يوسف إدريس

يتحدّث عن فنّه القصصي والمسرحي

مقابلة مع الفائز « بجائزة حوار » للعام ١٩٦٥ ، اجراها غالي شكري ، وننشرها في سلسلة مقابلات « حوار » مع ابرز الادباء العالميين والعرب. وقد ظهرت في هذه السلسلة مقابلات مع نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وجورج شحادة ، ومع ت.س. اليوت ولورنس ضريل وهنري ميلر والبرتو مورافيا وجان كوكتو وبيكاسو وسيمون ده بوفوار واوجين يونسكو وسواهم .

« الانسان . الانسان » . تلك هي الكلمة الوحيدة التي علا فيها صوت يوسف ادريس الى درجة الاحتداد ، اثناء المناقشة التي دارت مقدماتها بيننا في مكان جميل، ولكن شبه مهجور ، على مبعدة امتار من الاهرامات الثلاثة . ويوسف ادريس اكبر ابناء جيلنا سنا ، ولكن المسافة الزمنية التي تفصل بينه وبين بقية ابناء الجيل لم تقتل فيه قط روح المجايلة والمعاصرة لاحدث همومنا واحدث منجزات الفن الذي عاش له كل عمره . وعندما يلفظ يوسف ادريس كلمة « الانسان » ، لا تنطلق من مخيلتي خطوط صورة تجريدية استغرقت الوانها في الذاتية والتفرد من جانب ، كما استغرقت في الاطلاق والتعميم من جانب آخر . كلمة « الانسان » حين ترد على لسانه، انما تلخص تجربة جيل باكمله — تجربة الجيل المصري الحديث الذي ولدت احدى قدميه في رواسب فشل ثورة ١٩١٩ و رماد الحرب العالمية الاولى، وولدت القدم الاخرى مع سلسلة الطغيان الدكتاتوري الرهيب الذي بدأ مع زيور و محمد محمود و اسماعيل صدقي ، وانتهى بمعاهدة التهادن عام ١٩٣٦ مع نذر وارهاصات الحرب الثانية. هذا هو جيل ما بين الحربين المصري، الذي ندعوه عادة «بالجيل الثالث». فالعقاد وطه حسين وسلامة موسى هم رواد الجيل الاول ، ومحمد مندور ولويس عوض ونجيب محفوظ من رواد الجيل الثاني ، ويوسف ادريس في مقدمة الجيل الثالث .

معنى ذلك ان الولادة الفنية ليوسف ادريس، هي في نفس الوقت بوادر الميلاد الروحي الجديد لجيل كامل ، هو جيل الثورة الادبية الجديدة . فقد كان الادب المصري فيما قبل هذه المرحلة قد انتهى الى حالة من البوار المؤقت . توقف الشعر عن الغناء الرومانسي ولم يأذن له ابولو بدور جديد . واستوت الرواية على عرش الواقعية في ذروة نضجها عند نجيب محفوظ . وتيتمت القصة القصيرة منذ التجارب الرائدة ليحيى حقي و محمود طاهر لاشين و عيسى و شحاتة عبيد . واقبل جيل يوسف ادريس الى هذه الارض الخراب التي تمور براكينها غير المرئية بالثورة الشاملة، ولا يومىء ادبها الا في النادر بما يجري تحت الارض.

وكان يوسف ادريس واحدا من الشباب السياسي المناضل من اجل تغيير المجتمع نحو الاشتراكية . كان شابا قادما من الريف يعمل نهارا طالبا في كلية الطب يجرب اصابعه وشجاعته في غرفة التشريح ، ويعمل ليلا في اي مكان يجرب عقله وشجاعته ، في غرفة اكبر هي المجتمع باكمله، كيف يمكن ان يصبح« شيئا آخر »يسترد فيه كل انسان انسانيته. وفيما بين الليل والنهار كان يوسف ادريس يعمل في اضيق واوسع غرفة عرفها التاريخ، هي المخيلة — التي تحتاج هذه المرة ، بالاضافة الى الشجاعة ، الى الوجدان الذكي المرهف الذي يلتقط ظواهر الاشياء المركبة فيحللها الى عناصرها الاولية ، ثم يعيد تركيبها من جديد ، ولكن على نحو يغاير الاصل ، على نحو يشبه « الحلم » . التشريح من جديد! ولكن من اجل الفن : الصورة الجديدة لنضال يوسف ادريس الذي لم ينفصل قط عن نضاله في مشرحة القصر العيني ولا عن نضاله الثوري من اجل الاشتراكية . بل لقد امتزجت هذه العناصر الثلاثة في وحدة حية عميقة كانت تنعكس في كل مجال عمل به : كان فنانا وسياسيا مع مرضاه ، كما كان طبيبا وفنانا في العمل السياسي ، كما كان طبيبا وسياسيا في الفن . بالجملة ، كان « انسانا». وهذا هو مصدر انفعاله بهذه الكلمة حين قفزت على لسانه في تلك المناقشة الحادة التي جرت بيننا مقدماتها في ذلك المكان شبه المهجور بالقرب من الهرم .

— هل معنى ذلك ان الانسان يفقد شيئا من انسانيته اذا عمد الفنان الى تجريده من المظاهر « الانسانية » لينشغل بجوهره الاعمق ؟

ولم تخف نظارة يوسف ادريس السوداء اتساع حدقتيه ، وهو يجيب بما تبقى لديه من انفعال اللحظة :

ادريس : الافكار ليست جوهر الانسان الاعمق ، وانما انسانية الانسان (التي تعتبر الافكار احدى عناصرها) هي جوهر الانسان . فكل خصائص الانسان غايات في حد ذاتها ، وفي نفس الوقت يمكن اعتبارها وسائل لتحقيق الظاهرة الانسانية ككل . فمن رأيي ان الاغراق في الاهتمام بالجانب الفكري كالاغراق في الاهتمام بالجانب الجنسي ،كلاهما انحراف و ردّ فعل مبالغ فيه .

كانت الاجابة على هذا النحو تغري باستمرار السؤال ، ولكن في صيغة اخرى تمس الانتاج الفعلي ليوسف ادريس ، فقلت له :

— لم يكن ثمة مأخذ على الادباء الواقعيين الا طغيان العنصر السياسي على العمل الفني . وقد اجمع النقاد على انك احد الاستثناءات النادرة لهذه الظاهرة . فقد استطاعت اعمالك الاولى ان تجمع بين الادب والسياسة في صورة مشرفة . اذا تركنا « الموهبة » مؤقتا ، ما هي العوامل الرئيسية الاخرى التي تراها كفيلة بحماية الفن من تورم العنصر السياسي ؟

ادريس : منـذ البداية اعترض على صياغة السؤال ، لاننـا مرة اخرى عدنا — كما في السؤال السابق — ومزقنا الانسان الى فكر وفن وجنس مثلا . فنحن الآن نجزؤه الى فن وسياسة . فهؤلاء الذين تقصدهم حين تتكلم عن الدعاية في الفن هم اولئك الذين يفصلون بين الفن والسياسة في رؤيتهم للحياة . فان يكون الفن خادما للسياسة، هذا يعني ببساطة ان الفن شيء والسيـاسة شيء آخر . بينما السياسة في واقـع الامر هي احدى الظواهر الانسانية التي لا يمكن لفنان صادق ان يتجاهلها . ان رؤياي للحياة تختلف جذريا عن هذه الرؤيا . فكما قلت لك : الانسان يأتي عندي اولا ككائن حي ارقى ما وصلت اليه الحياة في مجدها وتطورها . بمعنى ان الانسان عندي قبل اي قضية ، لان جميـع القضايا في خدمة الانسان ، وليس العكس . فجميع الفلاسفة والادباء والفنانين والمفكرين كان يدفعهم الى خلق نظرياتهم ، سعادة الانسان . فاذا آمنت باحدى هذه النظريات وحاولت في سبيـل ان يؤمن بها الغير ان اصورها في عمل فني، مقدمة على الانسان، فاني حينئذ اخالف الدافع الاول لاصحاب النظرية انفسهم ، وهو سعادة الانسان .

وشعرت اثناء جلوسي بمكتب عيـادته المطـل على ميدان الجيزة، ان ادوات الطبيب وادويته المتراكمة على المكتب على حالة من الجدة تؤكد عدم استعمالها ؛ اما ادبه ، فان ادواته تقول شيئا مختلفا :

— ما هي التقاليد الادبية التي تعتقد انك ورثتها من الادب المصري او آداب العـالم ؟ كيف تمت عملية التبني لهذه التقاليد ، وكيف نراها ، معك ، في اعمالك ؟

وومضت عيناه ببريق غريب وهو يسترد انفاس الماضي ببطء :

ادريس : قصة حياتي الادبية مختلفة عن قصص حيـاة معظم الادباء . فـانا كتبت القصة اولا ، ثم قرأت لغيري ثانيا . وقد لا يصدق الكثيرون هذه المسألة . ولكن الذي جدث انني بدأت القراءة مبكرا جدا في سن العاشرة . واتاحت لي الظروف ان اعثر على ما اعتبرته كنزا ثمينا في ذلك الوقت ، الا وهو ٤٠٠ رواية جيب ، وحوالي ٢٠٠ مسلسلة من مسلسلات روكامبول وجونسون وشري بيبي وشرلوك هولمز وطرزان ، ثم مجموعة من الكتب الاخرى : « الف ليلة وليـلة » و « حديث عيسى بن هشام » و « قصة سيف بن ذي يزن » و « ابو زيد الهلالي » و « رجوع الشيخ الى صباه » . هذه الكتب كانت تخص جدي ، وقد قرأتها جميعا فيما لا يزيد عن الثلاث سنوات . ولاني منذ الصغر كنت مولعا اشد الولع بالقصة والحكاية والحدوتة واحلام اليقظة ، فقد جـاءت هذه الجرعة الضخمة لتروي ظمأ شديدا . وبعد هذا شغلت بالدراسة الثانوية ، فالجامعة (كلية الطب بالقصر العيني حيث تطول الدراسة سبع سنوات) . في هذه الاثناء كانت قراءاتي القديمة تتفاعل بمهل في عقلي ووجداني . كنت انسى تفاصيلها ، فقد مضى عليها ما يقرب من اثني عشر

عاما او يزيد . غير انني في السنوات النهائية بكلية الطب تعرفت على بعض الزمـلاء الذين يتعاطون الادب ، من امثـال صلاح حافظ و محمد يسري احمد و مصطفى محمود . وكانوا ايامها جميعا يكتبون القصة القصيرة . والحقيقة ان لقائي بيسري احمد احدث نقطةالتحول الخطيرة في حياتي . فلولاه ما عرفت ان بامكاني ان اكتب قصة . اذ كان من طبيعته ومن فرط حبه واتقانه للقصة القصيرة « يعدي » من حوله ويشجعهم على كتابتها . وذات يوم ، وبعد ان قضى نصف عام يقرأ لي قصصه ، احضرت له قصة كتبتها وسميتهـا « انشودة الغرباء » . والواقع انها كانت مفاجأة لي . من اين اتيت بذلك الاسلوب ؟ كيف استطعت تصوير الجو ورسم الشخصيات ؟ وكيف تمت الحبكة في القصة بسهولة ، وكأنهـا القصة المائة ؟ احتفلنا « بانشودة الغرباء » الى درجة اننا حفظناها عن ظهر قلب . وبعد هـذا التاريخ بدأت اطلع على باب القصة بالمجـلات المصرية (ابراهيم الورداني ، محمود كامـل ، سعد مكاوي ، محمود البدوي) ، وكنت احس بان كتاباتهم جيدة ، ولكن كنت احس ايضا انها قصص غريبة . وهنا بدأ خاطر يلح عليّ ، بان القصة « المصرية » ليستهكذا. اشخاصها وطريقة سردها وموضوعها كنت اراه في الحياة مختلفا تماما . واصبح همي ان اترجم تصويري الى كتابة . وبدأت اكتب . ولكني كنت ارى الفارق كبيرا بين مـا في خيالي وبين ما اكتبه . وقررت ان اظل اكتب بلا نشر حتى تمحي المسافة تماما . وكنا ايامها في عام ١٩٥٠ تقريبا ، فقدرت اني لن انشر الا عام ١٩٦٠ . ولكن بعد عام واحد فقط تغلب عليّ الحاح الاصدقاء، وبدأت، خجلا مترددا ، انشر في مجلة «القصة» التي كان يرئس تحريرها الدكتور ابراهيم ناجي . ولولا تركيته الشديدة لاعمالي لما اقدمت على النشر. وفي عـام ١٩٥٢ قدمني عبد الرحمن الخميسي الى جريدة « المصري » ، وبـدأت انشر في صفحتها الادبية بشكل منتظم حتى عينت محررا ادبيا بها. وكنت اول كاتب يعين بصحيفة يومية ككاتب. الغريب ان النشر الذي كنت اظن انه سيعطلني عن الوصول الى «المصرية» في القصة ساعدني كثيرا . وكانت مجموعة « ارخص ليالي » ، التي نشرت طبعتها الاولى في سلسلة « الكتاب الذهبي » بعد انضمامي لنادي القصة . ومع الكتـابة بدأت اقرأ بنهـم شديد ، فعرفت موبسان و تشيكوف و ادغار الان بو وكاتب روسي اعجبني جدا اسمه سولوغوب ، وآخر هو اندرييف ، وجميع اعمال مكسيم غوركي وجميـع اعمال همنغوي وستاينبك و كولدويل، ومعظم اعمال شيكسبير و تولستوي وغراهام غرين وشو وابسن وميلر و وليمز،واغلب الادباء الفرنسيين: خاصة سارتر و كامو و ديهاميل. غير انالكاتب الذي اعتز به اشد الاعتزاز من فرنسا هو انطوان ده سانت اكسوبري. وكاتب الرواية الذي اعتقد ان العالم لن ينجب مثله : دستويفسكي . على وجه التقريب صنعت بقراءاتي سيـاحة في ادب العالم ، حتى وصلت حدود الهند عند طاغور و مولك راج اناند، وبعض كتّاب

الصين و كوريا و اليابان . وقد لفت نظري ان التقدم الياباني في مختلف المجالات لا يواكبه تقدم في الادب . وفي الادب الالماني استوقفني طوماس مان طويلا ، وفي الادب السويدي سترندبيرغ ، وفي الادب الاسباني سرفانتس . واكتشفت اثناء قراءاتي كاتبين مهمين : نيفل شوت في استراليا و الكاتب الامريكي ملفيل . العجيب اني بعد هذه السياحة تدعم رأيي في ان الفن ظاهرة انسانية محلية . وهي في هذا تختلف عن العلم . فالفن يجب ان يعبر عن انسان معين ، في حين ان العلم ليس كذلك . قراءاتي دعمت رأيي بان ينبع الفن من داخلنا ، من ارضنا. فلا بد ان تكون لنا قصتنا القصيرة المختلفة اختلافا تاما عن القصة الروسية مثلا . ليس هذا فقط ، بل انه يجب ان تكون لكل كاتب منا قصته الخاصة وتطوره الخاص . ولكن قصصنا جميعا ينبغي ان تكون لها ملامح عامة تكوّن فيما بينها ملامح هذا الفن عندنا . وبالنسبة لي شخصيا فقد كانت قراءتي لاي كاتب او عمل ادبي تؤثر فيّ تأثيرا عميقا لاني اعتبر نفسي ، اولا واساسا ، قارئا . واذا كنت اكتب ، فانما لافتقادي لشيء لا اجده في قصص الآخرين . واني اعتبر مقياس امتياز الكاتب بمقدار الاثر الذي يحدثه فينا . ولي مع تشيكوف بالذات قصة : ذلك انك لا بد اذا قرأت لتشيكوف ان تصبح رغما عنك تشيكوفيا . وحين قرأته وحاولت الكتابة بعد هذا كنت اجد رؤاه تفرض نفسها عليّ ولو بطريقة غير ظاهرة ، انما كنت وحدي الذي اشعر بها . لكي تكون اصيلا يجب ان تكون رؤاك اصيلة . وقد كلفني تشيكوف كفاحا مريرا وعنيفا للتخلص من استبداد رؤاه وسيطرة افكاره على اعمالي، كفاحا استغرق مني عاما كاملا (حوالي ١٩٥٥) .

وعاد يوسف ادريس بعد صمت قصير الى « لحظة الحضور » التي نعيشها معا ، كما عشت ذكرياته من قبل، حرفا حرفا ، على ارض الواقع المرير ، بكل صلابتها، وبكل ضراوته.

— لقد مارست اكثر من اداة تعبيرية ، كالمقال والقصة بنوعيها و المسرحية باشكالها المختلفة ، فالى اي مدى تستطيع ان تمسك باحد هذه الفنون وتقول : هذا فني ؟ وماذا يلجئك الى استخدام بقية الاشكال الفنية ؟

ادريس : لو كنت حقا استطيع ان امسك باحد الفنون واقول : هذا فني ، لما مارست الاشكال الاخرى . ولكني في الحقيقة اؤثر ثلاثة اشكال : القصة القصيرة تأتي في المقدمة، ثم الرواية القصيرة، ثم المسرحية — وان كنت بعد ان لمست الشكل المسرحي عن قرب وعشته بكل جوارحي اصبح عندي اقدس الاشكال الفنية ، وامتعها .

هنا ، خفتت حدة صوته ، وقبل ان يصل الى درجة الهمس كنت اجترّ في ذاكرتي تلك الفترة القاسية التي عاشها يوسف ادريس منذ اكثر من عام موزعا بين شد وجذب نفسي عنيف :

— مضت فترة طويلة بين احدث مجموعة قصصية لك، وتجاربك الجديدة التي تبدأ في رأيي بقصة « اللعبة » التي نشرت بالعدد الرابع من مجلة « الكاتب » هذا العام . فما هو تفسيرك لفترة الانقطاع هذه (عن القصة القصيرة) التي امتلأت بنشاطات الصحفي والمسرحي ؟

ادريس : لقد فسرتها بنفسك من ناحية، ومن ناحية اخرى فاني كنت في فترة بحث دائبة عن موضوع القصة القصيرة وشكلها المعبر عن انسان هذا القرن. فللاسف كانت القصة القصيرة ولا تزال تدور حول فلك تشيكوف ، في حين ان تشيكوف كتب ليعبر عن انسان اواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن ، الانسان « الرايق » . انساننا اليوم يحيا في تناقضات صارخة لم يعرفها قط عصر تشيكوف . ومن الواجب بالتالي ان تعبر عنه قصة قصيرة في موضوعها ومبناها لم يعرفها عصر تشيكوف. وليس عصر تشيكوف فقط، ولكن ايضا عصر الواقعية الاشتراكية في شكلها البسيط المباشر الذي طبقت به . باختصار، كنت اتأمل ما يجب علينا عمله . احضر نفسي لثورة ما بعد الواقعية الاشتراكية، وقفزة ما بعد غوركي وتشيكوف. وليس هذا غرورا او محاولة مني ، لا قدر الله، لوضع نفسي في موقف الثورة على هؤلاء الاساتذة الكبار . ولكن الكاتب في مجال مسؤوليته عن فنه يجب ان يحس بهذه المسؤولية ويبحث لها عن الحل ، حتى وان وضعته هذه المشكلة في صورة الذي يتخذ لنفسه مسؤولية اكبر منه بكثير .

بهذه الكلمات تلمست المدخل الطبيعي الى عالم يوسف ادريس الجديد :

— الملاحظ على قصصك الجديدة انها نقطة تحول في فنك ، ولست اعتقد انها مقصورة على قصصك القصيرة ، وانما هي تتجاوزها الى مسرحك . فهل يعني ذلك ان ثمة « رؤيا » جديدة تقتحم عالمك الخاص ، تنعكس على اشكالك الفنية انعكاسات مختلفة ؟

وكأنه ما يزال مستمرا في اجابته السابقة ، قاطعني بقوله :

ادريس : بالضبط كما تقول ، ولكنها في رأيي ليست رؤيا جديدة، انها في الحقيقة امتداد لرؤياي السابقة — الى مدى ربما ابعد ، ربما اعمق ، ربما اشمل . ذلك الامتداد الذي ربما جعل من الظواهر المتفرقة ظاهرة واحدة مترابطة ذات قانون . وربما جعل من الظاهرة التي كنت اراها محدودة ظاهرة اشمل واعم ، حتى لتأخذ شكل القانون العام . بمعنى ذلك : هي مرحلة يلتقي عندها الواقع الخارجي كما احسه ، بالفلسفة الداخلية كما تبلورت من خلال تجاربي، بالرغبة في الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة . تمتزج هذه العناصر الثلاثة لتكوّن ما اسميه بالعالم الفني الموازي للعالم الموضوعي ، ولكنه لا يخضع لقوانين لانه يملك قوانينه الخاصة وقيمه الخاصة .

وعندما قطعنا الطريق من العيادة الى المنزل هربا من ملل المكان ، حاولت ان استجمع في مخيلتي خيوط المقالات السبع التي نشرتها احدى المجلات دفعة واحدة باقلام كبار النقاد ردا على ما دعاه هو بالمسرح المصري. ولكن سيارته الصغيرة لم تدع لي بمعدل سرعتها المذهل الا ان اصوغ السؤال :

– قيل الكثير بشأن « الفرافير » ، ويعنيني اولا ان اناقشك في المقالات الثلاث التي نشرتها العام الماضي حول المسرح المصري . ماذا تعني بمصرية المسرح ؟

وبدا على وجهه انه سيحسم الاجابة في اقل عدد من الكلمات :

ادريس : المسرح موضوع مجسد بطريقة حية امام الناس . والمسرح المصري اعني به العثور على الموضوع المسرحي المصري ، على درامتنا ، على ما يضحكنا ويبكينا ، وتجسيد ذلك الموضوع داخل شخصيات مصرية ذات سلوك مسرحي مصري ، اي ذات طريقة مصرية في التمثيل .

– من جديد ، ما معنى « المصرية » هنا ؟

ادريس : مثلا ، الخطيئة مشكلة اوربية مسيحية. ولهذا كانت من الموضوعات المفضلة لكتّاب المسرح الاوربيين . فهي موضوعهم المسرحي . والتراجيديا والكوميديا طرق تجسيد مسرحي اوربي ، لان الشخصية الاوربية ساعة الجد تأخذها جدا وساعة الهزل تأخذها هزلا . في مقابل هذا نجد ان موضوع الشرف مثلا ، او الامانة او الاخلاص ، موضوعات شديدة الحساسية بالنسبة لنا . لذلك تصلح موضوعات لمسرحنا . ونحن ليس لدينا كوميدي في ناحية وتراجيدي في ناحية اخرى . في حياتنا لا نطيق البقاء على وتيرة واحدة ، ولا نستطيع ان نبكي طويلا او نضحك دائما . باستمرار تختلط في عيوننا دموع الفرح بدموع البكاء بدموع الشفقة على النفس ، اي رثائها ، بدموع الاخذ على الخاطر . لهذا ، مرة اخرى ، فتجسيد موضوعنا المسرحي لا بد له من ان يأخذ اشكالا تتلاءم مع طبيعتنا . ان المشكلة ليست بالطبع على هذه الدرجة من البساطة ، فالموضوع خطير وعميق ولا تكفي كلمة للاشارة اليه .

وعندما اخذنا راحتنا في الشرفة المطلة على النيل ، والاشجار المتعانقة تحاول ان تخفي مساحات كبيرة من انعكاس الليل على المياه السمراء، بدا المشهد اسطوريا، ردني الى قضية العلاقة بين النظرية والتطبيق. فليس المهم هو ان يتبلور في وعينا مفهوم نظري واضح لمعنى المسرح ؛ ربما يخلق هذا المفهوم ناقدا كبيرا، او فيلسوفا في عالم الجمال، اما بالنسبة للكاتب المسرحي ، فهنا المشكلة :

– ما هي المشاكل التي صادفتك في تطبيق الاسس النظرية للمسرح المصري على «الفرافير»؟

ادريس : قابلتني مثلا مسألة «شكل» المسرح. ففي حين ان طبيعة حياتنا المفتوحة

تتلاءم مع طبيعة المسرح الدائرة، وجدت ان مسارحنا كلها قد بنيت على الطراز الاوربي. وفي حين ان المسرح المصري يكون الممثلون فيه قريبين جدا من الجمهور ، بل يظهرون من بين افراد المشاهدين وكأنهم الجزء الذي سيقوم بالتمثيل من الجمهور ، اذ المسرح المصري كما اتصوره ليس مسرحا ولكن « حالة تمسرح » كما في الزار والذكر والغناء حيث الكل يرقصون ويغنون، حيث المتعة المسرحية لا تتأتى الا باشتراك الجميع: بينما المسرح كما اخذناه عن اوربا ينعزل فيه الممثلون عن الجمهور تماما. والمتفرج ينحصر دوره في المشاهدة، وكأنه غير موجود ، لانه دور سلبي . مشكلة اخرى صادفتني هي التمثيل . التمثيل الاوربي بمدارسه القديمة والحديثة قائم على التأثير في المتفرج عن طريق التمثيل، في حين ان التمسرح المصري في رأيي ، والعربي بشكل عام ، قائم على اساس اندماج الجمهور ليس كنتيجة للمبالغة في التمثيل او حشد الطاقة التعبيرية في الصوت وحركات الجسم، ولكن عن طريق اشعار المتفرج انه هو نفسه الممثل، واشعار الممثل بانه الممثل والمشاهد معا. اي ان المسرح الاوربي يؤثر عن طريق خلق مسافة مادية وانفعالية بين الممثل والمشاهد . في حين ان المسرح المصري كما ينبغي ان يكون (وكما هو موجود الآن في الاشكال الشعبية البدائية) يؤثر عن طريق الغاء هذه المسافة نهائيا، وجعل المشاهد في نفس المستوى الشعوري للممثل، والممثل في نفس المستوى الانفعالي للمشاهد .

مرة اخرى عدنا الى تجريدات العالم النظري ، واذا كنت بطبيعتي اميل الى هذا العالم الغريب ، فان الواقع يستهويني بما يطرحه كل لحظة من مستويات جديدة للمعرفة . «الفرافير» ، مثلا، تسقط الحائط الرابع كما هو الحال عند بيراندیلو، وتستخدم الكورس كما هو الحال عند اليونان ، وتعمم المأساة الانسانية في مشهد او مشهدين كما هو الحال عند بريخت . وعشرات التأثرات الاخرى بالمسرح الغربي تبدو على « الفرافير » . بل ان المضمون الفكري الذي تعالجه لا يمكن نسبته الى ارض مصر وحدها، بل هو مضمون عام يشمل الانسانية باسرها . فما هو المقصود بمصرية « الفرافير » ؟

وانفرجت اختلاجات وجهي حين انتقلت العدوى الى وجه يوسف ادريس، وهو يردد:

ادريس : كل المضامين عالمية بطبيعتها . ولكن ، كما قلت ، كل شعب من الشعوب يتميز بحساسية خاصة تجاه هذا المضمون او ذاك . وموضوع « الفرافير » هو موضوع المساواة بين البشر . ولعلك لا تجد شعبا من الشعوب عانى من هذه المشكلة لآلاف السنين وجأر وهو يطلب لها حلا مثلما عانى الشعب المصري . « فانت سيدي ليه ؟ » موضوع مسرحي مصري . اما ان يثبت ان العالم كله بدرجات متفاوتة يسأل نفس السؤال ، فهو دليل على ان الموضوع مصري اصيل ، باعتبار ان اصالة شعبنا مستمدة من حقيقة انه جزء لا يتجزأ من البشرية، يعذبه ما يعذبها، وان كان في هذه الناحية بالذات يتعذب اكثر. اما

المصرية في شكل « الفرافير » فهو انها احالت المسرح الى « سامر » شعبي تلقائي ، وجعلت من الفرفور لسانا مصريا لاذعا لا يهدأ ، لا يعجبه العجب ولا الصيام في رجب ، على رأي المثل الشعبي الشائع . وكسرت قانون الواقع الحرفي ، وخلقت مواقف مسرحية مصرية لا علاقة بينها وبين الواقع ، ولكنها توهم بالصدق الكامل ولا تكاد معها ان تحس بلا معقوليتها.

وظهرت « الفرافير » على خشبة المسرح ، صفقت لها الجماهير اطول عدد من الليالي ، هتفت الجماهير للمؤلف في الليلة الاولى للعرض ، وقف يوسف ادريس يرد التحية والدموع تقاوم جمود عينيه ، وقال شباك التذاكر كلمة خطيرة : « الفرافير » اول مسرحية ذهنية تغلق صالة العرض على العدد الكامل من المشاهدين . اما النقاد ، فكان لهم رأي مختلف . باستثناء اصوات نادرة ، ضجت منابر النقد المسرحي بالهجوم العنيف على مؤلف «الفرافير». منابر لم تكتب كلمة « الاشتراكية » مرة واحدة في حياتها قبل عام ١٩٦١ صرخت وتشنجت وقدمت في مقالاتها بلاغات موقعة الى الشرطة لتقبض على يوسف ادريس (المتهم عند هذه الجهة بالاشتراكية) لانه يعادي الاشتراكية ، وانه يروج لغيبيات القدرية المطلقة ، وانه ، وانه ... وتعددت التفسيرات « للفرافير » بصورة جعلت منها الخبر الاول في الصحافة الفنية لعدة اسابيع. كنت ارى في ذلك الوقت ان قضية الحرية هي الوجه الآخر لقضية الاشتراكية ، وهما معا مضمون «الفرافير» ، والقيت همومي كلها على يوسف ادريس ، ليقول:

ادريس : مصدر التفسيرات المتباينة انني لم اعالج الموضوع بتحيز سطحي بحيث يبدو الحق ناصع البياض والباطل حالك السواد . التناقض حاد لان كل رأي مستوفى تماما ويكاد يماثل فيه قدرته على الاقناع الرأي الآخر . لهذا ظن بعض الذين يأخذون الاعمال الفنية ببساطة وبلا دراسة او عناء اني اناصر هذا الرأي او ذاك . في حين ان العكس قد يكون هو الصحيح . اما رأيي في « الفرافير » ، فموضوعها هو التناقض المدمر بين الفرافير (البشر) وبين القوانين التي يضعونها لحياتهم فيتحولون فرافير عندها وتصبح تلك القوانين هي (السيد) . انها صرخة تطلب وجودا انسانيا لا يصبح الانسان فيه عبدا لنظامه . ويخيل اليّ انني اخترت هذا الموضوع لانه في رأيي موضوع الساعة في عالمنا المعاصر ، الذي تشبع الى درجة اليأس بالانظمة التي وضعها الانسان لوجوده على امل ان تؤدي به الى الوجود السعيد . فلم يحدث ، واصبح الانسان اسير نظامه غير الانساني . والنتيجة هي الانفجارات والتعاسات والحروب والتهديد بالحروب . النتيجة عالم محموم من ثلاثة آلاف مليون فرفور في حالة عجز .

— في « الفرافير » سقط الحائط الرابع كما يقولون ، فما هي النتائج التي حصلت عليها انت شخصيا من هذه التجربة لاعمالك القادمة ؟

كنت ارتب كلمات هذا السؤال ، وفي ذهني محاولته المسرحية الجديدة التي لم يتمها

بعد . كان قد « سرح » معي ذات يوم وراح يسرد لي باهتمام كيف ان عمله الجديد اكتشفه اثناء الكتابة نفسها ، اذ وجهه البناء الى عالم آخر لم يكن في وعيه حين بدأ الكتابة :

ادريس : النتيجة انني اكتشفت مدخلا الى المسرح العربي ، ومن خلال تجربة «الفرافير» بدأت ادرك المسرح الذي كنت اطمح فيه والمسرح الذي يؤثر في جماهيرنا.

— في ذروة احتدام المعركة المسلحة بيننا وبين الاستعمار ، عام ١٩٥٦ ، وفي غمرة السيادة الفعلية للاتجاه الواقعي على الفن ، ظهرت مسرحيتك « اللحظة الحرجة » تقدم لنا البطل السلبي . فهل كان هذا البطل انعكاسا مباشرا لواقع حرفي ، ام اردت به معادلا موضوعيا لمعنى الايجاب في الفن ، الذي يمكن استخلاصه من السلب ؟ ما رأيك عموما في قضية البطل المسرحي ، كفرد او مجموعة ؟ هل هو تجسيد لدوافع انسانية خالصة تحرك الدراما ، ام هو فكرة او مجموعة افكار تدور في فلك الدراما ؟

ادريس : الحقيقة ان ما يجذبني في هذا السؤال كله هو تساؤلك عن ماهية البطل المسرحي. لان الاجابة عليه تتضمن الاجابة على كل الاسئلة التي اثرتها. البطل المسرحي ليس ، كما وصفه ارسطو ، بطلا ذا مواصفات ثابتة . انه شيء غير ثابت الخصائص. وخصائصه دائما مستمدة ليس مما يريد الكاتب قوله ، ولكن من المناخ النفسي الذي يعيش فيه جمهور المسرح. فالجمهور احيانا يطلب بطلا يقوم باعمال خارقة شجاعة ، حين يكون هذا الجمهور في حالة يأس وفي حاجة الى نسيج العنكبوت الذي يمدّ عليه امله . واحيانا حين يكون الجمهور في حالة غرور وثقة لا حد لها بالنفس ، يصبح في حاجة الى بطل ساخر لاذع يرده الى صوابه . فالبطل وسيلة فنية يستحضرها الكاتب بمواصفات خاصة ، بحيث اذا امتزج بالجمهور وتفاعل معه يقرّب هذا الكائن الخرافي ذا المائة عين واذن الى الخط الطبيعي للحياة.

— من « جمهورية فرحات » و « ملك القطن » الى « اللحظة الحرجة » و « الفرافير » صادفتك مشكلات المسرح الحقيقية على الخشبة . فالى اي مدى كان النص الادبي في رأيك معوقا او خادما للحركة المسرحية ؟ اي ، ما هي مسؤوليتك ككاتب ازاء قوة او ضعف اعمالك بعد ان امست كائنا حيا متحركا على خشبة المسرح ، لا مجموعة من الحروف بين دفتي كتاب ؟

ادريس : المسرح لا يدخل ، او لا يجب ان يدخل ، تحت باب « الادب » ، الا اذا امكنك ان تدخل الرياضة او المؤتمرات السياسية تحت بند « الادب » . المسرح ليس من الفنون الجميلة. انه ظاهرة لا مثيل لها في الفنون او الآداب او الحياة. من الممكن ان تسميه فنا اجتماعيا او ظاهرة جماعية ، لانه بينما الفنون الاخرى ينتجها الفرد ، ليستهلكها الفرد او الافراد ، يقوم المسرح في رأيي على اساس مختلف . فالمسرح فن ، الكاتب فيه جزء من عملية خلق جماعية واسعة . الممثل جزء آخر. المخرج كذلك. ومؤلف الموسيقى. وكل

فرد من افراد الجمهور الحاضر . وبعض الروايات تنجح لان شرارة خلق تحدث بين هذه المكونات جميعها، فيحدث منها « كل » وجداني جماعي لا تستطيع ان تميز عناصره ، وانما اما ان تنفعل له ويتم العمل المسرحي ، او لا تنفعل بالمرة فلا تحدث الظاهرة المسرحية . في المسرحيات الاولى لاي كاتب ، وبدافع الرغبة في اظهار براعته، تخرج كتابته « ادبا » يضعف المسرح ان لم يفشله. وفقط حين يدرك الاسرار المكونة للظاهرة المسرحية فيستحيل النص عنده الى وسيلة تعطي امكانيات اكبر للعناصر الاخرى الداخلة في المسرح -فقط حين يدرك هذا تبدأ كتابته تصبح كتابة مسرحية حقيقية .

— في « جمهورية فرحات » جربت بنفسك اعداد احدى قصصك مسرحيا . ما رأيك في مسألة اعداد القصص للمسرح : هل تفيد المسرح حقا ؟

ادريس : لا تصلح اية قصة للاعداد المسرحي . « جمهورية فرحات » بطبيعتها كانت مسرحية اكثر منها قصة . فانا لم اعدها في الحقيقة ، ولكنها كانت معدة سلفا من تلقاء نفسها . تجربة الاعداد المسرحي عندنا كانت فاشلة ، لانها كانت « تمسرح » القصص في حين ان المسرحية ليست قصة ممسرحة . فالقصة في المسرحية اقل مكوناتها اهمية . لان الاساس في المسرحية هو الموقف. والقصة ليست الا وسيلة وخيطا يربط مجموعة من المواقف. وفي القصص الممسرحة، المواقف قليلة او معدومة والاعتماد الرئيسي على الاحداث ، ولهذا تبدو القصة الممسرحة كائنا ميتا على المسرح .

وفوجئت مع يوسف ادريس بان المسرح استغرق ليلتنا او يكاد ، فكان لا بد من العودة الى حبه الاول : القصة . لقد عالج الرواية القصيرة عديدا من المرات ، فكانت المشكلة الاجتماعية هي المحور الرئيسي لاعماله التي تبدأ من « قصة حب » و « قاع المدينة » وتنتهي « بالعيب » و« الحرام » .

— فهل تظن ان المشكلات الانسانية الجديدة التي اقتحمت داخلك تتلاءم مع هذا الشكل ، ام انك تبحث عن شكل روائي جديد ، ام تكتفي بالقصة القصيرة ؟

ادريس : رأيي ان الرواية القصيرة اسلوب مثالي لعرض بعض المواضيع القصصية ، مثالي بالنسبة للكتّاب الذين لا يملكون صبر مرغريت ميتشل . اني افضل همنغوي في «العجوز والبحر» ذات المائة صفحة على ديكنز في صفحاته الالف في «الصغيرة دوريت» . الفن ليس بالحجم، ولا حتى المادة. فقنبلة الذرة رغم انها اصغر قنبلة الا انها اقوى بعشرات الآلاف من المرات من اكبر الطوربيدات . والحقيقة انني لا استطيع الجزم بشكل العمل مقدما ، فالموضوع هو الذي يحدد لي شكله الخاص .

— اذاً لندخل الى الشكل الجديد في قصصك الجديدة : ماذا تكون لعبة المسدس في « اللعبة » وشراء البقرة في « بالذمة والامانة » اذا لم تكن ادوات رمزية في التعبير ،

تسعفك اكثر من ادوات الاتجاه الواقعي في الفن ؟ فمن اية تقاليد فنية تستمد هذه الادوات، وما هي تجربتك الذاتية معها ؟

ادريس : اني اختلف معك . فالمسدس والبقرة مسدس حقيقي وبقرة حقيقية . فانا اعتقد ان الرمز بهذه الطريقة لا معنى له ، اذ لماذا نرمز بالمسدس الى شيء آخر ؟

— لا اقصد بان يكون المسدس نفسه بديلا عن شيء آخر تضمره . ولكن «الموقف» الذي ركزت عليه القصة اضواءها هو موقف لعبة المسدس من القادم الجديد .

ادريس : اذا قصدت ان الرمز هنا هو في استخدام المسدس استخداما مختلفا عما هو عليه في الواقع، فهذا ليس في رأيي رمزا ايضا، لان قانون « الكون الفني » لا يحتم استعمال الاشياء كما تستعمل في عالمنا الواقعي . اذ المضمون في تلك الرؤيا الفنية انما يتضح من خلال ذلك الفارق بين الاستعمال الواقعي للشيء والاستعمال الفني لنفس الشيء .

— في كل من « العيب » و « الحرام » محاولة لتحليل الوضع الاجتماعي في الريف والمدينة بعد الثورة . فالى اي حد تتصور ان الفن قادر على التقاط مراحل التحول الثوري ، من خلال تجربتك الشخصية ؟

قبل ان يجيب قطب طريلا وهو يحاول ان يجمع شتات نفسه :

ادريس : اكبر خدمة يمكن للفن ان يقدمها للثورة هو ان يكون هو نفسه « ثورة »، ان يحيل الانسان الى «ثورة»، ان يجعل الانسان يؤمن بالحل الثوري سواء لمشكلاته الخاصة او لمشكلات امته . اما اولئك الذين يريدون ان يجعلوا من الفن اداة لتمجيد منجزات الثورة في مجالاتها المادية ، فهم اناس لا يعرفون معنى الفن ولا معنى الثورة .

ولم تمّح التقطيبة، ولم يعد الى نفسه ، فقد كان يسترد الى مخيلته فيما اعتقد تاريخه الطويل مع ادعياء الفن والثورة ، الذين صادفهم في طريقه مع الفن وفي طريقه مع الثورة. لهذا استهوتني الاجابة في استئناف السؤال على وجه آخر :

— حرية الفنان في المجتمع الاشتراكي من اكثر القضايا حساسية ، لما تواجهه الدولة الاشتراكية عادة من مصاعب الميراث الرجعي القديم. فما هو موقف الفنان من قضية الحرية في مجتمع له ظروفه الخاصة كمجتمعنا— فهو لم يرث تقاليد حضارية عريقة في حل مشكلات الحرية ، بل على العكس ورث تقاليد راسخة في العداء للديمقراطية، ومع هذا تحاول بلادنا ان تجعل من الحرية والاشتراكية قضية واحدة ، ما موقفك الفني منها ؟

عندئذ لم يتردد يوسف ادريس في ان يقول :

ادريس : انا اعتقد ان هذه القضية ليست بحاجة الى موقف فني من الكاتب بقدر ما هي بحاجة الى موقف فكري له. والمجتمع الاشتراكي يقوم ليوفر للناس الخبز والكرامة والحرية. بمعنى ان الحرية غاية وليست وسيلة كما يحلو لبعض الناس ان يصوروها. وليس هناك

بديل للحرية الا المزيد من الحرية. ولست اعرف لماذا يقرن البعض بين الاشتراكية والتضييق على الحرية ، وكأنهما عدوّان. بينما الضمان الحقيقي للاشتراكية هو حرية المواطن في اعتناقها والدفاع عنها . والضمان الحقيقي للحرية هو في اشتراكية العمل وعدالة توزيع ناتجه . ان مجتمعنا يتجه الى الاشتراكية اتجاها حقيقيا ، ومعنى هذا انه ايضا يتجه الى الحرية . ولهذا ففي الوقت الذي عليه فيه ان يكبت اعداء الاشتراكية الذين هم اعداء الحرية ، لا بد ان يوفر الحرية للمدافعين عن الاشتراكية لانهم في نفس الوقت المدافعون عن الحرية .

وشغلتني الشعيرات البيض التي غزت رأس الابن البكر لجيلنا ، بقضية اخرى :

— ثمة جيل جديد من الكتّاب الشباب يحاول كتابة القصة القصيرة . بعضهم بدأ حياته مقلدا حرفيا لك ولغيرك . وبعضهم بدأ مقلدا للثقافات الاجنبية التي يقرأها . وبعضهم — وهم القلة القليلة — يبدأ من النقطة الصحيحة لكل بداية اصيلة ، من تفاعل الذات مع الواقع . ما هي ملاحظاتك على انتاج هذا الجيل التالي لجيلنا ؟

ادريس : ايضا ، اراني لا اتفق معك في ان الكتّاب الجدد بعضهم نسخ مكررة — سواء عني او عن غيري. واريدك لكي تصدق ، ولكي تقتنع حتى بمن تسميهم كذلك ، ان ترجع معي عشر سنوات الى الوراء او ربما اكثر قليلا لتدرك ان اية قصة يكتبها احدهم ، مهما كان ناشئا ، الآن ، اكثر صدقا واعمق فنا من كثير من انتاج بعض كبار كتّاب الجيل الماضي . ان ظاهرة التأثر ظاهرة انسانية ، وهي البداية الحقيقية للاصالة. ففي الرسم مثلا لعلك تعرف ان الفنان يبدأ بنقل لوحات غيره لتدريب ادواته وشحذها ، كي يستطيع بعد هذا ان يستعملها في التعبير عن موضوعه هو واحساسه .

والآن ، هل استطيع ان اقول ليوسف ادريس :

— كيف كان تفاعلك مع الحركة النقدية ، ولقد كنت واحدا من الذين عني بهم النقد طيلة السنوات العشر الاخيرة ؟

كنت اعلم مقدما انه سيثور ، فطالما كانت شكواه التي لا تنقطع ، هي النقد :

ادريس : اشكرك على استعمالك كلمة « عني » ، لانك قد تعجب اذا عرفت اني قد اصدرت اربعة عشر كتابا لم اقرأ نقدا الا لاثنين او ثلاثة منها — دون حساب للمسرحيات طبعا . وايضا لا اريد ان استعمل كلمة « النقد » . فالنقد فيما كُتب نسبة ضئيلة جدا ، لان النقد في رأيي عمل فني كامل . كل ما في الامر ان مادته الخام هي اعمال فنية اخرى. ولكن الكتابة عن اعمالي الاولى افادتني كثيرا ، فقد اكسبتني بعض الثقة في نفسي. اما افادتي ككاتب الى مواطن القوة والضعف ، اما ارشادي عمن اكون وماذا يمكن ان اكون ، اما اخباري عما بالضبط فعلت — فهي امور لم تحدث او نادرا جدا ما كانت تحدث.

وسطت على جلستنا خيوط شاحبة من ضوء الفجر ، خيوط تتشابك مع اغصان الشجر

الذي يحجب عنا مساحات شاسعة من صفحة النيل السمراء . فنظرت في وجهه المتعب :

— ماذا تريد ان تحققه لنفسك ، وللادب العربي ، وانت ما تزال قبل الاربعين — في تلك المرحلة الكفيلة بتحقيق الاحلام ؟

ادريس : اما لنفسي ، فاني اتمنى ان استمر في امتلاك القدرة على ان احلم. فلقد قضيت الحياة منذ طفولتي ومتعتي ليس ان احياها ، وانما ان احلم بحياة امتع ، وربما كتبت لكي احرّك في الآخرين القدرة على ان يحلموا هم ايضا احلامهم الخاصة . فالانسان بلا احلام في رأيي كائن اعمى . فالحلم هو الامل المبصر المستشرف ، هو قدرته على ان يرى الى الامام وان يجمع الماضي والحاضر والمستقبل في نقطة لقاء وهمي ، هي الفن كما اسميها عندي ، وكما هي لا بد الجزء الثمين المتمرد الخالق في كل البشر ... واما للادب العربي ، فهو ان تنتهي معاناته من مرض انفصام الشخصية والانقسام على نفسه الى لغة وموضوع تراث يعامل بالتقديس وحاضر لا يلقى اي احترام... للادب العربي ، آمل ان ينتهي من معاركه الداخلية التي تجعل المواطنين يحسون بالادباء وكأنهم جماعة اعتزلت الحياة واغلقت نفسها على معارك تفاصح حمقاء ، ذلك الاحساس الذي يدفع الفنان والشعب لان يتخذ الشيوخ سابقا والادباء بعد هذا مادة لسخريته اللاذعة ... للادب العربي ، احلم بان ينتصر على انقساماته ، ويكسر الحوائط القائمة بينه وبين الناس ، ويخرج ادباؤه وكتّابه وفنانوه الى الحياة رسل انسانية وانبياء قيم . بالسياسة قد نهزم الاعداء ونحرر البلاد والانسان ، ولكن لا سبيل الى ضم مجتمع متحضر واحد من جماهيرنا التي تحررت ، الا بالفن — وبالفن وحده . ان بعضنا يكتب لانه يريد ان يكون كاتبا كسارتر وهمنغوي ، وبعضنا يفضل ان يكتب المسرح ليكون كشيكسبير يظل النقاد يمدحونه لمئات السنين. بعضنا يكتب لان في اوربا كتّابا او لان في بلادنا طه حسين . انني احلم ان نصل الى اليوم الذي نكتب فيه لاننا نحب شعبنا ، ونحبه ان يكون اكثر الشعوب ادبا وذوقا واخصبها انسانية ؛ نكتب بدافع من واجب ملحّ نحسه ازاء مواطنينا ولانملك الا اداءه ؛ نكتب لا لاننا نريد الخلود لانفسنا وانما لاننا نريد الخلود لانساننا وقيمنا ، لاننا نريد ان نصنع في بلادنا حضارة ليست انعكاسا للحضارة الاوربية ولكن حضارة نابعة منا ، حضارة من خلقنا وفكرنا ، حضارة نثري بها حضارة عالمنا ونضيف اليها ، ويكون ادبنا العربي وفننا وعلومنا وسيلتنا للوصول الى هذا المستوى الحضاري. اني احلم بهذا — اقصد اني اراه رأي العين المتفائلة المؤملة المبصرة.

وبدأت اطوي اوراقي ايذانا بالرحيل ، والمشهد الاسطوري المطل على النيل لا ينفصل عن كيان الرجل الواقف امامي ، الرجل الذي خطا اولى خطوات جيلنا ، وما يزال على الدرب . هجر الطب والسياسة ، وبقي شيء واحد ، له ولنا وللتاريخ — شيء نسميه عادةً بالفن .