التى انتهيت فيها من كتابة مسرحية اللحظة الحرجة ، وطويت فى ذهني بعدها صفحة هذا النوع من المسرح والمسرحيات ، مصمما ألا أعود للكتابة المسرحية الا اذا عثرت على المسرح ، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما أتصورها » .

فهل وفق يوسف ادريس فى العنود على شكل المسرح المصرى ؟ وهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية العالمية لتحديثه ؟ هذا ما سنراه الآن :

لكى نتعرف على ملامح المسرح المصرى كما رسمها يوسف ادريس 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 اليه ، والذى يستمد منه مصرية الشكل المسرحى . فعند هذا الكاتب أن هناك فارقا أساسيا بين العلم

والفن ، على اعتبار أن العلم عالمي بحكم قوانينه ومنهجه ، بينما الفن محلي بحكم الطبيعة والمزاج ، وهو ليس فقط محليا بطبعه ، ولكنه مالم يكن محلي فقد طبعه وطبيعته كشيء . والعالمية هنا لا تعنى العمومية والأصالة في مقابل المحلية التي تعنى المحدودية والضخالة ، وإنما معناها الموضوعية في مقابل الذاتية ؛ ذلك لأن العلم لا (يعبر) عن شيء وإنما هو (يصف) أشياء ، والتعبير لا يصدر إلا عن ذات معبرة ، بعكس الوصف الذي يقتصر على المنهج الموضوعي والمنهج الموضوعي فقط . فالعلم إذن يحصر نفسه فيما هو موضوعي عام وليس له أدنى شأن بما هو ذاتي خاص ، وتعريف الموضوعي هو ما تساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين ، بعكس الذاتي الذي تتداخل فيه عوامل أخرة والشعور والوجدان ، فضلا عن عوامل الوراثة والمزاج . وما يقال عن الذاتي في حالة الفرد يقال مثله في حالة المجموع أو الشعب ، وعلى ذلك أمكن القول بوجود فن صيني وفن اغريقي وفن ياباني ٠٠٠ الخ وكأنه من المستحيل علينا أن نقول بكيمياء انجليزية أو ميكانيكا فرنسية أو علم أحياء أمريكي . « من أجل هذا لابد أن نفرق تفريقا حادا بين العلم 'عالمي' من جهة ، وبين الفن من جهة أخرى ، فيقدر ما تكون قوانين العلم عظمة وشاملة وتنطبق على أى زمان ومكان ، فالفـن لا تتبع قيمته إلا من محليته ومن البيئة التي أنتجته ، بمعنى أوضح العلم عالمي بطبعه والفن محلي بطبعه ، » .

والمحلية التي يدعو إليها يوسف ادريس هي محلية كيف ومناخ ، محلية روح وسليقة ، محلية (التوجدن) مع تراثنا الشعبي الأصيل ، والتعاطف مع بيئتنا المحلية بشخصيتها الفذة ومشكلاتها المتميزة . « لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا في بيئة معينة ، وذات مزاج وتكوين نفسى معين ، بحيث لا يعد 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 التي ساهمت في تكوينه وتكوينه ، أو بتعبير أكثر دقة بينه وبين قوى المجال الذي وجد فيه وأوجد نفسه ، وأثر فيه بقدرها كان أثرا من آثاره . »

وفى قاع المدينة ويأطن الريف حيث السامر والأراجوز وخيال الظل، استطاع يوسف ادريس أن يتعرف على ملامحنا المسرحية فى بساطتها وبكارتها وأشكالها البهلوانية الأولى ، قبل أن يتصل مسرحنا بالمسرح الأجنبى ليأخذ عنه ويتأثر به وينسج على منواله . هذه الأشكال الأولية هى التى أطلق عليها يوسف ادريس اسم ظاهرة « التمسرح » تمييزا لها عن المسرح بمعناه الذى نعرفه الآن .

فالمسرح عند يوسف ادريس ليس هو المكان الذى نتجمع فيه لنشاهد شيئا أو لنفترج على شيء ، فهذا فى عرف شعبنا (فرجة) أو مشاهدة ، ولكنه ليس مسرحا بالمعنى الصحيح ، وانما المسرح اجتماع بشرى أو تجمع انسانى ؛ وهو بحكم كونه تجمعا أو اجتماعا لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص لا يسمى رقصا الا اذا اشترك فيه كل الحاضرين ، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية الا اذا غناها كل الناس . أى أن الأشكال المسرحية لكى تكون كذلك ، لابد من أن يتوافر فيها عنصران أساسيان . أولا الجماعة والحضور الجمعى ، 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 ادريس فى مطلع مسرحيته ، حيث جاء على لسان أحد أبطاله : «... والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس ، بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجاين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة انسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل أولا انها اتقابلت ، وثانيا انها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نقسميها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق » .

ولكى يحقق يوسف ادريس هذه الرؤية الفنية الجديدة ، أو هذا الكيف الدرامى الجديد ، نص فى مسرحيته على ضرورة دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين ، وحالة المسرح كله الى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور سويا ، بعد أن زالت المسافة المعنوية التى تباعد ما بين الاثنين ، وأصبح الجمهور جزءا من الممثلين ، والممثلون جزءا من الجمهور . فلا تمثيل ها ولا تفرج ، ولا ممثل ولا متفرج ، 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 ادريس على ضرورة الغاء مسرح الحائط الأول الذى يفرج عنه الستار ، ويستبداله لا بالمسرح الدوار ، ولكن بالمسرح الدائرى الذى يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع أى جماعة من الناس ، كما أكد على ضرورة الغاء فكرة الرواية الجاهزة التى تعود الناس أن يتفرجوا عليها ، واشعار المتفرج بأن الرواية تؤلف أمامه ، وان فى وسعه الاشتراك فى الرواية بالتأليف أو التعديل أو التفسير . وكان طبيعيا أيضا فى هذا الكيف المسرحى الجديد أن تسقط التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون ليندوب أحدهما فى الآخر ، وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية فلا أحداث تقع ، ولا

شخصيات تتصرع ، ولا عقدة توضع ثم تنفرج ، وأخيرا لا ستار يرفع أو يسدل ، ولا تحت لحظة تنوير ، لانه بزوال (الايهام) التقليدى فى المسرح يصبح كل شىء خلا فى كل شىء . وكان طبيعيا بعد هذا كله أن يتنهار «الحائط الرابع» الذى أقامه الواقعيون ، لأن الممثل (الادريسي) يتخذ من المسرح كله حلبة يروج ويحيى 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 النلاواقعى 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 لننتعمق الجوهر الانسانى فى نفوسنا ، وصحيح أيضا أن علينا أن نتمثل تراثنا الشعبى لنزداد وعيا بماضيها ، وصحيح بعد هذا وذاك أننا فى ساعة الخلق الفنى ينبغي أن ننسى هذه الثقافات وهذا الميراث لنكشف عن أعماق ذواتنا الحاضرة ، ولكن الصحيح بعد هذا كله أن ذواتنا الحاضرة لن تكون أصيلة الا بمقدار صدورها عن هذا الميراث ، ولن تكون معاصرة الا بمقدار تماثلها لهذه الثقافات باعتبارها من ملامح هذا العصر . وعلى ذلك فمسرحية « الفرافير » ليست « ادريسية » الطابع الا لأنها مسرحية مصرية ، كتبها مؤلف مصرى ، حاول أن يعبر فيها عن الشخصية المصرية ، أو المشكلة المصرية . . المحلية والعالمية فى آن .

وهنا أجد نزها على أن أقول لا دفاعا عن يوسف ادريس ولكن انصافا للحقيقة ، ان كل نقد أريد به الانتقاص من ثورية هذه المحاولة بارجاعها الى عناصر أجنبية هو كتاب غريبين ، اما أن يكون صادرا 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 بطلانة فكرية أو فكرة فنية ، أما التقاط أوجه الشبه بين الأعمال ، وارجاع اللاحق منها الى السابق ، أو الوقوف عند حدود النظرة التجزيئية التى تأخذ جزءا وتترك آخر ، كون أن تربط الأجزاء كلها بالمحور المركزى ، فمنهج فيه من التقصير بقدر ما فيه من القصور ، لأن العمل الفنى والفكرة الفنية يكونان معا وحدة عضوية لا يتيسر معهما على للناقد فصل عضو عن بقية الأعضاء الا بالقضاء على الكائن كله . ومن هنا كانت فعالية النظرة التكاملية التى تدمج الاعتبارات الجالية والابداعية والحضارية فى نظرة تأليفية واحدة ، وهى النظرة التى تربطنا أن مسرح بريخت مثلا لم يقم على أساس التفرقة النوعية أو الحضارية بين روح الثقافتين . . الاغريقية والجرمانية ، وانما قام على أساس الاختلاف

النظرى أو الأيديولوجى بين أرسطو وبريخت نفسه معبرا عن فكره الخاص، أو يعابرة أخرى بين القواعد التى وضعها أرسطو ليقم عليها المسرح الدرامى ، وتلك التى عارضها بريخت بقواعد أخرى أقام عليها مسرحه المسمى . وكذلك الحال فى مسرح بيراندلو الذى لم يقيم على رفض العبقرية اليونانية والدعوة الى العبقرية الرومانية ، بقدر ما جاء تطورا طبيعيا للمسرح الأوروبى فى القرن العشرين ، فبدلا من الوقوف عند المنصب الواقعى الذى بلغ ذروته عند برنارد شو ، جاء بيراندلو فطوره الى ما عرف بالمشهد اللاواقعى ، وإن استعان فى ذلك بعناصر من كوميديا الفنى . وعلى العكس من هذا تماما تجيء محاولة يوسف ادريس رفضا صريحا لمعطيات الوجدان الغربى ، أو بتعبير أدق للتلقى عن هذا الوجدان، والمطالبة بالعودة الى الينابيع الأولى للروح المصرى الدفين ، كما هو مثل 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 كال عنها يوسف ادريس ، التى اتخذها قاعدة ارتكاز وقاعدة انطلاق فى وقت معا، ومؤدى هذه الحالة سواء أكانت رقصة أم تمثيلا أم غناء ، أن يشارك كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية فى الحالة ، فلو كانت حالة التمسرح حالة غناء فلا بد أن يبدأ الاحتفال بأن يغنى الجميع، بأن يغنى كل فرد حتى تصل الجماعة الى الحد الأدنى من النشوة ، تلك التى يستوى ليه عندها أن يغنى هو أو يستمع الى غناء غيره . وهكذا فى حالة التمسرح عندما تكون حالة تمثيل يحتفل فيها أفراد الجماعة الانسانية أولا بأنهم قد تقبلوا ، 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 الى 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 اقتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور ، بقدر ما هو فرفور فى حياته العادية . فى البيت وفى الحارة وفى الحي .

وعلى ذلك فالعرفور ليس هو بطل الاغريق التراجيدي ، ولا بطل أوروبا السيكلوجي ، ولا بطل أمريكا البراجماتي ، وانما هو بطل فولكلوري ، نابع من باطن الشعب وأعماقه ، ليعبر عن أدق خلجاته في سخرية جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد في مصر ، أو هو « مثال صادق للبطل الروائي المصرى الحدق ، الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيق ، وكل مواهب حمزة البهلوان » .

ومن هنا كانت الفرفورية هي العلامة على سليقة الشعب المصرى ، بل كانت «دينا صلاته الضحك» ، لأن الفرفور حين «يتفرفر» فهو انما يفكر لنا ويتكلم عنا ويسخر من أجلنا ، انه ضميرنا الجماعى الساخر الخى على أساسه « نقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعيا بأخطائنا وأكثر تواضعا وأكثر حبا للآخرين » . فالفرفورية ليست مذهبا ولا هي عقيدة ، وانما هي ظاهرة اجتماعية مصرية ، وجدت منذ أن وجد المصرى ، وستظل ما ظلت مصر ، انما لغة تخاطب وأسلوب حياة ، وهما لغة وأسلوب لا يمكن أن يوجد الا فى لغة قديمة الحضارة ، عريقة الآداب ، عاكفة فى أكثر الأحيان على عملها للأصيل . . صناعة السلم وانتاج الحضارة . وهذه الصفات وحدها تكفى لأن تكون ينبوعا فياضا للنكتة والدعابة ولبهة التعبير ، فاذا أضيفت اليها عبر الأيام ، ونقائض التاريخ ، وما عاناه شعبنا على مدى الأزمان ، كان فى ذلك ينبوع آخر للفكاهة والسخرية والتهمك المرير ، لهذا كله ولكثير غيره كان المصرى ساخرا بحكم لباقتة المستفادة من الحضارة ، ساخرا بحكم الحوادث التى تلجته الى التساهل . وقلة الاكتراث ، فالسخرية هي ملاذه الذى يروح به عن نفسه ويفرغ فيه جعبة ضميره ، والنكتة هي سر القوة التى أبقت عليه خمسة أو ستة آلاف سنة من تاريخه الطويل المليء بالمعن والأهوال .

والذى يهمنا الآن هو أننا نستطيع أن نخلص من فكرة الفرفورية هذه على حقيقة غاية فى الأهمية ، وهي أن «الذات المصرية» دون غيرها من الذوات ، ليست قلبا من القوالب ، ولا شكلا من الأشكال ، وانما هي فى صميمها فعل وانفعال ، نزوع وإدراك ، روح ووجدان ، ذلك لأن من أهم خصال المصرى أنه عاطل فى حياته بقدر ما هو عملي فى نظراته للحياة . والذى يهمنا بعد ذلك هو أن الفرفورية باعتبارها علامة على أريحية الشعب المصرى ، لم تظهر فى النكتة وحدها ولا فى السخرية فقط ، وانما ظهرت فى جميع الآثار الفنية التى كانت تعبر عن معاملات الشعب ومعايشاته . . هكذا امتلأت القصص بكلمة «الملاعيب والمغازة» ، 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 واحدا 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 ٠٠ اذا كان يوسف ادريس قد وفق فى التعرف على ملامح المسرح المصرى ، فهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية العالمية التى تتجانس مع شكل هذا المسرح ؟ بعبارة أخرى ٠٠ هل وفق فى ايجاد الموضوع المسرحى المصرى الذى يتلاءم مع نوعية هذا الشكل ، بحيث يمكن افرازه وتقديره على مدى أبعد وأرحب ؟ الواقع ان ،هتداء يوسف ادريس الى «الفرفورية» باعتبارها سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية، أو باعتبارها تمثيلا صارخا لروح الشعب المصرى الدفين ، قد ساعده على أن يتأدى منها تأديا طبيعيا الى المشكلة التى تعتمل فى ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته خمسة أو ستة آلاف عام . وأعنى بها مشكلة «التبعية والسيادة» التى أثرت الى أبعد حد فى منطق تفكيره ، وطريقة سلوكه وأسلوبه فى الحياة ، والتى كانت بمثابة لزمة تاريخ ومحنة حضارة ، وان مثلت على الوجه الآخر نضال شعب وإرادة أمة وانتصار حياة . وهذا ما عبر عنه «ميثاقنا» تعبيرا رائعا حينما قال : «ان طاقة التغيير الثورى التى فجرها الشباب المصرى يوم ٢٣ يوليو ، تتجلى بكل القوى العظيمة الكامنة فيها، اذا ما عادت الى الذاكرة كل جمافل الشر والظلام، التى كانت ترربص بكل عود أخضر للأمل ينبت على وادى النيل العظيم» .

من هنا كان اهتداء يوسف ادريس الى 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 ان اهتدائه الى هذه المشكلة كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، ومما يتسق وتصميم المسرح الذى بناه ، لأننا اذا 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 ؟ فان خمسة أو ستة آلاف عام ، رزح فيها شعبنا تحت نير الحكم الأجنبى ، هى الاجابة على هذا السؤال .

فمنذ عهد الهكسوس الى خروج آخر جندى بريطانى ، شهد شعبنا

وجوها غريبة وطبائع متباينة وأجناسا متنافرة ، وذاق من الظلم وانجور ما لم يذقه أى شعب آخر ٠٠ فقد حكمه الآشوريون واللوبيون والاتيوبيون والفرس والمقدونيون والرومان ، كما حكمه الروم والعرب والديلم والفرغانيون والمغاربة والكرد ، الى أن حكمه العثمانيون والفرنسيون ثم الأرناؤود من أسرة محمد علي ، وكان من جراء هذا كله أن ذهب بعض المؤرخين الى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين متجاورتين : احدهما لأصحاب السيادة والآخرى للمسودين الخاضعين ، بل زعموا أن السادة والمسودين كانا جنسين مختلفين وعنصرين مستقلين ، لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبي لم يذق طعم الحرية والاستقلال .

والذى يعنيننا الآن هو أنه اذا كانت « الفرفورية » هى طبيعة هذا الشعب التى ساعدته على التكيف مع الأحداث ، فان « التبعية والسيادة » هى المشكلة التى ظل يعاني منها أحقابا بعد أحقاب ، والتى كانت سببا مباشرا فى تأصيل « فرفوريتها » ، وتوزيعها بنسب متفاوتة على كافة أفراد الشعب . ففي كل منا فرفور صغير نتنازل عنه فى حالة التمسرح ، لنفسح الطريق أمام الفرفور الكبير الذى هو أبلغ منا فى التعبير عنا ٠٠ عن المشكلات التى تواجهنا وعن رأينا فى هذه المشكلات . ولقد قلت ان مشكلة « التبعية والسيادة » فى حياة شعبنا لم تقف عند حدود السياسة لتمتثل فى سيطرة الحاكم الأجنبي 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 : « ان الشرقيين لا يعرفون أن العقل حر أو أن الانسان حر ، من حيث هو انسان ، بل هم يعلمون أن واحدا فقط هو الحر ، وهذا هو حكم الاستبداد . أما اليونان فيعرفون أن بعض الناس أحرار ، لكن نظام الرق يستمر بينهم : وأما المسيحية فهى التى تبين شيئا فشيئا أن الانسان من حيث هو انسان ٠٠ هو الحر ٠٠ » . أقول ان مشكلة « التبعية والسيادة » تركت بصماتها علينا الى هذا الحد ، حتى اننا 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 الدراسة ، وعلى مستوى دواوين الحكومة ، فالمثل الأعلى فى الأسرة أن يكون الزوج صاحب الكلمة العليا على زوجته وأولاده ، وأن يكون اخطار صاحب الكلمة العليا على المدرسين والتلاميذ ، وأن يكون المدير هو الأمر الناهى على الموظفين ، وهؤلاء بدورهم على المواطن

العلوى • وهذا ما عبر عنه فرفور بطل المسرحية بقوله : « عارفة الناس طول عمرهم عايشين ازاي ؟ ٠٠٠ فوق بعض بالطول كده ، كل واحد شايل التانى ، كل سيد فوقه سيد ، وكل فرفور تحته فرفور ٠٠٠ مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده ؟ ٠٠٠ مفيش ؟ ٠٠ » .

على أن المشكلة سرعان ما تتجاوز نطاق الدعوة الى المساراة بمدلولها الاجتماعي والأخلاقي ، لتكتسب طابعا انسانيا عاما ، فتصبح هي مشكلة الانسان منتميا الى أية بلد .. خاضعا لآى نظام .

بل سرعان ماتكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة : « اتاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة عايرة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات ٠٠ قال ايه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضرة الرومانية ، قال ايه الحرب الباردة بين الشرق والغرب ، قال ايه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا ، وكله كله فرفور وسيد ، مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وأنا فرفور ليه وانت سيد ليه ؟ ٠٠ » . وينهى يوسف ادريس محاكمته لكل من التاريخ والحضارة بادانة آبائهما الشرعيين ، أعنى المفكرين والفلاسفة : أولئك الذين فشلوا فى أن يروا وفى أن يساعدونا على أن نرى ، وعلى ذلك لم تعد نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية الا لقط قول أو أضغاث أحلام ، وهل تاريخ الفكر الفلسفى الا مذهبا يلغى مذهبا غيره ، ومفكرا يعارض مفكرا آخر ، أو ليس هوسرل أحد الفلاسفة المعاصرين هو القائل : « ان الفيلسوف يبدأ دائما من جديد » . الحق ان الفيلسوف ليس هو انسان المشكلة وانما هو مشكلة الانسان ، وسيظل هكذا الى أن يؤثر حضارة العمل على حضارة القول ، وإيجاد الحل على طرح السؤال . « أصل الحق مش عليا ، الحق على اللى بيشوفولنا ، الفلاسفة بتوعنا والمفكرين ، اللى التفكير عندهم لازم يكون تفكير فى التفكير ، والتفكير الحقيقى هو اللى يفكر فى اللى يفكر فى اللى يفكر انه يفكر ، انما ايه أدى مشكلة حياتنا كلها ايه ، حدش يجدهن ويفكر لها فى حل ؟ » .

وعبثا يحاول السيد والفرفور أن يجدا حلا لمشكلتهما التى أصبحت مشكلتنا جميعا ، فليس الحل فى أن يصبح السيد فرفورا ، ولا فى أن يصبح الفرفور سيذا ، ولا فى أن يصبح الاثنان أسيادا أو أن يصبحا فرافير ، لذلك أقدمنا على الانتحار عسى أن يجدا الخلاص فى الموت ، ولكن الموت يخيب أملهما فلا يجدان فيه حلا للمشكلة ، ولا لآى شىء ، وهل كان الموت

حلا وهو الذى لا يحل المشكلة الا بالقضاء على صاحب المشكلة ؟ ولا يؤكد حرية الارادة الا بالقضاء على كل ارادة ؟ وهكذا نجد أن السيد والفرفور بعد أن انتحرا وتحولوا الى ذرات ، وتحولت الذرات الى الكترون وبروتون ، وأخذ الالكترتون لانه أخف يدور حول البروتون دورات لانهائية ، أقول اننا نجد الفرفور فى ديرانه الأبدى حول السيد غارقا فى المشكلة وبشكل أعنف فيها هو يقول : «الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل . الحياة نفسها حل ، جازن ناقص انما الشطارة نكملة مش نلغيه ...» .

وهنا يتضح لنا تفاؤل يوسف ادريس وإيجابيته ، فهو مؤمن بالحياة مؤمن بالانسان ، وعنده أن الحياة لا بد لها من مشكلة حتى تصبح ذات طعم ومذاق ، وأن للمشكلة لا بد لها من حل ، لأن البحث عن الحل هو دور الانسان فى الحياة ، وعلى ذلك فان بدا الكاتب ساخطا فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة ، وان بدا غاضبا فليس غضبه على الانسان بل من أجل الانسغ . . من أجلى ومن أجلك ومن أجل الآخرين .

وهكذا استطاع يوسف ادريس ببراعة وروعة نادرتين ، أن يدير مسرحيته على ثلاثة محاور رئيسية ، هى نفس المحاور التى تأدت به تأديا عضويا حيا من البحث عن شكل المسرح المصرى على أساس من السامر وخيال الظل ، الى نقد واقعنا المحلى على أساس من مشكلة « التبعية والسيادة » ، الى اثرة قضية الحرية بمفهومها الانسانى العام ، الذى يجعل المسرحية فى النهاية . . مسرحية كل انسان .

نعمان عاشور ودراما النغير الاجتماعي

✽ ان رحلة نعمان عاشور الفنية انما هي في حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية، واللغة التي تعبر عن هذه الشخصية، وتصلح لخلق مسرح مصرى • فضلا عن بلورة هذه الشخصية ، والقلف بها فوق خشبة المسرح •

قلت وأقول ان جمهور المسرح ونقاده قد أحصوا بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « الناس الى تحت » أن مسرحاً جديداً قد بدأ ، وأن كاتباً مسرحياً يبشر بحصاد فنى وفير .

فقد استطاع نعمان عاشور أن يهوى بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى . فاللغة الفصحى استبدلت بها اللغة العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى المملوء بالعفوية والحارة ، والشخصيات المتحفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية نصادفها كل يوم فى عرض الطريق ، والمعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة .

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 « أنظر وراءك فى سخط » .

فمسرحية « الناس الى فوق » ليست أكثر من مسيح لمسرحية « الناس الى تحت » ، و « عيلة الدوغرى » ليست أكثر من تمصير ذكى لمسرحية « بستان الكرز » ، و « وابور الطحين » مسرحية دعائية فاقعة ، بل هى أقرب الى الأوبريت الغنائى منها الى العمل الدرامى ، أما ما عدا ذلك من مسرحيات . . « سيما أونطة » و « المغماطيس » و « صنف الحرير » و « عطوة أفندى » فأقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور، وانتكاس أيضاً بالمسرح المصرى الحديث .

ولم يكن يسيرا على كاتب أصيل مثل نعمان عاشور أن يرى المسرح يتخبط فى مشكلات تقنية خالصة ، أو قضايا جرامية مستهلكة ، فضلاً

عن انشغاله بالجري وراء الشكل المسرحى الجديد ، كائننا ما كان هذا الشكل ، وكائننا ما كان هذا التجديد ، حتى أصبح الاغراب هو الطابع الغالب على انتاجنا المسرحى فى الأعوام الأخيرة ، أقول لم يكن يسيرا 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 الى تحت » أن يشق للمسرح المصرى طريقه الشرعى ، ويكشف له عن طابعه الحقيقى . لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطباع الأشياء ، أن يطلع نعمان عاشور بمسرحيته الجديدة « بلاد بوه » ليعيد بها موازين القوى ان لم يكن فى المسرح المصرى ، فلا أقل من أن يكون ذلك فى مسرحه هو .

وهكذا لم تكن المساحة الزمنية الممتدة ما بين مسرحية « الناس الى تحت » ومسرحية « بلاد بوه » الا رحلة فنية وفكرية قطعها نعمان عاشور بحثا عن اللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى ، والمشكلة الأكثر إلحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى هى فى صميمها شخصية مصرية . ومن هنا - لا من هناك - كان تخبطه وتعثره فيما بين هاتين المسرحيتين من مسرحيات ، تخبط وتعثر قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الأصلية ، ومحاولة ايجادها فى الواقع الخارجى ، لا عن طريق التقليد والمحاكاة ، بل عن طريق المكابدة والمخاطبة ، واستلهاهم الواقع الاجتماعى من حوله ؛ وهكذا كانت مسرحيته الأخيرة خلاصة تجارب وعصارة محاولات ، ان لم أقل نهاية رحلة أو ختام مرحلة فى تطور فن كاتبنا المسرحى .

وما الجديد فى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ؟

« الأحوال التى اتغيرت .. انتوا خارجين من البلد وهيه لسه مصر ٠٠٠ النهاردة أصبحت الجمهورية العربية المتحدة .. تغير كبير ٠٠٠ مش بسيط » . وفى صفه العبارة التى قالها سالم شيوخشى أحد أشخاص المسرحية ، الذى وصفه الكاتب بأنه « يحمل كل صفات الصبر والمثابرة ومجاراة الواقع وحكمة الرضا به » تكمن القيمة الأساسية لهذه المسرحية ٠٠٠ 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 طبقي ، وتحول أيديولوجى ، وتناقضات كثيرة خلقتها مرحلة الانتقال . ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا الثورى ، والذى حققته ثورتنا الاجتماعية ، والذى وجد فى

الاشتراكية أبلغ تعبير عنه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا انفتح في الأرض ، ولا دينا نزل من السماء وانما هو في صحيحه نتيجة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدى له أو الخروج عليه الا عنادا ومكابرة ، ان دلا على شيء فانما يدلان على نقص في الوعي وقصور في الإدراك ، فالواقع قد تغير ، ولا بد لكل فرد أن يحدد موقفه منه ، فلما أن يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع آخر غيره .

وهكذا كانت «بلاد بره» هي البديل الآخر لواقعنا الاجتماعي الجديد، والبديل في أعين أولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلفت أمامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل ، وآثروا الاندفاع في عالم طوباوى زائف يعوضهم عن عالمهم الدينى المفقود . فالعمل المسرحى الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه ، هو المحاولة الانهزامية التى يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد بره ، بعد أن رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة . فكل فرد من أفراد هذا الفريق غير المنتمى يرى فى « بلاد بره » نوعا من القيمة . . . قيمة اقتصادية ، أو قيمة اجتماعية ، أو قيمة عاطفية ، أو قيمة ثقافية ، أو أية قيمة أخرى ، المهم انها قيمة تعوضه عما فاتته 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 عبارة أخرى عندما يواجه فريق غير المنتمين الى الواقع بفريق المنتمين ، أولئك الذين آمنوا بحتمية التطور وجدلية التاريخ ، فمضوا قدما الى الأمام ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة ، لكى تلائم ظروف الواقع الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءا من هذا الواقع ، وبعضا من مقوماته ، انهم يؤمنون بالحركة داخل الاطار ، وبالفرد داخل المجتمع ، وبالمصلحة الشخصية داخل الصالح العلم .

ولكن اذا كان التغير الذى أصاب الواقع قد جاء على حساب فريق ، وفى الوقت نفسه لحساب فريق آخر ، أعنى اذا كان قد جاء ليحرر أيدي الكادحين من رهوس أموال المستغلين ، محققا الكفاية للكل ولا لأحد ، والعدالة للمجموع ولا لفئة ، ففئة فريق ثالث لا هو من أولئك ولا من هؤلاء . . . انهم فريق اللامنتمين الذين يعملون بسواعدهم ، ولا يعيشون

على رؤوس أموالهم ، ، إنما هم أقرب الى الخبراء الفنيين الذين يعيشون في كل نظام ، ورغم ذلك فهم ضائعون في كل نظام ، وضياعهم تابع من ذواتهم ، لأن الواحد منهم لا يعيش على الولاء للقديم ، ولا يمارس الانفعال الجديد ، وإنما هو حر يهز كتفيه لكل شيء ، لأنه قادر على أن يفعل أى شيء ، وعلى أن يمتنع في الوقت نفسه عن عمل أى شيء . . . فمشكلته نابعة من ذاته ، وذاته حرة لأن حرة الحرية هي مصدر ابداعه العلمى أو الفنى ، وضياع هذه الحرية معناها ضياع وجوده كله ، ولذلك فهو لا يقامر بحياته على أى نظام . وهذا ما يقوله ابراهيم النمى ، الفنان الذى لم ينجح أخوه فى أن يجعل منه فدنا اشتراكيا ، يقول لصديقه «على» المهندس اللامنتهى: « باحبها لأنى زيك . . حابر !! ولا يصح !! وملخبط !! ومغل !! » .

والذى يعيننا الآن ، هو أن هذه الأنماط الثلاثة هي 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 ، وأعدائها من غير المنتمين ، وتخلق أيضا المركب من هذين النقيضين ، وأعنى به فريق اللامنتمين، الذين يغالون فى الاتجاه الانطوائى ، ويصبحون نهبا لمشكلاتهم الذاتية التى لا تنتهى .

وتفسير ذلك سوسيولوجيا أن كل تكيف اجتماعى جديد ، يبدأ بما يشبه الانطواء أو عادة النظر ، حيث يتجه الكائن الحى نحو عالمه الباطن ليعيد تنظيمه واعداده لمواجهة الموقف الجديد ، ولكن هذا الانطواء قد يتضخم فيصبح نرارا أو هروبا ورفضا للمواقع بأكمله ، وهذا ما يحدث لفريق الانهزاميين أو الرجعيين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع الجديد ، بل ويناصبونه العداء . وقد يعتدل هذا الاتجاه الانطوائى ويمضى بصاحبه الى الأمام ، فينتهى به الى تحقيق التكيف المنشود ، وهذا ما يحدث لفريق الثوريين أو التقدميين الذين يناصرون الواقع الجديد ، بل ويصبحون هم أنفسهم عناصره ومكوناته . وقد يصبح هذا الانطواء نهبا لعناصر كثيرة متنافرة فتتشككت قوى اجماع ، ويفقد الفرد القدرة على الفعل ، وعلى المضى فى أى اتجاه ، واذ به يقف منفردا منعزلا 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 ، فاذا بهم هم أنفسهم هذا المركب من النقيضين ، ولعل هذا هو

ما أدركه إبراهيم النمى فى هذه المسرحية عندما عاد يقول : « عارف سبب حيرتنا إيه ! ما عندناش وضوح رؤية ٠٠ » .

نعود فنقول ان هذه المرحلة الحضارية الهامة 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 تعبيرا دراميا فى مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » .

ومن هنا لم تكن مسرحية نعمان عاشور هذه مسرحية « موقف » كما عند سارتر ، ولا مسرحية « فكرة » كما عند بيراندللو ، ولا مسرحية « عقدة » تبدأ وتتوسط وتنتهى كما عند شو أو إيسن أو استرنديج ، وانما هى فى حقيقتها مسرحية « حالة » ، حالة اجتماعية يمر بها مجتمعنا فى فترة من فترات تحوله الاشتراكى . فاذا كانت هذه « الحالة » فى مسرحية « الناس الى تحت » هى حالة انهيار الطبقة القديمة وخروج الطبقات الجديدة ، وكانت فى مسرحية « عيلة الدوغرى » هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضى ، فانها فى هذه المسرحية « بلاد بره » هى حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص من تناقضات هذا المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكى الصحيح ، وهذا هو ما عاناه « محمد النمى » بقوله فى نهاية المسرحية محدثا زوجته عن ابنه الذى لم يولد بعد : « الى فى بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم ٠٠ ومش منهم ٠٠ لازم يطلع من رمل الصحراء ٠٠ ومية النيل ٠٠٠ وطين الأرض » .

أى ان الميلاد الاشتراكى الجديد ، فى المجتمع الاشتراكى الجديد ، هو قصارى أشواق الانسان الثورى فى هذه الفترة .

غير انه اذا 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 ، وتسجيل أعراض التغيير ، مكتفيا بالتعبير السلبي والتصوير الحيادى ، وانما معناه أن الكاتب له موقفه الفكرى الذى

يعلن عنه ، ودعوته الاشتراكية التي يبينها في كافة أرجاء المسرحية .
فإذا كان في مسرحيته الأولى « الناس الى تحت » واقعا تحت تأثير مكسيم
جوركي بواقعيته المباشرة ، وكان في مسرحيته الوسطى « عيلة الدوغرى »
لا يزال مأخوذا بتشيكيوف في واقعيته الشاعرة ، فاننا نراه في مسرحيته
الأخيرة « بلاد بره » متأثرا الى حد كبير بالواقعية الاشتراكية عند
برتولد بريخت ، فالفن والدعوة في مسرحية « بلاد بره » يذوب أحدهما
في الآخر ذوبانا كيمائيا ، لا نحس معه بحيل التكنيك ، ولا بصراح
الدعوة .

ومن هنا كانت أضعف أجزاء البناء الفني في هذه المسرحية ، هي
تلك التي خرج فيها الكاتب عن اطار مسرحه العام ، ليجاري الأساليب
التكنيكية التي شاهدها في المسرح الحديث ، من ذلك مثلا كسر الحائط
الرابع بين الممثل والجمهور ، كان يخرج الممثل من النص ليخاطب الجمهور
مباشرة ، كما فعل بورتون وإبلدر في مسرحية « بلدتنا » ، أو تينيسى
وليامز في مسرحية « قفص الوحوش الزجاجي » ففي الفصل الثاني من
مسرحية « بلاد بره » نفاجا « بنانا » وهي تحتضن « ابراهيم النمس »
مخاطبة الجمهور : « تبقى دلعتنى .. تعال .. على مكتبي (وتشير للجمهور)
بعيد عن دول .. (وتخرج لسانها للجمهور وهي تأخذه معها) » . ومن
تلك الأساليب أيضا أسلوب «المسرح داخل المسرح» الذي ابتدعه بيراندلو،
والذى يخرج فيه الممثلون عن حالة الايهام المسرحى ليشعروا المتفرج بأنهم
في حالة تمثيل ، بل وتعليق على ما يمثلونه من أدوار . ففي الفصل الثانى
من « بلاد بره » تتوقف أحداث المسرحية فجأة ، ويتغير مجرى الحوار على
هذا النحو :

ابراهيم : للأسف المؤلف بتاعنا ما عندوش تكنيك .. بكرر نفسه ..
الى تحت (ثم مشيرا لنانا) والى فوق !

نانا : ما فيش حل !!

ابراهيم : واحدة من اتنين .. يا اما نقبلها مباشرة .. ونكلم الجمهور !!
اما نستعمل جرخت .. ونفصل عن الصالة ..

بنرية : يعنى نعمل ايه ؟!

نانا : أنا عندى فكرة !! ناخذ من بيراندلو .. وكل واحد يدور له على
دور .. ويلعبه .

ومن تلك الأساليب كذلك أسلوب « الحوار المزدوج » حيث تتشابه الألفاظ ، ويتداخل الحوار بين كل اثنين من المتحدثين كما فعل « أوجين يونسكو » فى مسرحية « الخريت » عندما نشابت الوحدة الثنائية المؤلفة من جين وبرانجيه ، مع الوحدة الثنائية الأخرى المؤلفة من العجوز والسيد المنطقي ، فهنا أيضا فى هذه المسرحية نجد شيئا من هذا القبيل ، عندما يقرأ « على » رسالة خطيبته « بدرية » بصوت عال ، وكأنه يحدثها فيتداخل الحديث فى الحوار الدائر بين نانا وإبراهيم النمى .

غير أنه اذا كانت هناك غاية فلمفية يرمى إليها أوجين يونسكو ، ومؤداهما أن اللغة موصل ردىء للأفكار ، وبالتالي وهى وسيلة للانفصال لا للاتصال ، مادامت الألفاظ خالية من المعنى ، أو لا معنى لها الا فى رأس صاحبها فقط ، فليس هناك ما يدعو كاتبنا نعمان عاشور الى 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 اخاصة التى فرضها الكاتب فرضا على الحوار ، فبدت وكأنها أفكار الكاتب الشخصية ، من ذلك مثلا رأى الكاتب نى الفنان ، وكيف أنه الواحد الذى لا يتكرر « الواحد الى فى المليون » . ويمكن الى فى الثلاثين مليون » . فعندما يدنى محمد النمى عامل المطروقات بهذا الرأى ، يبدو كأنما يردد رأى الكاتب . ومن ذلك أيضا رأى الكاتب فى فن التمثيل ، وكيف أن التمثيل لاينبغى أن يكون طبيعيا ، ولا ينبغى أن يخرج عن كونه تمثيلا ، فعندما تقول « نانا » لإبراهيم :

« عجبنى تمثيلك .. تعرف ليه ؟! علشان انت مابتمثلش طبيعى .. التمثيل لازم يكون تمثيل .. ودى نظيرتى 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 والأردايس نيقول وإيتيىن دريوتون ، فإن الالتقاء بها فى عرض النص المسرحى لا يفيد المسرحية من حيث هى

عمل فنى ، فضلا عن أن المسرحية ليست هي المجال الملائم لابتداء مثل هذه الآراء .

على أن هذه الملاحظات لا تقبل كثيرا من أصالة مسرحية نعمان عاشور وتميزها ، تلك الأصالة التي جاءتها من صدره مباشرة عن واقعنا الاجتماعى ، وتعبير الكوميدي عن روحنا الأصيل ، والتقاطه للملامح الشخصية المسرحية ، تلك الشخصية الساخرة فى مرح أو المرح فى سخرية . فهنا فى مسرحية « بلاد بره » شخصيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات مصرية ، ولغة لا يمكن أن تكون الا لغتنا نحن .

والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية ، واللغة التي تعبر عن هذه الشخصية ، وتصلح لخلق مسرح مصرى . وإذا كان فى مسرحية « الناس الى تحت » قد تعرف على ملامح هذه الشخصية ، ثم ازداد تعرفا عليها فى مسرحية « عيلة النوغرى » فالذى لا شك فيه أن نعمان عاشور قد وفق فى مسرحية « بلاد بره » فى بلورة هذه الشخصية ، والقذف بها الى خشبة المسرح ، فهى اذن خلاصة فن وعصارة فكر ! قطع الكاتب فى الوصول اليها شوطا طويلا ، طويلا الى اقصى حد .

ولعل أهم ما يعين الشخصية المصرية هو حساسيتها المطلقة على ادراك المتناقضات ، بما فى ذلك أوجه الشبه بين المختلفات ، وأوجه الخلاف بين المتشابهات ، ثم قدرتها الفائقة على تحويل مرارة الاحساس بالتناقض الى « نكتة » ساخرة . فالنكتة هى سلاح المصرى فى مواجهة أعدائه ، وسلاحه الذى يدافع به عن نفسه فى مواجهة الجيران ، وسلاحه الذى يدافع به عن وطنه فى مواجهة الحاكم المستبد أو المحتل الأجنبى . وعلى ذلك فالنكتة هى التلخيص الوافى لعبقرية الشعب المصرى ، وهى التي أبقت عليه على امتداد خمسة آلاف عام ، لاقى فيها ما لاقاه من صنوف الغدر والظلم والاستبداد .

من هنا لم تكن التراجيديات القائمة كالتى عند الاغريق ، ولا الكوميديا الهازلة كالتى فى كوميديا الفن ، هى مما يلائم المزاج المصرى ، وانما 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 الى ادراك أهمية « النكتة » كحل

للمتناقضات ، وقاده بالتالى الى التعرف على أهم ملمح من ملامح الشخصية المسرحية المصرية .

على أنه اذا كان مسرح نعمان عاشور بعامة هو مسرح الشخصية والشخصية المصرية بالذات ، فليس معنى هذا أن المسرحية تلف وتدور حول شخصية رئيسية ، تقودنا فى الهاية الى 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 بورجوازي مثل «ايفانوف» ، أو فى صورة بروليتارى مثل «ويل لومان» . وانما معناه ان الشخصية المصرية كمدر كلى عام تتجسد فى شخصيات فردية متعددة ، لكل منها دوره الرئيسى فى مجرى المسرحية ، فليس هناك شخص واحد تتبلور فيه كل ملامح الشخصية المصرية ، وانما 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 ، ملمحاً من ملامح الشخصية المصرية ككل ، ومن تواجد الشخصيات جميعاً ، 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 .

وتأسيساً على ذلك نقول ان 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 لكن تنبع من داخل هذه الشخصيات ، مادام اجتماعها معا يكون بتناقضاته الحركة الدرامية . وبذلك يمكن القول بأن قانون الحركة الدرامية عند نعمان عاشور انما يصدر عن سيطرة حالة اجتماعية عامة على مسرحه ، وتحرك عدة شخصيات داخل اطار 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 ، والخصوبة 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 الانسان الاشتراكي الجديد ، الذى تخلص تخلصاً تاماً من علائق الماضى ، ومؤثرات التراث ، وأوتى من الوعي الأيدولوجى ما جعله يؤمن بحتمية

التطور ، واردة التغيير ، والا تصالح على الاطلاق بين الطبقة الكادحة وبين طبقة الاقطاع والرأسمالية . أما الثاني فهو التجسيد الكامل للطبقة الرأسمالية المنهارة ، التي تحاول بشتى الطرق أن تتكيف مع النظام الجديد ، دون أن تنسى أبدا موقفها المضاد من الثورة ، ولذلك فهو يستعين بأساليب الرجعية والانتهازية ، لكي يطيل من عمره وعمر طبخته ، مستفيدا فى ذلك كله من التناقضات الكثيرة التى تتخلف عن مرحلة التحول الاجتماعى . الأول يحول بين أخيه « ابراهيم النمى » وبين الارتواء فى أحضان الرجعية ، ويحرص الثانى على أن تكون ابنته « نانا » طعما لأبناء الطبقة الجديدة الصاعدة .

وكما لم يكن يمكن لشخصية مثل « محمد النمى » أن تقف وحدها بكل ما فيها من ثورية ، دون أن تهوى الى حضيض الخطابية والمباشرة ، مما جعل الكاتب يمدعا 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 تتفجر به من حيوية وعفوية وانطلاق . كذلك لم يكن يمكن لشخصية مثل « نادر بك » أن تقف وحدها بكل ما فيها من تصلب وتحجر ، دون أن تحطم ونكسر ، لذلك حرص الكاتب على أن يضيف عليها شفافية فى النفس ، وعمقا فى الفكر ، وصوفية فى السلوك ، مما وجدناه فى شخصية « ولى الدين » التى أنطقها الكاتب بكل معانى القيمة والمعنى والمثال ، والانسلاخ عن اللحظة الحاضرة للارتواء فى أحضان الخلود . على أنه اذا كانت شخصية رحمة استمرارا لشخصية النمى ، وانقاذا لها من الخطابية والمباشرة ، فهى فى الوقت نفسه تقف على النقيض من شخصية ولى الدين ، التى هى بدورها انقاذا لشخصية نادر بك من الجمود والتحجر . هنا خصوبة الأنثى ، وهناك عقم الرجل ، هنا واقعية المرأة ، وهناك رومانسية الفنان ، هنا الاقبال على الحياة ، وهناك الادبار عنها ، والارتداد الى حضارة الفراغة . . . 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 فخري وزوجته الألمانية ، ابن الطبقة المتوسطة الذى سافر فى بعثة الى الخارج وتزوج من بلاد بره . زهيرة تعبير صارخ عن الطبقة الارستقراطية التى سقطت ، والدكتور فخري تعبير صارخ عن الطبقة البورجوازية التى تطلعت . أما الوحدة الثنائية المؤلفة من على

وبدرية ، فهي التي تقف حائرة بين هاتين الوحدتين ، على حاول أن يمشی في الطريق الذى مشى فيه فخرى ولكنه لم يصل فيه الى النهاية ، وبدرية حاولت أن تتشبه بزهيرة ولكن محاولتها لم يكتب لها النجاح .

وأخيرا تجيء شخصية عم سالم شبوكشى ، الرجل الطيب الذى يحمل على كتفيه سنوات التحول ، ويعبر فى صبر ومثابرة عن معاناة التغيير . انه حكمة الحاضر وهدير التاريخ ، انه الشخصية الأثيرة لدى نعمان عاشور . كمسارى « الناس الى تحت » وطواف « عيلة الدوغرى » ومخدوم الجماعة فى « بلاد بره » .

و « بلاد بره » حقيقة ومجازا هي بؤرة الفعل المسرحى التى تصدر عنها الشخصيات وتعود اليها أبدا . فكل شخصية من شخصيات المسرحية تتخذ من « بلاد بره » موقفا يعبر عن منطق فكرها ، وحركة شعورها ، وطبيعة انتماؤها الطبقي . لذلك فإن نعمان عاشور ينتقى من الأحداث واللحظات فى حياة شخصياته ، تلك التى يشعرون فيها بحقيقة شعورهم تجاه « بلاد بره » كآتم ما يكون الشعور ، مادامت كل شخصية ترى فيها نوعا من القيمة كما سبق أن قلت . قيمة اقتصادية أو قيمة عاطفية أو قيمة اجتماعية أو قيمة ثقافية أو أية قيمة أخرى ، كان تكون قيمة سلبية أو قيمة انهزامية بمعنى من المعان .

ف « بلاد بره » تشكل قيمة عاطفية بالنسبة الى كل من زهيرة ومتولى ، فاليها هربا ليتمكننا من الزواج ، ومنها يعودان ليبدأ حياة جديدة . فهي ملاذ الذين هاجروا من مصر قبل أن تندلع فيها الثورة ، وتقضى على التفاوت الطبقي المرير ، الذى اضطرهما الى الهجرة خارج البلاد . و « بلاد بره » تشكل قيمة ثقافية بالنسبة الى كل من نانا وإبراهيم النمس ، فهي تحلم بالكتابة للمسرح العالمى ، ويتطلع هو لأن يكون ممثلا عالميا ، فهي اذن مجال جديد للمواهب الجديدة ، التى تحاول أن تنطلق من الصعيد المحلى الى الصعيد العالمى . و « بلاد بره » تشكل قيمة اجتماعية بالنسبة الى كل من بدرية وعلى ، فهي تتطلع لأن تحيا حياة الرفاهية المادية فى عهد الاختراعات الحديث ، ويتطلع هو لأن ينسلخ من البيئة العاملة التى عاش فيها سنوات دراسته ، ولا يتمنى أن يقضى فيها بقية عمره ، فهي اذن رمز عام للتطلع الطبقي الذى يراود أحلام البورجوازية الصغيرة . أما « بلاد بره » بالنسبة الى نادر بك فتشكل قيمة اقتصادية يهرع اليها هذا الرأسمالى المنهار ، ليستثمر فيها كل ما يستطيع تهريبه من أموال ، فهي اذن « يوتوبيا » الذين اصطدمت مصالحهم

الشخصية مع التغير امدى العميق ، الذى أحدثته الثورة الاشتراكية . وأخيرا نجد أن « بلاد بره » تشكل قيمة فكرية بالنسبة الى الدكتور فخرى ، الذى اصطدمت آراؤه بالفكر التقدمى الذى اجتاحت مصر الثورة ، فارتدى فى أحضان الحضارة الغربية كنوع من الخلاص ، وليس زواجه بألمانية الا تعبيراً عن انسلاخه التام عن أرض هذا الوطن . ومن هنا كانت « بلاد بره » فى نظر الطبقة الجديدة الصاعدة ، التى وجدت تعبيرها فى « محمد النمى » قيمة سلبية أو انهزامية ، يحتفى بها كل من تناقضت أحلامه ، وتعارضت مصالحه ، مع التيار العام الذى يتحكم فى حركة التغير الاجتماعى فى مصر .

« بلاد بره » اذن هى بؤرة الفعل المسرحى ، وهذه كلها بمثابة عاكسات مختلفة يستخدمنها نعمان عاشور ، ليلقى منها الضوء على الفعل الرئيسى فى المسرحية ، الذى يبدأ بعودة زهير هانم ابنة جلال باشا ، هى وزوجها متولى الذى كان يعمل سائقاً عند والدها ، وهربا معا بعد علاقة حب عنيفة الى الخارج ، حيث قضيا ثمانية عشر عاماً . عادا بعدها الى مصر ليبدأ حياة جديدة ، عادا ليجدا أن كل شىء قد تغير . الجراح والعربخانة والبيت الواقع فى عطفة الدرملى ، أما هى فقد استولى ابن عمها نادر بك على كل ما تبقى من الثروة بعد التأميم ، وأما هو فقد آل بيته الى محمد النمى 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 النمى الذى ينزلان فيه ، فالبيت لم يعد يحتل متولى ، وزوجته زهيرة ، وأخته رحمة ، وابن أخته على ، فضلاً عن النمى وزوجته سعاد ، وأخيه ابراهيم . أما مشروعه فهو أن تنزل زهيرة الى الحياة العملية للعمل فى اللوكاندة السياحية التى يديرها ، وأن يعمل متولى سائقاً له فى هذه المؤسسة . ولكن متولى لا يطبق هذه الفكرة ، فكرة أن يتحول من سائق عند أبيها الى سائق عند ابن عمها ، أو بعبارة أخرى لا يطبق فكرة أن يتحول القطاع العام الى قطاع خاص لصالح نادر بك ، ويضلل أن يعمل سائقاً على سيارته الخاصة التى عاد بها من بلاد بره ، وبذلك تعطل مؤامرة نادر بك فى اذلال متولى ، والابقاء على زهيرة الى جانبه بعثاً لحيهما القديم . وتتشابك خيوط المسرحية بعد ذلك وتتداخل العلاقات ، لكى تنتهى بزواج السيدة رحمة من عم سالم شيوكشى ، وسفر بدرية هى وأخيها الدكتور فخرى الى الخارج ، وتنازل محمد النمى عن التمسك الشديد بأخيه ابراهيم ، بعد أن وقع فى حب نانا ، الفتاة الأرستقراطية التى اهتمت معها على السفر الى الخارج ، وبعد أن توقفت

زوجته سعاد عن تعاطى حبوب منع الحمل ، وأصبح الآن فى انتظار ابنهما الجديد ، الابن الذى يحرص محمد النمى حرصا رائعا على أن يجرى نباتا مصرىا خالصا ، لا يلوثة تراب « بلاد بره » ، ولا يقسده هواء « بلاد بره » : « لازم يطلع من رمل الصحراء .. ومية النيل .. وطين الأرض .. » كما يحرص حرصا واعيا على أن يجرى هذا الابن الذى لم يولد بعد ، نتاجا اشتراكيا كاملا ، لا تتسرب اليه أية قيمة من قيم المجتمع الاستغلالى القديم : « من رملة ثانية .. ومية ثانية .. وطينة ثانية .. »

وأخيرا يحلم محمد النمى البطل العمالى الثورى ، الذى كافح طويلا وناضل طويلا من أجل أن يحصل أبناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يحلم بأن يجرى ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع يخلو من التناقض الطبقي ، ويحيا حياة الكفاية والعدل « ابن المستقبل .. غير دول كلهم .. غير دول كلهم .. » يقول هذا فى نهاية المسرحية ، وهو يدور حول نفسه ، مشيرا بذراعه لمن وراء الكواليس ، ومن يجلسون فى الصالة .

وتنتهى المسرحية .. مسرحية « بلاد بره » التى كان نعمان عاشور فيها كالفارس القديم ، الذى ألقى بكى أسلحته فى المعركة ، عاقدا العزم على استنقاذ شرفه المسرحى ، بعد أن نال منه الكثيرون ، وبعد أن تراكت عليه أكثر من علامة تعجب ، وأكثر من علامة استفهام . ولا شك انه عندما يفتح الستار عن ليلة العرض الأولى لمسرحية « بلاد بره » ، سيشعر جمهور المسرح ونقاده ، أن عملا ممتازا يقدم هنا ، وأن نعمان عاشور قد اضاف اضافة حقيقية الى حصادنا المسرحى .

كاتب ياسين.. بين المحلية والعالمية

« ان الجزائر واحدة قبل ان تكون عربية
او فرنسية او بربرية .. اما الآن فتغلب
عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغي العودة
الى اليتاييع ، الى اللغة العربية التي سبقت
هذه المرحلة .. مرحلة الوجود الفرنسى فى
الجزائر . »

«أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدي الذي تصطدم به الجزائر اذا ما التفتت الى ماضيها ، ان حرب المائة والثلاثين عاما • حرب المليون شهيد ، هي التي منحت الجزائر الحياة التي تحياها اليوم » •

بهذه العبارة الرمزية الموحية ، الثورية الدافئة ، قدم كاتب ياسين الشاعر الروائي المسرحي أحدث أعماله « الاسلاف يتميزون غيظا » • • وهي المسرحية القصيرة التي افتتح بها المخرج الفرنسي جان ماريه سورو الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومي الشعبي ببافيس ، والتي افتتح بها مسرح الجيب أحد مواسمه في القاهرة • •

ولكى يصل كاتب ياسين الى هذه المرحلة من الازدهار الفني والنضج الفكري ، قطع رحلة طويلة دامية عبر التاريخ واللغة ، عبر النضال والثورة ، عبر الفقر والاعترا ب ، عبر الجزائر في نضالها المرير المؤسى من أجل رجال فقدوا رحيق الحرية ، ونساء فقدن دفء الحياة الزوجية ، وأطفال أرضعوا الدم الحى ، وشمس مشرقة حجبته رايات الاحتلال ، وبرتقال حزين داسته أقدام المحتل الأجنبى الغاصب •

ولم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء • أن يهب الشعب الجزائرى الغاضب هبة تكاد تكون انتحارية ، بل كانت كذلك بالفعل ، هبة من أقسم بتراب الجزائر أن يجعلها نارا وجحيما فى وجه المستعمر الأجنبى ، وأن يجعل من الجزائر « البيضاء » جزائر لا أقول حمراء بل دامية ، تروى بدوم الثورة ، وتسقى بعرق المقاومة ، وتطعم بجثث الشهداء • •

ان نداء قويا حارا انطلق فى طول البلاد وعرضها ، يهيب بالشعب الجزائرى الباسل ألا يجرى وراء سرا ب ماذى خداع ، هو سرا ب المدنية الغربية ، وألا يحيا حياة منقولة مستعارة ، حياة انفصلت عن النبع

الصادق للفكرة العربية « خذوا أماكنكم فى مراكز الموت ، تعالوا بدوركم لتلحقوا بأسطول الأولين » الذى أوشك أن يجتاح مع الزمان والمكان .
انه نداء الأسلاف الذين ينيبون بالجيل الحاضر والأجيال القادمة ، أن تشتري بدمائها استقلال البلاد من السيطرة الأجنبية ، وأن تنال بجهادها حرية تلك السهول والجبال والأنهار ، التى تركت هكذا غنيمة للغاصبين .
فلئن تقاعس الأبناء عن تحقيق هذه المهمة ، هلكت بتقاعسهم البلاد ، وانقلب شرف الأسلاف خزيا ، وصارت حكمتهم جنونا ، وأضحت حرية الانسان كلمة لا معنى لها ، بل ان الانسان نفسه يصبح « شيئا » لا قيمة له .

والمتقنون أكثر من غيرهم هم المندوبون لتحقيق هذه المهمة المقدسة ، لأنهم أكثر من غيرهم الذين يدركون حرية الفكر والضمير ، وعلى عاتقهم تقع مسئولية التحرير والخنويع . . وهكذا سرى نداء الأسلاف فى كيان الشعب الجزائرى مسرى لعصارة فى ألياف الحياة ، وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما ظل الشعب الجزائرى يلقي بنفسه فى أتون الحرية حتى يستوفى جهاده ، ويعمد نفسه بدم الشهداء كى يولد من جديد . أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز نفوسا نبيلة طاهرة ، فتأخذ على عاتقها أن تقف فى خط الدفاع الأول ، وأن تلهب مشاعر الشعب الجزائرى ، وأن تبدله من شعب يعانى آلام النزاع ، الى 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 الا دم الثورة ، ولم يقطم الا بعد أن جلب لبلاده الحرية . وما هو الا أن شب الأدب الجزائرى الوليد . . فتيا فى عمره شيخا فى تجربته ، أنضجته الجزائر قبل الأوان ، كأنما أمه الجريحة تستحثه أن يولد ويفطم ، وتتعجله أن يأخذ لها بالسنتر . وبالفعل انهارت أسوار الصمت ، وتعالى صيحات الثورة ، وجعل أدباء الجزائر يلقون فى الدنيا بمطالب جديدة ، وانفعالات جديدة ، ويصيحون جميعا وفى وقت واحد : « ان طريق الدم هو طريق الحرية » ولئن ثبت للعالم كله أن الجزائر لا ولن تطفأ لها شمس ، أو تهتك لها ديار .

وهكذا تلفت الشعب فى الجزائر ، والشوار فى المنطقة العربية ، والمتقنون فى أرجاء العالم ليجدوا بين أيديهم أدبا جزائريا راسخ الشكل عميق المضمون ، يتمثل فى ثلاثة أعمال روائية هى : « النمل المسى » لمولود معمى ، و « الأرض والدم » لمولود فرعون ، و « البيت الكبير » لمحمد ديب . هذه الأعمال الثلاثة التى قام بها هؤلاء الثلاثة من

ارواد ، وانتي ظهرت بظهور عام ١٩٥٢ ، كانت بمثابة اعلان التعبئة الأدبية والفكرية ، لكي تأخذ الكلمة دورها ، وتبدأ مسيرتها في معركة المصير . وما أن جاء عام ١٩٥٤ حتى كان جيش التحرير الجزائري قد تشكل بالفعل ، وبدأ يقوم بدوره المجيد في معركة التحرير ، وكان قد تشكل أيضا جيش حقيقي من الأدباء والثوار الذين دعموا حركة النضال الوطني ، فحرثوا لها الأرض ، ورصفوا الطريق ، انه جيش التنوير الجزائري الذي انضم الى رواده الثلاثة الأول صف طويل من الأدباء اشبان ، بينهم مالك حداد وكاتب ياسين وآسيا جبار ومصطفى الأشرف وموسى الأشتر وغيرهم ، ممن عرفوا كيف يفرضون وجودهم الأدبي على اثقافة الفرنسية نفسها ، واعترف بهم كتاب فرنسا ونقادها ، حتى أصبح أـبهم جزءا لا يتجزأ من الأدب الفرنسي الحديث .

والواقع أن انتاج أدباء الجزائر وإن جاء مكتوبا باللغة الفرنسية فإنه في حقيقته أدب عربي أصيل ، لم تطمس اللغة الفرنسية التي كتب بها نبضات روحه العربية ، ولم تحل دون ارتباطه بقضية الانسان الجزائري بل لم تحول انطلاسته الى وجهة أخرى غير وجهة الانسان الثائر المتطلع أدا الى الحرية . وبذلك أصبح الأدب الجزائري الوليد دما جديدا يجرى في عروق الأدب الانساني العالمي ؛ ألم يقل أحد الناشرين الفرنسيين في تعليقه على رواية الأديب الجزائري كاتب ياسين : «صحيح أن نجمة وضعت وكتبت بالفرنسية ، ولكنها تظل في صميمها أمرا عربيا خالصا . ولا يصح أي حكم يطلق عليها اذا ما فصلت عن التقاليد العربية ، تلك التقاليد التي ما تنفك تنتسب اليها حتى فيما تنكره منها » .

وهنا تندلع المشكلة الثقافية التي يثيرها أدب كاتب ياسين ، وأدب غيره من الكتاب الجزائريين . مشكلة الثقافة القومية التي ينبغي أن تعبر عن نفسها باللغة العربية ، بحيث يبلغ أدباء الجزائر هذه المرتبة العالمية التي بلغوها ، من خلال لغتهم العربية لا من خلال لسان أجنبي ! فالسؤال المطروح الآن على أرض الجزائر ، وهي تحاول استرداد لغتها العربية . لغة الأسلاف ، هو الى أي الثقافتين ينسب هذا الأدب الرفيع . الى الثقافة العربية أم الى الثقافة الفرنسية ؟ وعلى فرض انه ينتسب الى الأدب الانساني العالمي ، فالسؤال لا يزال قائما . ما هي الجذور القومية التي انطلق منها هذا الأدب الى آفاقه العالمية ؟

لقد بلغ من ظلم الاستعمار الفرنسي في الجزائر ، أنه جعل اللغة الرسمية في البلاد وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما هي اللغة الفرنسية ،

بحيث لم تكن اللغة العربية تدرس على الاطلاق ، أو كانت تدرس على أنها لغة أجنبية . الأمر الذى ترتب عليه أن الجيل الكاتب من الأدباء ، لم يكتب أدبه الا باللغة الفرنسية لا لأنها اللغة الرسمية ، ولكن لأنه لا يكاد يعرف اللغة العربية ، والنسب ترتب عليه أيضا أن الجيل الناشئ من الأدباء ، لا يكاد يبشر بظهور كاتب كبير يكتب باللغة القومية وهى اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أخيرا اعتراف أحد رواد الأدب الجزائرى بأن انتاج جيله من أدباء الجزائر ، انما يتصف بالاقليمية أكثر من اتصافه بالعالمية ، لأنه فى حقيقته أدب حركة ، ومن ثم فهو يقول عن نفسه ، وعن جيله من الأدباء « نحن الجيل الأخير » .

والذى يعيننا 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 ويذل 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 رداً على من يأخذون أمور الثقافة بسهولة تخلو من المعاناة : « ان 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 يتغى العودة الى البناييع . أى الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة - مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر » .

ويبرر كاتب ياسين مناداته بالعودة الى اللغة العربية كضرورة لابد منها لبناء أدب قومى فى الجزائر بقوله : « ان تعريب الجزائر فعل شرعى ، لأن العربية كانت لسان الجزائرى عضورا طويلة حتى غدت لغته الأم . وقلما نجد بربريا 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 وانما العبرة بالغاية ، فاذا كان هو وغيره من أدباء الجزائر قد استخدموا اللغة الفرنسية سلاحا لمواجهة العدو ايجابا وسلبا ، فلا يهم بعد ذلك أن نسأل عن نوع السلاح ، وانما 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 ان كانت البندقية التى يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية . انها بندقيته ، وهى سلاحه ، وهى لا تخدم الا 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 يشقى لنفسه طريقا وسط شتى صنوف الاذلال . . . الاذلال العنصرى ، والاذلال الاجتماعى ، والاذلال الحضارى ، يقول : « ان هذا الأدب 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 شئ ، رغم الشعارات التى يرفعها غلاة الوطنيين من دعاة القومية ، ورغم الأمنيات التى يطلقها أصحاب انوايا الطيبة ممن يسطحون كل مشكلة ، ويضضون كل اشكال . لقد ذق أدباء الجزائر الكثير والكثير جدا لكى ينتزعوا للسان الفرنسى من أفواه المستعمرين ، ولكى يستخدموه بعد ذلك سلاحا فى معركة المصير . . . حيث كرامتهم ، وجرحت كبرياؤهم ، وذاقوا مرارة الحياة ، بل ومرارة موت أيضا ، أمام مستعمر يتشامخ عليهم بثقافته وحضارته ، ويذلهم ماديا وروحيا وعلى المستوى الانسانى ، فكان لزاما على هؤلاء الأدباء أن يرهنوا على أصالة العقل العربى ، وقدرته على الخلق والابداع ، بل وعلى الموقف كتما الى كتف مع المحتل الأجنبى الغاصب .

أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز أعماق هؤلاء الأدباء ، فيأخذوا على عاتقهم أن يخوضوا معركة التنوير ، الى جوار معركة التحرير ، وأن يجعلوها معركة حضارية الى جانب كونها معركة بلسلاح ؟ لقد أحس هؤلاء الأدباء طوال فترة الاحتلال ، أنه اذا كان العدو قد شئت شملهم ، وتغلب عليهم بقوة المادة ، فانهم يستطيعون الصمود له بقوة الروح . وأنه اذا كانت راية الجزائر قد نكست فى المعركة الحربية ، فانهم أبناء هذه ابلاد المناضلة ، يستطيعون أن يرفعوا رايات أخرى فى ساحات أخرى ، ذلك لأن الجزائر كما يقول كاتب ياسين : « ليست فردا بعينه ، ولا شخصا بالذات ، وانما هى فكرة ومعنى ، أو هى قيمة ومثال » .

والآن . . كيف استطاع كاتب ياسين أن يرفع هذه الرايات الاخرى فى ساحات أخرى ؟

ان الاجابة عن هذا السؤال هي في حقيقتها مدار أدب كاتب ياسين كله ، وهي التي تقودنا بالضرورة الى معرفة مدى النضال الذي ناضه في حياته المعاشية والأدبية ، حتى يصبح هو ما هو عليه الآن . فها هي اخيرا نجمة « نجمة العنيفة النادرة ، الغولة ذات الدم القاتم ، قطرة الماء العكرة ، الزهرة التي هدت حتى أعماق جذورها ، نجمة التي قدر لها أن يتنازع الرجال لا حبها فحسب ، بل أبوتها » . تلك هي « نجمة » ، كما يصفها الكاتب ، ونجمة هنا وفي كل أعمال كاتب ياسين هي الجزائر ، والجزائر هي البيضاء ، كما يقولون تونس الحضراء ، ومراكش الحمراء . . . ولكن الجزائر لم تكن بيضاء في أيام الاحتلال الأجنبي ، كانت رمادية أو شهباء ، لطخها المستعمر الأجنبي ، ورمى أسلافها بالعار ، فأصبحت قتيلا توانى أحفاده عن المثلث له .

في هذا اللون الرمادي الأشهب ، الذي يجسد معاني الهزيمة ولكنه لا يكبت نوازع الثور ، ولد كاتب ياسين . . . ولد في ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر ، وكان أبوه محاميا من أبناء القبائل ، قال عنه كاتب ياسين في رواية « نجمة » : « كان محمود في السبعين أو الثمانين من عمره لا فرق ، لقد فقد كثيرا من الأولاد ، وأنقذ هذين الهكتارين في أقصى هجرية . . . كان آباؤه يمتلكون ستين هكتارا ، ولكن يبدو أن أرض الآباء تنوب تحت أقدام الأبناء الجدد . . . » .

وعلى هذا المعنى شب كاتب ياسين . . . أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد ، والأسلاف يتميزون غيظا كلما رأوا أرض الجزائر تلفظ فلاحها ذوى السراويل المتهترئة ، لتستعويض عنهم بسادة جدد ، يتبخترزون فوقها بالبناطيل الضيقة ، والقبعات العريضة . . . « يا للأرض الناكرة الجميل ! ومع ذلك تظل غالية . . . غالية جدا » .

المهم أن كاتب ياسين ظل ، حتى السابعة من عمره ، يدرس اللغة العربية ، ويحفظ القرآن الكريم في « الكتاب » الى أن أخرجه أبوه من الكتاب ، وألحقه بحدى المدارس الفرنسية ، اعتقادا منه بأن دراسة العربية في بلد يحكمه الفرنسيون فيه اضاءة لمستقبل ولده ؛ وبقي كاتب ياسين يتعلم في المدرسة الفرنسية حتى عامه الخامس عشر ، وبذلك تكاملت لديه - كم - تكاملت من قبل لدى أبيه - الثقافة العربية والثقافة الفرنسية معا ، ولكن شيئا من هاتين الثقافتين لم يرسخ في ذاكرته بمقدار ما رسخت فيها ذكريات طفولته وطفولة سواه . . « بين ألوف الأطفال الذين يتعفنون في الأزقة ، نحن عدة تلاميذ تحيط بنا الشبهات » .

أترانا سنكون خدما ؟ أيمكننا أن نطمع فى شىء آخر ؟ الجميع يعرفون أن للسلم المجند فى الطيران يكنس أعقاب سبائر 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 . الى 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 منقطة النظير ،
ولما انتهت الحرب ، وخرجت المظاهرات فى مدينة قسنطينة ، تعلن
لفرحة وتطالب باستقلال البلاد ، أسرع 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 واحدا 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 هواه الأول هو أن يقرض الشعر . كما اكتشف
أن الثورة قدر ومصير ، وأنه ليس أشرف للانسان من أن يكون مناضلا .
وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « . . حتى عامى الحامس 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 كلقب ياسين من السجن عارفا حقيقة نفسه ، فاهما طبيعة دوره ، مصمما على أن يشارك في معركة المصير . خرج ليجد الجزائر كلها وقد انطلعت على نفسها منذ ذلك اليوم الحزين . تفتش في أعماقها ، وتستعيد تليخها ، وتتأمل واقعها ، لكي تبدأ من جديد خرج ليجد جيلا جديدا غاضبا . جيلا مختلف الملامح لا يتحنى ولا يسامح ولا يعرف النفاق ، جيلا أدرك أن خلاصه لن يكون الا بيده . لأنه كما أن أحدا لا يموت من أجل الآخرين ، فإن أحدا لن يحارب من أجل الجزائر

وما هي الا تسع سنوات حتى انقلبت دموع ذلك اليوم الحزين الى دماء ثورة ، وصارت حشرات صيحات نصر . اندلعت الثورة في الجبال وامتدت حتى شملت الوطن بأسره ، ولم يعد في مقدور أحد أن يوقفها . شيء واحد فقط كان قادرا على ذلك . حرية تلك البلاد ، واستقلال ذلك الشعب .

وبالفعل وقعت اتفاقية وقف اطلاق النار في مارس ١٩٦٢ ، وفي يوليو من نفس العام حصلت الجزائر على استقلالها ، وكان هذا الاستقلال هو الثأر الوحيد لـمـ المليون شهيد !

وهكذا خرجت أعمال كاتب ياسين من أتون النار الى حيث شاهدت النور .

أما الشعر فقد مارسه في ديوانين ، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر ألماني ، كان يعيش في باريس ويتنقل في الجزائر ، وبذلك دخل كاتب ياسين دنيا الأدب وهو بعد في السابعة عشرة من عمره ، وأما الديوان الثاني فقد ظهر في العام الماضي بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » .

ان كاتب ياسين يعد اليوم أصدق وأعرق شعراء شمال أفريقيا ، فهو شاعر أولا وآخر ، شاعر حتى في مسرحه ، وحتى في مقالاته الأدبية وكتاباتة السياسية ، انه يردد أصداه بريخت وأراجون وبول ايلوار ، ترديدا فيه عمق الفن ، وأصالة الفنان .

ان شعر كاتب ياسين يصدر عن تمثيل عميق للشعر الفرنسي الكلاسيكي ، يقابله على الطرف الآخر ثورة عارمة على المحتل الأجنبي الغاصب . وبالإشتغال الذي يحدث حين تتصارع هذه الكلاسيكية الفرنسية على صعيد الحياة الثقافية ، مع معاداة الاستعمار الفرنسي والحقد عليه ، وذلك على صعيد الحياتين . السياسية والاجتماعية . من هذا

المزيج المتناقض نبع شعر كاتب ياسين .. وبفضل هذا المزيج المتناقض اكتسب شعره سره وثرائه . ولعل هذا المعنى هو الذى قصد اليه كاتبنا الشاعر عندما قال : « الشعر هو هذا اليأس الذى يبدو اذا نحن نظرنا اليه من الخارج ، ولكنه فى الحقيقة غنى وبراء . فالغنى الجزائرى ذو المظهر الخارجى الحسن ، هو فى حقيقته فقير جاف ؛ أما ذو المظهر الردىء المتهترىء اسلامح من شاربيه حتى قدميه ، فهو الغنى على الحقيقة . وهذا الغنى الخفى هو ينبوع الشعر عندنا » .

هذا عن الشعر .. أما الثورة ، فقد مارسها كاتب ياسين فنا بعد أن مارسها عملا فى ثلاث مسرحيات هى : « الجثة المعاصرة » ١٩٥٥ و « العقاب أو النسر » ١٩٥٩ و « الأسلاف يتميزون غيظا » التى بدأ كتابتها سنة ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ ، لتعرض أول ما تعرض على مسارح فرنسا ، ولتعرض بعد ذلك على مسارح القاهرة .

ولقد وجد كاتب ياسين فى المسرح ، بعد أن وجد فى الشعر ، أداة جديدة لتوصيل الأفكار ، ومنطلقا رائعا لاعلان الثورة ؛ ففي المسرح تلتقى الأجهزة الفنية بالأجهزة البشرية ، ومن المسرح يخرج الجمهور أكثر قدرة على الفعل ، وأكثر قدرة على التصور . وهاتان هما أداتا الثورة .. رؤية واضحة وعمل شجاع . وهذا هو مسرح كاتب ياسين .. مسرح الارادة . الارادة التى تعمل ما تراه أو التى ترى ما تعمله ؛ والرؤية هنا لا تقف عند معنى الإبصار ، بل تغوص الى الداخل .. الى حيث تعنى البصيرة .

وهذا ما عبر عنه كاتبنا ياسين بقوله : « من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحا للارادة . أضع فيه يدي على كل الجروح ! لو كنت حرا من كل راجب لما كتبت غير الشعر .. فأنا أعتقد أن التأثير فى القارئ أعمق من لتأثير فى المشاهد .. ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع .. ولا بد فى نفس الوقت من التأثير فى أكر عدد ممكن من الناس » .

ولعل مسرحية كاتب ياسين الأخيرة « الأسلاف يتميزون غيظا » هى أكثر أعمال هذا الكاتب أصالة ونضجا ؛ ففيها نقاد كاتب ياسين من تجاربه السابقة ، وفيها أودع عنصر الفكر الى جوار عنصر الانفعال ، فاكتمسب الانفعال عمقا ، بمقدار ما اكتسب الفكر دفئا وحرارة .

على أننا لن نستطيع أن نعرض هذه المسرحية أو نتعرض لها ، ما لم نربطها بشكل أو بآخر بمسرحيته الأولى « الجثة المحاصرة » ، فالشخصيات على نفسها الشخصيات ، الأخضر وحبيبته نجمة وصديقه حسن ومصطفى

وأبوه الذى تنبأ وهو طهار ، والموضوع هو نفسه الموضوع .. الجزائر والحدث هو نفسه الحدث .. حرب التحرير ، والنتيجة هى نفسها النتيجة .. الثورة كسبيل الى الحرية . وهكذا تبدأ مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » من حيث تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » . وبعدهما تجيء « العقاب » تلك القصيدة المسرحية الجميلة والجليلة معا ، والتى تروج بها كاتب ياسين جهوجه المسرحية حتى الآن .

فأما « الجثة المحاصرة » وهى 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 عن الاحتلال الفرنسى . فعرفنا من كلامه أن الذى يحكم الجزائر ليس حكومة فرنسا ولكن يحكمها المستوطنون ، وأن الحكومة الفرنسية تقف مكتوفة أمام أعمال الارهاب التى يشيعونها فى الجزائر . وانقسم الثانى « أبيولوج » عنوانه « المرأة المتوحشة » حكى فيه عن انتظار الثلاثة .. نجمة ومصطفى وحسن ، عودة الأخضر الذى يتزعم ثورة المجاهدين ، ويحمل راية المقاومة فهم لا يعرفون ان كان الأخضر لا يزال حيا أم أنه قتل ، ولكن الذى يعرفونه هو أنهم فى حيرة من أمرهم ، لأن اختفاء الزعيم معناه ضرب حركة المقاومة ، وإشاعة الهزيمة فى نفوس المجاهدين . وأما الأخضر نفسه .. بطل المسرحية فنراه على امتداد القسمين الأول والثانى راية للثورة الجزائرية ، ثم رموا اسانينا لثوار الجزائر .

وتدور المسرحية فى شارع من شوارع حى القصبة الشهيرة ، انه 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 القروز الماضية الذين غزوا ابلاد ، ولكنهم فندال القرن العشرين من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا الجزائر .

فى ذلك الشارع العتيق بالحى العتيق ، نرى جماعة من المجاهدين هم جماعة الأخضر .. نجمة حبيبته ، وحسن ومصطفى صديقه فى الكفاح ، ثم أبوه الذى تنبأ وهو طهار ؛ نراهم يتحاورون فيما اذا كان الأخضر قد 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 ان كان يعود أو لا يعود ..

فهو لا يرى في عودته الا اسكانا لدموع أمه التي تبكيه كل يوم ، ولا يرى في عدم عودته الا اسكانا لطلقات النار التي تهددهم كل حين .

وفيما هم يتحاورون تهب موجة جديدة من موجات الارهاب التي يشنها المستعمرون ، تهب على حي القصبة لتحصد أرواح الأهالي ، وتفتش عن مخابىء المجاهدين . ومن بين جثث القتلى وأبات المرحى ، يخرج الأخضر جريحا يتحامل على آلامه ، ويتوكل على جرحه العميق ، وتراه نجمة فتسرع اليه لتعاضده على النهوض والاختفاء ، ولكن النزيف يشغل عليه فيلقى بظهره الى شجرة البرتقال ، ويسألها عن ظروف المقاومة وأحوال المجاهدين ، ولكن نجمة تستاء لهذه الأسئلة وتريد أن يسألها عن حبها له ويحدثها عن حبه لها . وهنا يقع بينهما خلاف حاد ، هو في حقيقته الخلاف بين واقعية المرأة التي لا تريد من الدنيا شيء سوى رجلها ، لأن رجلها بالنسبة لها هو كل شيء ؛ وبين مثالية الرجل الذي يضحي بحياته من أجل أمته وشعبه ، ولا يرى في حبيبته الا قطعة من جسد هذه الأمة ، وعلامة على حياة هذا الشعب ؛ فان هو ضحي من أجل بلاده فتما يضحي من أجل حبه ، لأنه لو انتهك العدو حرمة هذه البلاد ، فانما ينتهك حرمة حبه . ولكن أصوات الرصاص سرعان ما تعلو على عتاب احبين . فقد اشتدت هجمة جنود الارهاب ، وطوقوا الحي بأسره ؛ وعيننا تحاول نجمة أن تهرب آخذة معها الأخضر الذي أعياه النزيف ، وأخيرا تضطر الى الفرار وحدها ، تاركة الأخضر مستندا الى شجرة البرتقال . وعندما تنحسر موجة الارهاب ، وتعود نجمة ومعها مصطفى وحسن ليمحثوا عن الأخضر ، لا يجدونه عند الشجرة ، ويجدون مكانه بائع ابرتقال العجوز ، الذي يرى كل شيء ولكنه لا يبوح بشيء . وبعد أن يحاورهم ويحاوروه يهددونه بالقتل فيعترف بأنه رأى الأخضر جريحا يحتضر ، فأنقذته مارجريت الفتاة الفرنسية التي نؤمن بحق الجزائر في الاستقلال والحرية ، ولكنها تعيش مع أبيها القذافي جيش الارهاب لفرنسي ؛ لقد كانت تمر بسيارتها في حي القصبة ، فرأت الأخضر على هذه الحال ، فأخذته بسيارتها الى بيتها حيث ضملت جراحه .

والى بيت القائد الفرنسي يهرع الثلاثة نجمة وحسن ومصطفى بأحسين تن الأخضر ، وعلى فراش مارجريت يجدونه ممددا ، وقد ضمدت جراحه ، الفتاة الفرنسية الى جواره . أما مارجريت فتهرب الدماء من وجهها حين تجد نفسها محاطة بهؤلاء الثوار ، بينما تفور الدماء في عروق نجمة حين تجدها جالسة على السرير الى جوار الأخضر . وينجح مصطفى وحسن

فى تهدئة مارجريت . ثم يتجهان بالحديث الى الأخضر ، انهما يحدثانه عن ضرورة استمرار المقاومة ، وضرورة عودته لقيادة المجاهدين . وفيما هم يتناقشون يرتفع صوت مصطفى من حدة الانفعال ، فيدخل القائد الفرنسى على اثر ذلك مندفعاً من الباب ، وفى الحال يخرج حسن مسدسه ويرديه قتيلاً . وترتاع مارجريت اذ ترى أباهاً مضرباً فى دماه ، ولكنها لا تلبث أن تتمالك نفسها ، ناصحة إياهم أن يخرجوا فوراً حتى لا ينكشف أمرهم ، ولكن أمرهم سرعان ما ينكشف فيتمكنون جميعاً من الفرار ، الا الأخضر الذى يقصده النزيه عن اللحاق بهم ، فيلقى عليه القبض ، ويقدم للمحاكمة ليحكم عليه بالاعدام .

وقبل تنفيذ الاندام ، يحاول جلادوه أن ينتزعوا منه كل ما يعرفه عن أسرار حركة المقاومة ، ومخابيء المجاهدين ، ولكنه يرفض أن يبوح بأى سر ، فيعذبوه عذبات وحشية ينتهى به الى الجنون . ولا يجد جلادوه معنى لاعدامه ، فيلقون به خارج السجن ، ليكون عبرة لزملائه من الثوار . ويخرج الأخضر من السجن ليجد مارجريت وحدها فى انتظاره ، فيتكىء على حبلها له ، ليعود معها الى حيه العتيق . . . حى القصبة .

وهناك فى التمارع العتيق بالحى العتيق لا يجد الأخضر أحداً فى انتظاره ، كل من يراه لا يلبث أن يفر منه ومن جنونه الغريب ، أما مصطفى وحسن فينصرفان الى مزاولة النضال ، وأما نجمة فتتصرف عنه وتنصح مارجريت بأن تتصرف عنه هى الأخرى ، فخير لمن يحبه أن يبتعد عنه حتى لا يراه بترتج هكذا كالمجنون الأعمى . وأمام هذا كله لا يملك طهار أبوه بالتبنى إلا أن يطعنه طعنة قاتلة ، لكي يريعه من عناء جنونه وآلام عماء . ويهرب طهار ومعه نجمة ومارجريت تاركين الأخضر مضرباً بدماه ، يحاول جاهداً أن يرتقى على شجرة البرتقال ، وأن يلتصق بها حتى يصبح هو والشجرة شيئاً واحداً .

والمصلوب الذى يقطر آلاماً ودماً ، يرى الأخضر فى نهاية المسرحية معلقاً على شجرة البرتقال ، ومن حوله جمهور غفير يستمع الى كلماته الأخيرة . . . تلك الكلمات التى تخرج من فمه تتحشرج ، كأنها هى صوت الشهيد يتكلم ، أو صوت كل من لا صوت له : « أيها المجاهدون ! يا أبناء حزب الشعب ! لا تتروكوا مخابثكم ! ان المعركة مازالت دائرة ! » .

وتدوى كلمت لأخضر فى أرجاء حى القصبة لتزلزل الجمهور من أعماقه ، فيهرع الى سفوح الجبال لينضم الى المجاهدين الثوار ، ولينتظموا

جميعا فى صف واحد . الثورة . وعندما نهب الرياح ، ويشند 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 الرؤوس وفكرة فى الأعناق ، ويكون الأخضر نفسه قد أصبح وقودا حيا لحرب التحرير ، ودمزا رائعا لثوار الجزائر .

هذه هى « اللجنة المحاصرة » مسرحية كاتب ياسين الجميلة والمؤسسية معا ، التى تعد تذكارا حيا لثورة الجزائر ، وقراءة لا تسي لحرب التحرير . وحى المسرحية التى قال عنها الناقد المسرحي كلود ربا أن النشر فيها موفق أخاذ ، والصور فيها تتنفس كالأفكار سواء بسواء ، كما قال أيضا : « يوجد فى كاتب ياسين شيطان بوسيه ، كما يوجد فيه ملاك أسود هو ملاك الثورة . ولذلك كانت مسرحيته أوراتوريو غائى صلب وقاس . بروكى وغريب » .

أما مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » فتبدا من حيث تكاد تنتهى مسرحية « اللجنة المحاصرة » ، فمن هم هؤلاء الأسلاف الذين يتميزون غيظا ؟

انهم الآباء والأجداد الذين نسوا ماضيهم الجزائرى المجيد ، نتيجة لحياتهم 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 أنوى الجماعات ، عددنا دائما فى ازدياد ، وننتظر مهونة ، ونزن الأشياء بيزان دقيق ، ونملئ شرائعنا ، نحن رؤساء قبيلة السلف ، نشعر أحيانا بليل الى محادثة الأرض ، الى 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 خلاصه . طريق الحرية والثورة :

« أسلحتنا ساذجة وخطيرة »

مثل الجمهور الذى تجذبه النبوة فيهرع

أجل الهزيمة الدهرية سوف تغسل »

وتعود أرضنا طفلة ، وتشتعل حمياها من جديد ! »

والمرسحية تصور أحداثها في الجزائر منذ عشرين عاما ، تدور حول « الأخضر » حبيب « نجمة » الذي يخرج من السجن مصابا بالجنون من أثر التعذيب ، وتحلول « نجمة » أن تعالجه بما يشبه الزار ، ولكنه سرعان ما يلقي مصرعه ، فتصلب « نجمة » بالجنون هي الأخرى ، ولكنه جنون غريب هذه المرة ، جنون من يخلع ثوب الحب ليرتدى درع الحرب ، جنون من أقسم أن يفقدى بكل سنة من عمر « الأخضر » جنديا من جنود العدو ، ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » :

« دائما كنا وحيدات

لكننا اليوم نصل الى نهاية المطاف ،

اما الآن أو لا شيء أبدا » .

ان « نجمة » في الحقيقة هي الجزائر الخالدة ، الجزائر التي أدمتها جراح الحرب . فهي رمز للجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت . وهي عندما تواجه هاضمها انما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم في حوار عنيف ، أما عندما تصاب بالجنون فهي تصاب به من فرط الحسرة . كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب ، مما دعا « طهار » زوج أمه وأبوه بالتبني الى قتله رحمة به .

وهكذا تنضم « نجمة » الى جيش التحرير مع زميلاتها من المجاهدات . ويعود الحب لياخذ مجراه وسط المعركة ، وان كان هنا قد غير مجراه . . فهو يسيل كالدمه وسط الجرحى والموتى ورائحة الصديد ، بل وسط نيران المعركة . فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة ، ولكن الأمر ينتهي بقتل مصطفى زميله حسن ، وأخيرا تموت نجمة . وبموتها تموت فترة من أحلك الفترات في تاريخ الجزائر : فترة الاحتلال البغيضة .

وأخيرا يردد للكورس في نهاية هذه المسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا ، هذا النداء القوي الصارخ : الى الميدان ! الى الميدان ! الى الميدان ! فالموتى لم يتركوا مكانا لينام فيه الأحياء ! »

« لم يبق هنك حب ، لم يبق أحد ، لم يبق الا أنا . لم يبق الا أنا طائر الموت ، رسول الأسلاف ! » أما طائر الموت هذا فهو العقاب الذي أصبح رمزا للأخضر ، بعد أن كان الأخضر يقود حركة المقاومة ، أصبح

العقاب روحا تهيمن على الشوار ، وتشحذ عزيمة المجاهدين . وكما أن العقاب هنا هو البديل الرمزي للأخضر ، فالأخضر نفسه هو البديل الأدبي لكاتب ياسين .

ولعلنا نجد في الأصل البدوي الذي ينحدر منه كاتب ياسين ، تفسيراً لتلك القوة الغريزية التي تشده إلى الأجداد ؛ وكأنه يتمثلهم طيوراً جلوحاً تملأ سماء الجزائر ، أو روحاً قلقلة هائمة لا تجد سبيلاً إلى الراحة ، أو قتيلاً تواني أحفاده عن الثأر له ، فإذا بهم ينقلبون عقاباً هرباً يحوم فوق رؤوس الأحفاد ، يحاصرهم ، ويسد عليهم الآفاق ، يستصرخ فيهم المروءة والشرف ، ويهيب بهم أن يناضلوا من أجل استقلال البلاد .

ان العقاب .. طائر الأسلاف يظل دائماً أبداً في اثر الأحفاد ..
كللظل .. 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 فهي « المرأة المتوحشة » التي أصبحت رمزاً لنجمة ، كما أصبح العقاب رمزاً للأخضر .. إنها هنا تستحث النسوة أن يناضلن هن الأخريات من أجل حرمة الأرض ، ومن أجل بكاراة الحياة .

وبذلك تعود « نجمة » ويعود « الأخضر » ، يعودان من جديد رمزاً للثورة المقدسة ، والثأر الخالد ، حتى يكتب النصر لأرض الجزائر ، ويحصل الأحفاد على حريتهم واستقلالهم ، فتقر بذلك عيون الأسلاف ، ولا يتميزون بعد ذلك غيظاً . وعلى هذا المعنى ، وبهذا المنشيد ، تنتهي مسرحية « العقاب » :

« عيون الأسلاف باتت قريرة »

منذ أن أدركنا كنه رسالتهم ،

وأذبنا أغلالهم ، وعشنا حلمهم ، وسهرنا رقائهم

عيون الأسلاف باتت قريرة » .

وهكذا .. هكذا رأينا كيف كانت الحرية والثورة هما القيمتان الأساسيتان في حياة كاتب ياسين الشعرية والمسرحية ؛ وإذا جاز لنا أنه نلخص رسالة هذا الكاتب في عبارة واحدة ، لما وجدنا أفضل من هذه العبارة : « أنت ثائر اذن فأنت حر » .