# مسرح عزيز أباظة

وبعد وفاة شوقى باحدى عشرة سنة تقريباً ظهر شاعر تقليدى جديد يتمسك بعمود الشعر بل ويقتتل فى سبيله ويحرص الحرص كله على الجزالة ، وهو الشاعر عزيز أباظة الذى عرف فجأة كشاعر عندما نشر سنة ١٩٤٣ وهو يعمل مديراً لإحدى مديريات القطر ديوان « أنات حائرة » الذى خصصه لرثاء زوجته الفقيدة ، فكان هذا الديوان هو وديوان « من وحى المرأة » للأستاذ عبد الرحمن صدقى ظاهرة فريدة ، لا فى الشعر العربى وحده بل فى الشعر عامة ، إذ نرى كلا منهما يخصص ديواناً — لأول مرة — لرثاء الزوجة .

والظاهر أن الأستاذ عزيز أباظة قد عقد العزم على أن يكون شاعر المفاجآت فنحن لا نعلم أنه قد نشر بعد ذلك الديوان قصائد أخرى من الشعر الغنائى أى الشعر العربى التقليدى ، وعلى العكس من ذلك نراه رغم نزعته التقليدية المحافظة على عمود الشعر العربى يفاجىء الجمهور المصرى فى سنة ١٩٤٣ بأول مسرحية شعرية له وهى « قيس ولبنى » التى أتبعها بعدة مسرحيات شعرية أخرى استقاها — كما فعل شوقى — إما من تاريخ مصر وإما من تاريخ العرب الحقيقى أو الأسطورى قبل أن ينتهى أخيراً إلى كتابة مسرحية معاصرة شعراً أيضاً وهى «أوراق الخريف» التى ظهرت فى أواخر سنة ١٩٥٧ .

لقد ألف عزيز أباظة مسرحية قيس ولبنى التى مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى ٤ نوفمبر سنة ١٩٤٣ .

وفى سنة ١٩٤٧ نشر الأستاذ عزيز أباظة مسرحية « العباسة » التى مثلتها أيضاً الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بدار الأوبرا وحضرها الملك السابق فاروق وأنعم بمناسبتها على المؤلف برتبة الباشوية . وقد كتب الدكتور محمد حسين هيكل

مقدمة لها. وفى سنة ١٩٤٩ أصدر مسرحيته الثالثة «الناصر» مصدرة بخطاب إعجاب وتقدير من الأستاذ أحمد لطفى السيد ومقدمة للأستاذ أحمد حسن الزيات .
وفى سنة ١٩٥١ أصدر مسرحيته « شجرة الدر » وأهداها إلى الشاعر أحمد شوقى أو على الأصح إلى روحه قائلا : « إلى شوقى الخالد أزجى أثراً من هديه ونفحة من وحيه هدية تقدير وإكبار ووفاء » ومن الواضح أن الأستاذ عزيز أباظة كان يستطيع أن يكتب نفس الإهداء على مسرحياته السابقة فكلها أثر من « هدى شوقى ونفحة من وحيه » .

وبعد قيام الثورة المصرية الأخيرة أصدر الشاعر عزيز أباظة مسرحيته الشعرية الخامسة « غروب الأندلس » وأهداها « إلى الأمة المصرية الكريمة » قائلا : « لقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها — إلا قدراً ضئيلا منها — ولما يتأذن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه ، ولا لبعثك المجيد أن تنهل آلاؤه ، ولقد كان أغلب ظنى أنها لن يهيأ لها أن تنشر على الناس ممثلة أمامهم أو متداولة بين أيديهم ، ولكننى قدرت وقدر الله ، وكان أمر الله قدراً مقدوراً .
وفى هذه المسرحية أيتها الأمة الناهضة لمحات عن الدول كيف تتداعى أواسيها . وعن الشعوب كيف تتوارى فى حنايا الأبد مجاليها ، ولعل العظة والاعتبار ألصق بالمشاعر من العظة بالنصيحة ، فإن شارفت هذه العظة منك سماوة تشوفت إليها ، فهو إذن نشيدة طالما تعلق أملى بأهدابها ، ورغيبة وقفت العمر أعالج العسير من أبوابها » . وقد كتب الدكتور طه حسين لهذه المسرحية مقدمة اعترف فيها بأنه لا يكلف بالمسرحيات الشعرية التى كتبها فى عصرنا الحاضر أحمد شوقى ثم عزيز أباظة قائلا « إنى لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التى تعرض على الناس شعراً فى هذه الأيام ، وشعراً عربياً بنوع خاص ، وقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتمرد على أوزانه وقوافيه ، وآثر حرية النثر وطلاقته وإسماحه على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير ، وأصبحت القصص الشعرية فى اللغات الأوروبية نادرة أشد الندرة ، لا يكاد الناس يقبلون عليها إن وجدت

فإن فعلوا، لم يتصل إقبالهم عليها إلا ريثما ينصرفون عنها إلى الحرية الحرة ، والطلاقة المطلقة فى هذا التمثيل المنثور الذى لا يكلفهم إلا أيسر الجهد وأقل العناء . وقد صحب التمثيل فى أثناء طفولته ، وحين بلغ شبابه الشعر لأنه لم يكن يستطيع أن يتخفف من الغناء ، ولأن النثر لم يكن قد استكمل قوته بعد ، فلما تخفف التمثيل من الغناء ومرن النثر واستطاع أن يتصرف فى جميع فنون القول انصرف إليه أصحاب التمثيل ، وتركوا الشعر بفنونه الخاصة . فإذا كانت آيات التمثيل فى العصر القديم وفى أوائل العصر الحديث شعراً كلها فإن القرن التاسع عشر قد شهد مزاحمة النثر للشعر على التمثيل حتى استأثر به وكاد يصرف الشعر عنه صرفاً » .

وهذا الرأى صحيح فى جملته ، ولكنه غير صحيح فى الكثير من حيثياته ، فإنه إذا كان الشعر التمثيلى قد صاحبه الغناء ، بل والموسيقى أيضاً عند أول ظهور هذا الفن الأدبى عند اليونان القدماء، فإن هذه الحقيقة التاريخية لا يجوز أن تعنى ضرورة مصاحبة الغناء للشعر لتبرير استخدامه فى مثل هذا الفن، وذلك بدليل أن الغناء والموسيقى قد انفصلا عن المسرح التمثيلى منذ أوائل عصر النهضة الأوربية فى القرن الخامس عشر الميلادى عندما ظهر بمدينة فلورنسا أولا ثم فى المدن الإيطالية والفرنسية والألمانية بعد ذلك فن مسرحى خاص بالغناء والموسيقى وهو فن الأوبرا والأوبريت ،ومع ذلك ظلت المسرحيات التمثيلية تكتب شعراً فى عصر من أزهى عصور هذا الفن وهو العصر الكلاسيكى الذى يكاد يغلب الشعر التمثيلى فيه على كافة أنواع الشعر الأخرى وذلك دون أن ينتقص العدول عن الغناء من قيمة هذا الشعر التمثيلى أى المسرحيات الشعرية التى لا تزال حية خالدة حتى اليوم ، بل إنه يمكن القول بأن الشعر كله قد نشأ أصلا مصاحباً للغناء والموسيقى سواء منه الشعر الغنائى أو الشعر الملحمى أو الشعر التمثيلى ، ولم يشذ عن ذلك الشعر العربى ، بدليل ما هو ثابت فى أكبر موسوعة للشعر العربى القديم ، وهو كتاب الأغانى للأصفهانى حيث نرى كل قصيدة

تشفع بضربها الموسيقى ، ثم انفصل الشعر عن الموسيقى والغناء واستقل بذاته دون أن يختفى أو يضعف تأثيره على النفوس .

والشعر — كما قلنا غير مرة ، ليست موسيقاه ترفاً ولا مجرد وسيلة للتطريب ، بل هى أداة مرهفة للتعبير عن لطائف من المعنى أو الإحساس قد تعجز الألفاظ غير المنغومة عن التعبير عنها ، وإذن فلا ضير من استخدام الشعر كوسيلة للتعبير فى أى فن من فنون الأدب ، ولكن على شرط أن يستطيع الشاعر تطويعه للفن الذى يستخدمه فيه بحيث ينجح فى التعبير به عما يريده وبخاصة فى الفن المسرحى الذى يتجه إلى الجماهير ويتطلب سهولة فى اللغة المستعملة حتى لا يصطدم السامع بلفظ غريب أو تركيب معقد يعوق الفهم السريع والمتابعة المتصلة واستيعاب الهدف الذى يرمى إليه الشاعر .

وبالرغم من عدم كلف الدكتور طه حسين بالشعر التمثيلى المعاصر فإننا نراه يعلن طربه بشعر الأستاذ عزيز أباظة فى هذه المسرحية ويصفه بأنه « شعر جزل رصين لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد » ، بل ويرى المسرحية كلها قصيدة رائعة دون أن يناقش ملاءمة شعر عزيز أباظة عامة واللغة التى يستخدمها خاصة لهذا الفن الجماهيرى أو على الأقل المعد للاستماع السريع لا للقراءة المتئدة بين أيدى المعاجم اللغوية .

وأما عن أصول هذا الفن التى لا يمكن بدونها أن يحقق هدفاً سواء كتب نثراً أم شعراً فقد تخلص الدكتور طه حسين من التعرض لها عند حديثه عن هذه المسرحية بلباقة فقال « وليس لى بالطبع أن أنقد القصة من هذه الناحية "يعنى كما قال من قبل : ناحية أحداثها ومشاهدها التمثيلية " فقد لا يكون من حقى أن أدخل فيما لا أحسن من صناعة التمثيل » وهذا عذر فيه كثير من المغالطة ، فالدكتور طه حسين قد لا يستطيع نقد التمثيل ، ولكنه بلا ريب يستطيع نقد الأدب التمثيلى ، وهو الذى استهل حياته الجامعية بتدريس الأدب التمثيلى عند اليونان وتأليف كتاب قيم فيه ، ومع ذلك اكتفى الدكتور طه حسين

فى حديثه عن أحداث هذه المسرحية ومشاهدها بالإشارة إلى شدة انطباقها على مصر المعاصرة فى فترة ما قبل الثورة ، فيقول عمن شاهدوها تمثل إنه « يقطع بأنهم قد تصوروا أشخاصاً مصريين وألقوا عليهم أسماء مصرية ، ولونوا الأحداث فى ضمائرهم بألوان يعرفونها حتى المعرفة حتى لكأنهم رأوا رأى العين » دون أن يفصح الأستاذ الكبير عما إذا كان يرى فى هذا حسنة تعطى المسرحية قيمة أدبية وإنسانية متميزة أم يرى فيه سيئة تشير إلى عدم استيعاب المؤلف لروح العصر التاريخى الذى استقى منه أحداث مسرحيته، وبخاصة وأن الدكتور طه حسين يشير إلى شىء من ذلك بطرف خفى حينما يقول عن المسرحية « إنها تصور أحداثاً وقعت منذ قرون ، وأخص ما يوصف به العصر الذى وقعت فيه أن طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استئثاراً به من طبيعة العصر الحديث الذى لم تكن شمسه قد أشرقت بعد » .

ثم يترك الشاعر عزيز أباظة التاريخ وأحداثه ليختار موضوعاً أسطورياً من أسطورتنا الشرقية الشهيرة أسطورة ألف ليلة وليلة فصاغ منها فى سنة ١٩٥٤ مسرحية « شهريار » بالاشتراك مع الأستاذ الشاب عبد الله البشير الذى نعلم من مقدمة المسرحية أنه كان قد ألف باللغة الإنجليزية مسرحية عن نفس الموضوع ومثلها تلاميذه فى كلية المعلمين .

ولما كانت هذه المسرحية الإنجليزية غير مطبوعة فإننا لم نستطع العثور عليها لنتبين مدى اختلافها عن المسرحية الشعرية التى كتبها الشاعر عزيز أباظة بأسلوبه الشعرى التقليدى المعروف .

وعلى أية حال فالأستاذ عبد الله البشير لم يكن أول أديب عربى أو أجنبى اتخذ من أسطورة شهرزاد أو شهريار موضوعاً لمسرحية وهذا الموضوع قد طرقه كثيرون من كتاب الغرب بل وصيغت من هذه الأسطورة أوبرات لا مسرحيات فحسب . ولعل من أروع التعبيرات الموسيقية عن هذه الأسطورة تعبير الموسيقى الروسى الكبير ريمسكى كورساكوف ملحن «شهرزاد» .

وفى مصر عالج هذه الأسطورة عدد من أدبائنا فكتب توفيق الحكيم مسرحية « شهرزاد » التى ترجمها إلى الفرنسية عضو الأكاديمية جورج لوكونت ؛ وكتب الأستاذ على باكثير أيضاً مسرحية « سر شهرزاد » كما كتب الدكتور طه حسين قصة « أحلام شهرزاد » وأخيراً اشترك طه حسين وتوفيق الحكيم فى تأليف كتاب حوارى عن هذه الأسطورة ومراميها القريبة والبعيدة وهو كتاب « القصر المسحور » وهو الذى كتبه أديبانا أثناء تمضيتهما الصيف بأحد المصايف الجبلية فى فرنسا .

ولأول مرة قام الشاعر عزيز أباظة بتقديم مسرحيته إلى الجمهور وإيضاح وجهة نظره إليها بدل أن يعهد بهذا التقديم إلى غيره من الزملاء أو الأدباء كما فعل فى المسرحيات السابقة .

وأخيراً أراد الأستاذ عزيز أباظة أن يحدث انقلاباً فى تأليفه للمسرحيات ، فعدل عن الموضوعات التاريخية والأسطورية إلى الحياة الاجتماعية المعاصرة ، وحاول أن يعدل عن الجزالة العسيرة فى شعره إلى السلاسة اليسيرة وحدثنا عن كل ذلك فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته المعاصرة « أوراق الخريف » ، فينبئنا أنه قد عدّل فى هذه المسرحية التى أصدرها فى آخر عام سنة ١٩٥٧ عن الموضوعات التاريخية التى كان يستهدف منها أمرين ، أولهما إحياء بطولاتنا التاريخية وثانيهما معالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضى ، فقد آثر أن يعالج مثل هذه القضايا الأخيرة — هذه المرة — من خلال واقع عصره .

هذا ، وقد وضعنا كتاباً خاصّاً عن « مسرحيات عزيز أباظة » كما وضعنا كتاباً آخر من قبل عن « مسرحيات شوقى » . والكتابان ضمن مطبوعات « معهد الدراسات العربية العالية » بالقاهرة التابع لجامعة الدول العربية . وقد أوضحنا فى كتابنا عن مسرحيات عزيز أباظة رأينا فى هذه المسرحيات من ناحية بنائها الفنى وطريقة المؤلف فى معالجة الموضوعات التاريخية وتصوير الشخصيات ،

ثم أسلوبه الشعرى التقليدى المولع بالألفاظ القديمة التى يعتبر الكثير منها مهجوراً .

ونحن إذا كنا قد عبنا على الأستاذ عزيز أباظة مثلا تصديقه لبعض الروايات القديمة السخيفة فى قصة قيس ولبنى ، واعتماده لتلك الروايات فى المسرحية التى عالج فيها هذه القصة مثل رواية استعانة « قيس » بعبد الله بن عتيق خدن الحسين على تطليق لبنى من زوجها لتعود إلى قيس ،واستنكرنا إمكان حدوث مثل هذه السخافة فى بيئة الحجاز المسلمة ، فإننا لانستطيع إلاأن نستنكر أيضاً فى مسرحية «أوراق الخريف» نفس هذه المواقف التى تبدو غريبة عن بيئتنا الشرقية المعاصرة ، وباستطاعتنا أن نرجح أن المؤلف لم يستق هذه الأحداث من واقع حياتنا المألوفة ، وإنما حاول أن يتصور بخياله وقائع لمسرحيته فعجز به هذا الخيال عن أن يتصور أحداثاً تشاكل أو يمكن أن تشاكل هذا الواقع . وهذه المشاكلة أو إمكانها عقلا شرط أساسى لكل تأليف مسرحى أو قصصى يريد أن يوهم القراء بأنه واقعى مستمد من حياتنا المعاصرة .

فأحداث المسرحية تجرى فى أسرة الأستاذ « قاسم » الذى استطاع أن يتزوج من « وداد » التى كانت فى ولاية عمها « أكرم باشا » بعد وفاة أبيها ، وقد أنجب قاسم من وداد بنتاً « إقبال » ، بلغت سن الزواج وخطبت لعدنان ابن أكرم باشا ، وفى فترة عقد الخطبة نفاجأ بشخصية جديدة هى شخصية « مهيب » الذى نعلم أنه شريك لقاسم فى التجارة وأنه عائد من دمشق حيث كان قد هاجر منذ عشرين عاماً . وقد استضاف قاسم مهيباً فى بيته ونحن نظن أنها استضافة شريفة ، ولكننا لا نلبث أن نفاجأ بغرام عارم يبعث بين مهيب ووداد ، كما نعلم أن مهيباً كان قد حاول أن يتزوج من وداد فى صدر شبابه ، ولكنه لم ينجح ، وهنا نتساءل هل من الممكن أن نعتبر قاسماً وأكرم باشا والأسرة كلها جاهلة لهذه العلاقة القديمة ؟ وإذا كانوا يعلمون بها فإلى أى حد نستطيع أن نعقل دعوة مهيب إلى الإقامة داخل الأسرة ، ثم كيف نعقل قصائد الغزل الحارة الطويلة التى تجرى بين مهيب ووداد فى منزل الزوج ، على

قيد خطوات منه بل وتحت سمعه وبصره، إلى حد أن نرى وداد تصارح زوجها بأنها لم تحبه يوماً ، وأن حبها كان وقفاً على مهيب ، بل وتطلب منه أن يطلقها لكى تعود إلى حبيبها القديم . ومع ذلك لا يثور الزوج ولا تثوب الزوجة إلى رشدها ، وإنما تنحل العقدة بتدخل إقبال ، التى تضرع إلى مهيب ألا يحطم حياتها وسعادتها وألا يحطم الأسرة كلها بالتفريق بين والديها تفريقاً أصبح من المؤكد أن تؤدى الفضيحة الناشئة عنه إلى فسخ خطبتها من عدنان .

وإذا كان الأستاذ عزيز أباظة قد أنبأنا فى مقدمة « أوراق الخريف » أيضاً أن اختياره موضوعاً عصرياً لهذه المسرحية قد اقتضاه كارهاً أن يغير من منهجه الشعرى أو من رصانة أسلوبه ليقترب بمسرحيته من واقع الحياة وبخاصة أنه يلاحظ — كما يقول — أن النثر الرصين الفصاحة نفسه قد أخذ يبدو فى العصر الحاضر عامة وفى بيئتنا العربية خاصة أمراً نابياً يبعد بالمسرح عن الواقعية التى أصبحت تتطلب فى أعمالنا الأدبية الجديدة — إذا كان الأستاذ عزيز أباظة قد قال كل هذا فى مقدمة مسرحيته فإننا نلاحظ أن ما أراده الشاعر عزيز أباظة شىء وما استطاع عمله شىء آخر ، ففى بعض المواضع نراه يقصد عمداً إلى التعابير المبتذلة البعيدة عن روح الشعر على نحو ما يتضح مثلا من هذا الحوار :

أكرم متلطفاً : ما لديك اليوم من فاخر ألوان الطعام .

وداد فى مرح : عندى الصنف الذى تهواه رزٌ بحمام ، ودجاجات سمان نظفت أمس أمامى .

أكرم : طيبٌ فخم غذائى اليوم من غير كلام .

وذلك بينما نراه فى مواضع أخرى كثيرة لا يستطيع مغالبة نفسه فيعود إلى القصائد الغنائية الطويلة البعيدة عن طبيعة الحوار المسرحى وإلى التعابير التقليدية التى يستمدها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم الذى بعد به الزمن عن روح العصر ولغة العصر بل وعن الاجتهاد فى تجديد التعبير واستمداد الصور من واقع حياتنا ، وإلا فأين نحن اليوم مثلا من « الأراك » الذى لم يعد

يعرفه أحد ، وذلك فى قول مهيب ص ١٠١ :

فديتك يا أخت عود الأراك سقاه الندى فانتشى وانثنى

وأمثال ذلك كثير حيث ينتقل بنا الشاعر من السوقية إلى الجزالة التقليدية التى ما فتئت تستهويه .

والذى لا شك فيه أنه إذا كانت المسرحيات التاريخية تتطلب من المؤلف مجهوداً كبيراً وشيئاً من الخيال حتى يستطيع أن يخلق من أحداث التاريخ الفانية قيماً إنسانية خالدة دائمة الحياة متجددة التأثير فى الأجيال المتلاحقة ، فإن الجهد الذى لابد للمؤلف أن يبذله فى تصوير قصة أو مسرحية من واقع حياتنا أكبر مشقة ، والخيال اللازم لبناء تلك الأحداث وتحقيق وحدة هذا البناء واستخدامه فى إيضاح معالم الشخصيات والكشف عن أبعادها النفسية والأخلاقية والاجتماعية — لابد أن يكون هذا الخيال أقوى جناحاً وأحد بصراً ، كما أن اختيار موضوع عصرى لا يتطلب من المؤلف أن يصطنع لغة معينة وإنما يتطلب منه أن ينسى ذاكرته وأكثر ما يستطيع من محفوظه ، ليبتكر التعبير عن هذه الحياة المعاصرة حتى يقدم لنا الصورة الجديدة فى ثوب جديد ليس من المحال أن يبلغ فى جماله وتأثيره ما بلغته الأثواب القديمة التى لا يزال يتشبث بها بعض أدبائنا وشعرائنا .

# المسرح النثرى

من الملاحظ أن رواد المسرح العربى منذ مارون النقاش فالقبانى فخليل اليازجى قد كانوا يكتبون مسرحياتهم شعراً أو زجلا على نحو ما كانت تكتب المسرحيات عند قدماء اليونان والرومان ثم عند الكلاسيكيين الفرنسيين ، وذلك فضلا عن الفكرة التى كانت سائدة عندئذ فى العالم العربى من اعتبار الشعر المظهر الأساسى إن لم يكن الوحيد للأدب ، وذلك بينما كان النثر قد أخذ يطغى على لغة المسرح فى بلاد العالم المختلفة ، ولم يكن بد من أن يمتد هذا الطغيان إلى أدبنا العربى وبخاصة بعد أن أخذت تظهر فيه القصة والأقصوصة النثريتين حتى نرى الشاعر أحمد شوقى نفسه يكتب إحدى مسرحياته وهى « أميرة الأندلس » نثراً بالرغم من أن موضوعها تاريخى كموضوعات مسرحياته الشعرية الأخرى ، بل وبالرغم من أن أحد أبطال هذه المسرحية وهو المعتمد بن عباد قد كان شاعراً ، وقد ضمن شوقى فعلا مسرحيته بعض أبيات هذا الشاعر الأندلسى الرقيق الذى كان يجمع بين الشعر وحكم الدولة .

ومنذ سنة ١٩٢٠ أخذت المسرحيات النثرية تكثر وأخذت تطغى على المسرحيات الشعرية . وإذا كنا — فى العصر الحاضر — لا نزال نرى بعض الشعراء مثل عزيز أباظة يواصلون كتابة المسرحيات الشعرية ، فإننا نرى إلى جوارهم عدداً كبيراً من الشيوخ والشبان الذين أنتجوا عشرات — إن لم نقل مئات المسرحيات النثرية . وربما كان توفيق الحكيم ومحمود تيمور أكثر أدبائنا إنتاجاً لتلك المسرحيات وأوسعهم شهرة ، كما أنهما أحرص أدبائنا على نشر إنتاجهم الأدبى ، وإعادة طبعه باستمرار والسهر عليه وعلى ترجمة بعضه إلى اللغات الأجنبية ، وهما أديبان يجمعان بين فن القصة وفن المسرحية حتى لتختلط أحياناً

بعض معالم الفنين عندهما فى العمل الأدبى الواحد .

وإذا كانت هناك بعض المسرحيات النثرية السابقة على توفيق الحكيم ومحمود تيمور تستحق النظر فيها كأعمال أدبية مثل مسرحية « السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم » لفرح أنطون ومسرحية « أبطال المنصورة » لإبراهيم رمزى وغيرهما ، فإننا نترك كل ذلك للكتابين اللذين نعدهما لهذه المجموعة عن فنى « المأساة » و « الملهاة » لنأخذ الآن فى الحديث عن زعيمى المسرح النثرى فى بلادنا وهما توفيق الحكيم ومحمود تيمور وذلك قبل أن نفرغ من هذا الكتاب العام الذى نعتبره مقدمة للكتابين الآخرين اللذين أشرنا إليهما .

obeikandl.com

# مسرح توفيق الحكيم

لقد نشر الأستاذ توفيق الحكيم فى الأيام الأخيرة مسرحية قال فى مقدمتها إنه كان قد كتبها فى سنة ١٩٢٣ لفرقة عكاشة واسمها « المرأة الجديدة » وفيها يعالج مشكلة السفور التى كانت لا تزال تثير اهتمام الناس ومناقشاتهم فى ذلك الوقت. وقد حاول الحكيم أن يعرض فيها ما تستهدف له الأسرة والأخلاق العامة من خطر نتيجة للسفور وخروج المرأة من البيت واختلاطها بالرجال، وهى مشكلة لم يكن يشعر بها شعوراً عميقاً غير الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها الحكيم، وذلك لأن السفور كان أمراً مسلماً به منذ زمن بعيد عند الطبقتين العليا والدنيا فالاختلاط كان ولا يزال شائعاً مطرداً فى الطبقة العليا وبخاصة بعد أن اتصلنا بالغرب وأخذنا بتقاليده ، كما أن نساء الفلاحين كن ولا يزلن يخالطن الرجال ويعملن معهم فى الحقول منذ أقدم الأزمنة بحيث يمكن القول بأن السفور لم يكن مشكلة إلا بالنسبة للطبقة الوسطى التى عبر عن مخاوفها توفيق الحكيم فى مسرحيته وجنح إلى تأييد تلك المخاوف ،وإن يكن الزمن قد أثبت عدم صحتها وانتهى الأمر بسفور هذه الطبقة من النساء واشتراكهن فى مختلف ميادين النشاط جنباً إلى جنب مع الرجل، بحيث يمكن القول بأن هذه المشكلة قد حلت ولم يعد لها وجود، وبالتالى فقدت مسرحية الحكيم الكثير من أهميتها ومن اهتمام الناس بها، وأصبحت أشبه ما تكون بوثيقة من وثائق التاريخ ،وإن كان ذلك لا يسلبها كل قيمتها إلا إذا جاز أن نقول إن كتابى قاسم أمين مثلا عن « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة» قد فقدا كل قيمة لهما بحل مشكلة السفور .

وعلى أية حال فإن نشر الحكيم لهذه المسرحية القديمة قد لفت النظر إلى أنه قد كان معنياً منذ نشأته الأولى وقبل أن ترتفع شهرته ككاتب قصصى

مسرحى بالمسائل الاجتماعية واتخاذها موضوعات لمسرحياته، وذلك بعد أن أخذ يذيع عنه أنه صاحب المسرح الذهنى الرمزى بفضل ما نشر من مسرحيات ذهنية رمزية كانت نقطة البدء فى مجده الأدبى، وكانت مسرحية « أهل الكهف » هى أولى تلك المسرحيات ثم تلتها مسرحيات « بيجماليون » و « شهر زاد » و « الملك أوديب » وأخيراً « إيزيس » .

ومع ذلك فإنه ليس بصحيح القول بأن توفيق الحكيم قد تخصص فى المسرح الذهنى ووفر عليه جهده، وهرب أو ترفع عن معالجة مشاكل مجتمعه فيما يكتبه من مسرحيات، وذلك لأن الحكيم قد مرت به فترة من حياته بين عامى ١٩٤٤ و ١٩٥٠ ترك فيها خدمة الحكومة وعمل صحفيًّا فى مجلة أخبار اليوم الأسبوعية، وفى خلال تلك الفترة نشر بهذه المجلة عدداً كبيراً من المسرحيات القصيرة والمتوسطة جمعها فيما بعد تحت عنوان واحد هو « مسرح المجتمع » الذى يضم إحدى وعشرين مسرحية غالبيتها العظمى من النوع الكوميدى، وفيها يعالج مشاكل اجتماعية وأخلاقية وسياسية لمشكلة المرأة واشتغالها بالحياة السياسية وعضوية البرلمان، كما يعالج طغيان النزعة المادية على الأخلاق والمثل العليا وفساد الحكم وضروباً من الشذوذ فى السلوك الفردى والاجتماعى ، وبذلك يجمع الحكيم بين المسرح الذهنى والمسرح الاجتماعى .

المسرح الاجتماعى :

لقد أخذ المسرح ، بل الأدب الاجتماعى كله يثير فى العالم أجمع وفى العالم العربى خاصة مناقشات حامية بين الأدباء والنقاد ، وذلك بعد ما أخذنا نلاحظ من انتشار التفكير الاشتراكى فى كل مكان ودعوة هذا التفكير الأدب والأدباء إلى أن يضعوا مواهبهم فى خدمة المجتمع وأن لا يظلوا متوفرين على خلق القيم الجمالية فحسب فى الوقت الذى تسعى فيه الشعوب إلى التخلص من مشاكلها الاجتماعية وضروب الشقاء والخوف والقلق التى تعانيها . وقد جاء المذهب

الوجودى الذى انتشر انتشاراً واسعاً بعد الحرب العالمية الثانية مؤيداً لهذا الاتجاه الاشتراكى فى الأدب أو الواقعية الاشتراكية، حتى لنرى الوجودية تنادى فى الأدب بما يسمونه « الالتزام » أو « الأدب الهادف » بمعنى أن يتحمل الأديب مسئوليته إزاء المجتمع ويلتزم بهذه المسئولية ويهدف فى أدبه إلى أغراض اجتماعية وإنسانية نافعة يعتنقها ويلتزم بها، حتى لا يظل الأدب والفن ترفاً ينعم به الخواص أو تسلية يقطع بها المتسكعون فراغ حياتهم . وفى كتاب ألفه الكاتب الفرنسى الشاب « البير يس » عن « سارتر والوجودية » ونقله إلى العربية الدكتور سهيل إدريس يقول المؤلف : « إن الجمالية والفن يبدوان لسارتر كوسيلة يتعلل بها الكاتب كى لا يجابه وجهاً لوجه قضايا زمنه ، ولكنه مع ذلك لا ينكرهما بل يجعلهما فى المحل الثانى ، ويرى أن اللذة الجمالية فى النثر ليست صافية وإنما تأتى عرضاً ، وهو يدعونا إلى أن نكتب أولا بنية أن نقول شيئاً للأحياء ولا يضيرنا بعد ذلك ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا الإعجاب بأسلوبنا ، ومع ذلك فلا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لذاته لأن المسئولية والصدق يأتيان أولا والأسلوب والجمالية فى المحل الثانى .

« إن سارتر يعتقد أن الفكر ينبغى ألا يطفو فوق الأحداث ، بل يجب أن ينخرط فيها "والحالية" هى التى ينبغى أن تضفى على الآثار الأدبية قيمتها وكما أن طعم الموز يبدو أكثر لذة حين يقطف ناضجاً طازجاً فكذلك آثار الفكر يجب أن تستهلك فى مكانها » .

ومع ذلك فإن هذه النظرة الوجودية للأدب والفن وهى نظرة تتفق تمام الاتفاق مع النظرة الاشتراكية لا تزال تلقى مقاومة عنيفة من أنصار الفن للفن والأدب للجمال . ومن المعلوم أن كثيراً من الأدباء والفنانين يبلغ بهم ما يصح أن نسميه « مرض الخلود » حداً يجعلهم ينفرون من أدب الملابسات الذى يعالج المشكلات الراهنة فى حياة مجتمعهم خوفاً من أن يصيبهم الفناء بفناء أدبهم الذى قد يموت بتغير تلك الملابسات وفقد اهتمام الناس بالمشاكل التى تولدت عنها ،

على نحو ما سبق أن أوضحنا بالنسبة لمشكلة "السفور" التى عالجها توفيق الحكيم فى أول مسرحية اجتماعية كتبها وهى مسرحية « المرأة الجديدة » .

ومعظم مسرحيات المجتمع التى كتبها توفيق الحكيم من نوع الكوميديا وهو النوع الذى يستخدم عادة فى نقد العيوب والأخلاق الاجتماعية ويحاول أن يصلح تلك العيوب وأن يقوم الأخلاق بواسطة إثارة الضحك والسخرية منها ، وإن يكن معظم النقاد يرون أن الكوميديا لا تستطيع أن تعالج فى الغالب غير العيوب والمثالب السطحية التى كثيراً ما تقف عند العادات والتقاليد الاجتماعية والفردية ، وأن أية مسرحية فكاهية تحاول أن تعالج المشاكل الأخلاقية العميقة المتأصلة فى طبيعة الإنسان أو فى ضميره ، المتغلغلة فى كيان المجتمع والضاربة بجذورها فى أساسه . لا تلبث أن تنقلب إلى دراما بل إلى مأساة ، ولا تحتفظ من الفكاهة إلا بمظهرها الخارجى الذى يقف عنده السطحيون من القراء أو المشاهدين ، بينما تكمن المأساة فى أعماقها . وقد رأت الإنسانية أمثلة رائعة لهذه المسرحيات الفكاهية فى ظاهرها المحزنة فى جوهرها فى الكثير من أفلام أكبر ممثل هزلى فى العصر الحاضر وهو شارلى شابلن ، وبخاصة فى أفلامه الأخيرة ، بعد أن اتضحت ونضجت فلسفته الاجتماعية القائمة على الاشتراكية ، وذلك على نحو ما نلاحظ فى أفلام « العصر الحديث » و « أضواء المدينة » و « أضواء المسرح » .

ومن الواضح أن توفيق الحكيم بحكم ممارسته الطويلة لهذا الفن وسعة اطلاعه فيه لم تغب عنه هذه الحقيقة ، ولذلك نراه يتخذ المأساة صورة لإحدى هذه المسرحيات الاجتماعية التى تعالج داء أصيلا فى مصر عامة وفى صعيدها خاصة وهو داء الأخذ بالثأر وذلك فى مسرحية « أغنية الموت » .

وإن يكن من الحق أن توفيق الحكيم قد استطاع بمهارة فائقة أن يعالج أحياناً صفوة الغرائز البشرية ذاتها وهى أشد العوامل الفعالة فى سلوك الأفراد وأخلاقهم بالفن الفكاهى ، وذلك على نحو ما نلاحظ فى مسرحية « أريد أن أقتل » حيث يعرض الحكيم رجلا وزوجته يتبادلان عبارات الإخلاص والوفاء

وفرط المحبة والإيثار حتى ليعلن كل منهما رغبته فى أن يسبق رفيقه إلى الموت حتى لا يفجع فى أعز مخلوق لديه، وفى تلك الأثناء تقتحم المسكن فتاة مصابة بلوثة تسكن بجوارهما وتدخل شاهرة مسدساً، وتنبئهما أنها لابد أن تقتل أحداً اليوم وأنها تترك لهما الخيار فى أن يختارا من بينهما من ستقتله، وعندئذ ينسى الزوجان كل حديث الحب والإيثار الذى كان فى ذهنهما، ويأخذ كل منهما يضرع إلى الفتاة لكى تقتل الشخص الآخر وذلك لاستيقاظ غريزة « حب الحياة » أمام خطر الموت، وطغيانها على كل عاطفة، وفى النهاية تطلق الفتاة مسدسها فإذا به محشو بالبارود بدلا من الرصاص وينجو الزوجان ويبتسم القارئ، بينما قد تضج الصالة بالضحك إذا كانت المسرحية معروضة على خشبة المسرح بحكم أن ضحك الصالة ظاهرة جماعية.

ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نستعرض هنا جميع مسرحيات توفيق الحكيم الاجتماعية ولا أن نحللها ونحكم عليها مسرحية بعد أخرى، إلا أننا نستطيع أن نقرر بوجه عام أن هذه المسرحيات الفكاهية القصيرة تعتبر بلا ريب من النوع الذى يصلح للعرض على جمهورنا المصرى والعربى عرضاً ناجحاً، وذلك لأنها تعرض لوحات منتزعة من واقع حياة هذا الجمهور أليفة إليه، كما أن الحركة المسرحية متوفرة فيها فى الغالب الأعم وذلك بخلاف مسرحياته الرمزية الذهنية التى ربما كانت أكثر صلاحية للقراءة منها للتمثيل، وهى إذا مثلت قد لا يقبل على مشاهدتها غير الخواص من المثقفين الذين يستطيعون فهمها والاستمتاع بها ويجدون المتعة فى متابعة الحوار الذهنى والذين يصح عندهم ما قال به أحد فلاسفة الإغريق القدماء من أن الفكر ضرب من الحركة وأنه خليق بأن يبعث الحركة فى كل شىء، وفى هذه الحركة ما يحقق وظيفة هامة من وظائف المسرح وهى شغل المشاهد عن نفسه لفترة من الزمن والاستحواذ على اهتمامه، فضلا عن الاستمتاع بالقيمة الفكرية لمضمون الحوار إذا كانت الأفكار أصيلة عميقة موجبة محركة للخيال، قادرة على تحويل السمعيات إلى بصريات والرموز إلى حقائق . .

المسرح الذهنى :

بالرغم من أن توفيق الحكيم قد كتب كما قلنا إحدى وعشرين مسرحية اجتماعية وبالرغم من أن بعضها قد مثل وأصاب نجاحاً ، إلا أن توفيق الحكيم قد اشتهر بنوع خاص بالمسرح الذهنى الذى يعتبر ممهداً له فى أدبنا المعاصر .

ولقد يظن أن نشر توفيق الحكيم لمسرحيات المجتمع فى الصحف قبل جمعها فى كتاب قد كان من الأسباب التى حملت الأدباء والمخرجين والناقدين على أن ينصرفوا عنه إلى مسرح الحكيم الذهنى ، وأن يظنوها أقرب إلى الصحافة منها إلى الأدب ، وبخاصة وأنها تعالج مشاكل اجتماعية راهنة عابرة بينما تعالج مسرحياته الذهنية مشاكل إنسانية خالدة . . ولكن مقياس النشر فى الصحف لايصح أن يعتبر فيصلا فى الحكم على القصص والمسرحيات التى تنشر فى الصحف أولا ، وذلك بدليل أن أعظم قصة فى الأدب الفرنسى وهى قصة « مدام بوڤارى » لجوستاف فلوبير قد نشرت أول الأمر فى مجلة ثقافية قبل أن تجمع فى كتاب ، دون أن يقدح ذلك فى قيمتها أو ينزل بها عن المكانة التى احتلتها فى قمة الأدب الفرنسى كله .

ولكنه إذا كان مكان نشر الآثار الأدبية لا يؤثر فى قيمتها الفنية والإنسانية مهما يكن هذا المكان ، باعتبار أن اللآلئ لا يمكن أن تذوب فى الأوحال — إلا أن طبيعة تلك القصص أو المسرحيات والصورة الفنية التى تتخذها هى فى الواقع الفيصل النهائى للحكم عليها وفيما يكتب لها من مجد أو سقوط ومن فناء أو خلود .

ولقد كانت مسرحية « أهل الكهف » أول عمل مسرحى كبير لفت إلى توفيق الحكيم الأنظار ، ولربما كان فى إلف المسلمين لموضوع هذه المسرحية باعتبار أنها قد وردت فى القرآن بل وفى صورة جرى عرف المسلمين أو سنتهم على تلاوتها فى الصلاة الجامعة كل يوم جمعة — ربما كان لكل ذلك دخل فى لفت

الأنظار إليها والإقبال على قراءتها ثم تمثيلها عند أول ظهورها وإقبال المشاهدين عليها وإن لم يتكرر هذا التمثيل .

ومع ذلك فإن هذه القصة لا تتعلق بالإسلام وتاريخه ورجاله بل هى قصة مسيحية ، ولم يتحدث عنها القرآن إلا لأنه يعترف بكافة الديانات السماوية التى سبقته كاليهودية والمسيحية وبأبنائها وقديسيها . ويستشهد بأحداث تاريخها ليستخلص منها العبرة . ومن المؤكد أنه لو كانت هذه القصة مأخوذة من الإسلام وتاريخه وكانت شخصياتها من الصحابة مثلا للقيت الكثير من العقبات فى سبيل تمثيلها حيث لا يزال عدد كبير من الرجعيين المسلمين يعترضون على ظهور نبى المسلمين أو الصحابة ، وأحياناً بعض الأنبياء الآخرين على خشبة المسرح أو شاشة السينما ، وذلك بينما نرى العالم المسيحى الغربى يعرض على الجماهير لا فى المسارح فحسب بل وفى الساحات العامة أمام الكنائس منذ العصور الوسطى حتى الآن السيد المسيح وهو حامل الصليب الخشبى الضخم فوق ظهره أو مشدوداً على هذا الصليب ، فضلا عن كافة القديسين والحواريين والأحبار .

ولقد وفق توفيق الحكيم توفيقاً كبيراً فى استخدام هذه القصة للتعبير عن كنه الحياة وحقيقتها الأولية . والحياة ليست جوهراً يحرص عليه الناس لذاته بل هى مجموعة من الروابط والعلاقات بحيث إذا ضاعت تلك الروابط والعلاقات وانمحت من تاريخ الإنسان لم يعد لهذه الحياة معنى ولا قيمة . . . وهذا هو ما حدث لأهل الكهف فى مسرحية الحكيم فقد فروا كمسيحيين من اضطهاد الوثنية الرومانية ولجأوا إلى كهف رقدوا فيه مئات السنين ثم بعثوا إلى الحياة وخرجوا من الكهف إلى المدينة فإذا كل شىء قد تغير ، فقطيع أغنام أحدهم قد باد ومنزل الآخر قد تهدم وضاعت معالمه ونهض مكانه سوق ، وثالثهم ماتت حبيبته منذ قرون وإن شبه له وظن فتاة أخرى حبيبته فتعلق بهذا الوهم بعض الوقت ولم يسارع بالعودة إلى الكهف وإيثار الموت على الحياة كما فعل صاحباه اللذان لم يعد يربطهما بتلك الحياة حتى مجرد الوهم الذى داعب صاحبهما ، ومع

ذلك لم يلبث الوهم أن تبدد فعاد ثالثهم هو الآخر إلى الكهف وإن تكن الفتاة قد علقت بذلك الوهم وصحبت الرجل إلى الكهف هى الأخرى، وبذلك استطاع الحكيم أن يصوغ من هذه القصة مسرحية عميقة موحية غزيرة الاحتمالات قابلة لضروب متباينة من التفسير شأنها فى ذلك شأن الأعمال الأدبية الكبيرة التى لا ينضب لها قط معين .

وبعد « أهل الكهف » حاول الحكيم أن يتابع نفس الاتجاه فاختار أسطورة إغريقية قديمة هى أسطورة « بجماليون » وصاغها فى مسرحية تحمل هذا الاسم . والظاهر أن توفيق الحكيم عند كتابته لهذه المسرحية كانت قد تقدمت به السن وأخذت تتولد لديه عقدة نحو المنهج النهائى الذى يجب أن يخططه فى حياته . وقد أتى عليه حين من الزمن كان يشكو فيه من أن تركه لوظيفته الحكومية المحترمة فى نظر المجتمع ، وهى وظيفة وكيل النائب العام واشتغاله بالأدب ، قد أخذ يقوم عقبة فى سبيل عثوره على المرأة التى يستطيع أن يرضاها زوجة وشريكة لحياته ، حتى فكر جديًّا فى أن يصرف النظر نهائيًّا عن الزواج وأن يخصص حياته للأدب والفن لعله يجد فيهما ما يشغل حياته كلها ، ولكن غرائز الحياة كانت تغالبه حتى حدث فى حياته ما يشبه الازدواج والمرض النفسى ، فكان يحلو له أن يذيع عنه الناس أنه عدو للمرأة بينما هو فى حقيقة أمره شغوف بها كغيره من الرجال ، ولكن الكبرياء تغالبه ونزعة الفن توهمه بأنه يستطيع أن يستغنى بالفن عن المرأة وفى هذه الفترة اهتدى إلى أسطورة بجماليون فرأى فيها مادة طيعة لمعالجة تلك المشكلة التى أخذت تضنيه وهى مشكلة التردد بين الفن والمرأة ، أو على الأصح بين الفن والحياة . . . فالمثال الإغريقى الأسطورى بجماليون يصنع تمثالا لفتاة جميلة من بنات خياله يسميها جالاتيا ويأتى التمثال مصوراً لمثله الأعلى فى جمال المرأة . ويحب الفنان تمثاله باعتباره جزءاً من نفسه وثمرة لعبقريته ، ولكن جمال التمثال لا يلبث أن يحرك غريزة الحياة فى نفسه فيضرع إلى كبير الآلهة زيوس أن ينفث فيه الحياة وأن يحيله إلى فتاة من لحم ودم . ويستجيب الإله لرغبته ويتزوج الفنان من الفتاة ،

ولكن عوامل الغيرة ومتاعب العشرة لا تلبث أن تبدد أحلامه وبخاصة بعد أن انطفأ لهيب غرائزه، ويعود الفنان إلى الشقاء بحياته بعد سلسلة من الأحداث، فيطلب إلى كبير الآلهة من جديد أن يقلب فتاته تمثالا حجريًّا كما كانت .

وبالرغم من افتعال بعض الأحداث التى تتخلل هذه المسرحية وبالرغم من طابعها الذهنى المفرط الذى يصيبها بشىء من جمود الفكر — إلا أن الحكيم قد استطاع بفضل هذه الأسطورة أن يرمز رمزاً عميقاً موحياً لمشكلة حياته فى تلك الفترة وهى مشكلة قد لا تكون خاصة به وحده ولعلها مشكلة كثيرين غيره من رجال الفكر والفن .

وبالرغم من أن مسرحية « بجماليون » تعتبر بلا ريب أقل أصالة وصدقاً وحيوية من مسرحية « أهل الكهف » إلا أنها تعتبر بلا شك خيراً من مسرحيته الذهنية الثالثة وهى مسرحية « الملك أوديب » التى تضاءل فيها توفيق الحكيم تضاؤلا كبيراً إلى جوار العملاق سفوكليس شاعر اليونان القدماء ومؤلف « أوديب ملكاً » التى ترجمها إلى العربية الدكتور طه حسين، كما ترجم له أيضاً « أوديب فى بولونا » ومسرحية « أوديب » للكاتب الفرنسى المعاصر أندريه جيد .

ونحن لا نأخذ توفيق الحكيم فى معالجته لهذه الأسطورة بتضاؤله إلى جوار سفوكليس فقد تضاءل من قبله ومن بعده جميع من حاولوا علاج هذه الأسطورة من جديد بعد العملاق الإغريقى الذى ربما كانت مسرحية « أوديب ملكاً » فى ذروة ما أنتجته البشرية فى مجال فن المأساة .

وإنما الذى نأخذه على توفيق الحكيم فى علاجه لهذه الأسطورة هو التناقض والهبوط الخلقى الجارح . . .

فتوفيق الحكيم يزعم فى المقدمة الطويلة التى كتبها لمسرحيته أنه قد حاول أن يوفق بين الإسلام وأحداث هذه الأسطورة وأن يعالجها وفقاً لتعاليم الإسلام وروحه ، وأنه قد غير لهذا السبب مصدر مأساة أوديب فلم يجعلها نابعة عن

إرادة الآلهة باعتبار أن الله لا يمكن أن يكون مصدراً للشر الذى جعل أوديب يقتل أباه ويتزوج من أمه، وإنما أرجع هذا الشر إلى عمل البشر وإلى دسائس الكاهن ترسياس . ونحن لا نريد أن نناقش الحكيم فى هذه الفكرة التى جزم بأنها من تعاليم الإسلام مع أن القرآن نفسه لم يجزم برأى فى هذا الصدد، ففيه آيات يمكن أن يستفاد منها أن الشر مصدره البشر بينما فيه آيات أخرى تفيد أن الله هو الذى يلهم النفس البشرية فجورها وتقواها مما كان سبباً فى اختلاف طوائف المسلمين وتطاحنهم حول الجبر والاختيار والخير والشر، كما كان سبباً فى تلك المناقشات الحامية التى دارت بين علماء الإسلام وفقهائه منذ عصر المعتزلة الذين قالوا بالاختيار وأهل السنة الذين قالوا بالجبر حتى الآن، ولكننا لا ندرى كيف يستطيع الحكيم أن يوفق بين هذه النزعة الإسلامية التى حرص عليها فيما يتعلق بمصدر المأساة، وبين تلك الخاتمة المخزية التى نطالعها فى المشهد الأخير من مسرحيته، عندما نرى أوديب بعد أن اكتشف أن زوجته هى أمه يحاول أن يغريها بالاستمرار فى معاشرته معاشرة الأزواج حتى ولو اضطرا أن يهاجرا من بلدهما طيبة إلى بلد آخر . وعندما ترفض أمه هذا العرض وتخنق نفسها لا يفقأ أدويب عينيه — كما فعل عند سفوكليس — تكفيراً عن الإثم الذى ارتكبه غير عامد — بل لكى يبكى زوجته المعشوقة بالدم بدلا من الدموع . فهل هذا من الإسلام أو من أى دين أو خلق فى شىء؟ فضلا عن ضياع كل قيمة، للمسرحية إذ تؤدى هذه الخاتمة المخزية إلى فقد بطلها أوديب لعطف القارئ أو المشاهد وانفعاله بمأساته، كما تطيح بعنصرى الفزع والشفقة اللذين يرى فيهما أرسطو جوهر المأساة والعاملين الأساسيين فى تحقيق وظيفتها التى سماها هذا الفيلسوف بتطهير النفوس، بل على العكس لا يظفر منا أوديب الحكيم إلا بالاحتقار والاشمئزاز إذ نراه يتكالب على معاشرة أمه معاشرة الأزواج ويتفجع لفقد زوجته المعشوقة، وكل ذلك مجاراة لذلك الصراع الوهمى غير المفهوم الذى عبر عنه الحكيم فى مقدمته بعبارة الصراع بين الواقع والحقيقة . والواقع فى مسرحيته هو زواج أوديب من أمه

على غير علم بهويتها، والحقيقة هى ما تكشف له بعد ذلك من أنه قد تزوج من أمه بعد أن قتل أباه تنفيذاً لإرادة الآلهة فى الأسطورة القديمة، ولتدبير ترسياس عند توفيق الحكيم .

ونحن لا نريد أن نتتبع هنا كافة مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية مثل « شهر زاد » وغيرها، وهى جميعها لم ترتفع واحدة منها إلى مستوى « أهل الكهف » التى تعتبر خير ما كتب الحكيم من مسرحيات والتى لولا ما فيها من حشو لا مبرر له جاء من إقحام الحكيم لأسطورة يابانية مشابهة لقصة أهل الكهف على هذه المسرحية لجاز أن نعتبرها فى مستوى المسرحيات العالمية الكبرى .

ولكننا نحب أن نلاحظ أن مسرح توفيق الحكيم الذهنى قد تعرض لنقد شديد واتهم بضعف الحركة أو فتورها حتى رأى فيه بعض النقاد مجرد مناقشة حوارية لاتصلح للتمثيل . ونكاد نحس بأن توفيق الحكيم قدسلم هو نفسه بوجاهة هذا النقد فقرر فى مقدمة بعض هذه المسرحيات أنه لا يتقيد بالصلاحية للتمثيل أو عدمها وأنه يكتب أدباً للقراءة قبل كل شىء، وإن يكن قد حاول فى بعض مقالاته أن يلقى التبعة على الجمهور وعلى التمثيل والممثلين لأنهم لم يرتفعوا بعد إلى المستوى الثقافى اللازم لعرض مثل هذه التمثيليات واستساغتها .

ومهما يكن فى هذه الآراء من صحة أو عدم صحة ومهما يكن فى استقامة أو عدم استقامة ما يزعمه الأستاذ الحكيم من أن جودة المسرحية لا تتوقف على صلاحيتها أو عدم صلاحيتها للتمثيل، وبخاصة وأن الكثيرين من النقاد يرفضون أن يدخلوا فى الأدب التمثيلى أية مسرحية لا تصلح للتمثيل على خشبة المسرح — مهما يكن من أمر كل هذه الآراء، فالظاهر أن توفيق الحكيم نفسه قد أخذ يغير من اتجاهه الرمزى الذهنى فى معالجة الأساطير، محاولا أن يقترب بها من الواقع الإنسانى وأن يوفر لها من الحركة المسرحية ما يضمن لها شيئاً من النجاح عند تمثيلها على المسرح، وهذا هو ما يمكن أن نستخلصه بسهولة من آخر مسرحية أسطورية كتبها وهى مسرحية « إيزيس » .

فهذه المسرحية كما هو واضح من عنوانها مستمدة من الأسطورة المصرية القديمة المليئة بالرموز ، فمن أحداثها ما يرمز للصراع بين الخير والشر ، وهو الصراع بين « أوزيريس » وأخيه « ست » أو « سخ » ، ومنها ما يرمز إلى الخصب والنماء وانتصاره على القحط والجدب ممثلاً في أوزيريس رمز الخضرة والنماء والذى يكاد يتحد مع ماء النيل ، ومنها ما يرمز إلى وفاء المرأة وإخلاصها وجهادها الإيجابى الشجاع فى سبيل من تحب ، وكل هذه المعانى تتمثل فى شخصية إيزيس التى حرص توفيق الحكيم فى تعليق ذيل به مسرحيته على أن يشير إلى إيجابية وفائها إذا قورنت ببنلوب اليونانية التى اكتفت بجهاد سلبى فى سبيل وفائها لزوجها فكانت تطلب إلى خطابها أن يمهلوها حتى تفرغ من تطريز ثوب كانت تصنعه ، وأخذت تنقض فى الليل ما تطرزه فى النهار حتى يطول بها الوقت على أمل أن يعود زوجها من غيبته الطويلة فينقذها من إلحاح أولئك الطامعين . وبالفعل تم لها ما أرادت ولكن كفاحها كان فى الواقع سلبيًّا بينما كافحت إيزيس المصرية وقاتلت قتالا مريراً فى سبيل زوجها الحبيب حتى أنقذته من الهلاك مرة ، وجمعت أشلاءه التى وزعت فى أربع عشرة بقعة ترمز لأقاليم مصر الأربعة عشر .

وأراد توفيق الحكيم أن يدنو بالأسطورة من الواقع الإنسانى فغير وحذف الكثير من وقائعها الأسطورية ، وفسر بعض تلك الوقائع تفسيراً مجازيًّا مثل تفسيره ما ورد فى الأسطورة من أن أوزيريس قد أصبح شجرة على ضفاف مدينة بيلوس ، وأنه قد أصبح عاموداً من أعمدة قصر تلك المدينة بأنه أصبح دعامة أساسية من دعائمها ، كما أغفل واقعة تقطيع جسده إلى أربع عشرة قطعة وجمع إيزيس لهذه القطع من أقاليم مصر المختلفة ، كما نوع فى أساليب الصراع بين الخير والشر ، ورمز لأحد تلك الأساليب بشخصية توت الذى جعله يدعو إلى محاربة الشر بالشر والاحتيال على هزيمته بكافة الأساليب السياسية المخاتلة ، بينما رمز للتمسك بالشرف ومبادئ الخلق والمثل العليا بشخصية مسطاط .

ولكى يولد فى المسرحية حركة دراماتيكية قوية جعل الشعب يعقد محكمة

للفصل فى الخصومة التى نشبت بين إيزيس وابنها حوريس من جهة وطيفون وهو الاسم اليونانى لست رمز الشر ،وأعنى هذه الخصومة بتدخل دراماتيكى لملك ببلوس الذى خف لمآزرة إيزيس وابنها اعترافاً بالفضل الذى قدمه إليه من قبل أوزيريس عندما هداه إلى سبل الزراعة أى الحضارة ،وهو تدخل وإن يكن دراماتيكياً حقاً إلا أنه يبدو مفتعلا ،وربما كان من الأفضل أن ينبع الحل بطريقة آلية منطقية من أحداث المسرحية ذاتها لا أن يفد عليها من الخارج .

ومن كل هذه التغييرات يظهر التطور الذى ظهر أخيراً فى معالجة توفيق الحكيم للأساطير وهو ذلك التطور الذى يتضح فى أمرين :

أولهما : تخليص الأسطورة من الخوارق ومحاولة الدنو بها من واقع الحياة الإنسانية .

وثانيهما : إدخال المفاجأة الدراماتيكية فى خاتمة المسرحية لكى ينفث فيها الحركة وينجو بها من تلك الرتابة التى أخذها عليه النقاد فى مسرحياته الأخرى التى تكتفى بالحركة الذهنية ويغلب عليها طابع المناقشة الفكرية التى قد لا يستسيغها كما سبق أن قلنا — غير الخواص من المثقفين .

# مسرح محمود تيمور

إذا كان توفيق الحكيم قد جمع فى إنتاجه الأدبى بين القصة والمسرحية فى أول الأمر على قدر متكافئ عندما ظهرت له مسرحية « أهل الكهف » وقصة « عودة الروح » فى وقت متقارب، ثم أخذ بعد ذلك يؤثر التأليف المسرحى ويوفر عليه معظم جهده حتى أصبح الأدب التمثيلى هو المجال الذى يعرف به — فإن الأستاذ محمود تيمور هو الآخر قد مارس الكتابة فى الفنين القصصى والمسرحى واستمر يمارسهما طوال حياته، ومع ذلك فشهرته ككاتب قصصى أوسع منها ككاتب مسرحى، ومسرحياته العديدة لم تلق منها دور المسرح إقبالا بقدر ما تلقى قصصه الطويلة إقبالا من الجمهور وقصصه القصيرة إقبالا وتلهفاً من الصحف والمجلات.

والواقع أن محمود تيمور منذ ولادته فى سنة ١٨٩٤ قد نشأ فى بيت أرستقراطى شديد الولع بالأدب إنشاءاً ودراسة، فأبوه الأديب اللغوى المحقق أحمد باشا تيمور الذى أهدى دار الكتب مكتبته الخاصة الزاخرة بكتب الأدب واللغة، كما ألف عدداً من كتب البحث والدراسة فى الأدب واللغة تألفت لتنشرها لجنة خاصة لا تزال تعمل حتى اليوم وتتابع نشر مؤلفاته. وكان جده اسماعيل باشا تيمور أيضاً من رجال الأدب والبحث كما كانت عمته السيدة عائشة التيمورية من رواد الشعر النسائى فى الأدب العربى المعاصر، وأخيراً كان أخوه محمد تيمور الذى يكبره بعامين اثنين إذ ولد فى سنة ١٨٩٢ من رواد الأدب التمثيلى تأليفاً ونقداً، إلى جوار ما كتبه من قصص وأشعار. وقد جمعت جميع مؤلفاته فى ثلاثة أجزاء ضخمة بعد أن أوقف الموت المبكر نشاطه الأدبى الأصيل إذ عاجله الموت وهو لا يزال فى التاسعة والعشرين من عمره فى عام ١٩٢١.

وبالرغم من تقارب السن بين الأخوين محمد ومحمود فإن الأخ الأكبر قد لعب دور قيادة روحية وأدبية لأخيه . وكان محمد تيمور يؤمن بأن المسرح لكى يخاطب الجماهير ويصل إلى قلوبها ويعرض عليها صوراً واقعية من حياتها لا بد أن يتخذ اللغة العامية أداة له . وبالفعل ألف محمد تيمور المسرحيات الأربعة التى اتسع عمره لتأليفها باللغة العامية وهى مسرحيات « العصفور فى القفص » و « عبد الستار أفندى» و « العشرة الطيبة » و « الهاوية » وأثرت هذه النظرية فى محمود تيمور ففضل هو الآخر أول الأمر اللغة العامية فى كتابة القصص القصيرة وهو الفن الذى اتجه نحوه منذ وقت مبكر ونبغ فيه حتى أصبح رائده وأكبر أعلامه فى أدبنا العربى المعاصر. وكان ينشر أقاصيصه فى الصحف والمجلات ثم يصدرها بعد ذلك مجموعات فى كتب ، ولكنه أخذ يلاحظ بعد ذلك أن المجتمع العربى لا يزال مصرًّا على عدم إدخال كل ما يكتب بالعامية فى تراثه الأدبى ، مما حمله على أن يعدل عن العامية إلى الفصحى ، حتى رأيناه يعيد كتابة أقاصيصه العامية الأولى باللغة الفصحى على نحو ما فعل فى مجموعته الأولى « أبو على عامل أرتست» التى عربها فأصبحت « أبو على الفنان » ، بل رأيناه يكتب المسرحية الواحدة باللغتين وينشرهما معاً على نحو ما فعل فى مسرحيات « المخبأ رقم ١٣ » و «كذب فى كذب » و « قنابل » وقد برر خطته فى ذلك فى مقدمات كتبها لهذه المسرحيات وأوضح فيها أن العامية هى التى تصلح للتمثيل على المسرح بينما الفصحى هى التى تعطى النص قيمته الأدبية كأثر يقرأ ويبقى فى تراثنا الأدبى ، ما دام المجتمع متمسكاً بأن لا يدخل فى تراثه الأدبى إلا ما هو مكتوب بالفصحى فهو يبرر العامية بقوله : « فأما العلة فى ذلك كله فهى أن الكاتب المسرحى يخطر بباله أول وهلة أن روايته للتمثيل على المسرح وأنه سيخاطب الجمهور على تباين طبقاته فحتم عليه أن يطرق الآذان بما ألفت من لغة ويجلو للعيون ما عرفت من مشاهد حتى يأخذ عمله الفنى سبيله إلى أعماق القلوب لا ترده وحشة ولا تعوقه غرابة ، فإن تخللت روايته كلمات يتعذر فهمها

على النظارة فى الجملة كانت الصلة بينهم وبين الممثلين غير مأمونة الانقطاع ومتى انقطعت الصلة ذهب التأثير وضاعت الفائدة المرجوة من الأدب المسرحى . ثم إن المسرحية تقوم على الحوار فهو كيانها العام، ونحن فى مصر نتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية فتعودت آذاننا هذه اللغة واستساغت لهجتها فهى مسموع الجمهور فى كل مكان وهى لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية الصميمة . فمتى شاهد المصرى مسرحيته بالحوار العامى فإنه يستمع إلى اللغة التى استقرت فى أعماق نفسه وتحببت إليه واستعذبتها مسامعه ، فأما الفصحى فقلما نسمع بها حواراً وقلما نصطنعها فى الحديث ، ومن ثم فهى على الرغم منا غريبة على الآذان ». ثم يبرر إعادة كتابة نفس المسرحيات باللغة الفصحى ليعدها للقراءة بقوله : « فأما إن قدمت المسرحية لتقرأ فقد يكون الأولى أن تكتب بلغة القراءة أعنى الفصحى وذلك لأننا فى حياتنا العامة نتنازعنا لغتان : فللعامية سماعنا متفهمين وتخاطبنا متحدثين وللفصحى أعيننا قراء وأقلامنا كتاباً ، فلو قدمنا المسرحية للقراءة مكتوبة بالعامية لأقذينا العين بما لا تألف ولو قدمنا المسرحية للتمثيل مكتوبة بالفصحى لآذينا الأسماع بما تنبو عنه ، وما دامت هاتان اللغتان تتنازعاننا على هذا الوجه فلا بد لنا من الإذعان لما يقتضيه ذلك التنازع من مراعاة التفريق بين ما يقدم من المسرحيات للمشاهدة على المسرح وما يقدم منها للقراءة والاطلاع » .

والمنهج الفكرى والفنى الذى صدر عنه محمود تيمور فى كتابة الأقصوصة والقصة هو نفس المنهج الذى صدر عنه فى كتابة المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد والمسرحية الطويلة المتعددة الفصول . فلمحمود تيمور أسلوبه الخاص الذى يعتبر انعكاساً لمزاجه الرقيق الأنيق الهادئ فهو أديب يتقن أصول صناعته وقد تشرب تلك الأصول عن روائع الآداب العالمية التى يوالى قراءتها والتى انقطع لها بنوع خاص فى فترة العامين اللذين قضاهما فى فرنسا للدراسة والاطلاع فى صدر حياته ، حتى لنحس عند قراءة قصصه القصيرة بأنه قد تشرب أسلوب عملاق هذا

الفن جى دى موباسان الذى يعنى أكبر العناية بأحداث الأقصوصة وقوتها وشدة تماسكها مع التركيز وضغط العاطفة بل كبتها وعدم الإسراف فيها حتى حسب البعض هذا التركيز والكبت العاطفى جفافاً فى أدب محمود تيمور الذى يعتبر نموذجاً فريداً فى أدبنا العربى المعاصر لقوة التركيز وإحكام البناء الفنى .

وقد قام أدب محمود تيمور فى مرحلته الأولى على دقة الملاحظة الخارجية مما أسبغ على هذا الأدب طابعاً واضحاً من الواقعية ، وإذا كان بعض النقاد السطحيين قد تساءلوا : كيف يستطيع محمود تيمور الأرستقراطى المنشأ أن يصور حياة عامة الناس وأوساطهم ، فإن طبيعة أدبه ومعدنه تظهر بجلاء أنه فى أقاصيصه وقصصه الاجتماعية الواقعية لا يتخيل بل يلاحظ ويسجل، وقد فسر لنا محمود تيمور كيف استطاع ذلك عندما حدثنا كيف أنه كان يتردد دائماً على ضياع أسرته بالريف حيث يخالط أهله عن قرب ويلاحظ حياتهم . وإذا ذكرنا ما يتسم به هذا الرجل من دماثة وتواضع ولين فى الجانب ، استطعنا أن ندرك بأى سهولة يمكن أن يخالط عامة الناس وأوساطهم وأن يطمئن إليهم ويطمئنوا إليه الوقت الذى يسمح له بتصوير تلك اللوحات الرائعة لأبى على الفنان وللشيخ جمعه وللعبيط ولغيرهم من الشخصيات الشعبية التى تنبض بالحياة فى قصصه ومسرحياته .

وإذا كان محمود تيمور قد انتقل فى أسلوبه الفكرى والفنى بعد ذلك من الملاحظة الخارجية إلى الملاحظة الداخلية التى انتهت به إلى المذهب النفسى التحليلى فإنه قد ظل دائماً محتفظاً بأصالته فى حرصه على أن يكون التحليل النفسى من خلال الأحداث والتصرفات التى يرصدها، ثم يوحى فى خفة وسرعة بدلالاتها النفسية العميقة التى قد تضرب بجذورها فى الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسى وعوالم اللاوعى، ولكنه لا يتفلسف ولا يبالغ ولا يعمى الدلالة الموحية بأية اصطلاحات فلسفية أو سفسطة تحليلية على نحو ما نحس عندما نقرأ ونحلل أقصوصة رائعة من أقاصيصه مثل أقصوصة « الزمار » .

وكما تطور أدب محمود تيمور من الملاحظة الخارجية التى تسمى أحياناً بالواقعية إلى الملاحظة الداخلية التى تسمى بالتحليل النفسى ، فإنه قد تطور أيضاً من المصرية المحلية إلى القومية العربية حيث استمد عدداً من قصصه وأقاصيصه من بعض مشاهد الحياة فى البلاد العربية الأخرى أو من تاريخها ومن أروع قصصه قصة « نداء المجهول » التى تدور أحداثها فى لبنان وصور فى شخصية كنعان أنموذجاً بشرياً خالداً .

وكما استمد محمود تيمور موضوعاته من واقع الحياة المصرية والحياة العربية استمد أيضاً من تاريخ العرب والمصريين ؛ فله من المسرحيات التاريخية مسرحية « ابن جلا » وهو الحجاج بن يوسف الثقفى ومسرحية « حواء الخالدة » وبطلاها عنتر وعبلة ومسرحية « اليوم خمر » المستمدة من تاريخ الشاعر الجاهلى امرؤ القيس ، ومسرحيته « صقر قريش » عن عبد الرحمن الداخل أول خلفاء بنى أمية فى الأندلس ، ومسرحية عن الفتاة العربية « عوالى » ؛ وكل ذلك إلى جوار مسرحياته القصيرة والطويلة المستقاة من واقع الحياة المعاصرة مثل « المخبأ رقم ١٣ » و « حفلة شاى » و « المنقذة » و « أبو شوشة » و « الموكب » و « قنابل » و « كذب فى كذب » و « سهاد أو اللحن الثائه » و « عروس النيل » وأخيراً مسرحية « أشطر من إبليس » التى تطغى عليها الموهبة القصصية فيأخذ محمود تيمور فى التدخل لشرح مشاهدها وطريقة تتابعها وهو تدخل قد يستسيغه القارئ ولكننا لا ندرى كيف يمكن أن ينتفع به المشاهد ؟ ولعل فى هذه الحقيقة ما يجعل هذه المسرحية عسيرة التنفيذ والنجاح على خشبة المسرح .

ودراسة مسرحيات محمود تيمور العديدة دراسة مفصلة تحتاج إلى كتاب خاص ولعلنا نستطيع أن نعود إلى هذه الدراسة فى الكتابين اللذين سنعدهما لهذه السلسلة عن « الملهاة » و « المأساة » .

## الجيل الجديد

وبعد الحكيم وتيمور أخذ يظهر عدد من الكتاب الذين يؤلفون للمسرح ويجمعون هم أيضاً بين القصة والمسرحية ويكتب بعضهم بالعامية وبعضهم بالفصحى ويجمع بعضهم بين اللغتين . ومن أغزرهم إنتاجاً الأستاذ على أحمد باكثير ولعلنا نستطيع أن نقف عندهم بعض الوقت فى الكتابين اللاحقين .

## مشاكل المسرح

وإذا كان المسرح قد أخذ مجتمعنا العربى يعترف به أخيراً وينظر إليه نظراً جديًّا ساعد على ربطه بتراثنا الأدبى ، فإن هذا الفن الذى يحتل مكاناً رفيعاً فى الدول المتقدمة لا يزال يلقى فى عالمنا العربى عدة عقبات وصعوبات منها ما يتعلق بعدم توفر عدد كاف من دور المسرح فى عواصمنا ومدننا فضلا عن قرانا ، كما أنه أخذ يعانى من منافسة السينما له . وإذا كنا قد أنشأنا فى القاهرة معهداً لتخريج الممثلين المثقفين ونقاد المسرح المستنيرين فإن مجال العمل لهؤلاء الخريجين لن يتوفر ما لم تول الدولة عنايتها لهذا الفن وتعتبر دوره معاهد تثقيف وتهذيب وتربية وتوجيه ، بحيث تخصص لإنشائها الاعتمادات الكافية على نحو ما تفعل فى إنشاء المدارس والمعاهد والجامعات ، وعندئذ سيكون أمام الأدباء والفنانين مجال واسع للعمل على جذب الجمهور إلى تلك الدور وتعويده على استساغة فنون المسرح الرفيعة والإفادة منها شعوريًّا ولا شعوريًّا .