عنق الزجاجة ، هل ينفذ منه المسرح المصري ؟

القاهرة ، من احمد رشدي حسين :

لو ان زائرا اجنبيا تصادف وجوده في القاهرة طوال هذا الموسم ، لتملكته الدهشة من سيطرة الاطار التاريخي الموحد في معظم ما قدمه من مسرحيات ، وهو العصر المملوكي . ولتملكته ايضا من ان صورة المثقف المصري تحتل اغلب المحاور الدرامية في هذه المسرحيات ، وهي صورة الانسان المنهار . ولتملكته الدهشة اخيرا من ان الامور قد بلغت حدا من الاختلاط يصعب معها التمييز بين اليمين واليسار في بلد يغلي بالصراع بين التقدم والرجعية . والزائر الاجنبي يستطيع ان يبني هذه الملاحظات الرئيسية الثلاث دون ان يتقن حرفا واحدا بالعامية المصرية التي ينطق بها الممثلون على المسرح ، بل ودون ان يتطوع احد بترجمة الحوار العربي . كيف ذلك ؟

قبيل انتهاء الموسم المسرحي عام ١٩٦٤ ثارت ضجة كبيرة حول اهم ما كتب يوسف ادريس للمسرح : « الفرافير ». وبغض النظر عن الجانب الاعلاني في الضجة التي اثيرت حينذاك ، فلا شك في مضمون المسرحية قد استرعى الانتباه . وهو المضمون القائل بان الانسان جرب جميع النظم فاثبتت فشلها في ان تحقق له السعادة . والمسرحية تنتهي بدعوة حارة « للبحث عن حل » ، ولكنها دعوة تأتي متأخرة ، لان المؤلف عرض كافة الحلول التي عرفتها البشرية عبر تاريخها الطويل ، وانتهى بنا الى اليأس الكامل ؛ فالدعوة الى البحث عن حل ، اذاً ، ليست الا وهما من الاوهام . لم تكن الضجة التي اثارتها « الفرافير » عند ظهورها من قبيل الاثارة الدعائية فحسب ، وانما كانت نتيجة طبيعية لهذا المضمون العدمي الذي خرج به علينا الكاتب يساري النزعة في وقت تتجه فيه بلاده نحو الاشتراكية من ناحية ، والديمقراطية من ناحية اخرى .

ولم يتوقع احد عندما ظهرت « الفرافير » انها ستكون مجرد مقدمة لهذا الحشد الهائل من مسرحيات ١٩٦٥ /١٩٦٦ ، التي رأينا فيها كاتبا كاحمد سعيد في مسرحية « الشبعانين » يلتقي مع كاتب آخر كيوسف ادريس في مسرحية « المهزلة الارضية » ، كما رأينا كاتبا مثل رشاد رشدي في مسرحية « اتفرج يا سلام » يلتقي مع كاتب آخر مثل عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية « الفتى مهران » . بل شاهدنا اربع مسرحيات تتخذ من العصر المملوكي اطارا تاريخيا لها .

بنفس الطريقة الادريسية التي جربها صاحبها في « الفرافير » قام سعد الدين وهبه باحياء ظاهرة المسرح الاستعراضي الذي يتيح لمختلف الشخصيات ان تصب جام غضبها على المجتمع الذي تعيش فيه ، من خلال عملية « الاسقاط » السياسي التي يمرن خلالها المؤلف عضلاته في السخرية بكل شيء . وهو نفس الوجه الذي التقينا به في « بير السلم » : ليس مهما على الاطلاق ان يكون « الغائب » في بير السلم هو الشبراوي او الله او الشعب ، وانما المهم هو ان الكاتب من خلال محاصرته لمجموعة من النماذج البشرية التي تعيش في مجتمعنا هذه الايام يريد ان يؤكد على انعدام القيمة الانسانية في حياتنا وخلوها من الطاقة القادرة على التوجيه .

وليس من الغريب ان يلتقي يوسف ادريس في مسرحيته الجديدة « المهزلة الارضية » مع سعد الدين وهبه في « بير السلم » ، سواء من ناحية الهيكل العام (فكرة الملكية والميراث) او من ناحية التركيز الملح على خواء المثقف المصري المعاصر وسلبيته

التي تصل به في احدى المسرحيتين الى حافة الجنون ، كما تصل به في الثانية الى حالة العجز الكامل . « المهزلة الارضية » هي الامتداد شبه الحتمي « للفرافير » ، لانها تجيب النداء الوهمي « ابحثوا عن حل » بما يقترب من الاستنكار والتقزز. فهي ترى ان الملكية الفردية هي اصل الشرور حقا، ولكنها امست جزءا لا يتجزأ من التكوين الانساني العام، وعنصرا لا ينفصل من عناصر الطبيعة البشرية . وهي ترى ان لاحقيقة موضوعية واحدة في هذا الوجود ، وانما كل الحقائق نسبية نابعة من الذات . وهي ترى ان مشكلة المثقفين مشكلة مزيفة افتعلتها ثرثراتهم وسفسطاتهم .

ولم يعد امام هذا المسرح الا ان يكرر نفسه تكرارا مملا سقيما ، لا لان الحالات التي يتناولها بالتقييم الفني غير صحيحة ، ولكن لانه يحولها الى كليشيهات باردة فاقدة للحياة . ربما كانت الحالة المرضية التي اصابت قطاعات من مثقفينا تتضمن بطبيعتها اغراء شديدا لقلم الكاتب المسرحي . الا انها ليست « الحالة » الوحيدة في مجتمعنا ، كما ان المثقف ليس هو « النمط » الوحيد المريض . والمرض في الفن خامة نموذجية ان حللت بمهارة ونفاذ وعمق ، ولكن كتابنا حولوها الى «موضة» تستدر الرثاء وان انتزعت الضحكات. فالمثقف عند سعدالدين وهبه يغير البيجامة الحمراء ويرتدي بدلا منها البيجامة السوداء ، والمثقف عند يوسف ادريس يتبادل قميص الجنون مع الطبيب المعالج . وليست هذه كلها الا قشور الظاهرة التي يراها الفنان من الخارج فيبهره بريقها ويدفعه لان يفبرك مسرحيته بصورة تستفز الحواس السطحية عند جمهور المشاهدين. ولو اننا جردنا مسرحيات الموسم في معظمها من بعض الحواشي والذيول المستحدثة ، لفوجئنا بيوسف وهبي ونجيب الريحاني يخرجان لنا لسانيهما من خلف القناع المسمى بالمسرح الجديد . ما تزال الميلودرام والفارس هي السمة البارزة على جبين المسرح المصري . وليست المحاولات الجادة النادرة لانشاء مسرح مصري اصيل يتمتع بقوانين التراجيديا او الكوميديا الا تجارب كسيحة يضعف من فاعليتها الادعاء .

فرشاد رشدي في « اتفرج يا سلام » ونعمان عاشور في « وابور الطحين » لا يضيفان شيئا على الاطلاق الى البرامج الاستعراضية التي يحتل فيها الرقص والغناء مكان البطولة . ولن نفيد شيئا من الادعاء بان هذا المسرح هو الامتداد المتطور للسامر او خيال الظل او غيرها من الموروثات الشعبية ، ولن نفيد شيئا من الصياح بمجموعة من الشعارات السياسية التي لا تقدم ولا تؤخر . لن نفيد شيئا ولكن سنترك تراثا هائلا من الكذب للاجيال القادمة فعندما يقدم لنا عبد الرحمن الشرقاوي عملا مثل « الفتى مهران » لا ينبغي ان نبحث في التفاصيل التافهة هنا وهناك ، ونحول القضية من مناقشة المسرح الى مناقشة التاريخ الشخصي للكاتب ، فتتفق « الفتى مهران » تقييما موضوعيا يجب ان يصل المتفرج العادي الذي لا يدري شيئا عن العلاقات التي تحدد مسارها مقاهي القاهرة وكواليس دور الصحف. فلو اننا ناقشنا الجانب الدرامي في « الفتى مهران » ، وقلنا انها مجموعة من الحواريات الخالية من الصراع المسرحي الحقيقي ، ولو اننا ناقشنا الجانب الشعري ، وقلنا انه عملية استرسال ذهني مقولات حماسية تتوقف بعبد الرحمن الشرقاوي عند الحدود البدائية للشعر الجديد ، — اذاً لاسترحنا من عناء المعركة السياسية المفتعلة التي جندها الجميع في خدمة عنق الزجاجة الذي يكاد يختنق فيه المسرح المصري الحديث .

هذا المسرح يتراجع فيه الفريد فرج خطوات عديدة للوراء بتأليف « سليمان الحلبي » التي ينكص فيها عما حققه بمسرحيته السابقة « حلاق بغداد » اذ يتحول عن البناء الدرامي الى ما يشبه السيناريو الذي وصل الى خمسة واربعين مشهدا مملا في الشكل والفكر . وباستثناء الحوار الذكي المطواع في يد الفريد فرج ، وباستثناء الشخصية الحية المتدفقة التي خلقها في سليمان الحلبي ، فان هذه المسرحية تنكص وتعجز عن الوفاء بما اراده لها المؤلف وطمح اليه فلا شك انه اراد ان يقدم مسرحية « نضالية » تتخذ من مصرع كليبر على يدي سليمان الحلبي خلفية لها . ولكنه من حيث اراد ذلك ، تورط فعلا في تبرير الاغتيال الفردي ، وعجز الشعب المصري بفرده عن المقاومة . ومن حيث ابتغى

(يتبع في ص ١٥٣ عمود ٣)