

ملاحظات عن المسرح

القاهرة ، من عبد المنعم رجب :

المسرحية مرت بظروف غير عادية بين لجنة القراءة وبين مرحلة التنفيذ ، استطاع المؤلف ان يحسن استفلاها لصالح المسرحية . فاذا علمنا ان المسرحية كانت مهددة بالموت تماما بسبب تدخل بعض الشخصيات الهامة التي اعتدت على المسرحية واقتبسها ، لادر كنا على الفور كم هو طبيعي ان تثير المسرحية هذه الزوبعة التي اثارها بعد عرضها وقبله . وان موقفها ليشبه في ذهني بجملة بندول الساعة الذي كلما جذبته ناحيتك بشدة جاءت قوة ارتداده بمدى طول المسافة التي ابتعد بها عن مكانه الطبيعي . ولكائني بالمسرحية تريد ان تحقق عرضا باثر وجمعي بحيث تعرض لليوم وللغد وللانس كذلك .

وارجو الا يفهم من كلامي ان المسرحية ليست جديرة بالنجاح او ان السبب في نجاحها ما صاحب ظهورها من ملابس . ولكني فقط اقول ان هذه الظروف خدمتها بقدر ما اضرت بها بعض الضرر . لسبب بسيط ، وهو اننا نرى ان كل ما اثير عن المسرحية لم يكن نابعا منها كعمل فني وانما كان يدور حولها - ابتداء من التساؤل الفاض عن توقفها في « المسرح الحديث » عند احد اعضاء لجنة القراءة تارة ، وعند التنفيذ تارة اخرى ، وما نتج عن ذلك من اقوال كثيرة لا مجال هنا لمناقشتها ، الى اخبار عرضها في المحافظات واخراجها باسلوبين مختلفين احدهما مخرج كلاسيكي كبير والاخر مخرج شاب حديث ثم تتالي المرضان . فكانت النتيجة ان انصرف تقييم النقاد والجمهور الى المقارنة بين اسلوبى الاخراج والتمثيل ، وغفلت العين عن النظر الى النص ومحاولة تقييمه تقيما سليما . وفي تقديري ان هذا النجاح لا يتمنر نجاحا خالصا ، او قل انه لم يخدم المؤلف ، بل على العكس ربما يكون

لم تكن مسرحية « الزوبعة » لتثير كل الزوابع التي اثارها لو انها اخذت طريقها الى المسرح بشكل تلقائي ككل مسرحيات خلق الله ، التي تعرض كل عام وتمر في سلام . ولكن محمود دياب مؤلف مسرحي ناشئ يقف على اول السلم ؛ وان كان قد دخل ميدان الادب قصاصا بجمموعة قصص قصيرة اسمها « خطاب من قبلي » برواية قصيرة اسمها « الظلال في الجانب الآخر » ، الا ان موهبته الحقيقية التي خدعتني في روايته واقنعتني انه من جيل الرواية القادم بلا جدال ما لبثت ان ظهرت لي ظلها في الجانب الآخر مؤكدة لي ان مستقبله الحقيقي في المسرح ام بكثير من مستقبله في القصة . وذلك منذ ان تعرفت اليه كاتب مسرحيا في عمله المسرحي الاول « البيت القديم » التي عرضها المسرح الحديث في واحد من انجح مواسمه . وكان اسوأ ما فيها انها كتبت باللغة الفصحى - لا لميب في اللغة او في اداة الكاتب نفسها ، وانما لانه كان ثمة انفصال واضح بين شخصيات المسرحية وبيئتهم وبين اللغة التي يتحدثون بها . وما زاد الطين بلة ان المسرح (او المؤلف او المخرج لا ادري) قام بعملية ترجمة للغة من الفصحى الى العامية فافسد بذلك المعاني ومعها فالمنى كما نعرف جميعا يحوي مرتبنا بظلال اللغة نفسها . والذي يمكن التعبير عنه بالفصحى جيدا قد تعجز عنه العامية . والعكس صحيح ، وهكذا . على ان المؤلف يتلافى كل هذه الاخطاء في عمله المسرحي الثاني ويستفيد من تجربة احتكاكه بالجمهور .

والذي حدث بالضبط ان هذه المسرحية جاءت كأي عمل فني يبشر بمطام طيب ولكنه ليس خارقا للعادة كما قد يتصور البعض . كل ما هنالك ان

ذا بريق خاص له خطره على كاتب كمحمود دياب. وقد يكون كاتبنا اكبر من ان يلاؤه الزهو او القروور مثلا ، ولكني مع ذلك كنت افضل لو ان المناقشات نبعت من داخل العمل نفسه حتى يستفيد المؤلف من التجربة .

والتجربة بحق تستحق ان نقف عندها ونقفه تمن وتفحص ولو على القدر الذي يسمح به هذا المقام: اننا بازاء قرية حلت بها اللعنة فجأة ، فراححت تنقبأ اوزارها . جاءها خبر يقول بان حسين ابو شامة ، المحكوم عليه بالسجن المؤبد ، راجع الى القرية . ومعنى ذلك ان المتهم الحقيقي في القضايا التي سجن من اجلها هذا الشخص لا بد سيظهر ، كما سيظهر بالتالي كل الجناة ومرتكبي الشرور في القرية باسمه . وهبت الزوبعة فاكسحت القرية وحطمت الاقنعة وازاحت عن الوجوه مسح الرهبان. واتضح للقرية ان كل الجرائم التي ارتكبت لا ذنب لهذا الشخص فيها وانه ليس مرتكبها الحقيقي . وهذه اللعنة التي حلت بالقرية نراها تنسحب عن ولدي الشخص المسجون (حيث كانت لعنة ابيهما تطاردهما وتضيق عليهما الخناق) وتبسم لهما الحياة مع انكشاف الحقيقة - عادت لهما حقوقهما المساوية ظلما وعدوانا . ورغم ان القرية تتأكد اخيرا من ان هذا الشخص لن يعود لانه مات في السجن من زمن ، الا ان ذلك لا يغير من الامر شيئا . فان يكن الرجل قد مات فلا شك ان الروح دبث فيه من جديد ، بدليل انه موجود في هذه الزوبعة .

وكان من الممكن ان تكون « الزوبعة » عملا فنيا ممتازا لو ان المؤلف اهتم ببعض التفاصيل الهامة. فمثلا نجد ان الحوار - والحق يقال - اقل من مستوى الفكرة ولا يتناسب مع اسلوب المسرحية نفسها . وان اول ما نلاحظه على الحوار انه حوار واقمي صرف يعتمد كل الاعتماد على محاكاة الطبيعة والحياة . وربما يكون ذلك راجعا لاعتقاد المؤلف بانه يكتب مسرحية واقمية محضة . ولذا فهو ينتقي شخصياته من واقع الحياة او يحاكي بها الطبيعة . فهذه شخصية صالح ، بطل المسرحية ، الصبي الذي تصر القرية على انه « اهل » ، اي ليس مكتمل العقل والشخصية في حين انه - هكذا يومية

المؤلف - على العكس من ذلك تماما . ولكن يبدو ان المؤلف ، دون ان يدري ، انحاز الى رأي القرية فلم يعتن بهذه الشخصية العناية الكافية مما ادى الى التميع : فلا هي شخصية عاقلة بالفعل ولا هي كما تراها القرية . ولو كانت هذه الشخصية على درجة ما من الوعي بنفسها وبالجو المحيط بها ، اذا لوصلت الينا من خلالها معطيات كثيرة . وبالرغم من ان المفروض اننا نرى اكثر جوانب الزوبعة من خلال علاقته باهل القرية وعلاقة اهل القرية به ، وبالرغم من انه كان من المفروض ان تكون شخصية مسرحية من الطراز الاول ، الا ان المؤلف مع ذلك لم يهتم بها كما ينبغي ، فظلت حتى نهاية المسرحية شخصية واقمية عادية جدا . حتى انه حينما عادت اليه مكاسبه وحقوقه التي كانت ضائعة لعدم وضوح المتهم الحقيقي ، ارتفع في اعماقنا شعور بالحسد نحوه ، وبدلا من ان نبارك انتصار الحقيقة بازائه حسدناه . ومعنا عذرتنا بالطبع ، فلقد كان يبدو امامنا شخصية سلبية ، ضعيفة ، تنهال عليها المكاسب دون ان يكون لها دور ملحوظ يجعلنا نشد على يده ونطمئن على انه امسك بطرف الحقيقة ليواصل الحياة بشخصية اخرى غير التي كانها قبلا . فاذا نظرنا الى بقية الشخصيات الاخرى وجدنا ان بعضها مرسوم رسما جيدا والبعض الآخر اقلت من يد المؤلف . مثال ذلك شخصية الشيخ يونس ، التي لم تكن الا ذلك النموذج التقليدي لرجل الدين القروي ، السليبي ، الفارغ ، الساذج ، الذي يحظى رغم ذلك باحترام الجميع . اما الشخصيات التي تلفت نظرتنا بجودة رسمها فهي لا تتعدى شخصية سالم ابو سليم والثنائي احمد ومحمود ابو ربيع ، امتع شخصيات المسرحية . وشخصية الحاجة صابحة ، فعما لا شك فيه ان لها اهمية عضوية في العمل ، ومع ذلك فان المؤلف حولها الى شخصية مكتملة . وكذلك فشخصية الحاج شعلان وشخصية السيد ابو طالب ، على ما لها من اهمية كبرى درامية وموضوعية ، لم يسلما من التسطيح . فالحاج شعلان هو مصاص الدماء المتستر خلف قناع الدين . والسيد ابو طالب يعتبر الصورة العصرية للاله في المسرحية الاغريقية ، الذي كان يهبط في لحظة الذروة ليحل العقدة وتنتهي المسرحية . فنحن ، من ناحية ، لم نتعرف الى شخصية

الحاج شعلان تعرفا كاملا : وشخصيته ، من ناحية ثانية ، بدون اي ابعاد او ظلال . اما السيد ابو طالب فالمفروض انه شخصية ذات ثقل موضوعي ، فهو الخارج من السجن ، الحامل في اعماقه شعوب الحياة خلف الاسوار والرغبة الجائعة في الانطلاق نحو حياة حرة حافلة ، ومع ذلك بدا كأنه يؤدي وظيفته فقط ، يلقي بخبر موت حسين ابوشامة في السجن . صحيح ان كلماته كانت تحمل ملامح الشعر ، ولكنها كانت مقتضبة ولم تقب بالفرض الواجب لوقره فيها . تبقى بعد ذلك نقطة على جانب كبير من الاهمية ، تتعلق بواقعية هذه الشخصيات وبواقعية العمل نفسه . فالعمل الذي من هذا النوع والشخصيات التي من هذا النسيج عادة ما تصل كل المعطيات فيها من خلال تكبير الشخصيات نفسها نتيجة لاحتكاكها بالفعل الدرامي . ولا بد ان يكون كل شيء متوائما مع طبيعة الشخصيات والبيئة والجو . ونتيجة لذلك اقتعدت المسرحية عنصرا هاما هو عنصر الفكر . فاذا سلطنا بان «الحدوتة» جيدة والفعل التراجيدي له ايقاعه السليم المقنع ، بقي بعد ذلك سؤال : ما هو الفكر الذي تشحننا به هذه المسرحية ؟ هل يقتصر غرضها على ما تكشف عنه «الحدوتة» فقط ؟ في اعتقادي ان المؤلف لو عمق الشخصيات اكثر ، واعطاهم حوارا له رنينه وابعاده ، لجعل لمسرحيته خلفية فكرية ثرية . ولكن المسرحية على حالها ذلك - رغم اعترافنا بانها هكذا لا بأس بها - لا تثير وجدان المشاهد او القارئ بما يبقيا على مر الايام .

ان يكتب شاعر ناشئ كمحمد العفيفي مسرحية شعرية في هذه الايام ، وبعد ان ساد في حقولنا الادبي ما يمكن ان نسميه ازدهارا مسرحيا اذا ما قسناه بترائنا الفقير في هذا الفن ، فاننا نتناول هذه المسرحية بشيء من القسوة والرفق في آن معا . القسوة لان الثقافة ارحية اصبحت والحمد لله ميسرة للغاية ، ولان محمد العفيفي كان عليه قبل ان يشرع في كتابة «اراخت» ان يعيش في احدث تطورات المسرحية في عصرنا الحاضر لكي تجيء على الاقل بنت عصرها . والرفق لان هذه المسرحية هي التجربة الاولى في حياة الشاعر (وان كان قد

اصدر قبل ذلك ديوانين من الشعر هما «الملاق» الاسمر» و«ارخاني الصنعت» . والى جانب كونها التجربة الاولى ، فهي لا تخلو من جهد واخلاص . واول ما يلاحظ على هذه المسرحية ان الشاعر قد نهج فيها نفس النهج الذي بدأه في قصائده الاولى من ناحية الصياغة الشعرية الكلاسيكية وسلك طريقا سلكه من قبل احمد شوقي في المعيار الفني لمسرحياته . وفي تقديري ان هذين خطأان كبيران اوقع الشاعر نفسه فيها دون ان يدري . فهو ، مع تطويعه مثل شوقي للكلمة العربية الفصيحة بحيث زاسب مع التلون الدرامي للفعل ، الا ان سجن القلب العمودي للشعر العربي قد حال بينه وبين الانطلاق في التعبير . وبدلا من ان تتحدث الشخصيات على سجيتهما بما ينبع من مواقفها الدرامية ، كانت تتحدث بما يتبع للبناء العمودي في الشعر ان يكتمل ويشكل بذلك قصيدة عصماء يمكن ببساطة ان نفصلها عن المسرحية ونعتبرها قصيدة مستقلة بذاتها . هذا من ناحية الصياغة الشعرية . واما من ناحية سلوكه طريق شوقي فانما يتضح هذا من استلهامه التاريخ الاسطوري موضوعا مسرحيته ، مع فارق بسيط هو ان شوقي استلهم التاريخ الاسطوري المصري في حين هذا العفيفي حذوه ولكن بالنسبة للتاريخ الاسطوري الهندي .

انه يختار احداثه تاريخية اسطورية تتحدث عن الملكة اراخت التي كانت ترتبط وجدانيا بروح الشعب ، وكان زوجها الملك بلاذ ، احد ملوك الهند القدماء ، يمن في تعذيبها في سبيل سعادته هو ، التي اراد ان يقيما على اشلاء ضحاياها . وتعاطف اراخت مع الشعب يودي بحياتها ، اذ يقتلها الملك في لحظة غضب جنوني بعد ان يقتل الحكيم كباريون الذي فسر له حلما رآه ، وكان تفسير الحلم يتعارض مع خطة الملك في بناء سعادة مزيفة تجتمعه براقصة القصر حورا . ولكن اراخت التي ماتت وماتت روح الشعب في شخصها ، تحيا من جديد فتحيا بالتالي روح الشعب . وتحضر وتنتقم من الملك انتقاما ممنويا يتضافر فيه الشعب مع الجيش : وان كان الملك يقتل نفسه في النهاية بجنونه الذي قتل به الحكيم كباريون واراخت .

وخلف هذه الاحدوتة البسيطة تلوح لنا فكرة

لتبلغنا مثلا ان الشمب يثور ، او ان كباريون يتعذب في سجنه . بينما كان الفروض ان نرى هذا مجسما امامنا يتحدث عن نفسه بنفسه . وما دام الحدث قد اختفى من عمل درامي ، فإين تكون الدراما اذا ؟

اذا كنا قد عرفنا مصطفى محمود في قصصه مقديما لافكار مجردة تنقصها الدماء والحياة وتسيطر على اغلبها فكرة البشاعة في الحياة على اطلاقها ، فاننا في «الزلال» (التي صدرت اخيرا في سلسلة الكتاب الذهبي) نراها لا نذهب بعيدا عن «فكر» مصطفى محمود القصصي . انه في هذه المسرحية يقدم لنا فكرة التقابل بين الموت والحياة ، بين الرغبة الشديدة في الحياة التي تبلغ حدا تموت معه الحياة نفسها في طريق البحث عن نفسها ، وبين الرغبة في الاحتفاء بالموت ، التي تبلغ حد السخرية بنفسها من نفسها ، اذ يهبط الموت فجأة .

وهو في هبوطه ليس الا تحقيقا واقعيا ماديا له في حياة المرأة التي حرمت نفسها من نعم الدنيا لتوفر نفقات دفنها . فكانت النتيجة انها دفنت نفسها حية وميتة ، ليس كما تريد ، ولكن كما تريد القوة الكونية الجبارة التي تتحكم في مصائرها . والمسرحية ، كغلب قصص مصطفى محمود ،

تعتمد على تقديم بعض الافكار فقط ، بصرف النظر عن قيمة هذه الافكار وعمما اذا كان قد استهلكها - وهو قد استهلكها بالفعل - في قصصه او على الاقل استهلكها السابقون له . المهم ان المسرحية تفتقر الى كل ما من شأنه ان يضمها تحت اسم مسرحية . ورغم ان المؤلف لجأ الى عنصر الفنتازيا ، التي كان بإمكانه عن طريقها ان ينطلق ويملا المسرحية حياة وحرارة ، الا ان الفنتازيا عنده كانت فنتازيا الحدث لا الحكاية . الامر الذي جعل الحدث - وهو حادث الزلزال بالطبع - يظل متجمدا مشلول لا تنبع من خلاله المناقشات ولا اقوال الحوار . واذا غفرتنا لمصطفى محمود هذا الجانب في القصة ، باعتبارها كمية من الكلمات يسوق لنا من خلالها كمية من الافكار الجردة ولنا ان نقبلها او لا نقبلها ، فاننا لسنا على استعداد لان نغفر له مثل هذا في المسرح .

لا شك رائحة كان من الممكن ان تقوم عليها مسرحية شعرية ناجحة : تلك هي فكرة الحكيم الذي قتل من اجل الكلمة فاحيا بذلك روح الشمب وحفزة للكفاح والنضال . ولو ان الشاعر ركز على هذه الفكرة وجعلنا نرى اراخت وبلاد وكل معطيات المسرحية من خلالها ؛ لو انه صبر عليها وتركها تحتتمر في وجدانه حتى تتضح وتوضح وسائل الشاعر التمييزية وحصيلته الدرامية ؛ لو انه تخلص من احمد شوقي وعائش الجاهات العصر بكل ظروفها وملابسها ؛ لو انه اخذ من شوقي - فقط - جانبا من كلاسيكيته الهيبية ، ومن زكي ابوشادي وعلي محمود طه قيسا من رومانسيتها ، ومن عبد الرحمن الشراوي وصلاح عبد الصبور جانبا من جدتها في التمييز وتبصرها بالارض التي يقفان عليها ؛ اقول لو ان المؤلف فعل ذلك لقدم لنا عملا دراميا جيدا وغاية في الروعة .

غير اننا نراه يقدم لنا الاسطورة دون ان يدخلها في صميمه ويتركها تخرج بعد حين وقد تحولت الى مزيج آخر يشكل عملا فنيا جديدا مستلهما من روح الاسطورة . ولذا فهو يثير من جديد قضية استقلال الاسطورة في التمييز الادبي وكيف انها ليست الا « وسيلة » للتعبير عن مضامين عصرية . وقد لا تجاوز الحد اذا قلت ان مسرحية « اراخت » على ما فيها من مجهود واضح ، لا تحس من قريب او من بعيد انها تنتمي الى عصرنا - واقصد بذلك ان قضايانا المعاصرة تختفي اختفاء تاما عن المسرحية . حتى ان القارئ يمكن ان يعتبرها مكتوبة ايام حدوثها ، ان كانت قد حدثت ، او بمعنى ادق يتضح ان المسرحية تدور في عالم بعيد كل البعد عن ايامنا الحاضرة . وهذا اكبر عيب يمكن ان يلحق باي عمل فني ايا كانت قيمته الادبية .

واذا القينا نظرة فاحصة على طريقة معالجة المؤلف لمسرحيته نراه لا يخرج عن الدائرة التي رقص فيها كل من راسين وكورني ومن بعدها شوقي ، مع الاحتفاظ لاولئك السابقين بقيمتهم الادبية والتاريخية . وشاعرا الناشء يكاد يكون صورة مصفرة مشوهة لذلك المسرح القديم . ان المسرحية لا تحفل باي حدث ، وام احداثها يبلغنا عن طريق شخصيات تدخل المسرح فجأة مقتنحة المشهد لا لشيء الا