الفصل الثالث

الاتجـــاه الذهنـــى

obeikandl.com

obeikandl.com

توطئـــة :

العقلية المصرية اليوم غيرها بالأمس، والتفكير المصرى كان مقصوراً على المحاكاة والتقليد، محاكاة التفكير الغربى والعربى، لأن الشخصية لم تكن قد ولدت بعد، ولم تهتد إلى تراثها على يد الأجيال الغابرة، أما الأجيال المعاصرة فإنها جديدة فى روحها وشكلها، حديثة فى تفكيرها وعقولها، مبدعة فى كتابتها وأسلوبها، مطورة فى نتاجها، ولغتها، يعنيها المضمون أكثر من الشكل، وتهمها الفكرة دون الزخرفة، بصيرتها نافذة تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة لتحيط بقوانينها المكنونة، تربط الجزء بالكل والكل بالجزء، وهذه أولى سمات الوعى الفنى والخلق والبناء الفكرى، والمسرح الذهنى، والإبداع الدرامي.

وعلى الرغم من شيوع وسائل الثقافة فى العصر الحديث، فإن ما حدث الأدب المسرحى - مستقلاً عن الخشبة- هو نفس ما حدث فى الأنواع الأدبية الأخرى فقد ارتقت الفكرة عن طريق الصراع الذهنى بحيث لا تكتمل إلا باكتماله، وتطورت عن طريق الحوار الذى يقرأ على أنه أدب وفكر، وتخيرت القضايا الذهنية بعيدة عن خلق الشخوص التى تتحمل عبء الصراع الذى يجرى على خشبة المسرح، ومن ثم كانت شخوص المسرح الذهنى مرتدية أثواب الرموز وأقرب إلى الأبواق التى تردد جوانب الرأى عند المؤلف فى قضاياه التى يعرضها.

وليست هذه بدعة، فالحوار إذا قرئ على أنه أدب وفكر فهو ذو قيمة أدبية بحته، وهذا يتفق ووجهة نظر أرسطو.. فى أن المسرحية يمكن أن تقوم بغير تمثيل أو ممثلين، وهذا ما

أطلقوا عليه «الدراما الحديثة» أو «المسرح الذهني» ، «وطبيعة الفكرة الدرامية ذاتها تتنافى وأن المسرحية وسيلة لنقلها، ذلك أن الفكرة هى المسرحية ذاتها، فالفكرة تتمثل أطرافاً حية مختلفة الأمزجة والمشارب، مختلفة الإرادات والعواطف، وهى أطراف تتجاذب وتتباعد وتنتصر وتفشل وتقوى وتضعف، ويعتريها كل ما يعترى الحياة فى الكائن الحى من أحوال وظروف، وما يجرى على ألسنة الشخوص فى المسرحية من أفكار جزئية لا تنفصل عن موقفها وظروفها، وليس هو -بعد- الفكرة الرئيسية الشاملة للمسرحية، إنها جزئيات تساعد هذه الفكرة على البروز حين ينتهى صراع الأقطاب المتقابلة إلى غاية، حتى الشخوص نفسها يمكن النظر إليها من حيث هى أجزاء من الفكرة، لا على أنها مجرد أدوات لحمل الفكرة[1].

وليس كل كاتب بمستطيع أن يطرق المسرحية الذهنية، لأنها تتطلب روحاً شعرية خاصة تعبق بسحرها صراعاً ذهنياً. . . وحواراً عقلياً، وتركن إلى قدرة نقدية ساخرة، وبصيرة مرهفة نافذة، تبرز المفارقات العقلية الدقيقة والمواقف المتضادة فى سلوك الأفراد ومشاعرهم وخلجاتهم، ثم لابد من ملكة تمكنه من بلورة القضايا داخل الذهن البشرى من هؤلاء «سارتر وأبسن وبرنارد شو» ومن المصريين «توفيق الحكيم وفتحى رضوان وبشر فارس ورشاد رشدي».

«والمشكلة التى يثيرها هذا النوع من المسرحيات هى أنها تقرأ فى مقعد، ولا تعرض على مسرح، بحيث ينطبق عليها ذلك الاصطلاح الذى أطلقه عليها أحد النقاد الفرنسيين عندما سماها «المسرح فى مقعد» ورأى فى تأليفها عجزاً عن تحقيق الوظيفة التقليدية المسلم بها للأدب المسرحى، وهى التأثير فى الجماهير عن طريق التمثيل الذى ينفث فيها الحياة، ويفتح لها مغاليق النفوس، ويعينها على استيعاب كل معانيها وأهدافها، فضلاً عن تطهيرها بإثارة الانفعالات القوية فيها، أو الضحك المسقط للهموم، أو ادخار طاقتها

(١) د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان - في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي ص ٤٠ .

الفعلية وتعويضها بالرؤية الخيالية عما لا نستطيع أن نعيشه فعلاً فى واقع الحياة، فضلاً عن الوظائف الجديدة للمسرح خاصة والأدب عامة مثل وظيفة القيادة عن طريق الإيحاء وضرب المثل للقدوة بعرض التجارب البشرية للقدوة بعرض التجارب البشرية مجسمة أمام الأنظار»[1].

والعمل الأدبى إذا اتسم بأفكار فلسفية، كان جديراً بمخاطبة العقول، وليس غريباً أن نجد عملاً درامياً يتسم بطابع فلسفى، أو فكراً فلسفياً له طبيعة العمل الدرامى، لأن الفكرة فى المسرحية لا تقوم مستقلة، وليست الشخوص مجرد أدوات لحملها، أو نقلها، وإنما تتمثل الفكرة فى الشخوص ذاتها وهى تعمل وتعتمل وتتحرك وتتصارع وتتطور، وتثير العواطف التى يحسها الناس فى حياتهم الواقعية كالحب والغيرة والحقد والعدل والظلم والعجز والصفح عن طريق الصراع بين الإنسان والزمن أو الإنسان والإنسان.

ولا نغالى إذا قلنا أن المسرح الحديث فى أوربا يعتمد -الآن- فى تطوره على المسرح الذهنى، حتى أن الفكر قد أصبح عنصراً أساسياً فى كل عمل مسرحى جدير بالاحترام، فالأفكار المجردة والرموز العامة التى يتسم بها مسرح القضايا الفكرية، ليست عيباً فى المسرحية، وإنما العيب فى الطريقة التى تقدم بها هذه الأفكار للمشاهدين، وقدرة الكاتب ومدى نجاحه فى الصياغة المسرحية المناسبة...

ولاشك أن ذلك يتطلب حنكة وتجربة وخبرة لا تتوافر إلا فى القليل من المؤلفين، ممن يستمدون فلسفتهم وأفكارهم من الشرق وروحه العميق الذى يؤمن بالغيب وتسيطر على الإنسان وملكات إبداعه، ويشكك فى العقل وثمراته.

---

(١) د. محمد مندور: مسرح الحكيم ص ١٢٤ مطبعة الرسالة - القاهرة، ١٩٦٠م.

المعالجة الرمزية الذهنية

فى الثمانينات من القرن التاسع عشر نشأت الرمزية وتطورت فى فرنسا وأطلق البعض عليها «الرومانسية الجديدة أو الانطباعية» وهى تؤمن بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التى ندركها بحواسنا الخمس، كما لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل فالطريق الوحيد إلى الحقيقة هو الحدس الفطرى «والإيحاء بها عن طريق أفعال وأشياء رمزية تثير فى المتفرج إحساسات وأفكاراً تتناسب مع إحساس الكاتب بالحقيقة»[1].

فالرمزية تعبر عن حقيقة ما توحى به، ولها ظاهر وباطن، وبعبارة أخرى لها معنى جلى ومعنى خفى، فظاهرها فى المسرحية أحداث، وأشخاص تقليدية على حسب المواقف المسرحية، تنتهى جميعها إلى معنى تجريدى غامض عن قصد، بحيث يوحى بأن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص فى حقيقة تجريدية مستعصية، وأن فكرتها مستترة أو مقنعة من وراء هذه الحكاية التى يشاهدها الجمهور، وعلى الكاتب أن يترجم هذه الفكرة، وذلك بنقل المشاهدين من عالم الواقع والوقائع إلى عالم نفسى واجتماعى، وهذا هو المعنى الخفى الذى سلكه الأستاذ توفيق الحكيم فى مسرحياته الذهنية على رأسها مسرحية «نهر الجنون» فهى تجمع بين الرمز الفكرى والمواقف الدرامية أى الخروج بالفكرة من مجال المطلق المجرد إلى مجال الواقع المحس الذى يتصل بطبائع البشر فى أعمق أعماقها .

---

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما ص ١٦٥ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٦م .

ومضمون المسرحية يروى أن ملكاً ما فى مملكة ما يرى فى منامه أن النهر فى لون الفجر، ويرى أفاعى سوداء قد هبطت من السماء فجأة، وفى أنيابها سم زعاف تسكبه فى النهر، فإذا هو لون الليل، وهتف هاتف يقول «حذار أن تشرب بعد الآن من نهر الجنون»[1].

ويخبر الملك وزيره أن الشعب والملكة قد أصابهم الجنون، وأنهما -أى الملك ووزيره الوحيدان العاقلان فى المملكة بأسرها، ويتألم الملك لما صارت إليه الملكة وتتألم الملكة لاعتقادها أن الملك ووزيره قد جنا، ويلتمس كل منهما شفاء الآخر عند الأطباء والكهنة.

الملكة :«لرئيس الأطباء» أما من حيلة للطب فى رد نور العقل إلى هذين البائسين؟.

رأس الأطباء: يشق على هذا العجز منى أيتها الملكة.

الملكة :تفكر يارأس الأطباء.

رأس الأطباء: لقد فكرت جلياً يامولاتي.. أن ما أصابها لا يسعه علمي..

الملكة :أأقنط إذن من شفاء زوجي؟

رأس الأطباء: لا تقنطى يامولاتي.. هناك معجزات تهبط أحياناً من السماء هى فوق الأطباء.

الملكة :ومتى تهبط لتلك المعجزات؟.

رأس الأطباء: من يدرى يامولاتي؟.

الملكة :ياكبير الكهان.. استنزل لى واحدة منها الآن.. الآن.. الآن..

كبير الكهنة: ممن استنزل واحدة؟.

---

(١) توفيق الحكيم: «نهر الجنون» مسرح المجتمع رقم المسرحية / ٩ المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٥٥م.

الملكة : واحدة من تلك المعجزات التى فى السماء .

كبير الكهان: من قال يامولاتى أنى استطيع أن أستنزل شيئاً من السماء؟ .

الملكة : أليس من عملك؟ .

كبير الكهان: إن السماء يامولاتى ليست كالنخيل يستطيع الإنسان أن يستنزل منها ما شاء من ثمار .

الملكة : ألا تستطيع إذن أن تصنع شيئاً إلى زوجة تحب زوجها؟ إلى امرأة تريد انقاذ رجلها؟ انقذوا زوجى . . انقذوا زوجي[1] .

وتعقد الملكة اجتماعاً مع كبير الأطباء وكبير الكهنة ويسترجعون الأحداث محاولين أن يعرفوا ما يدور برأس الملك، ويدخل الملك عليهم أثناء الاجتماع، ويطلب منهم الخلوة بالملكة ويتأملها فى حزن قائلاً «ويلى . . إن قلبى يتمزق فأنت لا تعرفين أن هذا الرأس الجميل لم يعد يدرك شيئاً، ويدعو الله لها بالشفاء . . وترد الملكة عليه فى فرح : لقد وجدنا الدواء . . . أن تشرب من ماء النهر، ويتوهم الملك أن حالتها تزداد سوءاً، وينادى الوزير ويخبره الوزير أن الناس جميعاً بالخارج يتحدثون أن الملك والوزير قد أصابهما الجنون، ويستغرب الملك هذا الأمر ويهدئ الوزير من ثورته قائلاً : «إن المجنون لا يشعر أنه مجنون، ويجب أن نصنع مثلهم ونشرب من ماء النهر، وقد عزمت على أن أصير مجنونًا مثلهم . . فربما يهجمون علينا ويصيحون فى الطرقات : الملك ووزيره قد صارا مجنونين . . فلنخلع المجنونين . . .

ويحاول الوزير إقناع الملك بأنهما العاقلان وحدهما، فقد سلما من الجنون لأنهما لم يشربا من النهر، وأن الحق والعقل والفضيلة ملك لهم وحدهم ومن الخير أن تعيش الملكة والناس فى تفاهم وصفاء ولو ضحيت بعقلك ثمناً لذلك .

---

(١) المرجع السابق ص ٥٣ .

الوزير : أنت منفرد لا تملك شيئاً .

الملك : صدقت . . إنى أرى حياتى لا يمكن أن تدوم على هذا النحو .

الوزير : أجل يامولاى وأنه من الخير لك أن تعيش مع الملكة والناس فى تفاهم وصفاء ولو دفعت عقلك من أجل هذا ثمناً .

الملك : «فى تفكير» نعم إن فى هذا كل الخير لى ، إن الجنون يعطينى رغد العيش مع الملكة والناس كما تقول . . أما العقل فماذا يعطيني؟ .

الوزير : لاشيء . . . إنه يجعلك منبوذاً من الجميع ، مجنوناً فى نظر الناس .

الملك : إذن فمن الجنون ألا أختار الجنون .

الوزير : هذا عين ما أقول .

الملك : بل إنه لمن العقل أن أوثر الجنون .

الوزير : هذا لا ريب عندى فيه .

الملك : ما الفرق إذن بين العقل والجنون؟ .

الوزير : «وقد بوغت» انتظر «يفكر لحظة» لست أتبين فرقاً .

الملك : علىَّ بكأس من ماء النهر .[1]

تجمع المسرحية بين الخطابة الأسطورية والواقع ، فأحداثها قريبة من الخيال ، ومضمونها يقص الحقيقة ، وهذا التباين فى وجهات النظر بين الناس يتجسد فى معالجة أكثر من قضية فى هذه المسرحية : الحق والعقل والفضيلة ، أهى مطلقة أم نسبية؟ وهل هى ما تعارف عليه الناس وأجمعوا على مدلوله؟ .

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

وقضية السعادة - هل هى فى التوافق والانسجام مع الناس والمجتمع أو بين الحاكم والمحكومين؟ أم هى إحساس الإنسان أنه سعيد؟ .

وقضية الحكم والسلطان : هل الأصلح للحاكم أن يستبد برأيه، ويفوض إرادته ويحكم السيف أو الأصلح أن يخضع لإرادة الجماهير ويحتكم إلى القانون والسلطة التشريعية؟ .

وقضية المحكومين : تتبلور فى المسرحية بأنه إذا اجتمعت كلمة الشعب واتحدت إرادة الأمة فإنها تستطيع أن تجبر الحاكم على النزول على هذه الإرادة والخضوع لها فالعِبرة أولاً وأخيراً بإرادة الشعب .

وقضية الفرق بين العقل والجنون، وهل يدرك المجنون أنه مجنون؟

وهل يتفق الناس أو يجمعون على معنى الجنون؟

فالمسرحية محكمة البناء تسير أحداثها فى تسلسل طبيعى لا تكلف فيه ولا افتعال، صراعها حسى وعقلى، ينتقل بالفكرة فى يسر من مجال المطلق المجرد إلى مجال الواقع المحس، فى تطور للحدث حتى يصل إلى ذروة التأزم حين يعلم الملك أن الجماهير قد علمت خبر جنونه، ثم يأتى الحل بنزوله على إرادة الجماهير وشربه من ماء النهر .

وهذا الحل نابع من طبيعة الكاتب لأن الحكيم فى مجابهته للأمور والخطوب يؤثر السلامة ويفضل الواقع على المستقبل المجهول، ويهرب بجلده، من العنف والنضال فهل أصاب الحكيم فى الوصول إلى الحل؟ لو كان الأمر كذلك لهرب كل المصلحين من ميدان الإصلاح، ولكن المصلحين وأصحاب الرسالات دائماً يصدون ويتصدون للأذى حتى تنتصر دعوتهم ويؤمن الناس بأفكارهم ويقتنعون بوجاهة آرائهم .

ومسرحية «جبهة الغيب» للأستاذ بشر فارس التى ظهرت عام ١٩٦٠م تحمل طابعاً رمزياً خاصاً شهر به الكاتب، وتتسم بفلسفة توحى بنبل العاطفة حين تترفع عن مجرى المألوف فى علاقات الحب الحسى، وتسمو عن ملهاة الحب العادى المبتذل، ونعلو بالمحبين إلى ما فوق المادة وأشباهها، إنه الحب العذرى، والعشق الروحي . والغذاء الوجداني .

صراعها فكرى محض فى إطار المطلق والمجرد يجسد ألواناً من خلق الفرد وقبساً من أخلاق الجماعة: «الدنيا حقل النضال، النضال اضطرام جوه اضطراب.. فالمسرح الذى يخفق فيه نضال الأبطال فعلاً وقولاً، إنما هو مسرح كاذب فاتر إذا أعطى لا يغنى [1].

ويطغى الاتجاه التجريدى على مسرحيات الأستاذ بشر فارس، ويكاد ينعدم فيها التحليل النفسى، ويبعد الحدث عن إطاره الاجتماعى، ولا نرى إلا الجانب الفكرى بعيداً عن الدوافع والملابسات التى تبرره، وبذلك يفصل الكاتب بين شخصياته وبين الواقع، وتتحول المسرحية إلى شبه قصائد رمزية غذائية لا تنطبق عليها أسس الرمزية فى المسرحية الغربية فى صورها المعهودة»[2].

ومضمون المسرحية يقول: إن مجموعة من الفلاحين عاشوا فى كنف جبل آمنين مطمئنين دونهم سفح أخضر، ويجرى الحوار حول نقرة فى أعلى الجبل تحوى عشباً أبيض ندياً قصير الورق تروى الأساطير أن من أكل منه ظفر بالحياة الأبدية الخالدة، وتروق النبوءة فى عين بطل المسرحية «فدا» ويتطلع تواقاً إلى أن يقامر بالصعود إلى قمة هذا الجبل والوصول إلى هذه النقرة، رغم ما تكبده اثنان قبله من مشاق وصعوبات، إذ رجع أحدهما كسيحاً والأخر أعمى، فيشفق عليه قومه من هذه المغامرة وهو لا يعبأ بهم، ولكنه يثق بتلميذه «هادي» ويهيب به أن يصاحبه هذه الرحلة، ويخشى «هادي» عاقبة هذه المغامرة، ويتمثل شبح الموت أمامه فيعتذر «لفدا» فى الوقت الذى تتقدم فيه حبيبته «زينة» تستعطفه وتلح عليه أن تشاركه هذه المغامرة، ولكن «فدا» يرفض رغبتها لأنه لا يعترف بهذا النوع من الحب الذى يدل على رخاوة الطبع ويدعو إلى المتعة الحسية، ومن ثم لا يستجيب لرجاواتها، ولا يعبأ بتعلقاتها الجسدية، ولديه حب روحى جارف، وعاطفة قوية نحو فتاة تدعى «هنا» وقد رمز بها فى المسرحية إلى الحب الروحى، ذلك الحب الذى يسمو بصاحبه إلى أعلى عليين، ويقوى الإرادة ويهذب الخلق ويدفع إلى الإنتاج والعمل.

---

(١) بشر فارس: جبهة الغيب - المقدمة ص ٥ مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٠.

(٢) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٠٧ - مطبعة نهضة مصر ١٩٧٩م.

وفى صبيحة اليوم الموعود يتقدم الفلاحون ويتدفق الشهود، وتعزف مواكب الموسيقى أجمل الألحان وتعلو أصوات القيان وترقص «زينة» لتعلم أن اليوم يوم عيد، فيه يزيح الناس مزيجا من الدهشة والإشفاق على رجل ذاهب وتأسى «هنا» التى اتفقت مع حبيبها «فدا» روحاً ومعبداً - تأسى لأنها لم تشاركه هذا الصعود، وبعد وداع قصير بينهما، يأخذ «فدا» على نفسه عهداً بأن يلقى إليها كل يوم حجراً لتعلم ويعلم القوم أنه لا يزال على قيد الحياة.

وفى يوم عزف عن إلقاء الحجر شأنه كل يوم فقد حقر الناس جميعاً حين صعد إلى القمة وامتنع عن ذلك استخفافاً بالقوم فيئست «هنا» وظنته قد مات، فماتت بسبب الحجر الذى لم يسقطه، ولما عاد وعلم بخبرها تأسى لها وصعد الجبل مرة أخرى ليسقط قتيلاً، وفى ذلك يقول الدكتور محمد غنيمى هلال: «قد انسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود فى الأعلى، على أثر تصاعد سحب الحقد من الشر إليه، ويحيا هو بالجهد فساقته هفة الحنين إلى الأرض، لقد أمعن فى العلو متمرداً على طبيعته، ولم يتزود من الأرض بقدر كاف للوثبة، إنه صعد دون جذور فأخفق، ولكنه لم يستسلم للإخفاق، فسيعود من جديد إلى الذرى بعد أن فقد «هنا»[1].

والمغزى الرمزى فى هذه المسرحية يشير إلى عدة قضايا.. قضية «فدا» هذا الإنسان المكون تكويناً عجيباً يختلف عن الناس فى طبائعهم المشدودة إلى الأرض، ويحطم الخوف وقيود الفزع ويتحدى الهلع والفزع، بإرادة ينصهر دونها الحديد، وقضية الثورة على الحاكم، وتحقيق الذات عن طريق الفكر والعقل وإذكاء الروح ليكون بطلها قدوة يعلم تلاميذه أمثال «هادي».

هادي: «متمرداً» ولكن الموت يرصدنى فى شباك هذه المغامرة.

فـــدا: «محفزا» حسبك أن تكون سلكت الطريق.

---

(١) د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي ص ١٠٩ دار نهضة مصر القاهرة ١٩٥٥م.

هادي :أراني كما كنت . . أخشع لحركات الناس، أرضى بها جارية على نسق هو هو . . يوماً بعد يوم . . خبرنى أستاذي . . لماذا تألبت القشور من جديد؟ .

فـــدا : أنت نفضتها ولم تفقد قطرة دم «ينادى مهيباً بالقوم» هلم إلى إذن أيتها الأجسام الثقيلة، يجب أن يرتوى العطش، عطش الانتصاف للشريعة، يجب أن يرتوى بالإرادة وحدها . . لنحاول القيام بالجهد الذى يطهرنا، ليس من حد وسط، فلنكبت الأوهام، ولنحى الإرادة، وليعمل من يشاء السيوف كل يستطيع أن يظهر بهمته على سواه»[1] .

وقضية الحاكم الرجعى المحافظ تتمثل فى الإمام الذى تعوزه الإرادة ويخشى قوة الإرادة عند الرعية، وهو بين يوم وليلة ينتظر أن يخلعه الشعب، لذلك يحكم السيف وسيلة لردع المتمردين ويطرح الرأى الآخر بعيداً حيث لا رأى ولا مشورة .

وقضية الدهماء والأساطير والخزعبلات التى تسيطر على عقولهم ومفاهيمهم حتى تذل لها الجباه، قد محاها «فدا» فى لحظة صعوده إلى البقعة الخالدة، ورجوعه حيا إلى الأرض فلم تعد تتحكم فى النفوس أو يتحكم فيها المستبدون .

ويغلب على المسرحية مسحة التفكير الفلسفى وضعف البناء الدرامى، صراعها١٨٦ تجريدى منطقى خال من الحركة والتعقيد، وأفكارها فوق واقعية الشخوص ولكنها محاولة نحو الطريق، تستدعى جهداً فكرياً فى البحث عن رموزها والوقوف على مضمون دعوتها ورسالتها .

ومسرحية «رحلة خارج السور» التى كتبها الدكتور رشاد رشدى، ذات رموز عسيرة الفهم والإدراك، لأن أحداث المسرحية المفككة الأوصال قد مضت بالمسرحية إلى أبعد حدود اللامعقول، والرمزية هنا تتمثل فى الشخصيات التى تبحث عن نفسها وتحاول أن توجد للمستقبل معنى، ولكن ماضيهم يردهم عن المضى فى هذا السبيل . . لقد أوشكوا أن

---

(١) بشر قارس - جبهة الغيب - مرجع سابق ص ٦١ .

يصلوا إلى نهاية رحلتهم إلى خارج السور الرمزى، ولكن القليلين منهم هم الذين ينجحون فى عبور السور محررين أنفسهم من ماضيهم.

يقوم الصراع الدرامى فى هذه المسرحية على أساس البحث عن الذات ويتخذ نظريتين أساسيتين وسيلة لتحقيق ذلك:

نظرية تفترض أن الشر فى الحياة هو الأساس وأن الخير هو الاستثناء ومن ثم ينشأ صراع بينهما «بين الخير والشر».

ونظرية تفترض أن الخير فى الحياة هو الأساس والشر هو الاستثناء ومن ثم لا تتقبل واقعاً يسوده الشر.

هاتان النظريتان تمثلان وجهة نظر... وهناك وجهة نظر أخرى، وهى النظرة الأصلية فى الطبيعة البشرية، مؤداها أن الذين يحملون الشر على أنه أساس، ينظرون إليه كتراث تراكم عليه الفساد والظلم، سواء من الناحية العامة أو الخاصة، والذين ينادون بالخير على أنه الأساس ينظرون إلى حتمية المستقبل والارتباط بالسعى الحقيقى لتغيير الواقع.

والصراع بين الأشخاص يقوم على أساس هذا الاختلاف:

فالشخوص تتصرف نتيجة لإيمانها بهذه الفطرة أو تلك، والمعركة بين الخير والشر قائمة لا تنتهى أبداً ولا يخمد لهيبها، بل ستدوم بدوام البشر، واستطاع المؤلف أن يحقق الشكل الفنى الذى يوائم الدراما المصرية المعاصرة ليس فى إطارها العام وحسب، بل فى تفاصيلها أيضاً، بمعنى أن الشكل والمضمون والإيقاع الحسى والنفسى والحوار والحركة، كل أولئك مسخر لهذا الصراع نحو تحقيق الذات.

والشخوص فى هذه الرحلة معوقون من جانب ماضيهم.. إنهم جميعاً يحلمون بالنور خارج السور ليتخلصوا من ظلام الماضى الجاثم فوق صدورهم، والسور ليس مجرد رمز إلى شيء مجدد بالذات فقد يكون سور بيت عم كامل الذى يحصر الشخوص ويمنعهم من الانطلاق لرؤية النور، وقد يكون سوراً خلفته ظروف مماثلة لظروف بيت عم كامل،

علينا أن نحطمه، وقد يكون السور سور الفردية الذى يجعل «حامد» يبادر بتحطيمه ليرى العام من خلال الخاص، ويحكم على امكانية تغيير العام من خلال امكانية تغيير الخاص، وعن طريق الارتباط خارج ذاته يجد طريق الخلاص، فالطريق بالنسبة إليه مليء بالحواجز والأسوار، ولكنه الطريق التى تحتم عليه أن يسير فيها إذا ما رفض الموت المعنوى وأراد ممارسة الحياة.

وحين يتعقد مشروع الكوبرى الذى تهتم به «كريمة» ويشدها الواقع المر بسلاسل من حديد إلى بيت عم كامل يأتيها الإدراك بطريقة طبيعية حسية بأن طريق الخلاص ليس فى الهروب من الواقع ولكن فى تغييره وليس فى الانطواء على الذات ولكن بربطها بالذات الكبرى، وأحلامها لم تعد أحلاماً بل رؤية، رحلة خارج السور مع الملايين إلى المستقبل، ومن ثم يصبح الكوبرى غير الكوبرى ويصبح البر الثانى ليس مجرد أرض زراعية، بل يصبح الكوبرى معبراً إلى مستقبل أفضل وإلى واقع أفضل.

والفرس نفسه فى المسرحية ليس رمزاً فقط.. ولكنه حقيقة مادية، إنه حيوان يريد ممارسة حريته بمسايرة طبيعية، وإذا بعم كامل يكبت رغبته فى الانطلاق فيصر الفرس على التعبير عن وجوده بهذا السلوك الجامح، ورمزيته مردها إلى استخدام الكاتب له فى تفريغ الشحنة الانفعالية التى يثيرها فينا بعض الشخوص فى مجال مادى ملموس، إنه يجسم التعارض بين وضع مخلوقات إنسانية تنعدم فيها الحرية، وبالتالى فقد فقدت القدرة الكاملة على التعبير عن وجودها وبين وضع حيوان يرى حياته فى الانطلاق والحركة، والنتيجة الطبيعية لهذا التعارض بين الضدين الإنسانى والحيوانى هى شدة التركيز على عنصر المأساة فى حياة الشخوص، فمن المسلم به أنهم بشر منحهم الله البيان والإفصاح عما فى أنفسهم وخلجات شعورهم... ولكنهم لا يقدرون على التعبير ويعجزون عن الانسياق وراء طبيعتهم الإنسانية لأنهم يقيمون سوراً كبيراً حول أنفسهم ومن ثم كان صهيل الفرس بين حين وآخر رمزاً للتعبير عما يدور بداخلهم من نزوع أو عبور لهذه الحواجز المصطنعة أو الخروج من أسوارهم الذاتية.

فالحركة الدرامية حولت المجرد المطلق إلى عالم الواقع المحس، عالم التجربة ليعيش الناس مصائر الناس ويصلوا إلى طريق الخلاص، وعمادها من الخاص إلى العام والارتداد من العام إلى الخاص، حتى يتأثر الخاص بالعام ويصبح أكثر صلابة وأقرب إلى الوعى بواقعه، والطريقة التى تخيرها المؤلف لرسم حركة الشخوص تعتمد على النقيضين وفقاً لنظريتى الخير والشر، فإذا نظرنا إلى «فريد وكريمة وحامد» فالأول يبدو إنساناً مستقيم التفكير، يؤمن بالعمل كمهندس، ويقيم الحياة على أسس مادية ملموسة، ولهذا يخلو تفكيره من أية نزعة غيبية، لقد أراد أن يبنى كوبرى يربط بلدته بالبلد الأخر، فمن الناحية التجريدية البحتة لن يختلف اثنان فى ضرورة إقامته على عوامات سليمة، وإذا لم يحدث ذلك فالنتيجة معروفة لكل الناس، سوف يسقط الكوبرى لكن هذا الرأى يبدو إليه بديهياً لا يجد له انعكاسات على المجتمع الرسمى الذى يتوقف عليه نفاذاً المشروع فالمجتمع الرسمى يتمثل فى هؤلاء البيروقراطيين «والانتهازيين والمرتشين الذين يشكلون النظام فى بلده، ويجعلون من موضوع الكوبرى نقطة جدل عقيم يتقنعون من خلفه بمنهجهم السقيم، ليلفقوا بين الضدين، ويرتقوا فتق النقيضين».

حامد : «يحاول تغيير الموضوع» قوليلى ياكريمة.. الرحلة الجاية حاتكون فين؟.

كريمة : تعرف ياحامد.. إيه الحتة اللى نفسى صحيح أروحها؟ البر التاني.. نفسى أشوفه بشكل..؟.

حامد : بقى لفيتى الدنيا كلها ولسه ما شفتيش البر التاني؟ والله «يدخل فريد وتقوم إليه كريمة مسرعة».

كريمة : أهلاً يافريد.. أنت غبت فى مصر قوي.

أبو العيون: «يدخل أبو العيون» سبع ولا ضبع؟.

فريد : «بهدوء» أنا موش قلت لك؟.

حامد : قلت لى أيه؟ بالعكس أنا اللى قلت لك!! قلت لك أنه مافيش فايدة؟.

فريـــــد :مين قال لك إنه ماڤيش فايدة؟ .

حامـــد :مش معقول . . يعنى المساعى اللى عملتها جابت نتيجة؟

كريمـــة :حصل أيه يافريد؟

فريـــــد :اللجنة جاءت معايا .

حامـــد :اللجنة؟

فريـــــد :لجنة تحقيق من اثنين مديرين أعمال .

حامـــد :مدهش . . لا والله ناصح يافريد ياخويه . . أمال أنا مش طالعلك ليه؟ «لنفسه» لكن دى معجزة وهم فين دلوقت؟ .

فريـــــد :بيعاينوا العوامات . . قلت أسيبهم لوحدهم علشان ما يفتكروش إنى عاوز أأثر عليهم . .

كريمـــة :أنا كنت واثقة من إنك حاتنتصر . . موش قلت لك ياحامد؟

حامـــد :أنا موش مصدق وحياتك . . بس سبتهم لوحدهم ليه؟ ما حدش ضامن .

فريـــــد :ما أنا حافوت عليهم بعد شوية علسان نكتب التقرير .

حامـــد :بتقول تكتب التقرير؟ .

فريـــــد :آه طبعاً . . ما هى الوزارة عينتى عضو فى لجنة التحقيق .

كريمـــة :برافوا يافريد .

حامـــد :أنت ضرورى جبت واسطة . . وواسطة جامدة قوي . .

فريـــــد :أبداً لا واسطة ولا حاجة . . دى مسألة طبيعية خالص .

حامـــد :طبيعية؟ طبيعية إزاي؟ .

فريـــد :أولاً أنا ماليش مصلحة فى أن العوامات تنشال . . وثانياً العوامات موجودة وأى إنسان يشوفها يقدر يعرف أنها فسدانة يعنى ما تصلحش . . وفوق ده كله أنا مافيش بينى وبين المهندس شريف سامى اللى بنى العوامات أى حاجة . . لا عمرى شفته ولا حتى سمعت اسمه إلا لما انتقلت هنا واستلمت الكوبرى بعده «يدخل عم كامل ويتجه إلى «أبو العيون» .

حامـــد :صح . . لكن مين بيعرف الصح من الغلط؟[1] .

والشخصية الثانية شخصية «كريمة» تتحول بدورها من الحلم الرومانسى المتطلع إلى التحليق فى الفضاء ، تتحول إلى غد مبهم نتيجة منظورات الواقع المحس والدليل على ذلك أنها بعد أن كانت تلف العالم وهى جالسة فى مكانها لا تبرحه أصبحت تلتمس المخرج فى حقيقة مادية تبلورت فى بناء الكوبرى وقد جاء على لسانها «بيتهيألى يافريد إنك لما تبنى الكوبرى واشوفه قدامى ، بالى حايرتاح واطلع من الحبسة اللى أنا فيها دي» .

وعندما تضع يدها على الحقيقة الملموسة تدرك إمكان تنفيذها مهما تعرضت للعراقيل ، تتبدل رؤياها إلى بر الخلاص ، وتوقظ حامد على الواقع العارى فتقول له وقد انساق وراء أحلامه : «أنت هنا . . فى بيت عم كامل» .

والشخصية الثالثة تبدو فى سخرية «حامد» التى تشله وتجعل ظروفه الفعلية تضغط عليه بقوة ، فهو لا يستطيع ممارسة حياة «الباشوات» كما أنه لا يقدر على الهرب من عمله وتكشف الأحداث عن أنه يفتش عن أضعف خيوط للحلم ، لا ليهرب من واقعه ، بل لأنه كثر التكرار لكلمة «نريد أن نعيش واقعنا» إنه يفتش ليجد ثغرة وسط السور الكبير الذى أقامه «عم كامل» ثغرة تدفعه إلى النفاذ إلى واقعه الراكد «طول ما قلبى مسجون ، أفكارى حتفضل محبوسة لغاية ما تتنسى وتموت ، وتدفن هى رخرة شوية تراب» .

---

(١) د. رشاد رشدي : رحلة خارج السور ص ١٤ المسرحية تصور عن مجلة المسرح بوازة الثقافة عدد مايو ١٩٦٤م .

ويتجلى «اللامعقول» فى أكبر صورة حين يستخدم الكاتب التداخل والتشابك فيما يشبه الأصداء، وفى معارضته وجها من وجوه التجربة المعنية التى يعرض لها بكل ما فيها من تعقيد فنى، ففى نفس اللحظة التى يجرى فيها على المسرح حديث على مستويين منعزلين، نلاحظ أن ذلك يكمل بعضه بعضاً فأحياناً يعطينا معلومات عن شخصية من الشخصيات لا نعرفها كما حدث بالنسبة لعلاقة سعيد بصابرة «ومسألة وجوده فى البلدة، رغم ادعائه أنه فى القاهرة، وأحيانًا يشير إشارات خفية إلى ما سيحدث مستقبلاً مثل تلك اللحظة التى تتحدث فيها «محاسن» على مستوى، ونسمع تكملة الحوار على مستوى آخر، لدرجة أننا نجد أنفسنا كمشاهدين أغنى الشخصيات نفسها لأن كل شخصية تروى وجهاً من وجوه التجربة من وجهة نظرها هى . . أما نحن فنرى كل الوجوه معاً وفى وقت واحد.

ولغة المسرحية أقرب إلى النثر المسجوع، وموسيقى الجمل واضحة وقصيرة كما نسمع من «نقيب بك» عندما تكلم عن مصر وترك الحديث عن العوامات وهو نائب الدائرة «ما قيمة العوامات إلى جانب مصر» والمجد الذى ينتظر مصر؟ أيه يعنى لما الكوبرى يقع . . لكن مصر لن تقع . . لن تقع فريسة للذئاب . . لن تقع فريسة للكلاب . . مصر العزيزة لى وطن . . وهى الحمى وهى السكن . . وجميع ما فيها حسن»[1].

وإلى جانب هذه السجعات يظهر إفلاس الشخصيات، فيما يقدمونه من جمل وعبارات، وكلمة من واحد تجر كلمة من آخر . . أصوات لا تؤكد شيئاً سوى انعدام المعنى فيما يقال، أصوات مشروخة، وجمل مقطوعة، كأنها أصوات آلات أو أصوات ببغاوات.

ويرى البحث أن قيمة المسرحية تكمن فى أنها تكشف لنا - من خلال الأحداث المعاصرة - مشاكلنا الفردية والجماعية، فى سياق مدروس منظم يسمح لنا بمتابعة أحداثها

(١) المرجع السابق ص ٦٦ .

وتطوراتها ، ويهيئ لنا - ونحن فى مقاعدنا- أن ندرك ما يحدث لهذه الشخصية أو تلك منعكساً على واقعنا ، وإننا جميعاً نشاهد أنفسنا نخضع لمصير واحد مؤداه إما أن نتحرر من ماضينا ومعتقداتنا البالية ونحرر أنفسنا منها ، وإما أن نسحق وبطن الأرض خير لنا من ظاهرها .

obeikandl.com

الاتجاه الذهنى
ومسرحيات اللامعقول

لقد مر المجتمع العالمى بمرحلة عصيبة عقب الحرب الكبرى الثانية، ثار فيها الناس على التقاليد البالية، وشاع القلق بينهم حتى أشفق المفكرون والأدباء على مصير الإنسانية، ومن ثم جاء نتاجهم يتراوح فى فكره وسلوكه بين نقيضين جزء كبير منه يتمثل فيه المنطق والمعقول، والجزء الأخر يجسد العبثية والوحشية واللامعقول.

ويعبر أصحاب هذه المسرحيات عن منطق الحياة بالسخرية المريرة، حيث لم يعودوا يثقون فى منطقها، ويصورون التمزق الروحى الذى أصاب الذات نتيجة لاصطدامها بمنطق الحياة المشوب بالقلق والناشيء عن الاضطراب، وهم حين يعرضون هذا النتاج لا يعرضونه فى المسارح العامة، بل يعرضونه فى مسارح تجريبية خاصة، أشبه ما تكون بمسرح الجيب فى مصر والمسرح الصغير فى فرنسا ومسرح الساحة بأمريكا، «والأدب عند العبثيين معناه المحايدة التامة فى الوجود، فالحقائق والأحداث لا معنى لها إلا فى نظر الإنسان، أى أنه هو الذى يضفى عليها المعانى من عنده، فمثلاً إذا نظر الإنسان إلى حدث معين على أنه لا أخلاقى، فليس معنى هذا أن الحدث، فعلاً لا أخلاقى ولكن معناه فقط أن الناس تعتبره كذلك، فمفهوم الأخلاق عند العبثيين مفهوم مصطنع لا يقوم على دليل منطقى، وبالتالى فأى حدث له معنى أى حدث أخر، وكل الوسائل التى يستخدمها الإنسان للارتقاء بحياته الروحية لا معنى لها، لأن القيم التى يشيد الإنسان عليها مثله العليا لا أساس لها أصلاً»[1].

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ص ٢١٩ مكتبة الأنجلو المصرية . المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٧٦م .

على هذا الأساس صور كتاب اللامعقول حياتنا المعاصرة مكاناً غير مفهوم، والمشاهدون لا يدركون معنى ما يحدث على خشبة المسرح، كأنهم غرباء يزورون بلداً جديداً لأول مرة لا يعرفون لغته، ومن ثم يصعب التطهير، وتشق مشاركتهم بعواطفهم وآمالهم وأحلامهم أحداث العمل الدرامى واتخاذ القرار.

«ومسرح العبث - أو ما يسميه بعض نقادنا: مسرح اللامعقول هو ذو معنى مزدوج: فموضوعه من ناحية عبث الوجود، أو «رهبة الفراغ» فى الكون، رهبة يعيا بها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعى الجاد بهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطى، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أى المستعصية على الإدارك، ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدويدية فيما وراء عالم المنطق، كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقى كأقيسة المغالطة أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين، أو كراسى خالية وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال، وفى ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرر نفسها، أو تحل فى أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها، وقد تتضاد مع نفسها لا فى مجرد الإدارك، بل فى التردد بين العقل والجنون، أو بين التذكر وفقد الذاكرة، أو بين الوعى المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ»[1].

وتوفيق الحكيم حين خاض تجربة اللامعقول فى مسرحيته «ياطالع الشجرة» استوحى المنبع الشعبى فى إطار موضوعى عصرى، تمثله العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة المسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها فى البعض تداخلاً مادياً كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال فى التصوير الحديث، فموضوع المسرحية تجسيد للموقف الخالد بين آدم وحواء فى حياة البشرية الأولى» أحب أن أرى وأن استخرج كما حدث عندى فى شهرزاد من فننا الشعبى أساساً فكرياً حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئاً. . ولماذا هذه التجربة؟ لأنى رأيت أن واقعنا الحقيقى الكامل هو فى هذا التداخل والتخلخل. . إن ذكرياتنا وتأملاتنا فى حالة تركنا على السليقة تتداخل فيها الأزمنة

(١) د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي ص ٣٣ دار نهضة مصر للطباعة القاهرة ١٩٦٣م.

والأمكنة ويتخلخل المنطق ويتحلل، فإذا أردنا السير فى المجتمع أو التفاهم مع الغير اتخذنا فى الحال طريقاً منظمة تصنعها صنعاً. . نحن مثل العناكب تفرز خيوطاً تسير عليها كلما أرادت السعى فى الحياة. . خيوطنا نحن التى نفرزها ونسير عليها فى حياتنا هى المنطق المنظم، والتسلسل المرتب للزمان والمكان»[1].

والذين يشاهدون المسرحية أو يقرؤنها يلحظون مزج الواقع بالخيال والشعور باللامعقول، المهم هى الحقيقة، فمثلاً كل من فى المسرحية يتحدثون ويتساءلون، وكل منهم لا يسمع إلا صوت نفسه، ومن هنا اختلط الواقع فى نظرهم بالأحلام والخيال. واختلفت المفاهيم واضطربت المعايير واختلت القيم والتقاليد. وضاعت الحقيقة وضاع معها كل شيء، وفقد الإنسان نفسه لضياع أمته واستقراره، ولاستعار الصراع بين المادة والروح، فتارة يثور ويغلى غليان المرجل، وتثور فيه الشكوك والريب ويتفجر بركاناً يقذف حمماً فيحطم كل شيء حتى العلم والدين، وتارة يبحث عن الحل وهو هادئ ساخر متبرم بما يدور حوله، ولكن لا يثنيه ذلك عن التنقيب والوصول إلى الهدف.

وحينما وجه تساؤل إلى الكاتب عن اللامعقولية أو العبثية فى هذه المسرحية، وأهدافها ومبعثها؟؟ أجاب: «إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح وهى التعبير عن الواقع بغير الواقع والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة، فإن كل ذلك قد عرفه فننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم. . إن ذلك لا يعدو أن يكون أكثر من حالة من حالات القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب»[2].

ويفرق الحكيم بين مسرح اللامعقول ومسرح العبث، حيث جعل مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً، وخص مسرح اللامعقول بالشكل فقط «اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول، تعرف ياسعد أردش، أنا قبل ما أشوف إخراجك

---

(١) توفيق الحكيم: ياطالع الشجرة، المقدمة ص ٥ مكتبة الآداب ومطبعتها النموذجية، القاهرة ١٩٦٢م.

(٢) توفيق الحكيم: الطعام لكل فم. التعقيب ص ١٩٠ المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦٤م.

للمسرحية، كنت فاكر نفسى عملت لا معقول إنما لما شفت إخراجك تأكدت أنى لم أتغير وأنى لازال توفيق الحكيم»[1].

وإذا كان الحكيم يعنى أن «موال ياطالع الشجرة» قد صوره معقولاً فى إطار اللامعقول فهل تناسى أن هذا الموال قد تغنى به الناس على مختلف ألوانهم ومشاربهم؟؟ يقول الموال:

«ياطالع الشجرة»

«هات لى معاك بقرة»

«تحلب وتسقيني»

«بالمعلقة الصيني»

هذا الموال المبدع للغة الأحلام، هو المصنع لآمال الآدميين الذين قضى عليهم شظف العيش وخشونته، وطحنتهم الفاقة حتى أنهم لم يعودوا يحلمون إلا بالطعام والشراب، ولما كان معظمهم من الفلاحين الكادحين تبلور حلمهم وتقوقع طلبهم فى بقرة حلوب تدر عليهم لبناً خالصاً سائغاً للشاربين، ومعلقة فاخرة مصنوعة فى الصين الشهيرة بصناعة هذه الملاعق الفاخرة والتى لا يحملها إلا القادرون من الأغنياء وكبار الفلاحين.

ومزج الحكيم بين الذهن والرمز فى المسرحية فقد رمز بالشجرة إلى قصة الإنسان الأولى التى لم يتغير فيها شيء، ورمز بالرجل إلى عقل الإنسانية، فكل ما يدور فى الرأس من الفكر والفلسفة والنزوع والإرادة مرده إلى الرجل نفسه، ورمز بالمرأة إلى روح الإنسان وكل ما يدور فى قلب الإنسان من نبض وحب وفن . . مزج بين ذلك وذاك وحاول التوفيق بينهما ليعيشا جنباً إلى جنب فى الكيان الإنساني.

ولعل شخصية المرأة تذكرنا بشخصية «آن» فى مسرحية: «الإنسان والإنسان الأعلى» «لبرناردشو» حيث ترمز الشخصيات إلى قوة الحياة التى تنشد أغراضاً جديدة للبقاء، والرجل يخشاها ويرغب عنها ولكنه لا يستطيع الفكاك منها أو الحياة بدونها.

---

(١) مجلة الهلال: تجربتي مع مسرح الحكيم لسعد أردش ص ١٢١ شباط ١٩٦٨.

ومسرحية «الطعام لكل فم» التى كتبها الحكيم ١٩٦٣ فى ثلاثة فصول جعلها واضحة كل الوضوح حيث ضفر فيها موضوعين متعانقين ليخرج منهما فى النهاية ضفيرة واحدة وموضوعاً واحداً، ضفر فيها الواقع بالخيال والمعقول باللامعقول على النحو الذى يضفر فيه الملحن لحنين مختلفين ليخرج منهما فى النهاية نعماً موسيقياً موحداً.

ومضمون المسرحية يحكى أن حمدى وسهيرة زوجان سعيدان بحياتهما الزوجية، حيث يسكنان شقة السيدة «عطيات» وذات يوم وهما جالسان يلاحظان نشعاً مفاجئاً فى ظهر الحائط، وذلك لكثرة المياه الناتجة عن غسيل الشقة التى تعلو شقتهما، وبينما هما يدققان النظر فى هذا النشع يفاجآن بزواله تدريجياً لتحل محله صورة «بانورامية» باهتة تكبر شيئاً فشيئاً لتفصح عن شاب وشابة وأمهما يتحدثون ويتحركون ويخرج الزوجان من هذه المناقشة بأن الشاب قد حضر لتوه من الخارج، وأنه يعمل جاهدا لإنجاز مشروع لو تحقق سوف يحدث انقلاباً عجيباً فى تاريخ البشرية، يفوق تأثير القنبلة الذرية، مؤدى هذا المشروع هو: «الطعام لكل فم» وفكرته الرئيسية تقوم على أن تحطيم الذرة لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤد إلى تحطيم للجوع، وصاحب المشروع يعلم أن إلغاء الجوع من الوجود ليس هواية علمية، بل إلغاء لعبودية الإنسان للإنسان، ولكن الطريق إلى تحقيق هذا المشروع ليس مفروشاً بالورود، وأن الذين لهم مصلحة فى السيطرة على الناس والشعوب لا يروقهم إلغاء الجوع، إن الجوع هو سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية وهم يفضلون بذل الجهد ولا يعملون خالصين من أجل الطعام والسلام[١].

من هنا كان شعار صاحب المشروع «كلنا أمل فى الغد» ويعكس الحكيم فلسفته فى هذه المسرحية على شخصية «حمدي» التى تغيرت تغييراً تاماً حيث جعله امتداداً لحياة صاحب المشروع البحاثة العلامة وبالتالى تتحول سميرة إلى امتداد لحياة الفتاة المصرية المعاصرة، وليكن ما حدث من هذا النشع مجرد حلم فى حياتهما لترى تأثير العلم فى الفن والإنسان.

---

(١) توفيق الحكيم: الطعام لكل فم ص ١٩١ مكتبة الآداب ومطبعتها النموذجية القاهرة ١٩٦٣م.

فالمسرحية إذن تجربة للتفاعل بين الواقع والمثال، وبين الفن والحياة حاول المؤلف من خلالها أن يوجد حلاً للتناقض المزعوم بين العقل والقلب والفكر والعمل فى قالب نسبى وإطار عبثى، ومضمون عقلى «ومن المعروف لدى المشتغلين بأدب الحكيم أن ما يعرف بالمسرح الذهنى قد تعرض فى العقدين الأخيرين " الستينات والسبعينات " لتطور كبير من حيث الشكل والمضمون، أما من حيث الشكل فقد ابتعد - إلى حد ملموس- عن التجريد البحت، وأصبح أكثر تحقيقاً لقاعد الصراع الدرامى بين الأشخاص والمواقف والأفكار، وأما من حيث المضمون فقد أخذ يعالج القضايا التى تمس المجتمع البشرى المعاصر، مثل الصراع بين القوة والقانون فى «السلطان الحائر» ١٩٦٠ والكفاح من أجل السلام وإزالة ما يعترض طريقه من عقبات فى «أشواك السلام» ١٩٥٧ وتسخير التقدم العلمى من أجل محو الفقر والجوع فى «الطعام لكل فم» ١٩٦٣م.

وصحيح أن الكاتب لم يتخلص تماماً من آثار فلسفته المثالية وانطلاقه فى معالجة القضايا من وجهة نظر طوباوية وتجريدية، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل ما طرأ على مسرحه من تطور فنى وفكرى، بحيث انتقلت مسرحياته من إطارها الذهنى الرمزى المحض لتصبح مسرحيات اجتماعية ذهنية، تحقق ما دعاه الحكيم ذات يوم «بالواقعية الفكرية»[١].

والملحوظ على هذه المسرحية أن صرعها قد تجرد من المواقف الدرامية حتى صار أقرب إلى المناقشة والجدل بين الأمل فى التقدم العلمى وبين إرادة الحياة وواقعيتها وضغوطها وقسوتها.

ومسرحية «مصير صرصار»[٢] التى كتبها الحكيم ١٩٦٤م لم يتقيد فيها بالتعريفات المألوفة عن المأساة والملهاة، فليس الحزن أو الكوارث شرطاً فى العمل التراجيدي. وإنما الإصرار على الكفاح الذى لا أمل فيه هو نوع من التراجيديا وليست الطرفة أو النكتة مقوماً أساسياً فى عمل الكوميديا وإنما العبرة بالنتيجة نتيجة صراع الإنسان مع قوة لا مثيل له بها،

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ص ١٤٠ مكتبة الشباب مطبعة عابدين . القاهرة ١٩٧٨ .

(١) توفيق الحكيم : مصير صرصار مسرحية تقع في ثلاثة فصول مكتبة الآداب ومطبعتها ، القاهرة ١٩٦٤ م .

قوة خارقة لا يستطيع مقاومتها، ومع ذلك يكافح، ولا مناص من المقارنة. . وتلك هى مأساة الإنسان وعظمته.

وأحداث المسرحية تدور فى «مملكة الصراصير» والصرصار هو خاتمة المطاف. ورمزية الحكيم إلى نمط معين من الإنسان «الإنسان المتصرصر ومادام الصرصار هو الإنسان المتصرصر فالنتيجة واحدة. مصير صرصار أو مصير إنسان»[1]. وفلسفة الحكيم فى هذه المسرحية شأنها شأن المسرحيتين السابقتين مزج الرموز بالحقيقة والخيال بالواقع، والمعقول باللامعقول حتى استطاع أن يرفع كفاح الصرصار إلى مستوى العظمة المأساوية ويرمز به إلى عظمة الكفاح الإنسانى بلا جدوى وبلا بأس ضد القوى التى لا قبل له بها. . . وقد صب الحكيم جام غضبه الشامل على الإنسان وهجاه هجاءً مفذعًا، بعد أن كان يحزن له فى الفصل الأول ويهش له فى الفصل الثاني.

ثم يهبط الكاتب بالقارئ إلى عالم سفلى فى الفصل الثالث حيث قسم الأحياء إلى قسمين: حياة النمل وحياة الصراصير، فالنمل خلق نشط وجيش متماسك لا مكان فيه للفردية وأمراضها، ولكنه مع ذلك لا يفكر فى غير الطعام وحاجات الجسم، ويقابل هذا الوجه مخلوقات الصراصير المفككة المتقاعسة، كل منها يعمل لصالح نفسه وشعاره أنا ومن بعدى الطوفان، تتكالب على المصلحة الفردية ويشغلها المظهر ويصرفها عن المخبر، وتفط فى الخرافة والخزعبلات وتجافى صحوة العلم واليقظة - غير مرتبطة بروابط القومية وأواصر المجتمع - لأنها مشغولة بالخطر المحدق بها منذ الأزل، وكل همها فى التخلص من عدوها الأول ذلك النمل وفيالقه، فما من مرة يقع أحد الصرصار على ظهره حتى يتلقفه النمل فى تكتيك بديع، وهجوم مفاجئ ليجعل منه غنيمة باردة ورصيداً لأيام القحط والمجاعة فى الشتاء.

وهذا العالم السفلى مجسد من قبل الصراصير، ملك يحكم صراصير ولا موهبة له تؤهله للعرش أو الحكم، وإنما أوجدته الظروف لسبب ما، وجعلت منه حاكماً. . . وحتى

(١) المرجع السابق - المقدمة.

علاقته مع الملكة ليست مبينة على حب وتعاطف بل على كراهية وازدراء وحقد وسخط . . كلاهما يهتبل الفرصة لينقض على الآخر ، أو يقضى عليه ، ويعاون الملك وزير متخصص فى توريد المشاكل المركبة أو خلقها واصطناعها إن لم تكن ثمة مشاكل ، ضماناً لبقائه على كرسى الوزارة ، وطالما يردد قبوله لهذا المنصب دون راتب أو مكافأة ، ولعل هذا جعل الملك لا يفرط فيه حرصاً على موهبته وبراعته فى النفاق والتبجيل المستمر لقداسة الملك ، وتبجيل ذاته العلية ، وقد يضطر الملك إلى البحث عن وزير غيره فلا يجد فيقبل مرغماً هذا الوزير المتصرصر .

والمسرحية تحليل ودراسة لعالمين متناقضين : عالم العمل والإنتاج المستمر والكفاح والنضال من أجل المجموع كما فى الخط الذى يصور مملكة النمل ، وعالم الاتكالية والانعزالية والانتهازية والوصولية إلى أسمى مراتب الحكم كما فى خط الصراصير ، ذلك الخط الذى يرمز إلى الناس الأعلين .

وجانب مزج المعقول باللامعقول يتجلى فى أن «أم عطية» تختتم المشهد الأخير فى المسرحية بصب جردل من الماء على هذا العالم وتزيله من الوجود ومهاجميه من فيالق النمل فى حمام الشقة .[1]

وإذا كان مغزى المسرحية يتبلور فى مشاهدتنا لمصرع الصرصور فى الحوض فهل هذه النسبية تنتقل بدورها إلى الإنسان المتصرصر ، وهل يرى الكاتب أن الإنسان سائر إلى مصير الصراصير بعد أن حقق الحرية المطلقة والفوضى العارمة ، وخلق المتناقضات ، وأوجد طرازاً سلبياً من المعرفة ، ووضع الدين فى موضع غير محدد المعالم ، يكتنفه الغموض ، وتحيط به الأسوار المستغلقة ، بعد أن أرضى غروره ونصب نفسه ملكاً وعاث فى الأرض فساداً .

لعل الكاتب يرمى إلى القول بأن الإنسانية فى سبيلها إلى الانقراض أمام هجمات الكائنات الحية التى تفوقها قوة ويصعب التكهن بحقيقتها ، وأن هذه الشخصيات «الملك

---

(١) انظر المسرحية ص ١٩٠ .

والوزير والعالم والكاهن» أنماط لما يمكن أن يكون عليه المجتمع الإنسانى المتصرصر مستقبلاً، ومع ذلك فهو انحسار مستمر وضمور متزايد.

فالعبثية أو اللامعقول مدرسة - فرضها العصر بأعبائه الثقيلة، وأمراضه المستحدثة، وتطاحنه المستمر - حتى استطاعت هذه المدرسة أن تصنع الدواء من نفس الداء.

والإنسان المعاصر يمر بمحن ومصائب جاءت معاناة لأمراض هذا العصر، وخير دواء لاستئصال الأمراض هو تشخيصها والبحث عن أسبابها للتخلص منها سواء كانت الأمراض تفككاً فى المجتمع أو تشتتاً أو مزجاً لأفكار غير متجانسة أو فقداناً لروح العصر، أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والعلاج أو شعوراً بالعجز والنقص، أو افتقاراً إلى جلب الأفكار الجديدة أو الخلاقة، أو سأماً وملالاً نتيجة رتابة الحياة وتحويلها إلى شيء لا قيمة له ولا جدوى منه، كل هذه العوامل مجتمعة خلقت مدرسة أدبية جديدة ترى أن وظيفتها هى محاربة هذا العبث الذى اجتاح حياة الإنسان المعاصر عن طريق تجسيده فى أعمال درامية شعرية ونثرية تستأصل بها هذا الداء وتقضى عليه، حتى يعود الإيمان إلى النفوس، والمعنى الإنسانى للوجود، فى لغة جديدة وموضوع جديد وصراحة تامة، وأمانة واعية، لأن رسالة الأدب الإنسانى الأصيل هى مواجهة الإنسان بكل حقائق حياته مهما كانت مرة أو مفزعة.

الإتجاه الذهنى ومعالجة التراث

اتجه كثير من أدبائنا إلى السير الشعبية والأساطير التاريخية ليستقوا منها مادتهم المسرحية وليواكبوا معركتنا الحضارية الراهنة، معبرين عن مشاكلنا الاجتماعية والسياسية والفكرية، وتبرز مسرحية الكاتب الأديب «فاروق خورشيد» «حبلظم بظاظا» سمة خاصة وطابعاً مميزاً حاول الكاتب فيها أن يعالج المادة الخام بإدخال التى فيها من اللزوجة والالتواء وفيها من الزيف والإدعاء، وفيها من الزئبقية والانتهازية، وفيها كل المعانى اللاأخلاقية مما يجعلها قادرة على الوصول على حساب الآخرين، مستغلة عناصر الضعف الإنسانى الموجودة فيهم حتى ولو كانوا من الفرسان.[1]

لقد عالج فاروق خورشيد هذا العمل بالمونولوج الداخلى حيناً وباللوحات الغنائية الراقصة حيناً آخر حتى استطاع أن يربط الحوار بالشخوص، والشخوص بالأحداث، وليست المسرحية حدثاً يتطور كما هو سائر فى المسرحيات الأخرى، وحسب وإنما هى ثلاث لوحات:

فاللوحة الأولى: تعود بنا إلى مدينة بابل، حيث الخمر المعتقة، وسحر هاروت وماروت، وحيث نلتقى بالأم ياسمين وهى تستثمر مفاتنها وتوظف أنوثتها مع الخليفة الحاكم بغية أن يصبح ابنها حبظلم واحداً من فرسان الخليفة.

---

(١) جلال العشري «المسرح أبو الفنون» ص ١٥٩ دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧١.

واللوحة الثانية: يتجلى الحوار الدرامى ويتصاعد حينما تحاول ياسمين أن تستميل السلطان، وأن تكيد لباقى الفرسان، حتى تحصل «لابنها حبلظم» على رتبة القائد العام بدلاً من الفارس.

واللوحة الثالثة: يمهد لها حبلظم بمونولجه الذى يعد بمثابة مقدمة تسبق البرهان أو النتيجة التى تعقب المقدمة، وهنا تبدو دليلة فى رداء عصرى، ويدور بينها وبين سلاح أجهزة الإعلام من صحافة وإذاعة ونخلص منه أن النجاح هو الإله الجديد الذى يسكر الناس بخمره، ويتعبد الجميع فى محرابه، والمرأة هى سلاح كل عصر، وهى صانعة التاريخ، أما جوهر الإنسان وحقيقته فهو حبلظم الذى يلخص فلسفته فى كلمة حاضر.. حاضر لكل شيء للغريزة وللسلطان وللمال والجاه والانتقام، لأن الوصول إلى الشهرة والمقام الرفيع لا يكون إلا بكلمة حاضر. والإنسان الجديد يقول حاضر لكل شيء.

ويلقى الناقد «جلال العشري» ضوءاً على شخصية «حبلظم بظاظة» يقول حبلظم ليس واحداً أو شخصاً بعينه، وإنما هو فلسفة بذاتها، أو هو اتجاه فى السلوك ومنهج فى الحياة، ومرآة الحياة عنده واحدة، وإنما المهم هو طريقة النظر إلى هذه المرآة، النظر إلى الوجه اللامع من المرآة هو الذى يؤدى إلى الحكمة ويقود إلى الحقيقة أما النظر إلى الوجه المعتم فهو الذى يجعل الناظرين لا يرون شيئاً، فالحياة كليها فى نظر «حبلظم بظاظة» صدفة وحظ ومهارة وذكاء وفهلوة، والإنسان لكى يطفو فوق السطح أو فوق صفحات التاريخ لا يملك إلا أن يكون بغلاً كالثور ماهراً كالبهلوان ماكراً كامرأة عجوز، وتلك هى الحبظلمية التى صارت علماً على فلسفة وسلوك حبظلم بظاظة.[1].

ومما هو جدير بالإشادة بهذه المسرحية أن لغتها قد كتبت بالفصحى المبسطة، وفاروق خورشيد كاتب متمكن واسع الاطلاع، ما فى ذلك شك!!.

ولغته هنا لغة عصرية فائقة، تعرض فلسفة حبلظم من ثنايا الحدث المسرحى عن طريق الكلمة ومدلولها، والفعل وما يترتب عليه، إلا أننا نتلقى الكلمة تلقياً مباشراً كالتعليق على

---

(١) جلال العشري المسرح أبو الفنون ص ١٦٥ دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧١.

الأحداث وتفسيرها دون أن تكون هناك ضرورة تستوجبها، أشبه ما يكون بالراوى يصف ويفسر ويسرد ويعلق فهو بمثابة مركز إشعاع للحدث المسرحى والدليل على ذلك هذا جزئ من المونولوج الذى يلقيه حبظلم «إنهم يتحدثون عن المثل العليا، كل الفرق أنها تقرن الحديث بالعمل، وسرعان ما تحقق المثل العليا تحقيقاً عملياً، ففى جلسة واحدة استطاعت أن تجعلنى فارساً وقائداً عامًا ومركزاً ومشهوراً مرموقاً، أليست هذه كلها من المثل العليا، ولقد حققتها لى أمى، بينما يحلم بها الآخرون مجرد أحلام»[1].

وشخوص المسرحية ثانوية باستثناء شخصية ياسمين، فهى التى تستطيع أن تحرك التاريخ . . لأنها امرأة . . بحكم أنوثتها تعيش فى كل عصر وتحيا فى كل مكان لتدلل على أنه ما من عظيم إلا ووراءه امرأة، وشخصية حبظلم تتناوب مع ياسمين الأخذ والعطاء فحبظلم هو حبظلم على مدى العصور وياسمين هى الأم فى عصر الخليفة والجارية فى عصر السلطان، والصديقة فى العصر الحاضر.

وإذا كان التصوير وسيلة محببة إلى النفوس وقريبة من العقول، فإنه يمس شغاف القلوب إذا استلهم التراث الأدبى والشعبى، أو أفاد من التاريخ القديم أو الحديث ومسرحية «ست الملك» التى كتبها الدكتور سمير سرحان «يتناول فيها جانب المستحيل فى الإنسان وهل يوصف حقاً أنه مجنون - كما يزعم المؤرخون- كل من يتصدى للوقوف أمام المستحيلات من الأمور؟ أم أنه عبقرى فنان والجنون فنون؟ أم أنه يجمع كغيره بين العبقرية والجنون؟ أم يأتى من الأعمال الصوفية ما يعجز عن فهمه البسطاء فيتهمونه بالجنون؟ أم يأتى من الأعمال الخارقة ما يسبق به عصره - كالإسكندر الأكبر، ونيرون، وكاليجولا، ونابليون، ودون جوان، والزير سالم، وعنترة العبسى، وسليمان الحلبي؟ إنهم جميعاً بحثوا عن المستحيل وسعوا وراءه ليحققوه، فشخصياتهم أثارت الانتباه، وبعثت الإشمئزاز فى الوقت الذى دعت فيه إلى الإفتتان فهم ظلمة ومظلومون، جاءوا بالعدل

---

(١) فاروق خورشيد «حبظلم بظاظة» ص ٨٦ «ثلاثة مسرحيات» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٠م.

وأرسلوا الظلم، حققوا الأمان ليرسوا الفوضى والاضطراب، فى أشكالهم وجباههم الإنسان ابن الإنسان وفى نفوسهم وأحشائهم الوحوش الضارية والوعول الفاتكة، يقطعون رؤوس العباد حينما يرونها أينعت، ويركعون أمام الزهور حينما تزهر، ويذلون حياة الأسياد حينما تتحرك فيهم غريزة الاستعلاء، ويتشوقون إلى الدماء، ويلطخون أيديهم بالوحل ليستديروا بوجوههم إلى القمر . .

«إن الحاكم بأمر الله لم يخرج عن كونه إنساناً ريض نفسه رياضة روحية عنيفة، أثارت حولها الغموض والشكوك والإبهام، وبعثت فى النفوس الرهبة والجلال، حتى أصبحت شخصية عجيبة غريبة، شديدة التعقيد، بما أتت من أعمال شاذة وتصرفات متناقضة، وسلوك مضطرب، إذن هو متصوف أمعن فى التصوف واستغرق فى الحب الإلهى حتى نازعته نفسه إلى الانسلاخ من بشريته ليصل إلى مرتبة الكمال الإلهى، حتى يكون روحاً شفافة متصلة بالروح الأكبر السارى فى الكون كله هو الله»[1].

هذه الرياضة الروحية والنفسية التى نهجها هذا الخليفة الفاطمى، قوامها أنه عمد إلى جميع مظاهر الضعف فى الإنسان من خوف وعجز، وكل وحرص وبخل وشهوة وكبر ورحمة، فاقتلعها من نفسه بعزيمة جبارة لا تعرف التردد، ومن ثم ظهرت تلك الأعمال الغريبة التى تبدو فيما يظهر للناس متناقضة، وليس فى حقيقتها تناقض، إنما هى تجرى على منطق جديد لم يعهده الناس من قبل فأنكروها، ولكنه منطق متسق مع الهدف الأكبر الذى يسعى إليه هذا الخليفة»[2].

وهناك حقيقة ثابتة هؤلاء الشعوبيون الذين حاولوا أن يثأروا من الإسلام وينتقموا لسلطانهم الغابر، فقد بعثوا بهذه الداهية «حمزة الزوزني» وهو من أخطر الذين يعملون على تقويض الإسلام وهدم العقيدة الإسلامية، فهداه ذكاؤه إلى حقيقة الحاكم وسريرته التى يخفيها عن الناس، فكتب كتاباً - زعم أنه من عهد قديم توارثه الآباء عن الأجداد-

(١) علي أحمد باكثير، سر الحاكم بأمر الله، المقدمة ص ٣، دار الكتاب العربي، ١٩٤٨ .
(٢) علي أحمد باكثير، فن المسرحية ص ٤٩، مطبعة المعرفة، القاهرة . ١٩٦٤ .

وفحواه أن روح الله حلت فى الحاكم وأدخل فى روعه أن يعلن ألوهيته للناس ويدعوهم إلى عبادته ، كما ورد فى هذا الكتاب ، وأجبره بعد ذلك هو وأخت الحاكم «ست الملك» على أن يفعل أفعالاً لم يكن يجرؤ على القيام بها من قبل .

ثم أدرك أخيراً وبعد فوات الأوان حقيقة حمزة ذلك الشعوبى الخطير ، وهاله أن يرى هدفه الكبير قد تحطم على هذه الصورة المزرية ، وأن ما قام به من رياضة شاقة قد ذهبت سدى ، فلم يعد يطيق العيش ودعا ربه أن يقبض روحه ، واستسلم للمؤامرة التى دبرها حمزة وأخت الحاكم لاغتياله .

«وسوف تتركنى هناك وحدى مع المستحيل ، ولأنى إنسان ، لأنى لا استطيع أن أعيد الحى حياً كما كان . . سوف افتح صدرى لخنجر ريدان ، ولسوف تطعننى الأميرة بخنجره المجنون ، ولسوف تعلنون فى القاهرة أن الإمام الظالم مات ، وإنه سار إلى الموت بقدميه تكفيراً عما جنت يداه ، ولسوف يشنق القاتل على باب الفتوح ، ولسوف تعيش القاهرة مع مقدم الصباح . . أفراح الموكب الجديدة»[1] .

لقد كتب الدكتور سمير سرحان مسرحيته «ست الملك» وفلسفته فى هذه المسرحية لا تهدف إلى سيرة الحاكم بأمر الله ، فقد تكفل بهذا علماء التاريخ والسيرة ، ولكنه تناول فى هذه المسرحية جانب المستحيل فى الإنسان ، هل يقف إزاءه مكتوف اليدين؟ أم يحاول أن يحطم الحدود ليحقق المستحيل يقول الكاتب «لم يكن هدفى أن أكتب من جديد قصة الحاكم بأمر الله ، فهذه قصة قديمة ، وأمرها متروك للتاريخ ، كان هدفى أن أكتب عن الإنسان فى كل زمان ومكان ، الإنسان عندما تعذبه الأسئلة . . عندما ينشد الحقيقة . . عندما يبحث عن اليقين»[2] .

«والحاكم هنا إنسان . . ساقته عذاباته المريرة لأن يفكر ، ولأن يبحث عن المستحيل . عن يقين لن يجده إلا . . . فى الموت» .

---

(١) د. سمير سرحان ، ست الملك ص ١٤٨ مجلة المسرح وزارة الثقافة والإرشاد .

(٢) المصدر السابق ، المقدمة ، ص ٥ .

والعجيب الذى يلفت النظر أن المؤلف قد جعل عنوان المسرحية «ست الحسن» على الرغم من أنها تدور كلها حول شخصية الحاكم فهى الشخصية التى تتجمع حولها سائر الشخوص الأخرى، وهى التى يتطور بها الحدث وتخلق المحور الدرامى، وكان المفروض ونحن أمام مسرحية تمثل الاتجاه التاريخى شكلاً والاتجاه الذهنى موضوعاً حيث تجعل نفسية الإنسان وتصميمها على أن تحقق المستحيل موضوعاً، كان المفروض أن تحتوى على فصول ثلاثة «بداية ووسط ونهاية» إلا أن المؤلف آثر أن يجعلها فى فصلين، حيث جمع فيهما الأثر التجمعى للمشاهد المتتابعة، وتطور به إلى الذروة، حتى يحقق التأثير المطلوب.

« على أن الذى لاشك فيه أن نسيج سمير سرحان فى المسرحية يقترب من محاولة بناء شخصية تراجيدية أصيلة على خشبة المسرح المصرى مستمدة من تراثنا الفكرى والاجتماعى والتاريخى جميعاً، أما بالنسبة لأولئك الذين لا يستوعبون الأفكار الفلسفية، أو يجدون فيها كثيراً من التجريد، فستظل المسرحية تؤثر فيهم على أنها دراسة تتسم بالقوة والطرافة لشخصية من أبرز شخصيات التاريخ ألا وهى الحاكم بأمر الله»[1].

ولغة المسرحية هى العربية الفصحى، وذلك ما يتناسب مع اتجاهها النفسى فالجمل قصيرة، ومفرداتها موحية، حيث يحدث التأثير والرّنين فى الأذن واستعمال التوكيدات المختلفة والتنوع بين الأساليب الخبرية والإنشائية، التى وردت على لسان الحاكم بأمر الله «وهذا صحيح أننا جميعاً ننشد اليقين الكامل، ولكننا جميعاً لا نقوى على الفعل الكامل، فالفعل الكامل يحتاج إلى السيف المبصر، والسيف المبصر كان فى يدك، ولكنك بدلاً من أن تتصور أن غرورك أنت وحدك. . تخيلت أنه غرور كل إنسان، وتلك كانت نقطة ضعفك التى أدت فى النهاية إلى سقطتك، لأنها نقطة الضعف التى عرف الدرزى كيف يغذيها بمساعدة الخصى براجوان؟؟ فدفعاك دفعاً إلى قتل القاضى، وتهديد القاضى، وحرق القاهرة ونكران الأخت والزوجة، بل نكران الولد والوالد، حتى تعريت من كل شيء إلا

(١) جلال العشري مسرح أو لا مسرح ص ٢٤٢ دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠م .

من شتائك العارى، أو عريك الشتوى الذى خيل إليك معه أنك له وما هو إلا سراب المستحيل»[1].

وعلى الرغم مما فى المسرحية من هنات فى البناء المسرحى ، وما اعتراها من غموض فى بعض الأساليب والعبارات فإنها إضافة إلى أدبنا المسرحى الحديث بما فيها من أعلاء شأن الكلمة الجادة، والفكرة الجديدة وإضاءة وإشراق لجوانب حياتنا الاجتماعية والتاريخية والنفسية.

(٢) سمير سرحان ست الملك ص ١٤٠ .

obeikandl.com

المعالجة النفسية
والاتجاه الذهني

ليس أضر بالمسرح من خضوعه لسيطرة أنظمة أو أفكار موجهة أو فئات محتكرة، مهما كانت كفايتها أو ارتفاع مستوى أفرادها حتى لا يلجأ إلى الإسقاط فى تقنياته وبنائه وعرضه.

والتفسير النفسى للأدب خليق بأن يحل العقد النفسية التى تراكمت عليه من قديم الزمن سواء كانت عقداً مادية أو فنية أو فكرية، والكاتب المسرحى مهما كان جاداً وملتزماً لن يستطيع أن يكتب فى الحال مسرحية تثير فى مشاهديه ردود أفعال مباشرة، بل عليه أن يكون أكثر تأنياً وأعمق فكراً، فيزرع فى نفوس مشاهديه أسس الرفض وبذور الثورة بطريقة نفسية ناضجة، وبشكل درامى غير مباشر يعزف عن الإثارة، ويحرك بطريقة نفسية جميع القوى والغرائز والميول ويمدها بكثير من التبصر والأناة لتمضى هى بنفسها فى الطريق الصحيح.

وليست آراء الفيلسوف تجريدية معلقة فى الهواء، ولكنها وثيقة الصلة بمواقف نفسية حادة لأشخاص ارتبطوا أشد ارتباط فى صراعهم ومصيرهم بالعصر ومشكلاته، والأديب محمود تيمور عنى بهذا النوع من الحوادث والمواقف والأحوال الاجتماعية والنفسية حتى نكاد نلمس فى نتاجه النزعات التحليلة والعطف على الشخوص، والاعتدال فى التصوير وعدم المبالغة والإغراق فى تمثيل الواقع كله.

ومسرحية «عوالي» نزع فيها منزع الروح الشرقية، وحوداثها تشبه حوادث الحب العذرى القديم، تحس فيها النزعة الخيالية واضحة، والتحليل النفسى للشخصيات وعواطفهم تحليلاً واقعياً، فالخيال والواقع يتقابلان، وروح الفكاهة والجد ماثلتان.

إنها تحكى قصة فتاة عربية تسمى «عوالي» تناضل من أجل حقها فى الاستشارة وأخذ رأيها فى الزوج الذى يتقدم لخطبتها عملاً بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم «الأيم تستأمر والبكر تستأذن . . قالوا وما إذنها يارسول الله؟ قال إذنها سكوتها»[1].

إنها لم تعد الفتاة المغلوبة على أمرها . . إنها الفتاة التى تقرر مصيرها بنفسها طوع إرادتها وتلبية لأحاسيسها ومشاعرها وفؤادها.

وطبيعى أن تكون لغة هذه المسرحية هى الفصحى، وقد كتب المؤلف فى مقدمتها» إن العامية هى التى تصلح للتمثيل على المسرح، بينما الفصحى هى التى تعطى النص قيمته الأدبية، ويبقى فى تراثنا الأدبى مادام المجتمع متمسكاً بألا يدخل فى تراثه الأدبى إلا ما هو مكتوب بالفصحى»[2].

الأمير سنان :(جالس إلى منضدة يلعب بالشطرنج مع «أبى خوندة» الشاعر وغير بعيد منهما وقف «مكين» يحمل الشراب) مالك ياأبا خونده؟ هل لك فى كأس من خمر معتقة؟؟ تلك هى فى يد الساقى ترحب بك «مشيراً إلى مكين الذى يحمل الكؤوس».

أبو خونده : « وهو لم يغير جلسته» لا حاجة لى بها . . خلنى وشأني.

سنـــان : «وهو يحرك فى تؤده قطع الشطرنج مسترسلاً فى ضحكاته» الكأس تصبو إلى تقبيل ثغرك، والخمر تشتهى أن تلامسى لسانك؟؟.

أبو خونده : «وهو جالس فى حالة عبوس» ألا فلينقطع لسانى أرباً أرباً . .

---

(١) حديث شريف .

(٢) محمود تيمور عوالي ، المقدمة ص ٤ - ٩ ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة د.ت .

سنـــان : «وهو يتابع لعبه» لسانك ينقطع أرباً أرباً! لا قدر الله! - إنه لينطق بالروائع كل يوم من ساحر الشعر، أفتريد أن تحرمنا هذه التحف الغوالي؟؟.

أبو خونده : أى تحف غـوال؟؟ دعنا من هذا وانظر فيـمـا يخلصنى من ذلك المأزق الحرج.. أكاد اختنق!!.

سنـــان : «متحمساً فى اللعب» أحذر السلطان!!.

أبو خونده : أين أذهب به؟؟.

سنـــان : «منتصراً» مات السلطان.. البقية فى حياتك..[1].

أبو خونده : «وقد دفع منضدة الشطرنج جانباً» ويلك من قاتل.. أنت.. أنت لا تتغير أبداً.. مع أعدائك قاتل ومع أصحابك قاتل «يلتفت إلى مكين» هات كأساً ياغلام..

«مكين يملأ لأبى خـونده كـأسـاً وللأمـيـر مـثلهـا، الأمـيـر وأبو خـونده يشربان».

سنـــان : وهل تريد أن أكون رحيم القلب معك؟؟

أبو خونده : «وهو يجرع الكأس» وهل تأبى أن تكون بأصدقائك رحيم القلب؟

سنـــان : «وهو يشرب» نحن فى الدنيا غالب ومغلوب، والفتى الهمام من يحرص على أن يكون الغالب دائماً.

مكيـــن : مولاى

سنـــان : أين عوالي؟؟

مكيـــن : غادرت القصر يامولاى بصحبة الأمير «طلال» وهما فى لبوس الصيد..

---

(١) هكذا وردت، والصواب : الباقية حياتك.

سنـــان : اصطحبت ابن أخى للصيد؟ حسن جداً . . اسمع يامكين اذهب من فورك إلى الفارس «زياد» وأبلغه أمرى إليه بالخروج فى نفر من الحراس إلى ساحة الصيد فى تلال النعمان، وألا يعود إلا ومعه «عوالي» و «طلال» أفاهم أنت ما أقول؟[1] .

والصراع فى هذه المسرحية جعله المؤلف عوالم مستقلة بأشخاصها ومظاهر وجودها، عالج الحياة فيها من طريق تحريك الشخوص على النظام الطبيعى، ثم ترك الغرائز تسيطر، والعقول الباطنة تحسر اللثام، والحقيقة أن المؤلف استفاد من تجارب فطنته وذكائه فى فهم طبائع هذه الشخوص واكتناء أسرارها، تجلى ذلك كله فى شخص القائد العربى الكبير الأمير سنان بن آسر، فأنفته وعزته تحول بين قلبه المتيم بتلك الفتاة التى تربت فى القصر وبين التصريح بهذا العشق والهيام . . كيف ينزل إلى درجة الوله والافتنان بجارية من جوارى قصره؟ ولكن الحب لا يعرف الطبقات وليس فى قانونه أمير أو خفير، «فالقلوب بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبها كيف يشاء، ما تعارف منها أتتلف وما تناكر منها اختلف»[2] .

وتشعر عوالى بهذا الإحساس عند الأمير بحاسة المرأة فتثير فى نفسه صراع الغيرة وحب التملك، فتتظاهر بالتعاطف مع ابن أخى الأمير سنان، وهو شاب فى زهرة العمرة . . . فالصراع ذو شقين صراع نفسى داخلى بين الأمير ونفسه، وصراع وجدانى عاطفى بين الأمير وقلبه أما الخط الآخر للصراع فهو صراع حسى جسدى بين الأمير الذى يناهز الخمسين من عمره وبين أخيه وهو فى ريعان شبابه، أيهما الذى يكون له فضل السبق فى الوصول إلى قلب «عوالي» ثم تتربع عوالى فى قلب كل من الأمير وابن أخيه وتصبح أشبه ما تكون بملكة غير متوجة، فتلمح «لطلال» ابن أخى الأمير - أمام الأمير نفسه- بأنها قد اهتدت إلى الرجل الذى ترضاه بعلاً، لأنه قد جمع كل المزايا التى توافقها «فيقيم الأمير

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠ .

(٢) حديث شريف .

سنان الدنيا ويقعدها ويثور ثورة لا نهاية لها ولعل المشهد التالى يصور هذه الحالات النفسية الثلاث للأبطال «عوالى وسنان وطلال».

عوالـــــي : «تدخل على الأمير سنان محتدة» سمعت أن الخليفة بعث فى طلبى، فلم لم تخبرنى حتى أتهيأ للإرتحال؟.

الأمير سنان : «فى غير مبالاة» ستذهبين فى الوقت الذى أحدده .

عوالـــــي : أحب أن يكون ذلك فى أقرب فرصه .

سنـــــان : لا مانع عندي . . ولكن ثقى أن هذا التأخير كان خيراً لك . . لقد فكرت فى أمرك طويلاً ، وقدرت أنك ربما لقيت فى دار الخلافة ما لا يرضيك ، جائز أن يتخذوك جارية أو حظية أو . . . .

عوالـــــي : أشكر لك أيها الأمير !! .

سنـــــان : إنى لأعدك على الرغم من كل شيء وديعة فى حماى ، فواجب على أن أصونك وأن أهيئ لك مستقبلاً مأموناً . . مع «طلال» مثلاً أو مع غيره!! .

عوالـــــي : «بعد صمت وهى تداعب عقدها» طلال؟؟ طلال لا يعجبني!! .

سنـــــان : «مبتهجاً» طلال لا يعجبك؟؟ ألم تقولى من قبل إنك تحبينه؟؟ .

عوالـــــي : «وهى مازالت تداعب عقدها» غيرت رأيي!! .

سنـــــان : أمسألة رأى هذه أم مسألة قلب؟؟

عوالـــــي : «وقد حدقت فيه» قلت لك غيرت رأيي . . وكفى . . طلال ليس الرجل الذى يستهويني . .

سنـــــان : ومن الرجل الذى يستهويك؟؟ .

عوالـــــي :الذى يتمثل فيه معانى الرجولة كلها!! .

سنـــــان :بالطبع لن يكون متقدم السن . .

عوالـــــي :ليس هذا بشـرط . . السن لا دخل لهـا فى ذلك . . على أن السن فى رجل تختـلف عنهـا فى آخـر . . لعل رجـلاً فى الأربعين تخـاله فى الستين ، وكم من رجل جاوز الستين وهو فتوة ابن الثلاثين . . وأنت لم تخبرنى برأيك فى المرأة التى تروقك . .

سنـــــان :المرأة التى تروقنى هى الطيـعـة التى لا تخـالف لى أمـراً ، ولا تتوانى عن تنفيذ ما أريد!! .

عوالـــــي :تريدها مسلوبة الإرادة ، فاقدة الشخصية؟ ذوق غريب!! .

سنـــــان :ذوق حسن .

عوالـــــي :ما أحسبك تستطيع العيش مع امرأة كهذه لحظة واحدة . .

سنـــــان :لم؟ أليس كلهن على هذا النحو؟ أو لست أعايشهن عيشة طيبة؟ .

عوالـــــي :«غـاضبـة» أنت تعـد النسـاء كلهن جـواري!! الطاعـة دائماً . . الطاعـة والخضوع . . رجل أناني!! .

سنـــــان :الطاعة هنية ياعوالى إذا تعودتها المرأة . .

عوالـــــي :«صائحة» وإن لم تتعودها فماذا تصنع؟ .

سنـــــان :«وقد صاح ثائراً» تتعودها مرغمة!! .

عوالـــــي :«لا تستطيع كبح جماحها» مرغمة؟ كل شيء عندك إرغام فى إرغام . .

سنـــــان :«يهجم عليها ويصفعها» أخرسي . . أخرسى أيتها الخبيثة . .

عوالـــــي :آه «وقد أخفت وجهها فى يديها» .

طـــلال : «يدخل فى دهشة» عمى . . ماذا صنعت؟ ماذا صنعت؟ كيف تصفعها؟ .

سنـــان : أصفعها وأصفعك أنت أيضاً .

طـــلال : «يجرد سيفه فى وجه عمه» لابد أن أنتقم لها .

سنـــان : «يضحك» تنتقم لها؟ تعال جرب . .

عوالـــي : «تهجم على طلال وتخطف منه السيف وتشهره فى وجه سنان» أنا التى سأنتقم لنفسي .

سنـــان : «لطلال» دعها تنتقم لنفسها . . «يقترب منها» تعالي . . انتقمى لنفسك! صدرى أمامك . . اقسم لك بشرفى أنى لن أدافع عن نفسي . .

عوالـــي : لن تدافع عن نفسك؟ لا . . دافع عن نفسك!! سترى أن الشخص الذى يواجهك لا يقل شجاعة ومهارة عن أشجع فارس نازلته فى ميدان الحرب!! قلت لك دافع عن نفسك .

سنـــان : «مقترباً منها» تعالى . . أضربي . . أغسلى الإهانة التى أهنتك بها كيف تغمضين على إهانة كهذه؟ . . قلت لك تعالى . .

عوالـــي : «فى ضعف» وحش!! وحش!!

سنـــان : «وقد اقترب منها» حقاً أنا وحش . . لكن أؤكد لك أن هذا الوحش لم تبلغ به النذالة أن يرفع يده عليك . . وفى رأسه مسكة من عقل! لم أكن فى وعيي حين صعنت بك ما صنعت . وجدتنى شعلة نار حامية . . كل شيء أمامى كان يتراءى لى أحمر ملتهباً «يحتضنها ويقذف بالسيف بعيداً» أحسست أن نصالاً تهاوت على قلبى فهى تمزقه إرباً إرباً .

عوالـــي : «ترمى بنفسها على صدره باكية» أكرهك . . أكرهك .

طـــــلال : «يجرى خارجاً كأنه يبكي» سأشكوك إلى الخليفة ياعمي .

سنـــــان : «فى شوق ولهفة» عوالى . . عوالي . .

عوالـــــي : «تبادله العناق» سنان . . سنان . .

سنـــــان : «يحملها ويخرج بها من باب خلفى صغير جارياً» . .

وبعـــد:

فالمسرحية مجموعة من المشاهد تتوافر فيها الصورة والحركة والإيقاع والحوار الذى يطول ويقصر تبعاً للغرض المنشود فى السياق عبرت عن المعنى الذهنى الذى يحرك الشخوص، ويعكس حالاتهم النفسية المتباينة التى تجلت فى الصراع بين الأمير وابن أخيه والخدم والحشم ومالأتهم للسلطان، والإشباع الفطرى والسلوك الغريزى الذى حدا «بعوالي» أن تتبوأ مكان الصدارة وتتربع على عروش قلوب المعجبين من الفرسان والأمراء . .

المعالجة الملحمية والاتجاه الذهني

مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس، مزج فيها مزجاً تاماً بين الممثلين والجمهور، فلا توجد خشبة مسرح على الإطلاق، وإنما يتحرك الممثلون فى حرية بين الجمهور، ويكونون معه وحدة بشرية واحدة، بل يستطيع الجمهور أن يقوم بدور «الكورس» فيعلق على الأحداث الجارية أو يعارض الممثلين أو يطلب تفسير ما يحدث، لأن مستقبل المسرح ركيزة فى مواجهة الجماهير ووسيلة من وسائل التعبير المستخدمة كالإذاعة المرئية والخيالة، يقول الكاتب «هذه الرواية مكتوبة على أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحدة واحدة، ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءاً من الممثلين والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور وإذا كان المسرح الإغريقى والأوربى قد اصطلح على تسميته بالخدعة المتفق عليها، فمسرحنا فى معظمه هو الخدعة التى لم يتفق عليها، الخدعة الكاملة المباشرة، بلا أى محاولة لتخفيفها أو مواربتها، والمسرح الأمثل فى نظرنا لتمثيل هذه الرواية ليس هو المسرح العادى حيث الجمهور الذى يواجه الحائط الأول الذى تتفرج عنه الستارة، ولكنه على المسرح الدائرى أو الحلقة التى تتكون نتيجة تجميع أى جماعة من الناس على شرط أن تزود بالإضاءة الكافية، ولا يحتاج الأمر إذن لأبواب دخول وخروج، فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف فى طريقه إلى الدائرة المسرحية فى الوسط وهو داخل ثم وهو خارج»[1].

(١) يوسف إدريس، الفرافير، المقدمة، ص ٤، ط١، مطبعة الكتاب الماسي، القاهرة، ١٩٦٤م.

بهذا المزج التام قد جعل المؤلف مسرحية «الفرافير» مسرحية ملحمية، يشارك الجمهور أحداثها، بل ويتخذ قراراً إيجابياً أو سلبياً نحوها، ولم لا وهى تعرض مشكلة تهمهم جميعاً، مشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان، بين الرئيس والمرؤوس، والتابع والمتبوع، إنها مشكلة أزلية فلسفية قديمة قدم الكون نفسه.. هذا النظام الإنسانى الرتيب خادم ومخدوم.. سيد وفرفور.. هذه السيادة والتحكم ورسم الطرق والتخطيط فى العمل والحركة والاندماج والتنفيذ.. هذا الخط الذى لا مناص منه ولا مفر.. هل يمكن التخلص منه؟ هل يمكن القضاء على نظام الفرفور؟ والسيد والمسود؟ وهذه البيروقراطية التى أصبحت متفشية فى المصالح الحكومية والإدارات، ومازلنا نعانى منها الكثير فى واقعنا العلمى المعاصر.. ألا يمكن القضاء عليها؟ هذا هو مغزى المسرحية الذى عناه المؤلف بغية الوصول إلى طريقة أمثل وإلى سلوك أفضل.

والفرفور هو الشخص البارع، الهجاء الساخر المتهكم الذى يستخدم ضحاته وتهكمه وسخريته فى مرارة وروح غير هدامة، بل يجبر بهجائه وسخريته من يواجهه على تقبل آرائه، ولعل المؤلف قصد إلغاء الحائط الرابع الوهمى عندما تحدث إلى الجمهور «سيداتى وسادتى، مساء الخير.. أنا مش خطيب ولا حاجة.. أنا مؤلف الرواية.. واحنا كمان ممكن نبتديها على طول، ويقعد كل واحدة فيكم يتفرج عليها فى الضلمة لوحده كأنه فى سينما.. احنا فى مسرح.. والمسرح احتفال.. اجتماع كبير.. مهرجان.. ناس - بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين وتلاته مع بعض.. عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت، وثانيا إنها حتقوم فى الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق.. عشان كده مافيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين.. أنتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية.. وليه لا؟ اللى يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل.. أنتوا ما بتعرفوش تمثلوا؟ بقى دا كلام..

«يغادر المنصة مقترباً من مقدمة المسرح فيكتشف المتفرجون أنه رغم أناقة نصفه الأعلى يرتدى «شورت» قصيراً جداً يكشف عن ساقيه الطويلتين الرفيعتين وحذائه الذى يغطى

رجليه بلا جورب» مع تقديرى لشعوركم النبيل ده وفرحكتم بأنى قربت منكم . . أنا مش شايف أى مناسبة للضحك ده . . الرواية لسه ما بدأتش . . ياحضرات من فضلكم . . أنا كل قصدى إننا نلغى المسافات اللى بيننا ونرفع الستاير اللى بين كل واحد والتاني . . ونعيش ساعة ساعتين . . للصبح إذا حبينا نمثل مع بعض ونألف مع بعض ونتفرج على بعض «ثم يقدم بطل المسرحية الفرفور للمتفرجين بدقات تقليدية على المسرح»[1] .

وفى الفصل الأول ترى السيد وقد فرض على الفرفور كل شيء على سبيل الإعلاء والإلزام، وينفذ الفرفور كل طلبات السيد دون معارضة، لدرجة أن السيد يوحى إليه بعدد أنفاسه والتحكم فيها . .

وفى الفصل الثانى يحاول يوسف إدريس أن يعرى مجتمعه فوق خشبة المسرح ليرى الناس أنفسهم على ما هم عليه، بعد أن يسقط عنهم القناع ويكشف الأكذوبة والتفاهة والوهن والخسة والمرارة والنفاق ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات أو يصدروا أوامرهم لتغيير العالم والمجتمع وأنفسهم .

فنرى تمرد فرفور على السيد حيث يعلن استغلاله والتعبير عن رأيه والتصدى لكل ما يقف أمامه من صعوبات، ولكن السيد يحاول جاهداً أن يعيده إلى العمل، وبعد إلحاح وشد وجذب يتفق الإثنان على أن يجربا كل الحلول فمرة يعمل فرفور سيداً، ويعمل السيد فرفور ولكنهما يفشلان ومرج أخرى يعمل الإثنان سيدين فيصابان بخيبة أملها فى تنظيم العلاقة بينهما، فيهتديان إلى الانتحار، وتنتهى الفكرة دون وضع حل لها، لأنها مشكلة أزلية فلسفية وقديمة قدم الإنسان نفسه .

والشخوص فى المسرحية قليلة ومحدودة تعتمد على شخصيتى فرفور والسيد وهاتان الشخصيتان لا يمكن للمشاهدين أن يفهموهما أو يصلوا إلى حقيقتهما إلا بالعقل، لأن المسرحية كما قدمنا فلسفة إنسانية تقوم على العقل والفكر والذهن الذى يعرض قضايا الإنسان أو النماذج البشرية أكثر مما تقوم على قضية شخصية أو فردية . . ولكننا نستطيع أن

(١) المرجع السابق ، ص ٨ .

نقول أن شخصية فرفور شخصية مسرحية وحزينة فى نفس الوقت، شخصية تثير الضحك وتثير الشفقة فى آن واحد أشبه ما تكون بشخصية نجيب الريحانى فى عروضه الضاحكة الساخرة، حيث يتناول الدنيا تناولاً مليئاً بالسخرية النقدية، وفى نفس الوقت يحمل مشكلة تنطوى عليها جوانحه.

وشخصية السيد شخصية تجريدية تصلح لكل زمان ومكان، فهى بحكم أوامرها ونواهيها تحتاج إلى قوة فى الإرادة واعتداد بالشخصية، وتحكم كامل على أعضاء جسم فارغ، وسيطرة تامة على الصوت والحركة وتنظيم التنفس وضبط النفس واتساع الصدر.

بقيت شخصيتان ثانويتان شخصية الميت الذى اعترض على القبر المجهز له والمعد لاستقباله، فاعتمدت على الإغراب الكامل فى الصوت المتهدج والنبرات المنقطعة، والحركات المترنحة، وإتيان الأعمال اللاإنسانية.

وشخصية الزوجة تلك الفتاة «البورجوازية» المتظاهرة، التى تجرى وراء الشكليات من الأمور، أغرتها غريزة حب الظهور، فارتدت ثوبا غير ثوبها وسرعان ما تحولت إلى سيدة معتدلة تربى أطفالها وتحرص عليهم وتراعى شئون بيتها.

ولاشك أن يوسف إدريس قد تأثر بمدارس التجريب فى الشكل المسرحى أمثال «بيراند للوويريخت وبيكيت ويونسكو» وغيرهم من رواد التجريد المسرحى فى الشكل والمضمون، وليس المهم فى التجربة المسرحية أن يقدم الكاتب تقاليد جديدة، أو يحطم الحائط الرابع الوهمى كما زعم الكاتب ولكن المهم أن يستفيد من التجارب الجديدة التى سبقه إليها كبار المجددين ويستخدم إمكاناتها فى خدمة نصه الجديد، والذى لا شك فيه أن الكاتب قد أفاد من مسرح السامر الشعبى حيث اعتمد على سرعة البديهة والتلميح سواء فى الأسئلة أو الإجابة عنها حين ربط علاقة السيد والفرفور فى المسرحية برباط الاهتمامات المحلية على مستوى الطبقات فى الشعب، وعلاقة الزوج بالزوجة فى المسرحية وكيفية جلب الرزق والكفاح من أجله، ربطها بالمعاناة الاقتصادية التى يعيشها العصر، وحطم الحائط الوهمى بين المتفرج والممثل واندمجت الصالة بالمنصة اندماجاً تاماً أفاد النص

وحقق المشاركة الوجدانية والنفسية، وحطم قواعد الزمن ولم يرضح له حيث تزوج السيد، وفى اللحظة التالية يظهر أطفاله دون إسدال الستارة وفلسفته واضحة فى التلاعب بالزمن بلا ضابط لخدمة المضمون والشكل، فالشكل عنده مضمون فنى والمضمون شكل فني.

وفى المشهد التالى يجسد الصراع بين السيد والفرفور الدوافع الحقيقية وراء تصرفات الناس التى تحكمها عقد الصراع الطبقى، ويحاول كل منهم أن يخفيها، أو يقنعها بالمظاهر الزائفة التى تتصل بالشرف والعزة والسيادة والكرامة.

السيد :أنا كل اللى أفهمه كويس إنى سيدك وخلاص.

فرفور :سيد إنت ياسيدي.. اللاقول لى ياسيدي.

السيد : عايز أيه؟.

فرفور :اللا أنت سيدى ليه؟.

السيد :مش عارف أنا سيدك ليه ياولد.

فرفور :«مشيراً إلى الفاس المستقرة على الأرض» إن شاء الله انسخط زى اللى نايمة دى ما أعرف.

السيد :أما أنت فرفور مسخه صحيح.. ما تعرفش أنا سيدك ليه ياولد؟

فرفور :أنا مش عارف.. تعرف أنت؟.

السيد :ما هو من ضمن شغلى ياواد إنى ما اعرفش.. أمال أنت فرفور ليه؟ أنت فرفور بتاعى تبقى لازم تعرف لي.

فرفور :طب أنا فى دى ما اعرفش.

السيد :وأنا ما اعرفش.. فيبقى ما اعرفش بتاعتى تمشى على ما اعرفشى بتاعتك.

فرفور :بس . . لقيتهالك . .

السيد :هى فين؟

فرفور :اللى قاعدة هناك فى اللوج اليمين .

السيد :يخيبك ياولد . . هودا اللى متعرفوش؟[1]

وقد اعتمد المؤلف - فى معالجته المسرحية - على الأسلوب الكوميدى الراقى ، ونهج طريق النقد الموضوعى لسلسلة من الأعمال والحرف والوظائف العامة والخاصة والمواقف السياسية والاجتماعية بغية إثارة الغضب والتمرد لدى الجمهور فى هجاء وسخرية وفكاهة ونقد محلى لاذع .

السيد :مادام سيد لازم يكون لى شغلة . . اسمع ياوله يافرفور . . ياولد نقيلى شغلة محترمة قوى ، حاجة كده مودرن خالص .

فرفور :تشتغل رأسمالية وطنية؟

السيد :مفيش حاجة أحسن؟

فرفور :فيه . . تشتغل مثقف ؟

السيد :وبيعملوا أية المثقفين دول عندكم ؟

فرفور :ما يعملوش حاجة . .

السيد :إزاى ما يعملوش حاجة ؟

فرفور :أهو ده سؤال يدل على إنك مش مثقف .

السيد :طب وغيره فيه أيه كمان؟

فرفور :تشتغل فنان؟

---

(١) يوسف إدريس ، الفرافير ، المقدمة ، ص ٤ ، ط١ ، مطبعة الكتاب الماسي، القاهرة ، ١٩٦٤م .

السيد : فنان أيه؟ أعمل أيه؟

فرفور : فنان من غير فن

السيد : وهو فيه فى الدنيا فنان من غير فن؟

فرفور : يوه . . عندنا منهم كتير . . دول يسبحوا على الواحد «يمد يده داخل ملابسه ويخرجها مقبوضة» تاخد لك كبشة . . طب أيه رأيك تشتغل مطرب؟

السيد : أعمل أيه يعني؟

فرفور : تقعد لك ييجى تلاتين أربعين سنة تقول آه .

السيد : يافرفور !!

فرفور : ما تزعلش؟ أشتغل وكيل نيابة

السيد : وكيل نيابة مرة واحدة ؟

فرفور : أيوه . . الراجل اللى بيعادى الناس ده لله فى لله . . لا ياعم أشتغل قاضى أحسن .

السيد : أعمل أيه يعنى يافرفور .

فرفور : تفضل تدرس فى قضايا كويس قوى وتجهز لها الحيثيات وبعدين تيجى فى المحكمة تأجلها مش عاجبك؟ خلاص . . أشتغل دكتور . .

السيد : ما فيش يابنى شغلانة عندك . . الواحد ياكل منها عيش بعرق جبينه؟

فرفور : فيه أشتغل حرامى . . !!

السيد : طب أنا مستعد .

فرفور : تحب تبقى تشتغل حرامى كبير والا متوسط والا حرامى على قد حاله؟

السيد : ودى عايزة كلام . . حرامى كبير طبعاً . .

فرفور : خلاص بقى اشتغل فى التصدير والإستيراد . .

السيد : والحرامى المتوسط .

فرفور : أبقى افتح لك جمعية تعاونية . .

السيد : إلا دى . . واللى على قد حاله ؟

فرفور : ده الغلبان بقى . . اللى يسرق بعرق جبينه . . يطلع على مواسير يسطى على بيت . . ينشل محفظة وتطلع فاضية . . حـاجة زى كـده [1] .

وكذلك اعتمد فى معالجته لأحداث مسرحيته أعلى التجسيد الدرامى لنظام الكون الذى يجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة بفعل الجاذبية المغناطيسية المتأثرة بعنصرى الثقل والكثافة فنرى فرفور يدور حول السيد بفعل الجاذبية المغناطيسية التى تجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة وهكذا يعتبر دوران الفرفور حول السيد نظاماً كنظام الأفلاك . وبذلك يفشل الإنسان فى رحلته الأبدية فى العثور على معنى لوجوده ، لأنه مجرد ذرة فى هذا الكون بدليل إيجاءات إسدال الستارة النهائية «لقد يوحى إسدال ستارة النهاية على فرفور وهو يصرخ فى جمهور النظارة - ياعالم . . يافرافير . . إلحقوا أخوكم . شوفو لنا حل . . حل ياناس . . «لازم فيه حل . لابد فيه حل . . النجدة» قد توحى هذه النهاية المفتوحة بمثل ما كانت توحى به نهايات «تشيخوف» حين يكتفى برسم الصورة ، ويتركها تحفر فى نفسية المتلقى أخاديد مأساوية عميقة ، أو يقنع بإثارة الفكر والشعور وتوجيههما صوب التجربة المطروحة ، وحفزهما بالألم والمعاناة إلى التغيير أو على الأقل إلى الأمل فى التغيير» [2] .

فالتجسيد هنا تجسيد بشرى قوامه سيد وفرفور ، وهذه سنة الحياة ونظام الكون ، ولولا ذلك ما عمر الكون ، ولتلاشت الغاية الكبرى من حكمة وجود الصراع بين الطبقات

---

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .

(١) د. محمد فتوح في المسرح المصري المعاصر مرجع سابق ، ص ١١٣ .

واختلاف الدرجات حفزا للعمل ودفعا لعجلة الإنتاج «إن صراع الفرفور للتخلص من السيد صراع قائم على جميع الحالات البشرية حتى فى الحالة التى نسميها نحن حالة الموت، فالموت من الناحية العلمية هو نوع من تحليل الأجسام إلى إلكترون وبروتون، حيث يدور الإلكترون دورة أبدية حول البروتون، كما كان الفرفور فى الدنيا يدور حول سيده، والذى أحسن وضعه يوسف إدريس أن ترك المسرحية لا تقدم حلاً للمشكلة، بل ترك الباب مفتوحاً أمام العقل الإنسانى ليبحث عن حلول»[1].

ومع ذلك فقد أضرت بالتجربة بعض الهنات حيث تحولت مشاهد كثيرة إلى قفشات لفظية استخدمت أسلوب «القافية» المعروفة فى مسرح السامر الشعبى، مما أصاب العمل الدرامى بالخلخلة والتفكك، وهذا الإطناب فى نقد المهن والصناعات والوظائف والنسوة المتحررات والسيدات المتفرجات أدخل السأم والملل لرتابته وتكرار أجزائه، وهذا المقياس التجريدى الذى طبق على بطلى المسرحية جعل كليهما يتسم بالنمطية، لأن السيد لم يفصح عن رغبات خاصة أو طلبات تميزه عن غيره من الأسياد. . وإنما هو نمط يحمل كل الصفات السائدة فى السادة، وكذلك «فرفور» هو العبد أو الخادم الذى يحمل كل صفات العبيد والخدم والتى تفقده رغباته وميوله الشخصية مستقلة وحياة لها طابعها الخاص.

ولقد حاول المؤلف أن يربط بين العلاقات الإنسانية القائمة بين السيد والفرفور وبين قوانين الطبيعة الجبرية، فأوحى إلينا بأن قوانين الكون الصارمة هى المسئولة عن تلك العلاقة الظالمة بين السيد والفرفور ومن ثم كانت الصلة بين الشكل الفنى للمسرحية وهذه النهاية المشبعة بروح التشاؤم واليأس، وأكدت القنوط من وجود نظام عادل يضمن للكل حياة مثالية رغدة لا تعرف المشكلات ولا تعكر صفوها المتاعب، وغاب عنه أن العلاقات الإنسانية تخضع للقوانين الاجتماعية التى تعترف بإرادة الإنسان فى تكييف أموره وأحواله المعيشة فى الحياة، بل بإرادته يستطيع أن يسخر قوانين الطبيعة لخدمته وبعقله يتمكن من إخضاعها لسلطانه.

---

(٢) رجاء النقاش في أضواء المسرح ، ص ١٢٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥م.

واللغة الدارجة عند يوسف إدريس يستخدمها ببراعة حيث يتخذ طريقه إليها وهو يعتبرها وسيلة للتعبير والمنقذ الوحيد لتراثنا الفولكلورى المكتوب والشفوى، لذلك هو يصر على أن اللغة الدارجة هى التى تعكس ما يشعر به وما يريد توصيله للناس، فى مسرحه، فضلاً عن أن الفصحى - فى رأيه - بعيدة عن الجمهور غير المثقف، ومن ثم اختار لغة «الفرافير» لغة فنية عامية ونلمس ذلك فى الكلمات الفصيحة التى تسربت إلى لغته الدارجة فأثرتها إثراءً ظاهراً مثل «وإياك أن تنطق حرف واحد من عندك» ، «أمرى إلى الله» ويكثر فى المسرحية من أفعال الأمر والنهى وأدوات الاستفهام والتعجب مثل «وده» و «دي» و «أيه» و «ليـــه» و «يعني» و «يلا» و «الله الله» و «بقى» و «إزا» و «ياواد» ، و «ياعـــمي» و «ياخويا» .

ويكثير من استخدام المحسنات البديعية، والجمل القصيرة، والتوكيدات المختلفة، والألفاظ الموحية، والعبارات المضغوطة التى يسميها «الكلمة المتفجرة» مثل «قال أيه . . مأساة الإنسان . . الوجود والعدم . . . لحظة الاختيار . . الدفعة الأولى . . إذا شبعوا يتغزلوا فى الجوع وإذا اتعذبوا يقولوا شعر «وإذا حبوا يلعنوا الحب» . .[1]

واللعب بالألفاظ من سمات «يوسف إدريس» فعندما يحاول «فرفور» أن يختار عروساً لسيده تسأله السيدة عن عمل سيده «ويطلع أيه سيدك ده»؟ فيجيبها دون تفكير «يطلع ميت كيلو كده . . » .

فاللغة هنا وسيلة لعنصر التطور الحيوى بين المواقف والأحداث والشخوص ، بحيث تجعلنا نشعر بوحدة العمل الدرامى النابض بالحرارة والمفعم بالحركة المادية والنفسية والمعضلات الفلسفية المعقدة .

والاتجاه الذهنى وإن كان قد طرقه كثير من المسرحيين إلا أنه قد تربع على صدره توفيق الحكيم، بحكم إنتاجه الغزير، وأصاب عنده النجاح، وقد وفق كل من د. بشر فارس، فتحى غانم، والدكتور رشاد رشدى ويوسف إدريس فى استخدام هذا الاتجاه للتعبير عن كنه الحياة وحقيقتها الأولية .

---

(١) انظر المسرحية ، ص ١٤١ ، مرجع سابق .

ونحن لا نستطيع أن نتتبع كل ما كتب فى هذا الاتجاه، ولكن الذى يعنينا أن المسرح الذهنى قد تعرض -ولايزال- لنقد شديد، حيث أتهم بضعف الحركة أو انعدامها، وفتور الحبكة أو تخلخلها، حتى يرى بعض النقاد أنه مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للعرض على الخشبة.

ومهما يكن من أمر فالمسرحية الذهنية قد تعددت روافدها الرمزية والأسطورية محاولة الاقتراب من الواقع الإنسانى، والالتحام بالحياة المحسة وإدخال المفاجأة الدرامية، وبث الحركة والحيوية بين الشخوص والأحداث.

هذا والمسرحية الذهنية منذ أن ظهرت فى القرن الماضى على يد «أبسن» النرويجى، و«برنارد شو» الأيرلندى، أطلقوا عليها اسم «الدراما الحديثة» لأن عمالقة هذا الاتجاه مزجوا بين الرمزية والواقعية وطوروا الصراع الناشب بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان والحقيقة ومادام الإنسان قد دخل طرفاً فى الصراع فإن المسرحية لا تفقد حرارتها بل إن تأثير قوتها الدرامية يهز النفوس ويثير الشجون، ويولد الشفقة، والرعب فى نفوس المشاهدين ويحقق ما يُسمى «بالتطهير».