الفصل العاشر

الدراما غناء ..
في مسرح نجيب سرور

« والغُنا زىّ الصلا
والصلاة زىّ الغنا
واللى بيغنّى غناوِى ابن البلد
بعد موته
يبْقى بيصلّى عليه » .

نجيب سرور
مسرحية .. منين أجيب ناس

الدراما غناءً
فى مسرح نجيب سرور

(١)
الديمقراطية .. و .. المسرح

لايزدهر المسرح : أدبا مكتوبا ، أو فنا ممثلا - إلا فى مناخ ديموقراطى حقيقى ، يتيح له النشاط والازدهار ، ويمنح الفنان طاقات متحررة قادرة على الخلق والإبداع . إن جوهر الدراما المسرحية هو (الصراع) الذى يتناول قضية إنسانية ، تتعدد الأساليب الفكرية فى كشف تأزمها ، وتتشعب السبل والمعتقدات فى طريق حلها . هذا الصراع الدرامى يستمد عناصره من جدل الحياة حوله . وكلما كان الواقع الذى يتحرك فيه كاتب المسرح يسمح بالحوار الفكرى ، فاتحاً النوافذ المضيئة للجدل ، واعيا بأن التقدم لا يتم إلا من خلال حرية فكرية وحركة ديموقراطية.. صار ذلك هو المناخ الحقيقى الذى يزدهر فيه فن المسرح ويطرد تقدمه : تأليفا وتمثيلا . ولا أدل على صدق هذه المقولة سوى ما نلحظه من ازدهارة واضحة فى أعقاب نصر أكتوبر ١٩٧٣ ، بعد أن شحبت الحركة المسرحية بعد نكسة ١٩٦٧ .

وأهم مايلاحظ حول هذه الازدهارة فى المسرح المصرى اليوم ، هو أن مسرح الدولة - ولعل أبرز شعبه مسرح جورج أبيض (القومى سابقا) لايقدم سوى مسرحيات قليلة جدا من ناحية ، وأغلبها ضعيف القيمة الفنية من ناحية أخرى ، باستثناء مسرحية « فيدرا » لراسين ، التى لا أرى رغم قيمة النص وأهمية المؤلف - مبرراً واضحا لعرضها فى هذه المرحلة ، اللهم إلا إذا قلنا إن مديرته وجدت فيها مجالا فسيحا لعرض إمكاناتها المسرحية . بعد ذلك قدم نفس المسرح عملا سيئا جدا - من وجهة نظرى الخاصة - وهو مسرحية « الحى والميت » لسعد مكاوى . ورغم أن الممثلين كان أداؤهم جيدا - بصفة عامة - إلا أن امتياز الممثل « الحى » لايبعث الحياة فى النص « الميت » . وبعد هذا ينوى إعادة العرض المسرحى لرواية « بداية ونهاية » لنجيب محفوظ ١٩٤٩ ؟؟؟!!

بينما يقوم مسرح الدولة الأساسى بذلك الدور الفنى المتواضع ، يظهر المسرح (الخاص) بفروعه المتعددة بارزا فى حلبة الصراع الفنى بين المسارح . وهذه الازدهارة اللافتة للمسرح الخاص تسعى جاهدة - وبشكل واضح رغم تنوع وتفاوت الإمكانات - إلى إزالة ما أشيع عنه من أنه مسرح تجارى أعد فقط للمتعة والتسلية ، أو هضم عشاء دسم « للقطط السمان » المحلية أو الوافدة ، لذلك لايملك الراصد لحركة المسرح المصرى اليوم ، إلا أن يحيى فرقة الفنانى المتحدين فى مسرحية « شاهد

ماشفش حاجة » ، والمسرح الجديد الذى يقدم « انتهى الدرس ياغبى » ، وفرقة الكوميدى المصرية التى تقدم الثنائى فؤاد المهندس وشويكار فى « ليه .. ليه » ؟ ، وفرقة عبد المنعم مدبولى فى « راجل مافيش منه » . وهناك فرق أخرى خاصة كثيرة – رغم اختلاف الجهد الفنى والسمة المميزة لكل منها – إلا أنها تقدّم بعض محاولات جادة وتواصل بجهدها (الفردى) مسارها المسرحى بنجاح .

(٢)

أزمة فن .. أم .. أزمة نص .. ؟

وهنا يثار السؤال التقليدى عند الحديث عن أزمة المسرح فى واقع ما ، ذلك أن أزمة الفن المسرحى تعد من أكثر الأزمات الثقافية تعقيدا ، لأن الفن المسرحى يحتاج إلى النص الجيّد والمخرج الذكى والممثل المدرب والمشاهد المثقف – مضافا إلى كل ذلك الدعم السخى المطرد من الجهات المشرفة على الفنون والآداب . والأمر من وجهة نظرى فيما يتصل بالنص الأدبى – باعتبارى ناقدًا – أن (النص) مازال إحدى العقبات الحقيقية أمام المسرح المصرى المعاصر ، خاصة وقد ترك توفيق الحكيم الكتابة للمسرح بعد أن أدى دوره بنجاح ، وتوقف أو كاد نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ويوسف إدريس ومات محمود دياب وميخائيل رومان . ولم يعد هناك من صوت إلا بعض مسرحيات لعلى سالم وشوقى عبد الحكيم وألفرد فرج ، والأمر كذلك بالنسبة للمسرح الشعرى ، فقد قلت إسهامات عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور اللذين قدما محاولات كثيرة وجادة . وعلى الجملة نؤكد أن قدرا كبيرا من أزمة المسرح المعاصر هى « أزمة نص » بدرجة كبيرة ، ولا أدل على ذلك من وضوح الاقتباس والتعصير فى المسرح الخاص بصفة عامة . وهذه وحدها كارثة فنية ، إذ بعد قرن كامل من الاتصال بفن المسرح .. مازال الكاتب المسرحى العربى متعثرا – لأسباب كثيرة – فى أن يقدم النص الجيد ، الذى يستوعب حاضره ويصوغ همومه ، ويشكل حقيقة تجربته الخاصة .

وخلاصة القول : إن واقعنا الاجتماعى يعكس – كما ذكرت – تحقق الشرط العام لقيام نهضة مسرحية نشطة وجادة : هذا الشرط هو وجود انفراجة ديمقراطية فى المجتمع المصرى بعد انتصارات أكتوبر ١٩٧٣ . ورغم ذلك فإن المتتبع لحركة المسرح لايلبث أن يكتشف ان هناك غيابا واضحا للنص الجيد ، الذى يعد الأساس الأول لنهضة المسرح المنشودة .

(٣)

عـودة شـاعر

عاد - بعد طول خوف وشوق - نجيب سرور إلى مسرح الأدب ، وبدأ يواصل مساره : فنانا مرموقا ، له دوره الأصيل فى إثراء أدبنا المعاصر ، بما يملك من مواهب أصيلة وأدوات متمكنة . وإسهامات نجيب سرور (+١٩٣٢) تؤكد مكانته الفنية-بقدر ماتوحى بمزيد من الأمل الواعد فيه-حيث درس الإخراج المسرحى فى موسكو واشتغل به فى مصر (١٩٦٤ - ١٩٧٢) ، وترجم وأخرج بعض المسرحيات المترجمة لعل أهمها « بستان الكرز » لتشيكوف (١٩٦٨) . كما ألف ثلاث مسرحيات شعرية ، قُدمت على المسرح هى : ياسين وبهية (١٩٦٥) - آه ياليل ياقمر (١٩٦٨) وقولوا لعين الشمس (١٩٧٠) . وقد صدرت له دراسة نقدية عن المسرح بعنوان « حوار فى المسرح » (١٩٦٩) ، ومجموعة شعرية باسم « التراجيديا الإنسانية » (١٩٦٧) .

وأخيرا عاد نجيب سرور بعد مرض مرهق وأزمة نفسية ضاغطة - وما أكثرهما على كل فنانينا ومفكرينا بدرجة تدعو إلى الخوف عليهم ! - عاد ليدّرس الإخراج المسرحى فى معهد الفنون المسرحية . وقد أصدرت له مجلة « الكاتب » القاهرية على أربعة شهور متوالية (نوفمبر ١٩٧٥ - فبراير ١٩٧٦) عملين أدبيين هما « بروتوكولات حكماء ريش » و « أفكار جنونية فى دفتر هاملت » . ثم ظهرت له بعد ذلك مسرحيته الشعرية الرابعة « متين أجيب ناس » - التى سوف نتناولها بالدراسة والتحليل .

(٤)

منين أجيب ناس

هذا هو العنوان « الفولكلورى » لرابع أعمال نجيب سرور المسرحية - الشعرية . والعنوان على هذا النحو ليس مفاجئا لما سبق من عناوين لأعمال صاحبه المسرحية ، فقد تزاوج فى وجدانه (المسرح والغناء) ، واستطاع أن يجمع بقدرة بين أداتين يستعصيان على الكثيرين . ولكن الذى لاريب فيه هو أن سمة « الغنائية » قد طغت على حركة « الدراما » فى هذه المسرحية - كما سيتضح من خلال التحليل والتفسير .

وأول مانتوقف عنده هو (عنوان) المسرحية . إن الأديب لايختار عنوان عمله عفوًا أو اعتباطا ، وإنما بعد تأمل شديد وجهد واضح ، حيث أنه لا عفوية فى الفن الجيد . وهذا العنوان يضع أيدينا على حقيقتين هامتين :

الأولى : هى أن العنوان جملة فولكلورية غير تامة - دلاليا - مستمدة من بداية موال أدهم

الشرقاوى .. حيث يبدأ بقول الراوى :

« منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
شبه المؤيد إذا حفظ العلوم وتلوه .. »

وعلى هذا فالشاعر يلفت النظر ابتداء إلى أن الغناء (بالموال) سوف يكون سمة فنية أساسية فى مسرحيته الغنائية هذه .. من ذلك على سبيل المثال مايقوله أحد الرعاة لنعيمة التى تبحث عن جثة الحبيب المقتول حسن :

« الحكايةْ يانعيمةْ مشْ حَسَنْ
كامْ حسن قبَلك وضاعوُا ياحسن
كام حسن هيضيعُوا بعدَك
ياعَدْ ، بس فى لُمون
أيوه ألهانا التكاثُر
وافضلُوا زوروُا المقابِرْ
ياجُحا عدّ الغنمْ
واحده قايمه وواحدةْ نايمة
واللّى قايمة هاتندبحْ زىّ اللى نايمه
يومَ ماييجى الدُّورْ عليها[1]. »

الحقيقة الثانية : بالإضافة إلى ما يوحيه العنوان من إحساس بشيوع الغنائية بالموال ، فإنه يوحى أيضا فى نفس الوقت – كما تكشف قراءة المسرحية – بالتأثر الشديد « بالتراث الشفاهى » على مدى واسع وشامل : ابتداء من أناشيد الموتى الفرعونية ومروراً ببعض معانى القرآن الكريم وأنجيل السيد المسيح وتلمود اليهود ، ثم شعر أبى العلاء المعرى خاصة « اللزوميات » وشعر أحمد شوقى ، وانتهاء بالشاعر الشعبى بيرم التونسى ، بل إن مضمون المسرحية يعكس أيضا تأثرا واضحا بالأغانى الشعبية والإذاعية فردية كانت أم جماعية . من ذلك على سبيل المثال هذا المشهد الأول من المسرحية الذى تغنى فيه الفلاحات والراوى (ص ٧)

الفلاحات : البحر بيضْحك ليه وأنا نازلهْ ادّلع أمّلا القُلَلْ
الراوى : البحر غَضْبانْ مابيْضحكْشْ

---

(١) نجيب سرور : منين أجيب ناس ط . القاهرة . دار الثقافة الجديدة . (١٩٧٦) ص ٣٨ .

أصل الحكاية ماتضحكش
البحرْ جرحه مابيْدبلش
وجرحنا ولا عُمره دِبِلْ .

بل إن الشاعر أحيانا يمزج بين أكثر من موال ، ويقدم نوعا من التصرف الذكى فى إحياء الموروث الشعبى ومزجه وتطويره ، فمن موال ياسين وبهية يأخذ الجملة المشهورة :

« يابهية وخبيرنى ع اللّى جتل ياسين »

كما يأخذ مطلع موّال مشهور هو :

« عطشان يا صابايا دِلّلونى على السبيل »

من هذين الموالين يقدم مزجا طريفا حين يذكر على لسان فلاح يسائل نعيمة (ص ٦١) :

يانعيمة وخبِّرينى
خبِّرينى يانعيمة
ياسواقِى الدمّ دُورِى
القتيلْ بعْدِ القتيلْ
ياعطاشَه مافِيشْ سَبيلْ

(٥)
البنية العامة للمسرحية

تمثل الحكاية الشعبية « لحدوته » حسن ونعيمة خلفية رئيسية شكلت البنية الفنية العامة لمسرحية « منين أجيب ناس » . وتوظيف نص ما : أسطورى أو تاريخى أو دينى أو أدبى أو فولكلورى ، واستلهام إطاره الفكرى قديم فى كل الأنواع الأدبية . والأديب حين ينحو ذلك المنحى لا يتقيد - بشكل صارم - بالأساس الفكرى للعمل الفنى المستوحى فى مجمله ، وإنما له الحرية الكاملة فى تعديل الصياغة وتغيير المضمون وصورة الشخصية وطبيعة الموقف الإنسانى ، بما يتيح له إمكانية التعبير عن وجهة نظر (خاصة) جديدة . ويمكن ان نذكر بعض نماذج تؤكد ذلك منها : « كيلوباترة » فى مسرح كل من وليم شكسبير وبرنارد شو وأحمد شوقى .. ثم « أوديب » فى مسرح كل من سوفوكليس وتوفيق الحكيم وعلى سالم .

وحين نعود إلى بعض نصوص حكاية حسن ونعيمة الشعرية نجد أنها كما سجلها أحمد شوقى عبد الحكيم :

قصةُ جدعْ أسمُه حسن وجهُه أزْهَى من هِلالْ شَعْبان
حبَّتُه بنيّة اسمها نعيمة من المَنْشية[٢]. »

ولكن أباها يرفض أن يزوجها ذلك المغنى الفقير الغريب ، فيخطف حسن نعيمة ثم يأتى الوالد يطلب إعادتها على أن يزوجه إياها كما تقضى بذلك التقاليد ، ويصدق المحب الطيب (حسن) كلامه ، ويذهب خاطبا فيلقى مصرعه فى بيت الحبيبة وتلقى جثته فى النيل . وبعد أن تصل الجثة إلى قريته ، ينتكر ابن عم له ضابط بوليس فى زى عرافة إلى أن يكتشف أسرار الجريمة ويحكم على الجناة .. وتصرّ نعيمة على أن تبقى عذراء وفاءً لحبيبها .. وتنهى الحكاية بهذه الوصية :

« أوصيك ياغريب مَا تحبّ برّه بَلدَك
تموتُ غريبُ المنازل وتحزْن عليك بَلَدك.
وقليلْ يا غريب إنْ الخبر وصّلوه بلدك . »

ونجيب سرور يعتمد على هذا المضمون التراجيدى لنفس الحكاية ، بيد أنه يبدأ من حيث انتهت — بعد أن تم اغتيال حسن ، ونعيمة المخلصة تسير من بلد إلى بلد باحثة عن جثته (كأنها إيزيس فى الأسطورة الفرعونية القديمة) . وفى كل مكان تحلّ فيه تجد فئة من الشرائح المسحوقة فى المجتمع ، تتحاور معها وتكتشف لها أن هناك فى كل مكان .. حسن آخر صريعًا ، ولكن الفاعل — الظالم .. مجهول ، ولا سبيل لأخذ الحق منه ، لذلك يقول أحد الفلاحين لنعيمة (ص ٦٧) :

« واحنا .. طيّب نفرق إيه
عن حسن
جثّة صاحية فى الجبل
تفرق إيه عن جثّة فى النيل ميتّة
ووراء الاتنين يابنتى بَشوات . »

وعلى هذا يصبح حسن (رمزاً) لكل من حاول مقاومة الظلم ، لهذا صار .. « فى كل كفر بيندبح » لأنه (ص ٢٦) :

« كان يغنّى للأهالى
واللى ما يغنّى ويرقُص للعُمد
يرتمى فى النيل كده
لا جنازة ولا قبر » .

---

(٢) أحمد شوقى عبد الحكيم : أدب الفلاحين ط . القاهرة . مركز كتب الشرق الأوسط (١٩٥٧) ص ١١٩ .

وفى هذا السياق الرمزى أيضا تصبح نعيمة مثل إيزيس الوفية المحرضة على الثورة ، الساعية إلى قهر الظلم ، تبحث عن « حوريس » آخر جديد ، ليعيد إلى جثة حسن (كما عادت إلى جثة أوزوريس) الحياة والأمل ، كما يعيد إلى أرض مصر الحرية والعدل .

(٦)

الصراع .. محور الحركة الدرامية

رغم وحدة الفنون الأدبية واتساق المعايير العامة التى يمكن أن تكون أسسا ثابتة لدراسة أى (نوع) أدبى ، باعتبارها جميعا فنونا تعتمد على (اللغة) التعبيرية الرامزة ، رغم ذلك فإن لكل نوع أدبى (أساسه) الجمالى الرئيسى ، الذى ينبغى أن يتجه إليه - ابتداء - دارسه ومتذوقه ، فناقد القصة يتجه إلى كيفية خلق القاص للشخصية الإنسانية ، وبيان مدى توفيقها فى التعبير - بالمعادل القصصى - عما يريد أن تصوره القصة، وناقد الشعر يتجه إلى طبيعة موسيقاه وإلى طريقة تشكيل الصورة الفنية فيه باستخدام أهم خصائص اللغة من حيث الرمز والمجاز . أما الدارس لجماليات العمل المسرحى ، فعليه أن يتوجه مباشرة إلى التعرف على « طبيعة الصراع » فيه - الذى يشكل محور الحركة الدرامية - وكيف يديره الفنان ، وعلى أى من الفلسفات الفكرية يصوغه ؟

والكاتب المسرحى - أيا كانت الفلسفة التى تحرك طبيعة الصراع فى عمله - ينبغى أن يوازن - عند المعالجة الفنية - بين محورى الصراع ، وأن يبرز قطبىْ التقابل والتناقض ، حتى تتسق الحركة الدرامية فى مسرحه . إن المسرحية تكشف بنيتها الدرامية عن طريق شخصيات حية متصارعة ، تتحاور حول قضية إنسانية بوجهات نظر متعارضة ، مما يتيح ظهور عناصر ذلك الصراع الإنسانى بشقيه ، لذلك لاينبغى أن تطغى فنيا شخصية تحمل وجهة نظر ما ، على شخصية تحمل وجهة نظر مقابلة ، إنما تقدم كل منهما بحيث تعطى كل - على حدة - فرصة متكافئة ومتوازية لتعبر - بنفسها مباشرة - عن وجهة النظر الخاصة بها .. حتى لو كانت هذه الشخصيات المتقابلة تعبر عن الظلم أو الشر أو الخسة ، أو تلعب دورا كريها ، أو تمثل نموذجاً لا أخلاقيا .

وحين نأتى إلى مسرحيتنا « منين أجيب ناس » سوف نجد أن المؤلف رغم وعيه الفكرى بأن ليس ثمة صراع فنى يمكن أن يكون فى مسرح اليوم إلا الصراع الحق بين إنسان ظالم أو مستغِل وآخر مظلوم أو مستغَل - رغم ذلك فإن الصراع الدائر فى مسرحيته (واحدى) الحركة ، جزئى المحور . ذلك أن نعيمة الحبيبة الثكلى حين تذهب (ومعها كلبها عنتر تأكيدًا لرمز الوفاء) باحثة عن جثة حسن ، تلتقى فى كل مرة بفئة من جماهير الشعب مسحوقة ومغبونة ، وبعد أن يبدأ الاثنان فى الحوار نكتشف دائما أن من أمامنا على المسرح ، شريحة إنسانية (مكررة) على المستوى الفنى ، ومؤكدة لدلالة سبق أن برزت ، ولاتشهد - ولو لمرة واحدة - أى مشهد يقدم الوجه المقابل للصورة ، والمحور الآخر فى الصراع ، وهم المضهدون للبشر ، السارقون حريتهم وخبزهم وحبهم .

وفى المشهد الأول من الفصل الثانى – على سبيل المثال – تتحاور نعيمة مع مجموعة من الفلاحين حول خراب حياة الفلاحين وفقر ديارهم وانتشار الظلم بينهم (ص ٥٢) :

« ماهوّ لو كان فيها عدل
يانعيمة .. ماكنش يبقى فيها قتل
ولا سرقة .. ولاغدر
ولاخطف . »

(ولست أدرى .. لم جعل الفلاحين فى هذا المشهد يتحدثون عن شجاعة الجنود ، بينما هناك مشهد آخر خاص بهم ص ٥٥ ٢)

ويكشف الحوار بين نعيمة والفلاحين أنهم مثل غيرهم (المراكبية – الرعاة – الجنود – العمال – الطلبة .. إلخ) يعرفون الحق والحقيقة – يعرفون كل شىء ، وكأنهم لايدركون أى شىء .. إنهم يعرفون فقط حكمة (الكلمة) المجردة .. لاقدرة (الفعل) المتحقق ، لذلك تنتهى المسرحية بأن تنصح إحدى الحوريات نعيمة قائلة (ص ١٢٩) :

« شِدّى حيلك واصبرى
أوعى .. أوعى تكفُرى
تِيْأسى
واحذرى م الانتحار
مهما طالْ الانتظار
ربنّا كبير يانعيمة ! »

هكذا تتوالى الفصول والمشاهد فى المسرحية بنفس (التحدد) الفكرى و (يتكرر) نفس التكنيك الفنى ، فالمشاهد كلها حوار – بالغناء – بين الحبيبة الثكلى وجماعة من المسحوقين . كلاهما مظلوم فماذا يقدر أن يعطى مظلومٌ لمثيله ، إنه لو استطاع لأخذ حقه ، إن فاقد الحق لايعطيه . وهذا (العيب) الفكرى – الذى أضعف كثيرا من حركة المسرحية دراميا ، وسلبها دهشة المفارقة وجدة التوقع – مصدره بالدرجة الأولى – فى تقديرى – أن المؤلف – سواء أراد أم عجز – لم يقدم محورىْ الصراع متعادلين ، حيث لانشهد دائما سوى المظلومين .. المظلومين ، لذلك تتغير الشخوص والمشاهد بينما تبقى (التيمة) الفكرية و (الدلالة) الفنية ثابتة متكررة .

(٧)
الغنائية

تشكيل بنية المسرحية .. وإدارة الصراع فيها - على نحو ما أشرنا - جعلها تتجه بالضرورة نحو الغناء المتأمل الحزين ، إذْ أن المؤلف شاعر ، ومن حقه أن يؤكد شيوع الغناء فى الحياة ، كأنما البلد تريد أن تثور ضد القهر بالغناء (ص ١٠١)

« البلدْ من كام سنة
فيها هُوجه
ماتقولش هُوجة عرابى
بس هُوجة بالغناوى »

والغناء عنده ليس ثورة فحسب .. إنه أيضا صَلاة (ص ٣٥)

والغُنا زىّ الصلا
والصلا زىّ الغُنا
واللى بيغنى غناوِى ابن البلد
بعد موته
يبقى بيصلىّ عليه »

والشاعر لايرى نفسه (فردا) فى هذا الاعتقاد بقيمة الغناء .. وإنما هو ابن أصيل لشعب عريق « يحب الغناء » لأن (ص ٣٦) :

« الزمَنْ بيعلّم الناسْ الغُنا
غَصَبْ عنهم
على غَفْلة يفوقوا يلقُوا نفسهم
بين ضوافره
وساعتها يغنّوا حتى وهُمّهْ خُرس . »

وعليه فإنه بناء على طبيعة تشكيل الدراما وإدارة الصراع وعلى مزاج مؤلفها الشاعرى - كان من المحتم أن تصبح المسرحية كلها أغنية بالجملة والموال ، وأن تصير عنده الدراما غناءً ، لذلك أنصح إن قدمت للتنفيذ على المسرح أن يستعان فى تقديمها بالغناء والرقص التعبيرى والمثيرات الضوئية وتعدد

الديكورات ، حتى تخرج الميلودراما على المسرح فى شكل يتناسب وطبيعتها الفنية (الخاصة) التى أشرت إليها .

(٨)

بين أحمد شوقى .. ونجيب سرور

المسرحية على ذلك النحو (الغنائى) تذكر بمسرح شوقى الشعرى كله ، الذى يمكن أن يتحمل وجهات نظر نقدية متباينة ، بينما قد يتفق الجميع على أن الغنائية سمة أساسية فيه . والأمر كذلك بالنسبة لمسرحية نجيب سرور هذه ، حيث هى « موال » شعبى تختلف فيه الشخصيات المغنية ، بيد أن العمل كله يظل الغناء سمة أساسية فيه .

وبالإضافة إلى الغنائية ، هناك ناحية أخرى مشتركة بين هذه المسرحية ومسرحية « مجنون ليلى » لشوقى ، وتعد (عيبا) فنيا فى كلا العملين ، ذلك أننا نجد - فى المشهد الأول من الفصل الرابع - قيس مع الجن فى وادى عبقر ، يخبرونه أنهم هم الذين وضعوا فى قلبه حب ليلى وأنطقوا لسانه غزلا فيها ، مما يجعل قيس فى النهاية يقر هذا معترفا لشيطانه الأموى :

أنت على مشاعرى وشعرى المسيطر
إن غبت غاب خاطرى وإن حضرت يحضر (٣)

وهذا المشهد الذى يعد (حشوا) زائدا فى ميلودراما شوقى ، يمكن أن تكون له علاقة ما ، تتسق مع طبيعة تكوينه الفكرى المثالى ، حيث كان يرى أن الفن نوع من الإلهام أو العبقرية التى يهبها القدر دون ما إرادة للبشر (٤) .

ولكن ما المبرر الذى يمكن أن نتلمسه بالنسبة لهذا الحشو فى مسرحية نجيب سرور فى المشهد الأول من الفصل الثالث ، ثم المنظر الأخير فى نهاية المسرحية من نفس الفصل ؟

قد تصح الإجابة بأن الوظيفة الفنية التى يمكن أن تؤدى من خلال ذلك ، هى رغبة المؤلف فى أن يبين وحدة تاريخ مصر ، وأن نعيمة بطلة المسرحية هى إيزيس (إيزوريس) وعزيزة (يونس) وناعسة (أيوب) وبهية (ياسين) وشقيقة (متولى) ، أى أنه أراد أن يعبر من خلاله عن وحدة تاريخ مصر رغم تجدد حلقاته .

كما يعكس المشهد تصورا - مثاليا - لدى الجن أعداء البشر ، والحوريات (الملائكة) أعوانهم التى تقف معهم ، ولكن أى وقفة ؟ وتحت أى شرط ؟ (ص ٩٠) :

---

(٣) أحمد شوقى : مجنون ليلى ط ٢ القاهرة - المكتبة التجارية (د . ت) ص ٩٥ .

(٤) د . طه وادى : أحمد شوقى والأدب العربى الحديث ط ١ القاهرة - روز اليوسف (١٩٧٣) ص ٢٣ .

« بس الوقفة عاوزة رجال
حمل تقيل محتاج لجمال
همّوا وقوموا وشدّوا الحيل
شيلوا معانا واحنا نشيل
هيّه أمانة .. بعيد ياخيانة .»

ونفس الدلالة تتكرر فى نهاية المسرحية حيث تُوصى الحوريات نعيمة بالصبر .. قائلة (ص ١٢٨) :

« خطّى فوقه يا نعيمة مرتين
رايحة جايّه
جايّة رايحه
حدّ عارف
مش جايز تهديكى روحه بنْرتُه ؟
ربّنا قادر يصُون ذُرّيته ! »

كذلك يمكن القول بأن الشاعر قد وظف هذا المشهد (الزائد) لإثراء المسرحية بكسر حدة تكرار المشاهد المتقاربة المألوفة فيها . ولكن هذا التجدد الذى حاول أن يدعم به المؤلف عمله شىء « زائف » ، ورقعة فنية لاتتسق مع النمو الذاتى لبنية المسرحية . وما كان أجدره - وهو أديب واقعى وفنان أصيل - أن يبحث عن زاوية أخرى ، تلتحم (عضويا) وبنية المسرحية على المستويين الفكرى والبشرى .

(٩)

الاستجابة للتداعى

فى مجال الحديث عن سلبيات المسرحية لابد من الإشارة إلى بعض ماجنى عليها فنيا ، وهو استجابة المؤلف لاشعوريا - فى بعض المشاهد والحوار - إلى نغمة (التداعى) . حقيقة إن الشىء بالشىء يذكر ، بشرط أن تكون الإضافة مفيدة ومثرية . بيد أننا نجد هذه التداعيات فى بعض أجزاء المسرحية تمثل نوعا من (الزعانف) الفكرية التى ترهق بنية المسرحية . ونحس إزاءها أن الشاعر لم يوردها إلا استجابة لا شعورية للتداعى ، الذى قد تثيره فكرة أو حتى لفظة أحيانا . نجد ذلك - على سبيل المثال - فى المشهد الثانى من الفصل الثالث ، حيث العمال يتحاورون أثناء تدخين

« الجوزة » ، ويكاد يتحول المشهد إلى حوار حول الموازنة بين الحشيش والمنزول وأيهما أكثر تأثيرًا على المتعاطى .

وأحيانا أخرى نجد « اللفظة » المفردة تشد المؤلف إلى تداعيات لايتحملها الموقف ولايحتاجها .. فعندما يقول عامل معلقًا على حديث زميل له : « ياميت حلاوة » ، يرد الآخر عليه بمنطق التداعى قائلا :

« اللّى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى »

وعندما يتساءل آخر : « حب إيه ؟ » تأتى الإجابة المستدعاة وهى :

« حب إيه اللى أنت جاى تقول عليه
أنت عارف قبل معنى الحب إيه ؟ »

ولا نريد أن نتحدث كثيرا عن هذه الناحية التى تكاد تعد ظاهرة سلبية واضحة فى بعض أجزاء المسرحية .. وإنما نشير فى النهاية إلى شبهة تلاق بين المسرحية من هذه الناحية ورواية « تيار الشعور » الحديثة ، التى تخضع لاستطرادات متشعبة نتيجة الاستجابة التلقائية لتداعيات اللاشعور ، وماتوحى به من إضافات فكرية أو لفظية .

(١٠)

التوازى الهندسى فى تشكيل البنية

كيف يشكل الفنان عمله ويصوغ أجزاءه ويبنى عناصره ، خاصة إذا كان هذا العمل يتكون من فصول مختلفة داخلها مشاهد أو مناظر متعددة ؟ وهل يخضع تشكيل ذلك العمل الفنى لإرادة واعية وقدرة متوازنة فى صياغة الجزئيات المتداخلة ، أم أن الأمور تأتى عفوا واعتباطا دون تعادل ، بحيث نكاد لانجد هناك تناسقا بين الفصول أو تناسبا فى حجمها ؟ .

لن نعطى الإجابة على ذلك التساؤل حكما تقريريا أو قاعدة نظرية ، فما أسهل « البفبفة » اللفظية ، وإنما سنعطى مثالا تطبيقيا – حول هذه المسرحية التى نحاول وصفها وشرحها – دون تعميم أو تقرير . وإذا ما أحصينا المسرحية – لنحسب عدد صفحات كل فصل بالنسبة إلى غيره – فإنها تبدو على النحو التالى :

الفصل	الأول	الثانى	الثالث
المشهد ١	٩	١٢	١٠
» ٢	٧	٩	١٢
» ٣	٧	٦	١٤
» ٤	١١	٧	١٢
» ٥	٧	—	—
المجموع	٤١	٣٤	٤٨

وبناء على هذا الجدول يمكن أن نرتب الفصول - حسب عدد الصفحات - على النسق الآتى :

(أ) الفصل الثالث : ٤٨

(ب) الفصل الأول : ٤١

(جـ) الفصل الثانى : ٣٤

وهذه النتائج يمكن أن تفسر رياضيا على أساس أن هناك نوعا من التوالى فى عدد صفحات الفصول ، بحيث يقل أو يزيد كل فصل عن الآخر (سبع) صفحات ، أى أن :

الفصل (الثانى) = ٣٤ + ٧ = ٤١ (الأول) + ٧ = ٤٨ (الثالث)

وبناء على هذا التوالى العددى والتقارب الشكلى نجد أن أضخم الفصول حجما هو الفصل الأول (البداية) ثم الفصل الأخير (النهاية) ، أى أن الكثافة كانت حول البداية والنهاية .

واستنادا إلى هذه النتائج (الرياضية) والإحصاءات الحسابية يمكن أن نذهب إلى أن هناك نوعا من التوازى الهندسى فى تشكيل بنية المسرحية وصياغة فصولها ، أى أن العبقرية الأدبية مهما بدت عفوية الإرادة عاطفية الادراك ، فإنها تعمل حسب تخطيط فكرى منظم ووعى فنى منضبط إلى حد ما .

وأخيرا : فإن هذه بعض الملاحظات النقدية التى يمكن أن تثيرها مسرحية نجيب سرور الجديدة « منين أجيب ناس » - ولاريب فى أن العمل الجيد هو الأكثر قدرة على إثارة مزيد من القضايا النقدية .

لقد كنت أود أن تكون هذه المقالة بطاقة تحية وتهنئة ، لذلك الصديق العزيز العائد إلى مجاله الفنى بما يملك من عبقرية مرهفة وأدوات حقة . ولكن أجل التهانى وأجل التقدير - فى اعتقادى - هو أن يساعد كل منا الآخر ، على أن يدرك أين يضع قدمه ، وأن نتواصى بالتفكير السليم ، وأن نتعاهد على

قول الحق من أجل أن يكون الأدب والنقد ، أداتين راقيتين فى سبيل غد أفضل لجماهير الشعب العربى* .

* * *

وبعد :

فقد كتبت هذا المقال بطاقة تحية لعودة الفنان نجيب سرور .. وهأناذا أعيد اليوم نشره إحياء لذكراه .. فقد رحل الرجل (٢٥ أكتوبر ١٩٧٨) .. وبقى إنتاجه الشعرى والمسرحى جزءا من تراثنا الأدبى العظيم .

رحم الله نجيب سرور فقد أدى الكثير للشعر والمسرح – رغم العذابات المضنية التى تعرض لها – وأسهم بتراثه الخصب وحضوره اليقظ فى نهضة الشعر والمسرح معًا .. وبقى أن يقول النقاد كلمتهم فى تراثه ، وأن يضعوه – مع غيره – فى المكانة التى يستحقها فى مجال نهضتنا الفنية المعاصرة .. ولعلّ فى هذه الدراسة إسهامًا متواضعًا لإحياء ذكرى فنان عظيم .

---

* نشر هذا المقال فى مجلة « الكاتب » المصرية ، عدد إبريل ١٩٧٦ .