

في المسرح المصري

obeikandi.com

obeikandi.com

## عيلة الدوغرى

« عيلة الدوغرى » لنعمان عاشور مسرحية تعالج حياة أسرة من الطبقة الوسطى . تضم هذه الأسرة نماذج مختلفة ففيها الأخ الأكبر المثلث المتصوف الذى يجب الجميع ويحنو عليهم ، وفيها الأخ المتوسط الانتهازى الذى يريد أن يرتقى ويصعد ويحصل على الثروة بأى ثمن ويريد أن يترك زوجته البسيطة ويتزوج فتاة أرستقراطية تتلاءم مع طموحه ، وفيها الأخ الأصغر البسيط الطيب القلب الذى يأخذ الحياة بسهولة ويسر . وفيها أختان : الصغرى تحب شاباً عصياً تريد أن تتزوجه . . . وتستطيع أن تحقق رغبتها فى نهاية المسرحية . أما الأخت الكبرى فهى مثال للسيدة المتظاهرة التى لا تؤمن بشئ غير المظاهر وهى مستبدة عنيفة متسلطة على زوجها الموظف البسيط . وفى المسرحية شخصية أخرى هى « الطواف » خادماً الأسرة منذ وقت طويل جداً وقد ربى معظم الأبناء وحملهم على كتفيه . . . وله هدف واحد طيلة المسرحية هو الحصول على حذاء . . . وعند ما يحصل عليه يجده أضيق من قدميه . وفى المسرحية حادث رئيسى تدور حوله هو محاولة بيع بيت الأسرة من جانب الأخ الأوسط .

\* \* \*

بعد ثلاث سنوات من الصمت عاد نعمان عاشور إلى المسرح (١) ، وقد عاد هذه المرة وفى يمينه مسرحية ليس فيها بساطة مسرحياته القديمة ، ولكنها مسرحية من نوع معقد مليء بالخيوط المتشابكة المتداخلة . هذه المسرحية هى « عيلة الدوغرى » .

وقد شاهدت هذه المسرحية مع بعض الأصدقاء ، وكنا جميعاً متلهفين لمعرفة هذا العمل الفنى الجديد الذى يقدمه نعمان عاشور ، فنعمان ولاشك هو رائد المسرح الجديد فى مصر . وهو أمل كبير من آمال النهضة

(١) فى الموسم المسرحى لعام ١٩٦٣ .

المسرحية في بلادنا . ماذا فعل هذا الرائد المسرحي ؟ ما هي خلاصة انزعاله وابتعاده عن المسرح هذه السنوات الطويلة ؟

هذا هو ما كنا جميعاً نفكر فيه . . . وبعد أن انتهينا من مشاهدة المسرحية دارت بيننا مناقشات عديدة . ولكننا لم نتفق على رأى واحد في تفسيرها وفهمها . وكان بيننا سيدة مثقفة طرحت على الجميع رأياً طريفاً ذكياً في تفسير المسرحية . وهو رأى لا أوافق عليه ولكننى أحب أن أعرضه لجمالها وذكائه . . قبل أن أتحدث عن رأى في المسرحية .

فالمسرحية في نظر هذه السيدة ترمز إلى مصر كلها . والبيت الذى كان مرهوناً في المسرحية هو مصر . وعملية « فك الرهن » هى عملية تحرير مصر . والذى صنع هذه المعجزة في المسرحية هو الأخ الأكبر . . صاحب القلب الكبير الذى ضحى بكل شىء ، واحتمل كل شىء حتى استطاع في النهاية أن يحرر البيت المرهون .

ولكن تحرير البيت لا يعنى إنقاذه النهائى ، فهناك صراع حول البيت ، والصراع يدور بين نوعين من الناس : البسطاء الذين يتحملون ويصبرون ويمثلهم في المسرحية الأخ الأكبر « سيد » والخادم العجور « على الطواف » أما النوع الآخر فيمثلته الأخ التالى « مصطفى » وهو أنانى فردى لا يفكر إلا في نفسه ، ويريد أن يبيع البيت من جديد ويقضى عليه .

هذا التفسير في اعتقادى بعيد عن أن يلمس الموضوع الحقيقى لمسرحية « عيلة الدوغرى » أولاً لأن كثيراً من جزئيات المسرحية تفلت منه . وثانياً لأن طابع المسرحية تسيطر عليه الواقعية الواضحة التى لا تتيح سوى فرصة محدودة للرهوز البعيدة .

والحقيقة أن نعمان عاشور لم يخرج في هذه المسرحية عن الموضوع الذى عاش فيه وله بجرارة منذ أن بدأ الكتابة للمسرح ، ذلك هو موضوع



المريضة بالحب للفنان جان ستين



الطبيب للفنان بيتر و لونجى

« الأسرة المصرية » إنه مشغول بمشكلة هذه الأسرة في طبقاتها المختلفة ، ومشغول بكشف الصراع القائم في هذه الأسرة بين القديم والجديد ، بين الإيجابي والسلبى . بين عوامل التدمير وعوامل البناء . وكما حدثنا نعمان في مسرحياته السابقة عن الطبقة الفقيرة ثم عن الطبقة العليا ، فهو يحدثنا الآن عن الطبقة الوسطى . . فسرحية « عيلة الدوغرى » هى على حد تعبير أحد النقاد مسرحية « الناس اللى فى الوسط » بعد « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » .

ونعمان عاشور يريد أن يكشف فى هذه المسرحية عن عوامل التفكك والسقوط فى أسرة من أسر الطبقة الوسطى « فعيلة الدوغرى » مريضة بعدة أمراض خطيرة ، كل منها كفيل بتبديد وحدة هذه الأسرة ، وطرده السعادة عنها طرداً تاماً ، وقطع الروابط الإنسانية القائمة بين الأفراد .

حياة الأسرة عموماً فارغة من الهدف الذى يربط بين الجميع ، ومن خلال انعدام الهدف يتسلل إلى الأسرة مرض خطير هو « الأنانية » أو « الفردية » . . كل واحد يفكر فى نفسه . . فى شخصيته . . فى حياته الخاصة . . كل واحد يعيش فى « خلوة » خاصة تفصله عن الآخر ، ولكن الممثل الأكبر للأنانية فى هذه الأسرة هو « مصطفى » الذى قام بتمثيله كمال حسين فى دور من أعرق وأنجح أدواره على المسرح . ومصطفى مدرس تخرج فى الجامعة . وهو يستعد لنيل الدكتوراه فى التاريخ . وهو لا يعبأ بأى إنسان . بل يكتسح كل من يقف أمامه أو يعترض طريق مصالحه ، وهو الآن يريد أن يتخلص من زوجته التى تزوجها عند ما كان طالباً لأن هذه الزوجة — التى هى ابنة خاله فى نفس الوقت — لم تعد تصلح له . . فهى أمية لا تقرأ ولا تكتب وهو « على وش » دكتوراه . وهى فقيرة وهو يعبد الثراء ويتحرك بغريزة كامنة عميقة فى شخصيته هى حب الامتلاك . لا عاطفة الحب ، ولا رباط الدم بينه وبين إخوته ، ولا أى نوع

من أنواع الشعور بالحنان والرقّة ، لا شيء من هذا كله يظهر في شخصية مصطفى . . لا شيء غير الأناية المسرفة والفردية المكتسحة .

أما المرض الثاني في هذه الأسرة فهو مرض « الابتذال » . وفي الفصل الثاني تمثل لنا ( زينب ) الأخت الكبرى في العائلة صورة صارخة « فاقعة » للابتذال إنها امرأة ثرثارة مستبدة جاهلة متحكمة في بيتها وزوجها ، لا تصدر في سلوكها ولا في ألفاظها عن عاطفة عميقة أو فكر عميق . بل ولا تصدر عن نفس بسيطة طيبة تهتم بالسلوك الطبيعي الصادق ، إن هذه الشخصية التي أجاد نعمان عاشور تصويرها وأجادت ملك الجمل تمثيلها بحيويتها وحرارتها إجابة بارعة . هذه الشخصية هي تمثل حتى ، وتجسيد نادر « للابتذال » الذي تنحدر إليه الشخصية الإنسانية عندما يتحكم فيها الجهل والتفاهة .

ومن مظاهر الابتذال في هذه الأسرة أيضاً شخصية « كريمة » التي تألفت فيها نادية السبع ومثلتها بفهم وذكاء . لقد جعلت كريمة من الدموع شيئاً أرخص من التراب . . إنها تبكي بمناسبة وبغير مناسبة . تبكي على نفسها وعلى غيرها . لقد انحدرت في الفصل الأول من المسرحية حتى أصبحت أحزانها لا تثير غير الابتسام والاشمئزاز . إنها سريعة التأثر بالعوامل الخارجية سريعة التعبير عن نفسها بالدموع . . شأنها في ذلك شأن الشخصية التافهة التي لا عمق فيها ولا إرادة . وقد تحولت شخصية كريمة بعد ذلك إلى نموذج إنساني جديد عندما طلقها مصطفى وتزوجت سيد وحملت منه . وهنا نلتقى بفكرة عميقة . . هي أن كريمة لم تحمل من مصطفى وحملت من سيد . فكأن الفردية التي يمثلها مصطفى عاقر . وكأن طيبة القلب التي يمثلها سيد خصبة ولود .

ويرتبط بمرض الابتذال مرض آخر وثيق الصلة به ذلك هو مرض « التظاهر » وأوضح مثال له هو شخصية زينب أيضاً ، هذه المرأة التي

تفضل أن تجوع على أن تكون حجرة الصالون في بيتها متواضعة بسيطة... المرأة التي تحب أثاثها أكثر مما تحب زوجها وأولادها.. وهي تعض أثاثها بأسنانها - في لمسة ذكية من لمسات المسرحية - عندما تحس أنها مهددة بفقد هذا الأساس.. فالمظهر عندها هو كل شيء.. هو الحياة. وبذلك تقوم المسرحية بتشريح هذه الأمراض تشريحاً رائعاً، وهي أمراض تنشب أظافرها في «عيلة الدوغرى» وفي أى «عيلة» من هذا النوع ولا تتركها إلا وقد امتلأت بالتفكك والتمزق والعفن.. إلا وقد تسرب إليها الفشل والحراب من كل جانب، كأنها سفينة مثقوبة ذات شراع ممزق في بحر هائج عنيف.

وهكذا نجد أن نعمان عاشور قد ضمن لمسرحيته موضوعاً عميقاً، وعالجه برؤية اجتماعية واضحة بل حادة الوضوح في بعض اللحظات بحيث نستطيع أن نقول إن نعمان فنان صاحب رسالة تملأ قلبه وعقله وتدفعه إلى الكشف عن الحراب الروحي والمادى الذى يهدد «الأسرة».. لأنه يحلم بأسرة جديدة في مجتمع جديد!

ولكننا عندما ننتقل من الموضوع الجذاب الذى اختاره نعمان لمسرحيته ونقف عند العلاج الفنى نجد أننا أمام عدة ملاحظات رئيسية يجب أن نعالجها.

وأهم ما يمكن أن نأخذ على هذه المسرحية هو ضعف ما فيها من «صراع» رغم مواقفها العنيفة المتوترة.

فنحن لا نجد فى المسرحية صراعاً رئيسياً يسيطر عليها، ولا صراعاً نفسياً يسيطر على الأفراد ويسبب لهم القلق ويمنحهم القدرة على الحركة الفنية المتنوعة..

هناك الأخ «مصطفى».. تلك الشخصية الأناية الفردية التى تتردد دائماً «أنا ومن بعدى الطوفان».. هذه الشخصية لا تجد فى مقابلها قوة

تحاول أن تغيرها أو تقف في وجهها . إن كل إخوة « مصطفى » « يطبطبون » عليه . . يحاولون إرضاءه . . يخافون منه . ولا أحد أبداً يقف في وجهه . لا أحد يتحداه . إن صفة « الأناية » لا تدخل في صراع واضح مع صفة مقابلة لشخصية أخرى في المسرحية .

والشخصية المقابلة . . شخصية « سيد » كانت كفيلة بأن تقف وجهاً لوجه مع شخصية « مصطفى » . . ولكنها لا تفعل ذلك . بل تكتفي بالعبادة ، والبكاء ، والابتعاد عن كل مشكلة . .

والغريب أن « معلوماتنا » عن سيد شيء . . و واقعه المسرحي « شيء آخر . . فنحن « نعلم » أن سيد هو الذي « فاك رهن » البيت . وحمل أعباء الأسرة بعدموت والده . . وكل هذه المواقف تحتاج إلى شخصية قوية « مناضلة » على قدر كبير من العناد والصلابة . . ولكن الواقع المسرحي للشخصية شيء مختلف : إنها شخصية ضعيفة متخاذلة منذ أول المسرحية حتى آخرها . . إنها لا تقاوم ولا تعرف العناد أو الصلابة . فالصراع الرئيسي في المسرحية مفقود . ولا شك أن نقص هذا الصراع في هذه المسرحية أو غيرها يترك فراغاً فنياً كبيراً ويؤثر على حيوية المسرحية .

ومن ناحية أخرى نجد الصراع النفسي مفقوداً في داخل الشخصيات أيضاً . إنها شخصيات لا تعاني القلق ولا التردد . . ومعظمها يلتزم موقفاً واحداً من أول المسرحية حتى آخرها .

الأخ « سيد » الذي بدأ درويشاً انتهى درويشاً .  
الأخ مصطفى يبدأ أنانياً شريراً . ويظل طول المسرحية أنانياً شريراً « في الكبيرة والصغيرة » . وتنتهي المسرحية وهو أناني شرير .

الأخت زينب متظاهرة مستبدة مبتذلة . . وتظل كذلك طيلة المسرحية . . وتنتهي نفس النهاية .

والاحتكاك بين هؤلاء الناس لا تأثير له ولا نتائج كأن كل فرد عالم مغلق على ذاته ، ولاشك أن الاحتكاك كان يجب أن يترك أثراً . . لا بد أن يؤدي إلى أحسن أو إلى أسوأ . المهم أن هذا الاحتكاك لا بد أن يغير الإنسان . ولكن الناس في « عيلة الدوغرى » ثابتون على مبادئهم . . فكلهم تقريباً لا يتغيرون ولا يتحركون بعيداً عن موقفهم الأساسي . وهناك شخصيات لا تؤدي شيئاً بالنسبة للمسرحية مثل شخصية « حسن » . . إنه يمثل القوة العضلية في العائلة وهو نموذج إنسانى قريب إلى القلب . ولكن ما هو معناه في المسرحية ، ما هو دوره غير فض الحناقات أو الاقراض . أو إلقاء الحكم والأمثال التافهة ؟

وعندما تظهر وسط هذه المواقف كلها بارقة صراع حقيقى بين الأخت الصغرى عائشة وخطيبها سامى من جانب ، وبعض أفراد العائلة وخاصة الأخت زينب من جانب آخر . . عندما يبدأ هذا الصراع فى الظهور فإنه يبدو خافتاً ضعيفاً ، لأن الذين يريدون هدم القواعد القديمة لا تحركهم دوافع قوية ، ولا يحملون أدلاً فى حياة جديدة عميقة . . شخصية عائشة سطحية محدودة الجوانب ، وشخصية خطيبها سامى شخصية شاب مختل العقل . . يدعى أنه فنان بطريقة تثير السخرية ومع ذلك فهو يمثل الأفكار الجديدة التى تقاوم القواعد والتقاليد .

فهل تقاوم القواعد والتقاليد بسطحية عائشة أو بجنون سامى ؟

ولو تدارك نعمان عاشور هذه العيوب فما لا شك فيه أن مسرحيته كانت تستطيع أن تصل إلى قمة رفيعة من النضج الفنى . ولكن هناك حقيقة أساسية : هى أن فى الفن شيئاً أكبر من القواعد العامة . فيه تلك اللدسة السحرية التى تعطيه الحياة رغم كل شيء ، وتجعل منه كائناً حاراً رغم كل شيء .

وهذا هو الأمر مع نعمان عاشور . . . وهو الشيء الذى جعل مسرحيته تنجو من التحول إلى بحث اجتماعى أو لوحات من حياة أسر منهرة . فلو كانت هذه العيوب فى مسرحية كتبها فنان آخر من الذين يقوم فنيهم أساساً على التزام القواعد والأصول الفنية فقط . لانتهت المسرحية ولفظت أنفاسها نهائياً .

ولكن مسرحية نعمان عاشور برغم عيوبها استطاعت أن تحتفظ بنبض الفن . . بسخونته وحيويته . . فالمسرحية مليئة بالحوار الذكى ، والفكاهة الغزيرة الحصبية ، كما أنها تلمس « مواجع » الأسرة المتوسطة بإحساس عميق . . فأحساس نعمان بجسامة المأساة الاجتماعية فى هذه الأسرة بل فى المجتمع كله إحساس غامر عنيف .

كذلك ، لن ينسى المسرح المصرى لنعمان عاشور شخصية « على الطواف » . . إنها شخصية من تلك الشخصيات الحية النادرة فى تاريخنا المسرحى كله . و « الطواف » هو رمز أبدى للصبر والرضا بآلام الحياة ومتاعها ، لقد حمل الجميع على أكتافه . وأطعم الجميع ، وربى الجميع ، وكان نصيبه فى النهاية لا شيء سوى « الحفاء الدائم » حتى أصبح أمله الوحيد بعد سبعين عاماً عاشها على هذه الأرض هو أن يحصل على « حذاء » . . مجرد حذاء . وعندما يحصل على أمنيته أخيراً يكون هذا الحذاء ضيقاً فيعود راضياً إلى الحفاء من جديد .

وقد التقي فن نعمان عاشور فى رسم هذه الشخصية بعقريّة شفيق نور الدين فى تمثيله . . إنه ممثل عظيم عملاق ممتاز بالصدق والأصالة والإحساس الفطرى العميق بالمسرح .

وقد اجتمع لهذه المسرحية من الممثلين الموهوبين عدد كبير . ولا أكاد أذكر أن واحداً منهم كان ضعيفاً أو مهزوزاً فوق خشبة المسرح سواء منهم هؤلاء الذين رسخت أقدامهم فى الفن مثل توفيق الدقن أو عبد المنعم

إبراهيم أو على رشدى . . أو هؤلاء الشبان الذين ما زالوا في أول الطريق .  
 فبعد الرحمن أبو زهرة كان رغم ضعف دوره - قوياً متمكناً من أدائه  
 الفكاهى . . ويبدو أن عبد الرحمن أبو زهرة أصبح سىء الحظ لأن معظم  
 الأدوار التى يؤديها هى - فى النص - أدوار كاريكاتيرية . وهو فى  
 الحقيقة غير مسئول عن رسم هذه الأدوار . . إنه يؤديها بدقة وبراعة فائقة  
 كما رسمت له . . فإذا كان هناك عيب فى هذه الأدوار فهو عيب المؤلفين . أما  
 رجاء حسين فما زالت تخطو إلى الأمام فى تمثيلها خطوات واضحة ، فبعد  
 دورها الرائع فى مسرحية « بيت برنارد ألبا » للكاتب الأسباني الكبير لوركا  
 تقدم لنا فى مسرحية « عيلة الدوغرى » دوراً ممتازاً ناجحاً رغم أنه ضعيف  
 فى النص .

أما أحمد الجزيرى فقد أثبت أنه ممثل كوميدى من الدرجة الأولى . .  
 وأنه يؤدى أدواره الكوميدية بطريقة متميزة عن غيره من ممثلى الكوميدي .  
 ولكن الجزيرى يبدو ضعيفاً فى الأدوار الجدية . . أو على الأصح فإن  
 مواهبه لا تظهر فى هذه الأدوار وهذا هو ما أرجو أن يراعيه المخرجون وأن  
 يراعيه هو نفسه فى اختيار أدواره .

أما إخراج عبد الرحيم الزرقانى فقد التزم فيه أسلوباً واقعياً عميقاً . .  
 فى الفصل الأول يعطينا صورة للبيت القديم الرحب الواسع الذى يحتمل  
 الجميع ، وفى الفصل الثانى يعطينا صورة للبيت الحديث الضيق المكتظ  
 الذى لا يكاد يسع من فيه لقد استطاع المخرج أن يقدم إطاراً ملائماً تماماً  
 للمسرحية زاخراً بمثل هذه اللمسات الذكية التى تملأ المسرحية .

## ثلاث مسرحيات للحكيم

في الموسم المسرحي (١٩٦٣ - ١٩٦٤) عرض المسرح المصري ثلاث مسرحيات لتوفيق الحكيم الأولى هي بجماليون وتقوم على أسطورة يونانية قديمة ، حيث دعا الفنان بجماليون آلهة الجمال لكي تحول له تمثاله الجميل إلى امرأة حقيقية وبالفعل يتحول التمثال إلى امرأة يتزوجها بجماليون ولكنه يعود من جديد ويتمنى أن تتحول المرأة إلى تمثال ، أولاً لأنه اكتشف هروبها مع الفتى الجميل « نرسيس » ، وثانياً لأنه شاهدها وهي تكس أي وهي تعمل فوجد الجمال وقد تلوث بالغبار وأصبح مشوهاً . وتعود المرأة من جديد إلى تمثال . فيحطم الفنان التمثال ويحطم نفسه . . . وهدف مسرحية الحكيم هو تصوير الصراع بين حب الفن وحب الحياة في نفس الفنان . . الفن يمثله التمثال والحياة تمثلها المرأة .

المسرحية الثانية هي مسرحية « يا طالع الشجرة » وتصور زوجاً وزوجة وشجرة ودرويشاً ومحققاً . تغيب الزوجة عن انبئت فيتهم المحقق زوجها بأنه قتلها . وفجأة تعود الزوجة فيتم الإفراج عن الزوج بعد أن ثبتت براءته . ويسأل الزوج زوجته أين كانت فلا تجيب عليه فيقتلها ويضع جثتها تحت الشجرة القائمة في بيته . وبذلك تتحقق نبوءة الدرويش الذي يقول : إن الزوج سيقتل زوجته ليجعل منها سماداً للشجرة ، وهذه الشجرة يمكن أن تعيش في ربيع دائم ، مشرة طيلة فصول السنة لو وجدت سماداً من جثة بشرية . ومشكلة المسرحية هي مشكلة الحياة في نظر توفيق الحكيم . . إنها مشكلة البحث عن أسرار الحياة ومعرفة خفاياها .

المسرحية الثالثة هي مسرحية « الطعام لكل فم » . . . وهي تقوم على أسرتين الأسرة الأولى مكونة من أم وابنتها وابنها ، والبنات تهم أمها بأنها قتلت أباهما لتزوج من عشيقها ويحاول الابن أن يصرف نظر أخته عن هذه المشكلة فتلك مشاكل عصور قديمة أيام أليكترا وهاملت وما إلى ذلك . أما التفكير العصري فيجب أن ينصرف إلى البحث عن طريقة للحصول على الطعام الرخيص وتوفيره

للناس جميعاً بأسعار بسيطة جداً . هذه هي مشكلة العصر في نظر الابن وليست مشاكل العصر هي الثأر وما إلى ذلك . . .

. . . وقصة هذه الأسرة تظهر « بصورة غير عقابية » على حائط أسرة أخرى بسيطة ، ثم تختفي القصة فجأة ، فيقرر الزوج في الأسرة الثانية أن يواصل رسالة الابن . . . أن يبحث ويدرس لكي يوفر الطعام لكل فم بأرخص الأسعار .

\* \* \*

كان توفيق الحكيم هو الكاتب العربي الأول في موسم ( ١٩٦٣ - ١٩٦٤ ) ، فقد قدم له المسرح المصرى ثلاث مسرحيات ، الأولى هي « بجماليون » التي افتتح بها مسرح الحكيم موسمه الأول ، والثانية هي « يا طالع الشجرة » التي قدمها مسرح الجيب ، والثالثة ، « الطعام لكل فم » والتي قدمها المسرح القومى .

وهذا بالطبع يثبت مدى غزارة توفيق الحكيم وخصوبته ، وأنه ما زال يحتل مركزاً قوياً في قلب الحياة المسرحية .

وهذا الموقف أيضاً يدل دلالة قاطعة على أن حياتنا المسرحية نفسها قد تقدمت فلقد كان توفيق الحكيم في الماضى يجد صعوبة في تقديم أعماله الفنية على المسرح . فلم تكن إمكانيات الإخراج ولا إمكانيات التمثيل تتيح فرصة الظهور لمسرحيات الحكيم . وقد قيل عن مسرحيات الحكيم إنها مسرحيات ذهنية .

وإذا كان هذا الوصف صحيحاً بالنسبة لمسرحيات الحكيم فهو ليس مبرراً لعدم تقديمها على المسرح .

لقد عرف المسرح الحديث ألواناً من المسرحيات أكثر تعقيداً وغرابة من المسرح الذهنى . ولكن ذلك لم يمنع من تقديمها على مسارح العالم المختلفة ، ولم يمنع من عرضها ونجاحها بين الجمهور والنقاد . وأقرب مثال بالطبع هو مسرح « اللامعقول » فالمسرحيات الكثيرة التي عرفت بهذا الاسم قد ظهرت على المسرح . . وحظيت بالإقبال والمناقشة . ولم تكن

لا معقوليتها عائقاً لها أو عقبة في طريقها .  
وهكذا فإن ظهور توفيق الحكيم بهذه الصراحة الواضحة على المسرح  
المصرى نما يؤكد بالدرجة الأولى أن هذا المسرح قد تقدم ، وأصبحت  
إمكانياته اسعة إلى حد بعيد .

بل لقد ساهم تقدم المسرح المصرى فى الستين الأخيرتين فى تشجيع  
توفيق الحكيم على أن يخوض تجارب أجراً من تجاربه القديمة . فى العام  
الماضى مثلاً قدم مسرح الجيب مسرحيتين من مدرسة اللامعقول  
هما « نهاية اللعبة » لبيكيت ، و « الكراسى » لأونيسكو . وقد نجحت  
المسرحيتان نجاحاً واضحاً ، وأثارتا اهتمام الجمهور والنقاد على نطاق  
واسع .

وكان هناك بالطبع من رفض المسرحيتين وهناك من تحمس لهما .  
ولكن لم تحدث المقاطعة أو الانصراف التام ، كما توقع البعض بل ظلت  
مقاعد المسرح ممتلئة طيلة فترة العرض .

معنى هذا أن جمهورنا « شهب عن الطوق » كما يقولون وأنه لم يعد  
جمهوراً سطحياً تافهاً يفكر بعقلية الأطفال ويحتاج إلى من يقدم إليه  
طعاماً عقلياً رخيصاً هدفه الوحيد هو التسلية .

ولهذا لم يعد توفيق الحكيم أو غيره من كتابنا يخافون من الجمهور  
أو يخافون عليه ، بعد أن فاجأهم وعى الجمهور وقدرته على مواجهة  
الجديد ، واحترامه والتفكير فيه ، ومحاولة اكتشافه ومعرفته .

والمسرحيات الثلاث التى قدمها المسرح المصرى فى موسم ٦٣ - ٦٤  
لتوفيق الحكيم تثبت أن هناك رابطاً قوياً بين مسرحيات توفيق الحكيم منذ  
البداية حتى الآن .

فهو فنان مفكر ، يريد أن يعالج المشاكل الكبرى التى تعترض  
الإنسان والحياة .

ف مسرحية بجماليون - رغم أنه كتبها منذ عشرين سنة تقريباً - إلا أنها مع ذلك تعالج مشكلة أساسية هي مشكلة « الفن والحياة » : هل هناك أفضلية للفن على الحياة . أم أن الحياة أفضل . أم أن الصراع بينهما لا يستقر على قاعدة معينة .

وفي المسرحية التي قدمها مسرح الجيب « يا طالع الشجرة » وهي المسرحية التي كتبها الحكيم بعد « بجماليون » بعشرين سنة . في هذه المسرحية تجد توفيق الحكيم يقف أيضاً أمام مشكلة رئيسية هي : سر الحياة . ما هي حقيقة هذه الحياة . وماذا وراء هذا الوجود .

ومشكلة « يا طالع الشجرة » هي نفسها المشكلة التي تعرض لها توفيق الحكيم في مسرحيته القديمة « شهرزاد » ولكن « شهرزاد » أوضح وأقل تعقيداً من « يا طالع الشجرة » .

أما في المسرحية الثالثة التي قدمها المسرح القومي : « الطعام لكل فم » فإن توفيق الحكيم يعالج مشكلة العالم الحديث بالقياس إلى مشا كل العالم القديم .

إن السؤال الأساسي في « الطعام لكل فم » هو : ما هو المهم في العصر الحاضر بالنسبة للإنسان ؟ ما هي القضية الأساسية بالنسبة لأبناء القرن العشرين ؟

هذا الرباط القوي الذي يربط بين مسرحيات توفيق الحكيم يثبت في نهاية الأمر أن الحكيم إنما يغير في أشكاله الفنية أكثر مما يغير في موقفه الفكري . أو في الأسئلة التي تشغله والهموم التي تملأ قلبه وعقله . إنه فنان « مفكر » بالدرجة الأولى .

وهو يحاول دائماً أن يكسو أفكاره ثياباً فنية ، تجعلها بعيدة عن التجريد الكامل ، والتعبير المباشر .

وتوفيق الحكيم ينجح أحياناً في الوصول إلى ما يريد وتغلبه أفكاره

أحياناً أخرى فتطغى على فنه طغياناً واضحاً .

والعمل الذى استطاع توفيق الحكيم أن يخلق فيه أكثر من غيره توازناً بين الفن والفكر هو - بين هذه المسرحيات الثلاث - يا طالع الشجرة . ومسرحية « يا طالع الشجرة » قد أثارت عند ظهورها كثيراً من التعليقات ، وحاول الكثيرون أن يقدموا تفسيراً لها .

وجاءت هذه التفسيرات فى معظمها نوعاً من « الإسقاط » ، أى أنها تفسيرات تعكس آراء أصحابها ومشاعرهم الفكرية والروحية أكثر من أى شىء آخر . والواقع أن هذه ميزة فى « يا طالع للشجرة » . لقد خلقت بناءً فنياً وفكرياً مثيراً للتأمل ، واستطاع الكثيرون أن يروا فيها جوانب مختلفة من همومهم ومشاكلهم الوجدانية والعقلية . وهذا بالطبع يذكّرنا بالأعمال الفنية الكبرى ، التى لا تحمل وجهاً واحداً قاطعاً . فالقطع والتأكيد ليسا من صفات الكائن الحى . ولكنها من صفات الموجودات المادية الجامدة . ولنذكر مثلاً تلك التفسيرات العديدة التى قدمها النقاد لشخصية « هملت » أو غيرها من الشخصيات المعروفة فى الفن الإنسانى . وليس التعدد والاختلاف فى التفسير مقصوراً على الشخصيات الفنية وحدها ، بل هناك أيضاً تعدد واختلاف فى التفسير أمام كثير من الأعمال الفنية المعروفة . ولذلك فلست أجد ما يدعو للخوف أو الاعتراض على اختلاف التفسير لمثل هذه الأعمال الفنية .

فذلك - بالتأكيد - دليل على خصوبة هذه الأعمال ودليل على غزارة ما تثيره فى النفوس والعقول .

ويمكننا بعد ذلك أن نقول إن مسرحية « يا طالع الشجرة » تضم جانبين من جوانب هذا الوجود :

جانب تقوده الغريزة .

وجانب يقوده العقل .

الجانب الأول هو الذى يعتبر جزءاً من الطبيعة على درجات متفاوتة .  
 وهذا الجانب يتصرف عادة بالفطرة والغريزة أو ما يشبه الفطرة والغريزة ،  
 ويمثل هذا الجانب الطبيعى فى المسرحية ثلاثة كائنات :  
 الكائن الأول هو الزوجة .  
 الكائن الثانى هو السحلية .

الكائن الثالث هو الشجرة الكبيرة فى حديقة البيت .  
 أما الجانب الثانى فى المسرحية فهو الجانب الذى يغلب عليه الفكر  
 والذى يتصرف حسب اجتهادات عقلية معينة ولا يترك للطبيعة وحدها أن  
 تتحكم فيه . . هذا الجانب الذى يفكر ويتساءل يمثله فى المسرحية ثلاثة  
 أشخاص أيضاً .

الأول والأهم هو بهادر الزوج .

الثانى هو المحقق .

الثالث هو الدرويش .

والأول - وهو الزوج - يفكر ويتساءل ويحلم .

والثانى - المحقق - يتساءل ثم يعطى أحكاماً .

والثالث - الدرويش - انتهى من السؤال إلى الرضا بما يعرف ، وهو  
 من العارفين إلى حد أن لديه القدرة على التنبؤ .

والجانب المفكر - ولنأخذ الزوج - كممثل أساسى له يلقى أسئلة  
 ولا يجد لها جواباً . فهو عندما تتغيب زوجته وتعود بعد ثلاثة أيام يحاول أن  
 يسألها أين كانت ، ولكنها لا تجيب إلا برد واحد هو : لا . فأسئلة  
 الزوج لا رد لها ولا صدق . إن أسئلته لا تجد جواباً حاسماً يبعث الطمأنينة  
 إلى النفس ولذلك فهو يندفع إلى قتل زوجته .

فلماذا قتل الزوج زوجته ؟ لأنها لم تعجب عليه ، ولم ترد على  
 أسئلته ، وهذا القتل يمثل ثورة العقل الذى يتساءل ويحاول أن يتعرف

دائماً على كل ما هو غامض في الطبيعة والوجود . أن الغموض يجد مصرعه على يد العقل . ولكن هذا الغموض ليس غموضاً كاملاً مطلقاً ، إن الزوجة رمز هذا الغموض تقوم بدور واضح ، تمثل استمرار الحياة عن طريق الولادة والحلم بالولادة أى أنها تمثل استمرار الحياة عن طريق قوة الطبيعة نفسها ، أما الزوج فيمثل استمرار الحياة عن طريق قوة أخرى هي الفكر والإرادة وما يتصل بهما من أحلام كبيرة . والزوجة في المسرحية عاقر لا تلد .

ولا شك أن هذا يوحى إلينا بأن الكاتب يرى أن قوة الطبيعة التلقائية ، لم تعد قادرة على الاستمرار وحدها هكذا ، إن ذلك كان يمكن أن يحدث في الماضي ، ولكن الأمر تغير الآن بعد أن كثرت في ذهن الزوج الذى هو رمز للإنسان أسئلة عديدة خطيرة تركز كلها في السؤال الأكبر : من أين ؟ أى أن القوة التى تقود العالم الآن هي قوة العقل وليست قوة الطبيعة . إن العقل الآن هو الذى يقوم بالدور الأول في المرحلة الراهنة من تاريخ الإنسان .

ولقد قتل الزوج زوجته بعد أن سألها ولم تجب ، وكان عزاؤه في هذا القتل أن الشجرة التى تثمر في كل الفصول سوف تستفيد من سماد هو جسد الزوجة . لا بد من جسد حتى تثمر الشجرة هذه الثمار . وإلا فإنها لن تخرج عن أن تكون شجرة طبيعية عادية .

والشجرة هذه هي رمز « الفردوس » الذى يحلم به الإنسان باستمرار ، هذا الفردوس الذى هو عند العلماء الوصول إلى المعرفة الكاملة ، وهو عند الثوريين تحقيق اللجنة الأرضية بحيث لا يكون هناك جائع على الأرض أو ضائع أو شقى . وهكذا فالشجرة المزدهرة على الدوام هي حلم البشر منذ قديم الزمان ، وحلمه - الذى ينغص عليه حياته - في هذا العصر أكثر من أى عصر آخر من عصور الحضارة .

إن الشجرة تحتاج إلى توضحية . فالعلماء يضحون بالروح ، والثوريون يخوضون حروباً عنيفة يموت فيها الكثيرون من أجل الحياة الأفضل التي ينشدها الجميع .

ولكن هل هناك انتصار كامل للزوج ؟ أى للعقل ؟ . . .  
 هذا ما لم يقل لنا عنه المؤلف ، ولكنه أثار المشكلة ، وأكدت مسرحية « يا طالع الشجرة » أن في عصرنا هذا - على الأقل - تسود فلسفة « التوضحية » بكل ما يعطل السؤال ، ويرفض الإجابة ، سواء كان هذا المعطل هو الروح ، أو الطبيعة نفسها ، أو القوى الخارجة عن الطبيعة . . .  
 أى شيء يقف في سبيل السؤال ، أى شيء لا يجيب ، مصيره في عصرنا هو القتل ، سواء تم هذا القتل على يد فيلسوف متمرد شبه مجنون مثل نيتشه أو على يد عاصفة فكرية مثل ماركس ، أو على يد نفساني متهور لا يعرف الحجل مثل فرويد ، أو على يد رياضي ذى عقل نفاذ مروع مثل أينشتاين . . . أى واحد من هؤلاء له قتيل أو قتلى كثيرون ، وكل قتلهم كانوا في الماضي موجودين وكنهم لا يردون مثل الزوجة في مسرحية « يا طالع الشجرة » .

وقد اختفى قتلى هؤلاء ، ولكن هل اختفوا إلى الأبد ، أم أنهم سيعودون من جديد ، إذا حدث وتأكد لهم أن « العقل » ليس « الإمام » الوحيد لهذا الكون ، وأن على الإنسان أن يرضى بما في هذا الكون من غموض ويقف أمامه كما وقف في الماضي يعالجه بالسحر والشعر والتصوف ؟ ذلك ما لا تجيب عليه المسرحية . . إنها ببساطة تقول : أن التجربة قائمة ، والعقل مستمر في عملية القتل وتقديم الضحايا من أجل الشجرة الخالدة ، شجرة الحياة المثالية . . هل ستثمر الشجرة في كل المواسم أم أن التوضحية ستكون بلا ثمن ولا جدوى ؟ ذلك ما ستكشف عنه التجربة في الغد القريب . . وهو غد قريب مهما بدا بعيداً مسرفاً في بعده .

هذه هي المسرحية الممتازة التي كتبها توفيق الحكيم ، وهذا هو العمل الفني الكبير الذي قدمه مسرح الجيب . .

أما « الطعام لكل فم » ، فهي عمل مسرحي أقل من « يا طالع الشجرة » . ولكنها لا تنقل في القيمة الفكرية . إن « الطعام لكل فم » تغلب عليها المناقشات الواضحة المباشرة التي لا تخفيها أثواب فنية بنفس الغزارة والخصوبة التي نجدتها في « يا طالع الشجرة » .

و « الطعام لكل فم » مسرحية تقدم عالمين في وقت واحد ، عالم قديم له قيمه الخاصة وتقاليد الخاصة ، إنه يقوم على مشاعر الانتقام والثأر وما إلى ذلك من تجارب معنوية عاشها العالم القديم كثيراً ، وعبر عنها الفن القديم تعبيراً رائعاً .

هناك « هاملت » الذي قضى حياته يبحث عن طريقة للانتقام لمقتل والده ، وهناك أليكترا التي قضت حياتها أيضاً في البحث عن طريقة للانتقام لمقتل والدها .

أما الإنسان العصري فعليه ألا يفكر في هذه المشاكل والقيم . عليه أن يفكر في هوم عصرنا التي تتركز في البحث عن « الطعام لكل فم » كيف يمكن لعالمنا المعاصر أن يتخلص من أزمة الجوع . كيف له أن يعيش في مأمن من الموت لأن الطعام لا يكفي السكان ، كيف يمكنه الاستفادة من التقدم العلمي الكبير في حل مشكلة الطعام هذه ، وفي الوصول بالإنسان إلى شاطئ الطمأنينة الأمان ؟

هذه هي مشاكل عصرنا ، أو هي — بالأحرى — نموذج من مشاكل عصرنا . أما الانتقام والثأر ما إلى ذلك فهي مشاكل قديمة لا يجوز أن تفرض نفسها على عالمنا العصري .

ومع ذلك فهناك من يفكرون بالطريقة القديمة ، ويعيشون بقيم العالم القديم .

ويوحى المؤلف لنا في نهاية المسرحية بأن من الضروري أن ينتصر الجانب العصري وينهزم الجانب القديم ، إن الذين يعيشون بعقلية العالم القديم هم عقبة في سبيل الخلاص من مشاكل الإنسان ، أما الأمل كل الأمل ، فهم الذين يفكرون في طريقة لينتصر الإنسان على مشاكله الكبرى . . وفي مقدمتها الرغيف .

أما مسرحية « بيجمايون » فهي تسجل بوضوح حيرة توفيق الحكيم بين الفن والحياة ، وهي حيرة كبيرة عاشها الحكيم في فترة من حياته وخاصة في بداية حياته ، عندما كان يبحث لنفسه عن طريق .

صحيح أن المسرحية قد ظهرت في ثوب جديد نسجه الحكيم من الأسطورة اليونانية القديمة ، إلا أنها مع ذلك لا تكاد تخفي التجربة الخاصة التي تكمن وراءها ، وهي تجربة القلق في حياة الحكيم . . هل يضحى بالحياة من أجل الفن أم يضحى بالفن من أجل الحياة ولقد كان تصور الحكيم للأشياء في الفترة التي كتب فيها بيجمايون تصوراً بسيطاً لا تعقيد فيه ، فهو على سبيل المثال يصور لنا التمثال عندما يتحول إلى امرأة حية في صورة خاصة ، أن المرأة التي ترمز إلى الحياة تبدو بشعة . . إنها تكنس ، وتقوم بأعمال خالية من الجمال ، أما من الناحية الأخلاقية فإن فيها بذرة الاختلال الأخلاقي لأنها تحاول أن تهرب مع نرسيس الذي يمثل الجسد والجمال المادى فقط .

وتلك — ولا شك — صورة بسيطة ، بل ساذجة للحياة ، وهي صورة تعكس إلى حد كبير « عدم ثقة توفيق الحكيم » في المرأة ، وعلى الخصوص في تلك المرحلة المبكرة من حياته وفنه . وهي أيضاً تعكس نظرته — في تلك الفترة — للعمل . لقد كان يرى في العمل شيئاً كثيراً لا جمال فيه ، وعلى الأخص العمل اليدوي ، إن العمل الراقى هو العمل الفكري الذي يقوم به الفنان .

ولا شك أن توفيق الحكيم قد تغير كثيراً بعد ذلك سواء في نظرتة للمرأة أو في نظرتة للعمل .

ولكن لقد كان ممتعاً وجميلاً أن نشاهد بجماليون . . هذا العمل الرقيق البسيط ، لنشاهد من خلالها كيف كان الحكيم يفكر في هذه المرحلة من عمره . وكيف كانت همومه ومشاكله .

## حلاق بغداد

حلاق بغداد لألفرد فرج مسرحية من لوحتين . اللوحة الأولى هي « يوسف وياسمينه » والثانية هي « زينة النساء » ، وفي الحكاية الأولى يحب يوسف ابن أحد التجار ياسمينه بنت كبير القضاة . ويتفقان على الانتحار معاً لأن القاضى سوف يرفض حتماً زواجهما . ولكن حلاق بغداد يتدخل دون أن يدري بحيلة من حيله ويسرق السم ويضع بدلاً منه ماء ، فلا يموت الحبيبان عند ما يشربانه . ويتم زواجهما عند ما يعرف الجميع قصتهما الحقيقية كاملة . وفي الحكاية الثانية يتدخل حلاق بغداد نفسه لإنقاذ سيدة مات زوجها وترك ثروة عند أحد أصدقائه . . . ولكن هذا الصديق لا يريد أن يعيد الثروة إلا بعد أن ينال من هذه الزوجة الفاضلة ما يريد . غير أنه يعجز عن ذلك بفضل حيلة الحلاق . . . فتعود الأموال إلى الزوجة وتتخلص من صديق زوجها الذى كان يريد أن يعتدى على عرضها . والحكاية الأولى استمدت خامتها الأساسية من ألف ليلة وليلة ، واستمدت الثانية خامتها من كتاب « المحاسن والأضداد » للجاحظ .

\* \* \*

منذ ثلاثين سنة تقريباً ظهر توفيق الحكيم فى حياتنا الأدبية وكان ظهوره مفاجأة سارة تحمس لها كثير من الأدباء فى ذلك الوقت وعلى رأسهم الدكتور طه حسين الذى قال وهو يستقبل توفيق الحكيم : إن الحكيم يفتح باباً جديداً فى الأدب العربى هو باب الأدب المسرحى الذى لم يعرفه العرب من قبل فى أى عصر من عصورهم .

ولم يختلف أحد مع هذا الرأى الذى قال به طه حسين ، إلا توفيق الحكيم . نعم . . . لقد اعترض توفيق الحكيم على هذا الرأى وقال إننى لست أول من كتب للمسرح . وليس صحيحاً أيضاً أن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحى .

وكتب توفيق الحكيم رسالة إلى طه حسين يقول فيها : ( . . . وبعد فقد كنت أقرأ الجاحظ منذ عامين فألفت عنده كلاماً كالحوار التمثيلي لم أر مثله في الأغاني . وقد بدا لي أن أنقل هذا الحوار على شكل « منظر صغير » دون تغيير في الألفاظ والمعاني ، إنما سمحت لنفسى ببعض الحذف وبعض الملاءمة بين وضع الحوار الأصلي والوضع المسرحي بغير أن أمس جوهر الموضوع ، حتى يبقى الفضل للجاحظ وللأدب العربي ، والحق أنه حوار يذكر بالفرد دى موسيه في « كوميدياته وأمثاله » . . . إن عناصر كل نوع من أنواع الأدب والفكر موجودة عند العرب لكنها مجرد عناصر . فلماذا لا نستخرج هذه العناصر ونفصلها ونبونها ؟ لماذا لا نضع مثلاً كل حوار من هذا الطراز في الشكل التمثيلي على قدر المستطاع ، ونجمعه على أنه نماذج تمثيلية من الأدب العربي ؟ إذا صح هذا فإن مجال العمل في الأدب العربي القديم متسع ) .

انتهى كلام توفيق الحكيم ، وقد أرفق توفيق الحكيم بهذه الرسالة الصغيرة منظرًا تمثلياً كاملاً بعنوان « فراق » ، كله مستمد من الجاحظ بكلماته وألفاظه وحواره .

وهكذا تنبأ توفيق الحكيم منذ ظهوره على مسرح الحياة الأدبية ، بأنه سوف يأتي ذلك اليوم الذي نعود فيه إلى أدبنا القديم ، نستمد منه خامات خصبة للعمل المسرحي . فالمسرح ليس موجوداً عند العرب بشكله الاصطلاحي المعروف ، ولكن « عناصره » موجودة ومتوافرة بكثرة .

وها هو ذا ألفريد فرج ، الكاتب المسرحي الشاب ، يحقق نبوءة توفيق الحكيم بعد ثلاثين سنة . . . فيعود إلى الأدب العربي القديم ، بل إنه يعود إلى الجاحظ على وجه التحديد ، ذلك الكاتب الممتاز الخصب الذي عرفه أدبنا القديم . لقد قرأ ألفريد فرج كتابه « المحاسن والأضداد » . واختار قصة من قصصه ، جاءت في هذا الكتاب تحت عنوان « محاسن

مكر النساء» وجعل من هذه القصة «خامة» من خامات مسرحيته حلاق بغداد التي قدمها المسرح المصرى فى موسم ١٩٦٤ .

وحلاق بغداد مسرحية من حكايتين ، الحكاية الأولى هى « يوسف وباسمينة » وهى مستمدة من ألف ليلة وليلة فى قصة بعنوان « مزين بغداد وما جرى له مع ابن التاجر من العجائب والغرائب والأهوال » ، أما الحكاية الثانية فهى التى استمدها من كتاب الجاحظ وجعل عنوانها « زينة النساء » .

ومسرحية حلاق بغداد جديرة بأن نؤرخ بها عصرًا من عصور اليقظة فى المسرح المصرى . فلقد كان المسرح المصرى فى نهضته الجديدة بعيداً عن الالتفات إلى التراث العربى القديم ، بعيداً عن الاستفادة من هذا التراث ، كل ذلك برغم دعوة توفيق الحكيم القديمة . وبرغم أن الحكيم نفسه قد حاول الاعتماد على التراث القديم ، وحاول أن يستمد منه «خامة» لبعض مسرحياته . مثل شهرزاد .

إن تراثنا القديم خصب وعميق ، إنه منجم من الذهب يحتاج إلى قدر يسير من المغامرة لكى يملأ الدنيا بالفن الجميل . وعندما أقول التراث القديم فأنا أعنى بذلك ما كتبه الجاحظ وغيره من أدباء العرب ، وأعنى أيضاً الأدب الشعبى بما فيه من قصص وحكايات ، وما فيه من نصوص ثمينة مثل « ألف ليلة وليلة » .

إننى أحب أن أستطرد هنا قليلاً لأقول : إن شكسبير قد أقام بناء كثير من مسرحياته العظيمة على قصص شعبية قديمة كانت منتشرة فى أوروبا . فمسرحيته روميو وجوليت التى يمكن أن نقول عنها إنها أشهر مسرحية عن الحب عرفها العالم حتى الآن ، هذه المسرحية الجميلة العميقة العذبة ، لم يخلق شكسبير قصتها ، وإنما أخذها من حكاية شعبية إيطالية قديمة . كانت معروفة بنفس الاسم « روميو وجوليت » وقد أعاد شكسبير

كتابها ، وأقام على هذه الحكاية الشعبية بناء مسرحيته اللاحقة .  
فالاتجاه إلى التراث القديم اتجاه مفيد ومثمر في حياتنا المسرحية ،  
كما كان مثمراً عند الغربيين . ومن حق ألفريد فرج أن نقول إنه أول من  
قام بهذا العمل من جيل الكتاب الشبان في المسرح .

ولقد استفاد ألفريد فرج من جو الحلم والخيال في ألف ليلة وفي كتاب  
الجاحظ ، ففي القصة التي رواها الجاحظ هدف أساسي هو الوصول إلى  
التسلية والمتعة . وألف ليلة من ناحية أخرى تخلق جوّاً جميلاً ساحراً  
تدور فيه أحداثها المختلفة وقصصها المتنوعة . وقصة الجاحظ تبدأ بهذه  
السطور :

« ذكروا أن الحجاج بن يوسف أرق ذات ليلة فبعث إلى أمين القرية  
فقال : إني أرت فحدثني حديثاً يقصر على طول ليلى وليكن من مكر  
النساء وفعالهن » .

أي أن الهدف الأساسي من القصة هو التسلية والمتعة والقضاء على  
الأرق . وقد حافظ ألفريد فرج على هذه « القيمة » حافظاً كبيرة ،  
فمسرحية حلاق بغداد فيها هذا « الجو الخدر الممتع » . . . إنها تستطيع  
أن « تقصر طول الليل » كما يقول كتاب الجاحظ .

ولا شك أن ألفريد أحسن الاختيار في الحكايتين عنصر فكاهي  
واضح جذاب ، وهذا العنصر نفسه موجود في أصل الحكايتين . وقد  
استغله ألفريد فرج أحسن استغلال وتوسع فيه وأضفى عليه الكثير من  
خصائصه المستقلة ككتاب مسرحي . وقد ساعد على توفير المتعة في هاتين  
الحكايتين وجود عنصر « الحدوتة » بشكل واضح ملموس . إنه عنصر  
غني سواء في حكاية ألف ليلة ، أو في حكاية الجاحظ ، وقد استغل  
ألفريد فرج هذا العنصر أيضاً أحسن الاستغلال .

والذين يحاربون توفير « المتعة » في العمل المسرحي يخطئون . إن المتعة

هدف رئيسى . أو قل بعبارة أخرى إنها وسيلة رئيسية يمكن أن يستفيد منها الكاتب ليحمل إلى الجمهور ما يؤمن به من أفكار وآراء . وأى كاتب مسرحى يقدم آراءه وأفكاره بجفاف وخشونة هو كاتب يعانى - ولا شك - من عيب فى . . . مهما كانت آراؤه عميقة ، ومهما كانت أفكاره رفيعة ورائعة . ولكن ألفريد فرج لو اقتصر على تقديم عمل ممتع ظريف ، لما جاز لنا. أن نقول عنه أكثر من أنه رجل من رجال التسلية والترفيه ، وليس رجلا من رجال الفن المسرحى ، ولكن ألفريد فرج قد استغل الحكايتين استغلالاً ممتازاً ليقول بعض آرائه وأفكاره العصرية .

فى الحكاية الأولى « يوسف وباسمينة » ، نحس أن المؤلف يريد أن يقول إن النصر للحب ، وإن الأقدار الخفية نفسها تقف وراء الحب ، وتدمر ما أمامه من عقبات وسدود وهذه الفكرة ليست أكثر من فكرة « شعرية » ، ولا يمكن أن تكون أكثر من ذلك فى هذا الجو « الحرافى » الجميل وربما كان هذا هو ما يبرر لنا أن نقبل - بدون ضيق - هذه المصادفات العديدة التى وقعت فى طريق الحبيين وحقت لهما النجاة والحياة . فهذه المصادفات هى القوى الفعالة فى الحكايات الشعبية ، إنها أحلام الناس ، التى يتحقق فيها ما لا يستطيعون تحقيقه فى الواقع وما يؤمنون - فى نفس الوقت - بأن من الضرورى تحقيقه . .

فالحكاية الأولى إذن هى أغنية جميلة صادقة فى الدفاع عن الحب ، وهى فى نفس الوقت دعوة إلى الحب ، وكأن هذه الحكاية تقول لكل عاشقين ، إن العالم كله معكما . . . ولو كانت القوى الظاهرة فيه ضدكما ، فالقوى الخفية تقف معكما ، وتساندكما ، وتقودكما فى النهاية إلى حياة فيها « تبات ونبات » « وصبيان وبنات » برغم كل المشاكل والعقبات .

وهذه الفكرة ليست موجودة فى الحكاية الأصلية التى جاءت فى ألف

ليلة ، فحكاية ألف ليلة هي مجرد كوميديا خفيفة هدفها إثارة الضحك عن طريق شخصية الخلاق أو المزين كما تسميه ألف ليلة .  
لقد تصرف ألفريد في القصة تصرفاً فنياً خصباً ، وأعطاهها معناها الجديد الجميل .

وفي الحكاية الثانية نلمح فكرة جديدة يقدمها ألفريد فرج هي أن أعظم أحلام الناس هي الحكم « بالعدل » الذى يرمز إليه منديل الأمان في يد الخليفة بصورة شفافة رقيقة . . . إن العدل هو طمأنينة الناس ، وهو شغلها الشاغل ، وهو الأساس الذى يقوم عليه النظام الاجتماعى الإنسانى السليم . . . ولن تجد شيئاً من هذا الكلام بصورة مباشرة فى حكاية زينة النساء . . . وهى الحكاية الثانية من « حلاق بغداد » . ولكنك ستجد هذه المعانى متسللة بهدوء وخفة ورشاقة فى المواقف المختلفة لهذه الحكاية .  
لقد كان الهدف الأول للباحظ هو الكشف عن « مكر النساء » . فالمرأة ماكرة لأنها ضعيفة وعاجزة عن أخذ حقها بطريق مباشر طبيعى كما يفعل الرجل ، لقد كانت هذه الفكرة هى الفكرة القديمة عن المرأة ، وربما ما زال الكثيرون يحملونها فى رؤوسهم حتى اليوم . ولكن ألفريد فرج لا تعنيه هذه الفكرة ولا تغريه . . فالذى يعنيه ككاتب عصرى مستنير ، هو أن هذه الفتاة لها حق تريد أن تحصل عليه ، لا لأنها ماكرة تعرف أصول الدهاء الأثوى ، ولكن لأنها صاحبة حق تحلم بالعدل . . . والطريقة التى حصلت بها « زينة النساء » على حقها ليست طريقة عقلية منطقية ، ولكنها تقوم أيضاً على المصادفة السعيدة مما يجعل فكرة الحكاية شعرية ، تقوم على عاطفة حب العدل والإيمان به .

وهكذا استطاع ألفريد فرج أن يقول بعض أفكاره وآرائه من خلال ذلك الشكل الجميل الذى استمده من ألف ليلة ومن الجاحظ . وهذا هو الجديد الذى جاء به ألفريد . . . أن يستغل تلك الحكايات بما فيها

من متعة وجمال وجو أسطوري ليقول شيئاً يخاطب النفس والعقل ، فالناس يستمتعون وهم يشاهدون حلاق بغداد ، ولكنهم بعد المتعة يفكرون ويحلمون أحلاماً خصبة . وقد اجتمع في حلاق بغداد ، مجموعة من الممثلين الشبان الموهوبين ، وكان أصعب الأدوار وألعبها هو دور عبد المنعم إبراهيم ، إنه دور كوميدى ، ولكنها ليست الكوميديا الصاخبة الزاعقة السهلة ، لأنها كوميدىا رشيقة هادئة ، تحتاج إلى مجهود عميق وموهبة كبيرة ، ولقد نجح عبد المنعم إبراهيم في دوره إلى حد بعيد . وكان عبد الرحمن أبو زهرة في دوره ممتازاً ، إنه من المواهب الجديدة التي تصعد يوماً بعد يوم وتثبت أصالتها على خشبة المسرح . وقد كشفت المسرحية عن موهبة جديدة في الإخراج المسرحى هى موهبة فاروق الدمرداش فهذا هو أول عمل له ، وبرغم أنه يحمل ملامح العمل الأول إلا أن المسرحية تؤكد أن وراءها مخرجاً موهوباً . . . وإن كان صغيراً وفي بداية الطريق . أما الذى يستحق اللوم في المسرحية فهو سوء اختيار شخصية ياسمينة إن الممثلة التي قامت بأداء هذا الدور الهام كانت على جانب كبير من الضعف ولست أدري لماذا اختارها المخرج . قد يقول قائل إن الدور صغير . ولكن هذا لا يبرر إطلاقاً سوء اختيارها . . . فهى على المسرح ليست بالفتاة التي تستحق أن ينتحر من أجلها إنسان .

## شفيقة وموتول والمستخبي

عرض مسرحي من لوحتين لشوقي عبد الحكيم هما « شفيقة وموتول والمستخبي » .  
وشفيقة وموتول مسرحية مستمدة من قصة شعبية معروفة بهذا الاسم . وتقول  
القصة إن شفيقة قد انحرفت إلى طريق الرذيلة ، وباعت جسدها ، وأخذ أخوها  
موتول يبحث عنها ليقنص منها ويقتلها . . . وتصور المسرحية انظار شفيقة لمجىء  
أخيها حتى يقتلها ويحرق فيها عدالة القدر . وكانت شفيقة تنتظر أخيها . . .  
كما تنتظر الوعد والمكتوب . . . وهم في نظرها بمثابة العدل الكامل .  
أما « المستخبي » فتصور زوجة قتلت زوجها الذي تكرهه ، وهي تحاول أن  
تخفي جريمتها عن ابنها ، ولكن عيون الناس تطاردها ، وتحاول أن تقنع ابنها  
ببراءتها . . . وعند ما تحس بشكته تقتله هو الآخر بالسهم ثم تتحرر .

قدم مسرح الجيب في موسمها الثاني ( موسم ١٩٦٤ ) عرضاً مسرحياً  
للأديب الشاب شوقي عبد الحكيم ، ويتكون هذا العرض المسرحي من  
لوحتين ، الأولى هي « شفيقة وموتول » والثانية هي « المستخبي » .  
وبهاتين اللوحتين يبدأ شوقي عبد الحكيم خطواته الأولى ككاتب  
مسرحي ، والحقيقة التي نحسها بوضوح أن هذا العرض يكشف عن  
موهبة فنية جديدة ولكنها برغم هذا كله موهبة تحتاج إلى مناقشة طويلة  
متأنية .

لقد اختار الكاتب أن يعود إلى التراث الشعبي ليحصل منه على  
« مادة خام » لعمله المسرحي في « شفيقة وموتول » ، فقدم لنا هذه الفتاة  
التي تنتظر شفيقة ليقتلها ، ويغسل بذلك عاره ، وعار الأسرة ، بعد أن  
انحرفت الفتاة . . . ولطخت شرف الأسرة بطريقة لا يحبوها إلا الدم .  
هذا هو الموضوع البسيط الذي اختاره الكاتب وقدمه في عمله

المسرحي . وهو لم يقدمه بصورته البدائية وإنما حاول أن يكسبه مضموناً فكرياً فلسفياً ، فقد جعل من « شقيقة » تنتظر قدرها في استسلام ، بل إن هذا الاستسلام يبلغ حد المحبة والعشق لهذا القدر الذي يأتي حاملاً معه الموت والدمار . . . . . وحب الفتاة لقدرها قد يكون مبعثه أنها ترى في هذا القدر تحقيقاً للمكتوب الذي لا بد أن تراه العين — كما يقول المثل الشعبي .  
 أى أن المسرحية إلى حد ما هي تعبير فني عن علاقة الإنسان بالقدر في المفهوم الشعبي العميق لهذه العلاقة .

وهذا الالتفات إلى التراث الشعبي ، ومحاولة الاستفادة منه ظاهرة طيبة ، سوف تساعد ولا شك على الوصول إلى « مدرسة مسرحية » تعبر عن شخصيتنا ، وتقرب من وجودنا الروحي الحقيقي ، بدلا من استعارة الموضوعات والتجارب من المدارس الفنية الغربية ، والالتفات إلى التراث الشعبي بهذه الصورة ظاهرة واضحة في كثير من التجارب المسرحية المعاصرة ، خاصة هذه التجارب التي ولدت في شعوب لها حضارات عريقة ، وتجتاحتها روح ثورية تميل إلى تغيير الواقع والتمرد عليه ، والوصول به إلى صورة إنسانية أكثر أصالة وعمقا . . . . .

فالطابع الشعبي يواجهنا بوضوح في مسرح لوركا ، ولوركا فنان إسباني عاصر تلك الفترة من حياة بلاده التي كانت مليئة بالأمل في تحقيق ثورة شاملة غامرة ، والتي انتهت بقيام حرب أهلية بين الثوار وبين الرجعيين مات فيها لوركا مقتولا ، وانتصرت الرجعية ضد الثورة .

لقد كان لوركا يتجه إلى التراث الشعبي ، حيث كان يجد في هذا التراث ما يقدم إليه مادة خصبة للكتابة المسرحية ، فقد كان يطمح إلى التعبير الشامل عن بلاده وشعبه ، ونحن نذكر مسرحيته « بيت برناردا ألبا » . . . . . تلك المسرحية التي تدور في بيئة ريفية شعبية ، وتتكون عقدها من قلب التقاليد الشعبية المتخلفة الموجودة في البيئة الزراعية الإسبانية ،

ونذكر أيضاً من مسرح لوركا مسرحية « عرس الدم » التي تدور في نفس الجو الشعبي والبيئة الزراعية حيث تحلم الأم بزواج ابنها حتى ينجب كثيراً من الأولاد « والحلم بكثرة الأولاد هو حلم شعبي يكاد يكون حلم جميع الأمهات في البيئات الشعبية الزراعية » . . . فهؤلاء الأولاد الكثيرون سوف يملأون على الأم دارها بالحياة والحصب ، ولكن الشاب المأمول . . . ابنها . . . مصدر الحسوبة والأمل ، يموت قتيلاً في معركة مع الرجل الذي أراد أن يتزوج من حبيبته ، فالأحداث المسرحية ، والعقدة المسرحية ، والعواطف والمشاعر المختلفة كلها تنبع من بيئة شعبية ، وتمثل هذه البيئة الشعبية بأحلامها وفواجعها وأحزانها .

وهناك من مسرحيات لوركا أيضاً مسرحية « ربما » التي تقوم عقدها المسرحية على « حلم فتاة عاقر » بأن تلد طفلاً . . . لقد رسم لوركا هذا الحلم في جو شعبي غنائى جميل ساحر .

هذه الروح الشعبية نجدها بطريقة أخرى عند طاغور ، لقد كان طاغور أيضاً يريد أن يخضع المسرح لمضمون شعبي هندي وروح شعبية هندية ولذلك لجأ إلى التراث الشعبي الهندي ، بأغانيه وحكاياته وخرافاتة ليستمد من هذا كله مادة فنية لأعماله المسرحية . وقد استطاع بالفعل أن يكتب مسرحاً متميزاً ، له شخصيته الخاصة ، وفيه رائحة هندية أصيلة لا يمكن أن تخلط بالمدارس المسرحية الغربية . . . ويبدو ذلك واضحاً في مسرحيته المعروفة « شترا » تلك الفتاة التي لم تكن جميلة ، ولكنها التقت بفتى أحبته ، ولذلك اتجهت إلى الله بقلبا ودموعها أن يمنحها وجهاً جميلاً لمدة قصيرة حتى تعيش مع حبيبها لحظات ثم تعود بعد ذلك إلى حياتها العادية ، واستجاب الله لدعائها . . . فأحبها فتاها عندما رآها جميلة فاتنة . . . وعاشت معه فترة عشق فيها روحها أيضاً ، وعندما عادت إلى صورتها الأولى الخالية من الجمال . . . كان فتاها قد أصبح

متعلقاً بها إلى أبعد حد . . . لقد ترر أن يعيش معها إلى الأبد . . . حتى بعد أن فقدت جمالها وفتنها . . . لقد بقيت روحها وهذا هو المهم .  
 هذه روح هدية خالصة ، ويمكن أن تزداد هذه الروح وضوحاً  
 أمامنا لو قارناها على سبيل المثال بأسطورة بجماليون اليونانية . . . في  
 بجماليون روح غريبة وفكر غربي . أما في « شترا » فإننا أمام روح هندية  
 متصوفة وحكمة هندية أصيلة .

إن مشكلة بجماليون هي أنه يدعو الله أن يحيل تمثاله إلى فتاة حقيقية  
 حية ، أي أنه يريد أن يحول الفن إلى حياة . . . تلك مشكلة فكرية ،  
 أما في « شترا » فنحن أمام محاولة صوفية لإبراز قيمة الروح الإنسانية ،  
 وأهميتها وأصالتها . . . والتحول من التمثال الحجري إلى الحياة يهز عقولنا ،  
 ولكن التحول من القبح إلى الجمال في سبيل الحب ومن أجل اختبار  
 القلب الإنساني ، وإبراز عظمة الروح الإنسانية . . . كل هذا يهز  
 أرواحنا ويعطينا إحساساً أننا نعيش في جو صوفي هندي أصيل .

وأود أن أستطرد قليلاً فأذكر هنا أيضاً مسرحية « الراكبون إلى البحر »  
 للكاتب الإيرلندي « سبخ » . . . إنها مسرحية من فصل واحد ولكنها  
 ذات شهرة عالمية كبيرة . . . وهي مسرحية تقوم على موقف واحد هو  
 صراع أم من أجل أن تمنع ابنها الوحيد من السفر بالبحر حتى لا يموت  
 كما مات إخوة له من قبل . . . ولكن الابن يصر على السفر ويموت . . .  
 إن هذه لمسرحية الجميلة الممتازة فيها لمسة شعبية هي الأخرى ،  
 فهي تنقل إلينا الكثير من لمحات البيئة الشعبية في إيرلندا ، ومن مشاكل  
 هذه البيئة وتقاليدها وعاداتها والأحاسيس الكامنة في أعماقها .

هذه النماذج كلها تدلنا على أن معظم الشعوب ذات التقاليد القديمة ،  
 والتي خضعت لظروف سيئة سواء كانت هذه الظروف راجعة إلى استعمار  
 خارجي أو إلى أنظمة داخلية فاسدة ، معظم هذه الشعوب قد وجدت من

بين كتابها المسرحيين من يحاول إنعاش روحها وإيقاظها على « إيقاع » التراث الشعبي ، بعد هضمه واستيعابه وفهمه .

لذلك كله فنحن نجد في هذا الاتجاه إلى التراث الشعبي في المسرح - بحكاياته ومفاهيمه عن الحياة والإنسان - موقفاً فنياً أصيلاً ، يتلاءم مع محاولتنا الشاملة للبحث عن شخصية خاصة بنا . ويستجوب للحنين الكبير الكامن في أعماقنا إلى أن يكون لنا جذور تربطنا بتراثنا العاطفي والروحي .

فالطريق الذي يسير فيه شوقي عبد الحكيم هو ولا شك طريق من طرق الأصالة الفنية والروحية ، كما أن شوقي ليس غريباً ولا دخيلاً على هذا الاتجاه فهو من أسبق أدبائنا الشبان إلى دراسة الأدب الشعبي ومحاولة فهمه واستيعابه . وقد تربى في الريف ، وعنى بجمع الكثير من الأشعار والقصص والحكايات وله كتاب قيم عنوانه « أدب الفلاحين » .

غير أن « شفيقة ومتولى » باكورة أعمال شوقي المسرحية قد خرجت إلى الوجود مادة حية ولكن ينقصها الكثير من عناصر الإكمال الفني . إنها كما أشرت حافلة بالشاعرية الرقيقة ، حافلة بالمحاولة المليئة بالطموح إلى استخلاص مادة فكرية وفلسفية من هذه الحامة الشعبية البسيطة . ولكنها مع ذلك لا تقوم على أساس من الفهم المسرحي السليم .

إن النماذج السابقة التي أشرت إليها من كبار كتاب المسرح الذين حاولوا الاستفادة من التراث الشعبي في بلادهم ، كل هؤلاء يشتركون في احترام المسرح كشكل فني ، وفي محاولة الاستفادة من كل إمكانياته المعروفة ، وهم أكثر من ذلك يحرصون كل الحرص على أن يكونوا في منتهى الشفافية والوضوح .

ولكننا نجد شوقي عبد الحكيم يقيم بناءه الفني على خروج كاهل على أبسط قواعد المسرح . هذه القواعد التي لم يخرج عليها : لا كتاب المعقول ولا كتاب اللامعقول .

فالمسرحية على سبيل المثال - وهذا خروج لا يغتفر في الفن المسرحي - تعتمد على موقف ساكن لا صراع فيه على الإطلاق . إن المسرحية تبدأ بقرار من شفيقة بأن تنتظر أباها ليقتلها ، ولينفذ فيها عدالة القدر وكلامته التي لا ترد . وتمضى المسرحية في نوع من « المونولوج » الذي يستغرق معظم أجزاء المسرحية . . . فشفيقة تتحدث وحدها ، عن رغبتها في لقاء أخيها ، وعن انتظارها لهذا اللقاء الدائم .

إن مثل هذا الموقف الذي لا يتحرك ، لا يمكن أن يؤدي أبداً إلى أى درجة معقولة من درجات الفن المسرحي . لقد كان على الكاتب أن يبنى مسرحيته على أساس آخر . إن شفيقة تأخذ قرارها منذ اللحظة الأولى ، وبذلك تبدو المسرحية أمامنا طيلة الوقت ولا جديد فيها على الإطلاق . وهذا الموقف يعطينا إحساساً بأن المسرحية منتهية منذ البداية لأننا نعرف كل شيء ، ولا نتوقع أى شيء ، ولا نتوقع شيئاً جديداً من أى نوع . . . وهذا خطأ فني كبير ، وهو خطأ كثيراً ما يواجهنا في عدد غير قليل من الأعمال المسرحية عندنا وهذا الخطأ نفسه سر رئيسي من أسرار الفساد الفني الذي يتسلل إلى هذه المسرحيات .

وأغلب الظن أن هذا العيب قد تسرب إلينا مع مدرسة « اللامعقول » التي بدأت للأسف تثمر ثمرات غير ناضجة في أدبنا المسرحي . وفي مسرحية شفيقة ومتولى نجد أن السبب الرئيسي في انصراف المؤلف عن العناية بالتركيب الفني هو عنايته بتسليط الضوء على أعماق البطلة ، أو بالتحديد على « الوعي الباطن » في شخصيتها . إن هذا الاهتمام الكبير بالوعي الباطن ، واعتباره هو المسيطر الأساسي على شخصية البطلة قد شغل المؤلف واستغرق منه مجهوداً كبيراً . وهكذا كتب المؤلف مسرحيته في ظل اقتناعه بأنه لا يحتاج في عمله إلى نظام أو وضوح ، طالما أن الوعي الباطن هو الأساس في حركة المسرحية ، وهكذا استباح

لنفسه أن يخرج على النظام الضروري لعمله الفني . . . فما هي ضرورة النظام ما دام العقل الباطن هو الأساس ؟ . . . والعقل الباطن لا يعرف نظاماً ولا دقة ولا منطقاً واضحاً على الإطلاق .

إن الموقف الذي لا يتغير من أول المسرحية إلى آخرها يقضى على المسرحية بالجمود ، وهو يقضى من جانب آخر على الشخصية المسرحية بأن تصبح مسطحة خالية من العمق ، فالشخصية المسرحية تستمد عمقها عادة من الصراع الذي تدخل فيه ، ومن الرغبة في تحقيق شيء معين ، والكفاح من أجل تحقيق هذا الشيء . . . وهذا ما عجزنا تماماً عن أن نجده في شفيقة ومتولى .

إن البطلة « شفيقة » لا تكافح من أجل تحقيق شيء ما ، بل هي تنتظر مجيء شقيقها ولا شيء غير ذلك . وهذا الشقيق نفسه لا يكافح من أجل تحقيق شيء . . . إنه يريد أن يقتل أخته ، وأخته مستعدة لأن تقدم نفسها بدون مقاومة . ولذلك فهو ليس بحاجة إلى الكفاح من أجل تحقيق رغبته .

وهكذا تصبح الشخصية المسرحية سهلة بسيطة مسطحة ، ليس فيها أعماق كبيرة نحاول أن نصل إليها مع الكاتب .

ولست أجد هناك على الإطلاق ما يبرر هذا الموقف الفني ، لست أجد ما يبرر القضاء على الشخصية المسرحية ووضعها في موقف «مهلك سر» خاصة إذا كانت المادة الخام التي تتكون منها هذه الشخصية مادة خصبة أصيلة مثل هذه المادة التي عثر عليها شوقي عبد الحكيم في شفيقة ومتولى . ولست أجد ما يبرر القضاء على المنطق المسرحي الذي يقول : إن المسرحية يجب أن تقوم على صراع ما ، وألا تقوم من البداية على قرار نهائي كامل لا استثناء له ولا تعديل فيه . لأن هذا القرار النهائي يجعل من المسرحية أشبه بالقطعة الموسيقية التي تكرر نغمات واحداً لا غيره أبداً

والتي تنتهى كما تبدأ .

إننا نجد فى شفيقة ومتولى نوعاً من الحيوية والجمال . . . ولكنهما يعودان إلى ما يملكه المؤلف من شاعرية صادقة خصبة ، ولا يعرذان إلى وعيه بأداته المسرحية . . . ولو أتيح لموهبته الفنية أن تجد نظاماً فنياً يحنوياً أدق من هذا النظام الذى لجأ إليه الكاتب . . . لكننا قد حصلنا بدون شك على كاتب له قيمة أكبر بكثير من القيمة التى تقدمها لنا شفيقة ومتولى . إننا يجب أن نحذر إلى أبعد الحدود من الانسياق وراء مدرسة « اللامعقول » ، لأن الذين ينجحون فنياً من أبناء هذه المدرسة فى الغرب ، هم فى الواقع من أكثر الذين درسوا المسرح التقليدى وعرفوه معرفة جيدة . وهم لذلك يحاولون إحداث تغييرات مدروسة فى الشكل المسرحى والتقاليد المسرحية . أما أدباؤنا الشبان الذين يهجمون هكذا فجأة على أساليب اللامعقول فهم فى الحقيقة يعرضون أنفسهم لخطر كبير ، ويفصلون بين أنفسهم وبين جمهور المسرح الحقيقى ، ويضعون مواهبهم فى قوالب لا تكشف عنها ولا تؤدي بها إلى نتيجة لها قيمة حقيقية .

إن المسرح يفقد الكثير من حيويته عندما يغفل تقديم « شخصية » إنسانية لها رغبة تريد أن تحققها ، وتبذل فى سبيل هذه الرغبة مجهوداً عميقاً ، وتحاول أن تتغلب على ما يواجهها من المصاعب والعقبات . . . بدون مثل هذه الشخصية لا يمكن أن يوجد مسرح له تأثيره العميق الأصيل . وشوقى عبد الحكيم يلجأ إلى منبع التراث الشعبى ويحاول أن يستمد وجوده الفنى من الروح الشعبية ، فلماذا يقرن بين هذه الشعبية فى عمله الفنى وبين هذا الغموض والارتباك اللذين يفرضهما على مسرحه بدون سبب جوهرى ؟ إن المادة الخام الشعبية هى بطبيعتها مادة واضحة . . . فلماذا التعميد والغموض ؟

ولماذا يلجأ الكاتب إلى هذه السرعة فى نسج مسرحيته ، بينما كانت

هذه المسرحية بمادتها الإنسانية ومادتها الفكرية جديرة بأن تكون عملاً أكثر عمقاً وأصاله مما شاهدناه في مسرح الجيب . . . لو وجه المؤلف عنايته إلى البناء الفني الصحيح .

بعد شفيقة ومتولى شاهدنا اللوحة الثانية وهي « المستخبي » ، ولا مجال لمناقشة هذه اللوحة ، فهي في الحقيقة بعيدة عن فن المسرح تماماً ، إنها أشبه بقصيدة نثرية جميلة عن « عيون الآخرين » . . . وتمتاز هذه اللوحة بنفس الشاعرية التي نجدتها في شفيقة ومتولى ، ولكنها أكبر بعداً عن روح المسرح من شفيقة ومتولى ، وأقل كثافة وعمقاً منها .

لقد كان هذا العرض المسرحي بداية طيبة لموهبة يمكن أن تنمو وتزدهر لو حرصت على الأصول والقواعد الأساسية في المسرح ، والتي بغيرها لا يولد مسرح ولا كاتب مسرحي .

ويجب أن نشير في ختام هذه الكلمة إلى المجهود الفني الواضح الذي بذله المخرج كمال عيد ، وبذلته الممثلة الموهوبة محسنة توفيق والممثلة الكبيرة أمينة رزق . لقد كانت هذه الجهود جزءاً من الجانب الجميل المشرق في هذا العرض المسرحي .

## الدخان

الدخان مسرحية لميخائيل رومان تتحدث عن شاب مدمن للمخدرات ، أدى به الإدمان إلى انهيار نفسى كامل ، وإلى عدم قدرة على الارتباط بأى عمل ، وعدم قدرة على الانتفاء إلى المجتمع كزوج أو كأخ أو كابن أو كصديق . كل هذه العلاقات الإنسانية قد تمزقت فى حياته ، فعاش فى عالمه المريض كئيباً وحيداً مسلوب الإرادة . . . وانتهى الأمر بعد صراع نفسى طويل ، وبعد كفاح من جانب الزوجة المحلصة والأخت إلى أن يقف البطل على قدميه ويبدأ الحياة من جديد .

\* \* \*

سمعت عن مسرحية الدخان قبل أن أراها بعام كامل وقد سمعت عنها فى جو من الحماس الكبير لها ولؤلفها الحديد ميخائيل رومان حتى لقد قال لى مسئول كبير فى المسرح القومى : إنها أحسن مسرحية ظهرت خلال السنوات الأخيرة ، ولا شك أن جانباً كبيراً من التحمس لهذه المسرحية يرجع إلى قلة عدد كتاب المسرح فى بلادنا ، فالمسرح عندنا مثل الأب فى البيئات الزراعية يمتلئ فرحاً وسعادة كلما ولد له مولود جديد ، لأنه دائماً بحاجة إلى الأبناء الذين يعينونه فى شؤون الحياة ، هكذا المسرح المصرى ، إنه يزدهر ويسعد بمزيد من الكتاب ، لأنه فقير وبحاجة إلى العون والمساعدة .

وبعد أن شاهدت المسرحية التى عرضت فى نوفمبر ( ١٩٦٢ ) ، أحسست أنها مليئة بالعيوب التى يجب أن نناقش المؤلف فيها مناقشة صريحة . . . ولكنى مع ذلك أحسست بشىء آخر هو أن صاحبها كاتب مسرحى جديد بلا شك ، وأن لديه من الموهبة الفنية الواضحة ولديه من عمق التفكير بما يجعله أملاً من آمال المسرح فى المستقبل .

إن المسرحية تعالج مأساة شاب مثقف أدمن المخدرات مما دفعه إلى الانهيار والتعطل والحياة في شبه غيبوبة مطلقة عن الواقع والناس ، وقد قام بتمثيل دور حمدى بطل المسرحية عبد الله غيث . وكان في تمثيله على جانب كبير من التوفيق والأصالة والإحساس الصادق .

فالمسرحية إذن هي « مأساة نفسية » وقع فيها البطل بسبب ظروفه السيئة . وبسبب عدم قدرته على تغيير هذه الظروف . واكتنك تحس أن هذه المسرحية - برغم أنها تقوم على موضوع غني خصب - تعاني من نقص جوهرى كبير .

فما هو هذا النقص ؟ إنه في اعتقادى : أن المقدمة المنطقية فى المسرحية ضعيفة مشوشة ، والمقدمة المنطقية هى اصطلاح نستعيره من الناقد الكبير « لا يوس إجرى » .

والمقدمة المنطقية هى الفكرة الرئيسية أو القضية التى من أجلها كتب المؤلف مسرحيته ولأخذنا مثالا على ذلك مسرحية « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم . إن المقدمة المنطقية فى هذه المسرحية هى « أن الحق فوق القوة » ، وهى بالفاظ أخرى : إن القانون فوق السيف . وقد قامت المسرحية لإثبات هذه المقدمة المنطقية والوصول إلى صحتها فى النهاية . ولو أخذنا مسرحية عالمية أخرى هى « بيت الدمية » لإسن لوجدنا أن المقدمة المنطقية هى « أن المرأة ليست لعبة الرجل ، ولكنها إنسانة لها مطالبها وحقوقها الإنسانية الكاملة مثل الرجل » ، من أجل هذا كتب إسبن المسرحية وقد قامت مسرحيته العظيمة بإثبات هذه القضية والبرهنة عليها بصورة فنية عميقة .

وهنا يجب أن نشير إلى ملاحظتين : الأولى أن المقدمة المنطقية ليست فكرة مفروضة على الكاتب المسرحى بحيث تكون المسرحية مجرد معادلة رياضية تتلاءم تماماً مع المقدمة المنطقية وتبرهن عليها فقط . كلا : إن

المقدمة المنطقية هي فكرة تدل الكاتب المسرحي على طريقته وتوجهه إليه ،  
 إنها نقطة الارتكاز في الدائرة المسرحية ، وهي في النهاية ليست سوى  
 نقطة صغيرة ، ولكنها ذات أهمية كبيرة تمنع الاختلال في الدائرة حتى  
 لا تفقد شكلها الخاص . هذه ملاحظة . أما الملاحظة الثانية فهي أن  
 الوصول إلى المقدمة المنطقية لا يعنى الوصول إلى المسرحية الجيدة ،  
 فالمسرحية الجيدة تحتاج إلى مواهب وإمكانيات أخرى عديدة فقد توجد  
 المقدمة المنطقية ولا توجد المسرحية الناجحة ، ولكن المسرحية الكاملة  
 الرائعة لا يمكن أن توجد بلا مقدمة منطقية بحال من الأحوال . . . هذه  
 حقيقة ثابتة في كل مدارس المسرح ، حتى المدارس التي نقول عنها إنها  
 تعتمد على اللاشعور أو الاتجاهات « السريالية » في المسرح مثل  
 « بيكيت » و « أونيسكو » وغيرهما .

والمقدمة المنطقية في مسرحية الدخان مفقودة ، مبددة ، فلا تستطيع  
 أن تكتشف هذه « المقدمة » في المسرحية ، وبمعنى آخر لا تستطيع أن  
 تكتشف لماذا كتب المؤلف مسرحيته بالتحديد . هل كتبها ليقول لنا إن  
 أزمة البطالة أو عدم تلاؤم الإنسان مع عمله تؤدي إلى إدمان المخدرات ؟  
 هل كتبها ليقول لنا إن المريض النهار - روحياً - يستطيع أن يشفى  
 ويقف على قدميه بمساعدة الآخرين إذا أخلصوا له وأحبوه ؟ . . . هل  
 كتبها ليقول لنا إن في الإنسان قوى معنوية كبيرة يمكن إيقاظها من الخارج  
 بالحنان والفهم لا بالفرض والعنف ؟ . . . هل يريد أن يقول إن العاطفة  
 الإنسانية التي تمثلها في المسرحية أخت البطل وزوجته أقوى من العلم الذي  
 يمثله شقيق البطل ؟ أم أن المؤلف كتب مسرحيته ليقول إن الإنسان عندما  
 يكون بلا هدف في الحياة لابد أن يقع في مأساة نفسية كبيرة أخف  
 أعراضها الشعور بالملل من كل شيء . . . ثم تنتهي إلى ما هو أعنف  
 وأقسى . . . إلى إدمان المخدرات مثلاً ؟

أغلب الظن أن المسرحية تقوم على هذه القضية المنطقية الأخيرة ،  
يؤكد ذلك أن الستار يسدل ، والبطل - حمدي - يصرخ بصوت يصم  
الآذان ، ولكنه للأسف لا يدخل القلب :

« لازم ألاقي هدف ، لازم ألاقي هدف » ويشير المؤلف بذلك إلى  
أن الخلاص من الانهيار يتم بالوصول إلى هدف يتبناه الإنسان ويعيش من  
أجله ، ولكن هذه القضية في المسرحية مضطربة مشوشة ، وذلك لأن  
التعبير عنها تم بوسائل غير فنية في كثير من مواقف المسرحية ، فالبطل في  
أزمته ومأساته أكثر إنسانية منه وهو يحاول أن يتحرر ويبحث عن هدف ،  
إنه في الحالة الثانية ليس أكثر من « ميكروفون » يعلن آراء المؤلف وأفكاره  
الخاصة ، فلم يولد هذا الشعور بنقصان الهدف ميلاداً طبيعياً من خلال  
احتكاك البطل بأحداث الحياة ، فالبطل لم يتأثر كثيراً بالفساد الذي يتمثل  
له في تاجر المخدرات أو في فؤاد خطيب أخته الانتهازي مما يؤدي إلى أن  
تولد في نفسه رغبة قوية في الوقوف ضد فساد الحياة ومقاومته ، والبطل  
لم يتأثر كثيراً بتضحيات الذين يعيشون حوله : تضحية أمه وتضحية أخته  
وتضحية زوجته ... لم يتأثر بهذه التضحيات فيعود من جديد إلى الانتماء  
للمجتمع دفاعاً عن هؤلاء الناس الذين يساعدونه بكل ما يملكون في حياتهم .  
إن فكرة « البحث عن هدف » تولد في المسرحية بشكل خطاني . وأعدى  
أعداء الفن في كل أشكاله هو الخطابة . إننا باختصار لا نعثر بسهولة  
على الفكرة الجديدة التي تولد في حياة البطل النفسية فتساعده على أن  
ينتشل نفسه من الانهيار الذي وقع فيه . هل هذه الفكرة هي : الحب  
أو المسؤولية أو كراهية الابتذال والسطحية؟ ... لا أحد يعرف بالتحديد .  
ونتيجة لهذا الموقف كانت الشخصيات الأخرى في المسرحية مضطربة ،  
غامضة في معناها ودلالاتها ، إن دور الأخت ، وهو الدور الذي قامت به  
سناء جميل فأضفت عليه من قوة فنها وأصالتها وتمكنها من الوقوف والحركة

فوق خشبة المسرح ما غطى على ضعفه الأساسى . . . هذا الدور ما معناه ؟ لماذا تقف الأخت إلى جانب أخيها بكل هذه القوة ؟ ما هى العاطفة المحركة فيها بالضبط ؟ هل هى عاطفة السخط على خطيئها الانتهازي فؤاد ؟ هل هو الحب الفطرى لأخيها . . . بطل المسرحية ؟ هل هو التعويض عن فشلها فى الزواج ؟ ذلك ما لم أفهمه وما لم أضع يدي عليه . نفس الشئء حول دور الزوجة الذى مثلته محسنة توفيق . . . ما الذى يدفعها إلى كل هذا الارتباط بزوجها ؟ إننا نعرف ونقرأ عن زوجات كثيرات وقفن وراء أزواجهن فى أحلك ساعات المحنة . ولكن على الفنان عندما يضع يده على حالة من هذه الحالات أن يفسر لنا هذه الحالة ، وأن يكشف لنا حقيقة العواطف التى تحرك مثل هذه الزوجة . وهذا ما لم يتضح أبداً فى دور الزوجة . . . إنها زوجة غامضة ، غير مفهومة . . . زوجة من دخان . وقد كان هذا الدور من الغموض والضعف بحيث جعل الممثلة الجديدة الموهوبة محسنة توفيق تعجز عن استغلال إمكانياتها الفنية الأصيلة فى أدائه .

ماذا إذن فى هذه المسرحية يدل على النبوغ الفنى للمؤلف ويكشف عن موهبته المسرحية ؟ . . . أقول بلا تردد إنه الفصل الثانى فى المسرحية ، بل أقول بلا تردد إن هذا الفصل هو فى حد ذاته مسرحية كاملة على جانب واضح من النضج والعمق . ولو قدم المؤلف مسرحيته من هذا الفصل فقط لكانت من أنجح وأروع المسرحيات ذات الفصل الواحد . فى هذا الفصل يدخل البطل فى صراع ضخم مع نفسه ومع تاجر للمخدرات يحاول أن يغريه بالاشتراك معه فى تجارة المخدرات كحل لأزمته الخاصة ، وهو لا يغريه فقط ، وإنما يحاول أن يفرض عليه هذا الحل الذى هو مرحلة جديدة فى المسألة . لأن الذى يخرج من إدمان المخدرات إلى التجارة بالمخدرات لا يتحرر، وإنما يغرق أكثر وأكثر فى مأساته ، ويقاوم بطل

المسرحية ويضعف . ثم ينتهى بالمقاومة الحقيقية ، بعد أن يروى له تاجر المخدرات - دون قصد منه - قصة من السجن اشاب سياسى مريض بالسل عجز « الشاويش » أن يجعله يركع على قدميه .

هنا مسرحية كاملة ، يزدوج فيها الواقع والرمز . ويدور فيها صراع هائل صادق مثير : فى نفس البطل وخارج نفسه ، ويتعثر البطل فى طريقه إلى موافق يأخذه ويأتمزم به . . . ثم ينتهى إلى لحظة يقف فيها وقفة معنوية قوية رغم انهياره الجسدى النام ، هنا تستطيع أن تقول بصدق وبدون افتعال : ما أعظم الإنسان .

وليس غريباً بعد ذلك أن يكون الإخراج فى هذا الفصل ذكياً واضحاً محدداً شديد الإيحاء ، فغارة المقطم التى يسكنها تاجر المخدرات تبدو كأنها سجن . وأحياناً كأنها خيال من الخيالات ، وأحياناً تبدو كأنها مملكة مستقلة تتحدى الواقع بقوانينها وقواعدها الخاصة ، لقد أعطاهما المخرج كمال يس الكثير من الدلالات والمعانى الحية .

وليس غريباً أيضاً أن يكون التمثيل فى هذا الفصل رائعاً واضحاً ، لأن هذا الفصل وحده يقوم على أسس فنية وفكرية واضحة ، لقد كان توفيق الدقن فى هذا الفصل رائعاً أكثر مما عاهدناه . . . فى حركته . . . وطريقته فى أداء الكلمات والنطق بها ، حتى ليخيل إليك أن هذا الفنان يغنى ، وليس ما يقوله مجرد حديث عادى . إن هذا الفصل وحده عمل فنى موهوب ؛ أما الفصلان الأول والثالث فقد أفسدا المسرحية وجعلها خليطاً من الفلسفة والنكت والأشخاص الغامضين ، والاتجاهات النفسية المضطربة ، والحناقات التى لا معنى لها ولاهدف .

فهل أكون مخطئاً أو ظالماً حين أقول : إذا أردت أن تستمتع بهذه المسرحية فاذهب إليها - عند عرضها - بعد أن تبدأ بساعة واخرج قبل أن تنهى بساعة ؟ أو على الأقل إذا أردت فناً حقيقياً فلا تبحث عنه فى

الفصل الأول ولا في الفصل الثالث، بل انتظره وبحث عنه في الفصل الثاني من مسرحية « الدخان » . . . . وفي جميع الأحوال؛ فإن المسرحية رغم الاعتراضات ضدها قد أعلنت ميلاد فنان موهوب . . . لا شك أنه يستطيع في المستقبل أن يقدم لنا شيئاً له قيمة . إن المسرحية مع كل عيوبها فيها من الحرارة والدفء - وخاصة في الفصل الثاني ما يؤكد إمكانية الفنان وقدرته .

## الغرافير والمسرح الغاضب

في مسرحية الغرافير ليوسف إدريس شخصيتان رئيسيتان الأولى هي شخصية « فرفور » والثانية هي شخصية « السيد » . والمسرحية من فصلين . في الفصل الأول يفرض السيد على « فرفور » كل شيء ، ولا يستطيع فرفور أن يعترض ، فكل عمل يؤديه فرفور يكون بوحى من السيد وأمر صادر منه . وفي الفصل الثاني يتمرد « فرفور » ويعلن استقلاله ويحاول السيد أن يعيده إلى العمل ، ويتفق الاثنان على أن يجربا جميع الحلول؛ فرة يعمل « فرفور » سيداً ويعمل « السيد » فرفورا ، ومرة أخرى يعمل الاثنان سيدين . . . ولكهما يفشلان في تنظيم العلاقة بينهما على أى وجه من الوجوه . وأخيراً ينتحران وبعد الموت يدور فرفور بصورة أبدية حول السيد ، لأن فرفور أخف من السيد ، وحسب الحقائق العلمية فإن الأجسام تتحول إلى ذرات والذرات إلى « الكترون » و « بروتون » والألكترون يدور بصورة أبدية حول البروتون . . . لأن الألكترون أخف والبروتون أثقل . وفرفور هو الجسم الخفيف ولذلك فسوف يدور حول السيد إلى الأبد حتى في العالم الآخر. المشكلة التي تعالجها المسرحية هي مشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان . . . ولماذا يحتاج النظام الإنسانى إلى وجود سيد وفرفور . أى وجود إنسان يسود إنساناً آخر ويحركه ويقوده . وهذه الفكرة - كما تقول المسرحية - لم تستطع جميع الفلاسفة والأنظمة وضع حل لها . . . وهذه هي المشكلة الفلسفية والإنسانية التي تعالجها مسرحية الغرافير .

\* \* \*

لم تثر مسرحية من المناقشات عندنا في السنوات الأخيرة مثلما أثارت مسرحية الغرافير ليوسف إدريس . ويرجع ذلك إلى أنها مسرحية جريئة من الناحية الفنية والناحية الفكرية على السواء . فقبل أن تظهر الغرافير على المسرح بفترة قصيرة ، كتب يوسف إدريس بحثاً طويلاً في مجلة

(الكاتب) (١) يطالب فيه بضرورة خلق مسرح مصرى ، ويعلن فيه اعتقاده أن المسرحيات التي قدمها كتابنا هي مسرحيات غربية كتبها مؤلفون مصريون ، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون . وفي هذه المقالات يعلن يوسف إدريس اعتقاده الراسخ بوجود المنابع الأصلية للمسرح المصرى ، وهى المنابع التي ينبغى أن يعود إليها كتابنا ويستمدوا منها خاماتهم المسرحية . وهذه المنابع هى ( السامر ، وخيال الظل ، والأراجوز) .

فمسرحية الفرافير إذن لم تخرج إلى حياتنا كما تخرج المسرحيات الأخرى في هدوء وبصورة طبيعية وإنما سبقها تمهيد فكري وتبشير فلسفى . ولذلك فقد اتجهت الأنظار إليها بصورة غير عادية ، وأخذ الجميع يتساءلون . هل هذا هو المسرح المصرى حقاً ؟ هل تختلف الفرافير عن غيرها من المسرحيات المعروفة في مدارس المسرح الغربى على اختلاف هذه المدارس ؟ هل تحمل الفرافير من ملامح المصرية أكثر مما تحمل غيرها من المسرحيات التي قدمها مسرحنا هذا العام أو في الأعوام السابقة ؟ وهكذا كانت ( جنسية ) الفرافير مصدر مناقشات طويلة : هل هى غربية أم مصرية ؟ ذلك هو السؤال الذى وقفت أمامه الأقسام واختلفت حوله الآراء .

ولم تكن هذه النقطة وحدها هى مصدر الأهمية في الفرافير . فقد كان هناك أمر آخر على جانب كبير من القيمة . فقد مزق يوسف إدريس في الفرافير تلك ( اللافتة ) التي ما زال كتابنا المسرحيون يضعونها فوق مسرحياتهم ، وهى اللافتة التي تقول : لقد حدث هذا قبل الثورة . .

(١) نشر البحث في مجلة الكاتب على ثلاثة شهور : في يناير

وفبراير ومارس ١٩٦٤ .

وهذه اللافته كانت تتيح للكاتب حرية أوسع لكي ينقد ويعرض كما يشاء .

أما يوسف إدريس فقد اتجه بجرأة واضحة إلى الواقع الاجتماعي الراهن ، ووقف وجهاً لوجه مع مجتمعا العصرى ، بلا تردد ولا خوف ولا مواربة ؛ حتى لقد قفزت إلى ذهني وأنا أشاهد الفرافير عبارة قرأتها لناقد أوربي — لا أذكر اسمه الآن — حيث يقول هذا الناقد :

« إن من واجب الفنان العظيم أن يكون وقحاً ، لأن الحياة وقحة » .  
ولقد حقق يوسف إدريس بدون شك هذا المعنى من معاني العظمة الفنية ، أى أنه كان « وقحاً » لا يعترف بالجلجل في التعبير عما يراه ويؤمن به ، وفي الكشف عن مشاعر سخطه وغضبه ! .

وكان هذا الموقف سبباً من أسباب موجة الانتباه الواسعة التي خلقتها المسرحية . فقد كانت المسرحية تطل على حياتنا بوجه جديد غير مألوف ، وتتحدث بصوت جديد غير مألوف ، ولم تكن الغرابة مصدرها الشذوذ ، بل مصدرها أن الكاتب كان جريئاً ، واضحاً في جرأته إلى أبعد الحدود .

وليست مسرحية الفرافير — في جرأتها — مجرد دلالة على شخصية الفنان الذي كتبها فقط ، ولكنها تدل دلالة قوية على مجتمعا في عام ١٩٦٤ . . . العام الذي ظهرت فيه المسرحية .

إن هذا العام في بلادنا هو عام الديمقراطية بلا شك . فهو العام الذي تم فيه إعلان الدستور المؤقت ، وتم تكوين مجلس الأمة ، وهو العام الذي تم فيه إلغاء الأحكام العرفية وتم الإفراج عن جميع المعتقلين والمسجونين السياسيين . . . ويمكننا أن نقول كذلك إن عام ١٩٦٤ هو أيضاً العام الذي ظهرت فيه مسرحية ( الفرافير ) . . . فالجتماع الذي يحتمل النقد بل والهجاء العنيف الذي تتضمنه مسرحية الفرافير هو بلا شك — مجتمع ديمقراطي متحرر واثق من نفسه .

وقد ظهرت هذه المسرحية على مسرح الدولة وهذا الموقف له مغزاه الواضح من الناحية السياسية . فهو تأكيد لأننا نعيش في عام الديمقراطية ، وأنا نعيش بعد أن هضمنا الكثير من القيم الجديدة التي بشر بها الميثاق وعلى الأخص قيمة ( النقد الذاتي ) فلم يعد هناك ما يحول بين الفنان وبين أن ينقد بقسوة وعنف . ما يرى أنه يستحق النقد في حياتنا . ما دام الفنان يصدر في ذلك عن إخلاص وصدق ، ويستمد القوة من رغبته في تعميق حياتنا وتجديدها إلى أبعد حد .

لم يكن غريباً بعد ذلك كله أن تثير الفرافير كل ما أثارته من مناقشات واسعة عنيفة . إنها تقترح عوالم كثيرة ، وتمس مفهوماتنا الفنية والاجتماعية والفكرية بصورة قوية مباشرة . . ومن هنا كان لا بد أن تثير حولها عاصفة من الآراء المؤيدة والآراء المعارضة على السواء . وأى مناقشة تفصيلية لمسرحية الفرافير لا بد أن تقف عند ثلاثة جوانب :

الجانب الأول : هو الشكل المصرى فى المسرح .

والجانب الثانى : هو الاتجاه الفكرى للمسرحية ، وبعبارة أخرى :

الجانب الأيديولوجى فى المسرحية .

والجانب الثالث : هو الجانب الفنى عموماً ( الحوار ورسم الشخصيات

وما إلى ذلك ) .

\* \* \*

هل استطاع يوسف إدريس أن يحقق طموحه فى خلق مسرح مصرى

مستقل عن المسرح الغربى تمام الاستقلال ؟ .

لقد أراد يوسف أن يفعل ذلك ، وأجهد نفسه فى التفكير والبحث

والتنقيب لعله يهتدى إلى خامات خاصة تميزه فى النهاية عن كتاب المسرح

الغربى ، وتنفذه من مجرد تقليد ( شكل ) المسرحية الغربية .

والواقع أن الجهد الذى بذله يوسف إدريس - كما يدل عليه بحثه الطويل عن ( المسرح المصرى ) - لم يكن جهداً ساذجاً ، بل كان جهداً فيه كثير من العمق والأصالة . ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إنه نجح فى العثور على هدفه من الناحية الشكلية على وجه الخصوص ، فإذا يميز شكل مسرحية الفرافير عن الشكل الغربى ؟ . . لا شىء .

إن كل جديد فى المسرحية قد سبقه إليه كتاب غريون . فليس جديداً على المسرح الغربى عدم استخدام الستائر بين الفصول وليس جديداً على المسرح الغربى تلك المحاولة لإزالة الفاصل بين الجمهور والممثلين .

وأهم نموذج يمكن الإشارة إليه هنا هو بريخت . . فيوسف إدريس استخدم معظم الوسائل الفنية التى يستخدمها بريخت فى مسرحه . . فهو يخلق علاقة مباشرة بين الممثل والجمهور حيث يخاطب الممثلون الجمهور ويتجهون إليه . وهناك أيضاً فكرة ( الإغراب ) عند بريخت ، وهى فكرة أساسها إشعار الجمهور أنه فى مسرح حتى لا ينسى ذلك أبداً . وذلك حتى لا ( يندمج ) الجمهور مع النص بطريقة تنسيه أهمية التفكير فى النص ، فالمهم فى هذا النوع من المسرح هو إثارة التفكير ، ودفع عقل المتفرج إلى العمل . . إنه فى كل لحظة يوحى إلى المتفرج أنه فى مسرح ، وأن المسرحية هى محاولة لحل مشكلة ، وأن عليه أن يشارك فى البحث عن هذا الحل .

ومن نماذج الإغراب فى مسرحية الفرافير ما يدور بين السيد والفرفور فى بداية الفصل الثانى .

يقول السيد : « أنا بقالى عشرة آلاف سنة بادور عليك » .

فيتجه فرفور إلى الجمهور ويقول : « الراجل كداب كذب ،

دا احنا ما بقلناش خمس دقائق سايبين بعض قدامكم » .

وفى موقف آخر يتجه فرفور إلى الجمهور قائلاً : « يا عالم . .

خمسة ستائة دماغ بكام ألف فكرة في كل ثانية مش عارفة تلاقينا حل ؟! .  
وعندما أراد السيد أن يتزوج اقترح فرزور أن يزوجه من الجمهور  
يقول السيد : دول جمهور جاين يتفرجوا يا نبى . .

كل هذا هدفه إيجاد دور فكري للجمهور في المسرحية ، حتى لا ينسى  
نفسه ، وحتى لا يكف عن التفكير والمناقشة والمشاركة في البحث عن حلول  
لما يعرض أمامه من مشكلات . وهذا هو نفسه أسلوب بريخت ، وهو تطوير  
للمسرح في نطاق القواعد الأساسية للعمل المسرحي كما يفهمه الغربيون .  
« ولم يكن بريخت هو الوحيد في هذا الميدان فهناك أكثر من اسم لامع  
في المسرح الغربي لجأ إلى هذه الأساليب الجديدة واستفاد منها ، ومن بين  
هذه الأسماء الكاتب الإيطالي العظيم بيراندللو » .

هذه هي حقيقة الشكل الفني في الفرافير ولكننا يمكن أن نقول مع  
ذلك إن يوسف إدريس قد استمد هذه التجربة الفنية من دراسته وتأملاته  
في المحاولات المسرحية الشعبية البدائية في مصر ، وهي تلك المحاولات التي  
يمثلها السامر وخيال الظل والأراجوز . أي إن يوسف إدريس التي بالمسرح  
العالمي عن طريق التراث الشعبي في مصر ، وما يدل على ذلك ويؤكد أنه  
أخذ شخصية ( فرفور ) باسمه وصفاته من المحاولات المسرحية الشعبية عندنا .  
فشخصية ( فرفور ) موجودة في التراث الشعبي . ولقد أشار يوسف  
إدريس في بحثه . عن المسرح المصري ، إلى أن الممثل المعروف على  
الكسار كثيراً ما كان يمثل دور ( الفرفور ) في مسرحياته التي كان يقدمها  
في بداية هذا القرن .

والصفات الخاصة التي تتوفر في ( فرفور ) يوسف إدريس هي نفسها  
الصفات التي تميز هذا ( الفرفور ) في التراث الشعبي ، فهو يعبر عن  
شخصية الإنسان الساخر ( الحدق ) الذي يعتمد على موهبة السخرية  
اللاذعة عنده في نقد أوضاع المجتمع والحياة ، وهذا الفرفور هو دائماً

أبداءاً: الإنسان الساخط في مرح وبلا مرارة ، إنه ساخط بسخرية نافذة لاذعة ، وليس ساخطاً بمحمد مدمر هدام . . . إنه صورة نموذجية «لابن البلد» في مصر .

ولا شك أن هذا النموذج الإنساني ، نموذج فرفور ، يمثل المزاج المصرى أصدق تمثيل . . إنه يمثل في خفته ومرحه واعتماده على السخرية كسلاح أساسي في مواجهة مشاكله وهمومه .

معنى هذا أن يوسف إدريس وإن كان لم يستطع أن يقدم إلينا شكلاً مسرحياً يختلف كل الاختلاف عن الشكل الغربي ، فإنه قد حمل إلينا من بحثه عن هذا الشكل المصرى شيئاً له رائحة شعبية أصيلة ، هو فرفور الذى اهتدى إليه أثناء بحثه وتنقيبه . وهذه الفكرة تقودنا إلى شيء آخر ، هو أن (المصرية) في حقيقتها ليست شكلاً من الأشكال ، بل هى روح تملأ العمل وتلون ما فيه من أفكار وعواطف ، والمسرح المصرى في حقيقته لن يولد إلا إذا عبر عن المشاكل والمهموم التى تشغل الإنسان في مصر . ولن يستطيع الفنان أن يفعل ذلك بصورة كاملة إلا إذا تأمل وتعمق في التراث الخاص الذى ابتدعه الوجدان الشعبى في مصر ، مهما كان هذا التراث بسيطاً وبدائياً ، ففي هذا التراث يمكن للفنان المسرحى أن يجد كثيراً من المواد الخام الصالحة للصبغة الفنية ، كما وجد يوسف إدريس في شخصية (فرفور) ، كذلك من الضرورى أن يكون الفنان المسرحى مخلصاً لبيئته ، يتأملها ويتعمقها إلى أبعد حد ، فهذا الإخلاص للبيئة هو الذى يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر - من خلالها - على الآخرين حتى لو كانوا غرباء عن هذه البيئة .

وأذكر في هذا المجال كلمة للأديب الروسى العظيم تشيكوف يقول فيها: (إنه لن يولد أدب يستحق صفة (العالمية) إلا إذا كان هذا

الأدب أولاً أدباً محلياً عظيماً ، ذلك أن الفنان يصل إلى العموميات من الجزئيات ، ويصل إلى الإنسانية من البيئة المحلية الخاصة ، وربما استطاع الفيلسوف مثلاً أن يعكس الأمر ، فيعيش في ظل العموميات ويقف عندها ، ولكن الفنان لا يستطيع أن يفعل ذلك بحال من الأحوال . إن الطريق الوحيد لكي يصل الفنان إلى ( الكل ) هو ( الجزئى ) والحاصل . وهذا الموقف الذى يدعو إلى العودة للبيئة المحلية ، بشخصيتها الخاصة ومشاكلها المتميزة ينقذ الفنان من أن يكون مجرد رد فعل للإنتاج الفنى فى الغرب .

وهذا ما عرفناه فى أدبنا العربى المعاصر فقد ظهرت فى السنوات الأخيرة موجات متتالية من التأثير بمدارس أدبية غربية ، أو بأدباء غربيين معروفين .

هناك تلك الموجة العنيفة التى تأثرت بجوركى وقامت على تقليده حرفياً . وهناك تلك الموجة التى قامت على تقليد سارتر ، فقد خلقت هذه الموجة الساتررية إنتاجاً أدبياً غريباً علينا لا يصورنا ولا يعبر عنا بحال من الأحوال ، وإذا كانت مصر هى الميدان الذى تعرض لموجة تقليد جوركى ، فقد كانت سوريا ولبنان على وجه الخصوص ميداناً للموجة الأخرى التى قامت على تقليد سارتر .

وكثيراً ما كنا نقرأ قصصاً بأقلام عربية فلا نجد فيها من الروح العربية قليلاً أو كثيراً، ولا نجد فيها من التجربة العربية ذلك النفس الصادق الأصيل . . ولم يزد هذا الإنتاج عن أن يكون نوعاً من الترجمة الركيكة لكتابات جوركى أو سارتر .

وهذا ما يجب أن نحذر منه فى المسرح أيضاً فهى مدرسة اللامعقول تكاد تطيح برؤوسنا وتكاد تترك بصماتها على كثير من إنتاجنا المسرحى ، كل ذلك ناتج عن أن الفنان يترك نفسه دون مراقبة أو محاسبة ، ودون أن

يربط وجدانه وعقله بترائه الخاص وتجربته الخاصة ، وهنا يتحول الفنان إلى عجيبة سهلة التشكيل ، فأى لمسة من لمسات الفن الغربي تؤثر عليه تأثيراً كبيراً ، لأنه بلا موقف ولا تراث يستند إليه بعقله ووجدانه . بهذا المنطق يمكن أن نقول إن دعوة يوسف إدريس دعوة صحيحة ،

إنها محاولة للارتباط بالتراث الخاص والواقع الخاص ، واستلهام الوحي الأساسى فى العمل الفنى من هذا التراث ومن هذا الواقع . . على أن ذلك كله لن يؤدى بنا إلى ضرورة الدعوة إلى هدم القواعد المعروفة عن المسرح الغربى ، فى سبيل خلق شكل خاص من الواضح أنه غير موجود للمسرح المصرى .

إن المسرح المصرى هو روح ونظرة للحياة ، وليس شكلاً فنياً ولا يمكن أن يكون كذلك بحال من الأحوال ، إن فى الفنون عموماً جانباً علمياً هو القواعد الأساسية الجوهرية التى تقوم عليها . وهذه القواعد يسرى عليها ما يسرى على العلوم جميعاً من الثبات والعالمية . إنها قواعد لا تتغير بتغير الزمان والمكان ، كما لا يمكن أن تتغير حقيقة علمية مثل دوران الأرض حول الشمس . . مهما تغير المكان الذى يعيش فيه الإنسان ، ومهما تغير الزمان .

وقواعد الفن ولا شك مرنة أكثر من غيرها ، ولكنها فى جوهرها وأساسها يجب ألا تتغير . وهذا ما يجعل للمسرح بشكله الغربى صفة عالمية . وهذه الصفة العالمية من حيث الشكل لا تنفى ولا تمنع بحال من الأحوال إمكانية التميز فى الفكر أو فى الروح الخاصة التى يعبر عنها المسرح .

وكثيراً ما كان يوسف إدريس يردد فى بحثه عن المسرح المصرى : ( إن هناك مسرحاً صينياً ومسرحاً يابانياً لم يتأثرا بالمسرح الغربى . . فهل هذا صحيح ؟ أين هو المسرح الصينى والمسرح اليابانى ؟ وبماذا يتديزان عن المسرح الغربى ؟ . . إن النماذج المعروفة فى مسرح الشرق الأقصى عموماً ليست من الناحية الشكلية مختلفة عن المسرح الغربى . هناك على سبيل

المثال مسرح طاغور ، شاعر الهند الكبير . . إنه مسرح يلتزم القواعد الجوهرية المعروفة في المسرح الغربي ، وهذا بالطبع لم يمنع طاغور من التعبير عن شخصية خاصة ، هي بالتأكيد ثمرة للحضارة الهندية والروح الهندية بحيث لا يمكننا أن نقول عنه بحال من الأحوال إنه فنان غربي ؛ فهو أولاً وقبل كل شيء فنان من الشرق ، من الهند .

وهنا يختلف طاغور اختلافاً كلياً عن كتاب الغرب . . أما من الناحية الشكلية ، فلا يوجد فرق له أهمية كبيرة .

من هنا نجد أن دعوة يوسف إدريس إلى ضرورة العثور على شكل خاص بالمسرح المصري والشخصية العربية عموماً تعبيراً مستقلاً عن التأثير بالغرب والوقوف عند حد تقليد موضوعات المسرح الغربي وأفكاره ، فذلك أمر طبيعي ، وموقف سليم يجب أن يقفه كل فنان حقيقي أصيل ، والطموح هنا ليس جريمة ولا عاراً ولكنه فضيلة .

إن الفرافير من الناحية الشكلية لا تختلف كثيراً عن مسرحية مثل ( نهاية اللعبة ) لصمويل بيكيت .

ففي مسرحية بيكيت أيضاً سيد وفرفور . والسيد يريد أن يفرض إرادته وشخصيته الخاصة ، والفرفور يريد أن يتملص ويتحرر ويخرج من عبودية سيده إلى الأبد .

وما أشبه العلاقة بين هام - السيد - وبين كلوف - الفرفور - بالعلاقة بين فرفور يوسف إدريس وسيده . فلا فرق إذن في الشكل المسرحي ، ولكننا إذا بحثنا بعد ذلك عن فرق آخر في الروح وفي التركيب الموضوعي لاستطعنا أن نقول بحق: إن يوسف إدريس في مسرحية الفرافير مصري يستمد مشاكلة وهوومه ونظرتة للحياة من تجربته العميقة في المجتمع المصري ، دون أن تمنعه مصريته من التطلع إلى آفاق فلسفية عامة .

لقد عثر يوسف إدريس على موضوع مسرحى ممتاز ، وهو موضوع يشغل وجدانه وعقله ، هو موضوع ( فرفور والسيد ) أو بعبارة أخرى محاولة فرفور أن يتخلص من النظام الذى يفرض عليه أن يكون تابعاً لسيد أمر مطاع . .

وقد شاهدت هذه المسرحية أكثر من مرة وفى كل مرة كان ذهنى دائماً ينصرف إلى ( البيروقراطية ) المصرية ، ذلك المرض الخطير الذى ورثناه منذ آلاف السنين ، والذى نحاربه اليوم فى عصرنا الثورى حرباً عنيفة ، فنغلبه تارة ويغلبنا تارة أخرى .

إن البيروقراطية ، أو تحكم الموظفين الكبار فى الموظفين الصغار ، وتحكم الجميع فى المواطن العادى . . هذا المرض الخطير هو ولا شك مرض راسخ فى المجتمع المصرى ، ومرض مزمن وعريق ، ونحن نذكر حتى فى أيام الفراغ تلك الشكوى الشهيرة التى بقيت لنا حتى اليوم ( شكوى الفلاح الفصيح ) ، ذلك الفلاح الذى أراد أن ينال حقه ، فتعقدت أموره بين يدي الموظفين ولم يستطع أن يحصل على شىء ، فقدم شكواه إلى حاكم مصر .

ومن المعروف عند الدارسين الاجتماعيين أن مصر تعتبر من أقدم البلاد فى تنظيمها الإدارى ، مما ساعد على تعقيد سلطة الموظفين وتعميقها ، وجعل هذه السلطة ميراثاً ثقيلاً ورثه المجتمع ، وما زال يشكو منه إلى اليوم ، ومما ساعد على تعقيد البيروقراطية المصرية خطة الاستعمار الأجنبى فى العصور الحديثة ، فلقد كان الاستعمار يحاول دائماً أن يخلق طبقة ضخمة من الموظفين لخدمة مصالحه فى داخل البلاد . ولتنفيذ خطته فى السيطرة على كل صغيرة وكبيرة عن طريق هؤلاء الموظفين . وقد عزلهم الاستعمار عن الشعب ، وخلق فجوة كبرى بينهم وبين بقية المواطنين حتى وصل النظام الإدارى البيروقراطى إلى حد المأساة ، خاصة فى تلك المراحل

التاريخية التي كانت مصر فيها تخضع لأنظمة سياسية فاسدة ، لقد كانت هذه الأنظمة تساعد الأمراض الاجتماعية على النمو والانتشار بدلا من أن تقف في وجهها وتحاول القضاء عليها .

لقد عاش المواطن العادى طويلا وهو يمر بتجربة مريرة كلما كانت له مصلحة هنا أو هناك دون أن يجد وسيلة غير طبيعية—كالوساطة مثلاً— للوصول إلى هدفه ، فاعتمد على النظام الطبيعى العادى. إن مصلحته عادة تتعثر وتتعطل والأبواب تغلق في وجهه ، والموظف يمارس معه دور السيد مع الفرفور .

لا شك أن هذا المرض ، مرض البيروقراطية يمكن أن يوحى إلى عقل الفنان الحساس بفكرة مثل فكرة ( فرفور ) و ( سيد ) .

أنا لا أعنى هنا أن يوسف إدريس أراد بمسرحيته أن يعالج مشكلة البيروقراطية ، كلا ، بل أود أن أقول بالتحديد : إن التجارب اليومية الكثيرة الطويلة مع البيروقراطية المصرية يمكن أن ترسب في وجدان الفنان فكرة فلسفية رئيسية ، ويمكن أن تقوده حتى ولو بطريقة غير شعورية إلى أن يضع يده على مشكلة إنسانية من هذا النوع الذى عاجله يوسف إدريس في مسرحيته . وفى اعتقادى أنه لو كان يوسف إدريس يعيش في مجتمع لا يعرف البيروقراطية بالصورة المريرة التي عرفها مصر ، فربما لم تخطر على باله مثل هذه المشكلة .

ففي البلاد العربية الأخرى — على سبيل المثال — لا توجد مشكلة البيروقراطية هذه ، بل ربما كانت المشكلة الموجودة هي العكس ، أى اندمام التنظيم الإدارى بصورة سليمة ، ففي الجزائر على سبيل المثال لا يوجد فرق بين موظف صغير وموظف كبير .

لقد شاهدت — عندما زرت الجزائر في العام الماضى — سائقى سيارات و ( جرسونات ) يتصرفون ويتعاملون مع كبار الموظفين معاملة الند للند . ورغم اختلاف العجل ، واختلاف مستواه ، فالحدود البيروقراطية غير

موجودة إلا بصورة ضعيفة جداً .

فالمشكلة في بلد مثل الجزائر هي مشكلة عكسية . . أى انعدام الفواصل العملية التي يمكن أن تساعد على تنظيم العمل في الحدود اللازمة والمعقولة ، مما تعالجه ثورة الجزائر الآن بمحاولة بناء دولة قوية . تحفظ للمواطن كرامته ولا تقع في حبال البيروقراطية أو المفوضى .

من هنا يمكننا أن نقول : إن الهدف الذي يوجه إليه الفنان في مسرحية الفرافير كل جهوده للتغلب عليه وهزيمته ، وهو القضاء على نظام الفرפור والسيد ، وقد استمد إيجاءه الأكبر من الواقع العملي في مصر ، والذي ما زال يعاني من بعض الآثار البيروقراطية العنيفة حتى الآن .

وهذا الإيجاء نفسه هو ما يجعلني أحس أن الصبغة المصرية من حيث الموضوع والروح واضحة في المسرحية ، وهذا هو الشيء الأساسي الذي يجب أن نبحت عنه دائماً إذا أردنا أن نعرف صلة العمل الفني بالبيئة التي ينتمي إليها . .

إننا يجب أن نبحت عن مدى انسجام روح العمل مع البيئة ومشاكلها الحقيقية . ومن هنا نستطيع أن نقول : إن الفرافير مسرحية الروح ولكنها من الناحية الشكلية لا تختلف عن المسرح الغربي الحديث في شيء .

\* \* \*

بعد ذلك نستطيع أن ننتقل إلى الجانب الثاني في المسرحية ، وهو جانب الاتجاه الفكري أو الأيديولوجي .

لقد أثارت المسرحية عاصفة من النقد في هذا الجانب بالذات . وقبل أن نتعرض للنقد الذي واجهته المسرحية لنرى إلى أي حد يبدو هذا النقد عادلاً يجب أن نسأل أين يقف الفنان في هذه المسرحية ؟ .

إن يوسف إدريس يقف في الفرافير موقف (الفنان الغاضب) ولذلك يمكن أن نقول عن مسرحية الفرافير أنها أول عمل مسرحي غاضب صريح

في غضبه عرفه مسرحنا في السنوات الأخيرة . إنها مسرحية احتجاج  
واعترض، ورغبة عنيفة في التجديد والتغيير . وهي لا تخفى هذا الموقف ،  
ولا تحاول أن تدفع به إلى سراديب مظلمة والتواءات غامضة . فليس  
الجمهور بحاجة إلى مجهود كبير لاكتشاف هذا الموقف الغاضب ، إنه  
موقف يعلن نفسه بلا رمز ولا غموض من أى نوع .

وهو غضب اجتماعي وغضب فلسفي معاً . أما الغضب الاجتماعي  
فيبدو واضحاً في السخط العنيف الذي تعبر عنه المسرحية على كثير من  
المهن بل على جميع المهن الصغيرة والكبيرة .  
أما السخط الفلسفي فيبدو في اعتراض المسرحية على جميع الأنظمة  
الفكرية وسخريتها من هذه الأنظمة .

وأود أن أتوقف هنا لأشير إلى مقال قرأته ليوسف إدريس قبل ظهور  
المسرحية بفترة قليلة ، لقد كان هذا المقال يعبر عن سخط الكاتب وغضبه  
العينف . لقد كان يرى في الحياة الفكرية والثقافية نوعاً من الفوضى  
الشاملة ، واختلاط القيم ، واضطراب الأمور ، بحيث لم يعد واضحاً  
ما هو الجيد وما هو الرديء؛ ما هو الصواب وما هو الخطأ . ولقد نشر  
يوسف إدريس هذا المقال في الفترة التي كان يعيش فيها في جو مسرحيته ،  
وقد دفعني هذا المقال إلى التفكير في حقيقة هامة ، هي أن الفنان عادة  
تمر به تجارب روحية ، مختلفة ، تسيطر فيها على كل تجربة ( حالة )  
معينة ، تكون هي الأساس في إنتاجه في هذه الفترة .

وفي اعتقادي أن يوسف إدريس قد كتب الفراير وما حولها من  
إنتاجه الفكرى وهو يمر بما يمكن أن نسميه ( تجربة غاضبة ) . إنها  
ليست تجربة حزينة ولا تجربة صوفية ولا تجربة تقوم على اللامبالاة ،  
ولكنها تجربة تقوم أولاً وقبل كل شيء على الغضب . إنه غاضب ساخط ،  
يطلب شيئاً آخر غير هذا الواقع الذي يعيشه ، إنه يريد شيئاً جديداً في

الحياة ، ومستوى جديداً في الواقع القائم .

ولقد دفعته هذه الحالة الشعورية الغاضبة إلى ما يمكن أن نسميه ( محاكمة ) للمجتمع و ( محاكمة ) للفكر الإنساني . وكأنه يريد أن يقول لأفراد المجتمع : إنكم أقل مما يجب أن تكونوا ، ويريد أن يقول للفكر الإنساني : إنك لم تصل إلى الكمال المطلق بحيث تستطيع أن تحل كل مشكلة ، وتجب على كل سؤال .

والذي أثار الدهشة ، وأثار النقد ضد الفرافير هو أن البعض يرون أن محاكمة المجتمع تصبح مقبولة من الفنان إذا كان المجتمع فاسداً من الأساس ، فمثلاً ( محاكمات ) برنارد شو في مسرحياته المختلفة للمجتمع الإنجليزي الخاضع للنظام الرأسمالي تبدو محاكمات عادلة ، فبرنارد شو كاتب اشتراكي ، ومن الطبيعي أن يرى شو ( الاشتراكي ) في إنجلترا ( الرأسمالية ) كثيراً من العيوب والأمراض .

ومن الطبيعي كذلك أن يحاكم شو المفكر الاشتراكي تلك النظريات الفكرية المختلفة التي تصدر عن مفكري النظام الرأسمالي . . هذا منطقي .

ولكن الذي يثير الدهشة هو أن ينقد يوسف إدريس الاشتراكي مجتمعنا اشتراكياً هو المجتمع العربي في مصر . . وأن يقيم هذا الفنان الاشتراكي محاكمة لجميع النظريات بما فيها النظرية الاشتراكية .

والواقع أنها نقطة ينبغي أن نتأملها طويلاً وألا نبدي فيها رأياً سريعاً سهلاً .

فن النظرة السريعة يبدو موقف يوسف إدريس غريباً مثيراً للدهشة . فلقد اختط يوسف إدريس لنفسه منذ البداية موقف الكاتب الاشتراكي ، الذي لم يحد في إنتاجه الفني عن هذا الخط على الإطلاق ، لقد كان أدبه

يشير إلى إيمان عميق بضرورة التغيير الكامل في طريق العدل الاجتماعى  
والمساواة بين الناس .. فما الذى جعله الآن يتمرد ويغضب بهذه الصورة  
العنيفة التى بدت فى مسرحيته ؟ .

هنا مسألة هامة ينبغى أن نلتفت إليها ، فليس من المعقول أن يتجمد  
الكاتب فى ظل موقف واحد ، خاصة إذا كانت الحياة نفسها لا تعرف  
هذا الجمود ولا تقف عنده ، فإذا ظل الكاتب عند موقف واحد فإن الحياة  
ولا شك تسبقه ، وتصبح قراءته نوعاً من الالتفات إلى الماضى البعيد  
أو القريب ، ولا شك أننا لم نعد نقبل من أى كاتب أن يكون أدبه مجرد  
دعوة إلى الاشتراكية . إن مجرد الدعوة إلى الاشتراكية كانت مقبولة قبل  
عام ١٩٦١ . أما الآن فقد خطا مجتمعنا فى الطريق الاشتراكى خطوات  
واسعة ، وأصبح من الضرورى أن تتغير رؤى الكاتب وتنوع .

وهناك موقفان للفنان إذا ما وصل إلى هذه النقطة التى يرى فيها أن  
مبداه الرئيس آخذ فى التحقيق .

الموقف الأول : هو أن يتحول من ( مبشر ) إلى مجرد مؤيد وداعية ،  
وهذا الموقف ولا شك يقتل الفنان ويسد أمامه منافذ الإبداع الفنى ، ويحوّله  
إلى كاتب منشورات دعائية لا تأثير لها على العقل أو الوجدان .

أما الموقف الثانى : فهو أن يحافظ الفنان على طموحه ، وينفذ إلى  
أعمق الواقع الجديد ليرى أين يستطيع أن يقف ، ولا شك أن الواقع  
الجديد مهما كان ممتازاً وخصباً فهو يعانى من بعض جوانب النقص التى  
تحتاج إلى من ينقدها ويعمل على الخلاص منها ، فالحياة لا تعرف  
الكمال المطلق والفن الذى يتصور عسراً من العصور على أنه عصر كامل  
لا عيب فيه ، هو فن ناقص قاصر بدون جدال . أما الفن الذى يتعمق  
ويكتشف حقيقة الموقف الجديد ، ويقف حيث يستطيع أن ينقد ويدمغ

ويدفع ويحدد هدفاً جديداً أبعد وأهم . . هذا الفن هو ولا شك الفن الأصيل الناضج .

وقد اختار يوسف إدريس الموقف الأخير . . اختار أن يكون ( ناقداً لحياتنا ، بشكل يتضح منه أنه طموح يريد مزيداً من التقدم ، ويريد أن ينفذ الغبار عن بعض الجوانب في حياتنا . حتى لا يتوقف مجتمعا عند مرحلة الإعجاب بالنفس ، والرضا عما يحدث والاكتفاء به . وقد فكرت كثيراً في النقد الذي واجه مسرحية الفرافير ، ومعظم هذا النقد ولا شك يصدر عن وعي وإخلاص ، وهو نقد يجب أن ينصت الكتاب إليه ويدرسه ويزنه وزناً صحيحاً . هذا كله صحيح .

ولكنى - بعد التفكير والتأمل - وجدت نفسى أقرب إلى موقف ( الفرافير ) منى إلى موقف الذين نقدوها .

لو دلت الفرافير على سوء نية إزاء مجتمعنا إذن لكان من واجبنا أن نرفضها كل الرفض . ولكننى أعتقد أنه لا يستطيع أحد أن يصفها بسوء النية ، فروح المسرحية لا تنم عن ذلك على الإطلاق ، وهى فى الوقت نفسه لا تثير قضايا فارغة من الأهمية ، فالقضايا التى تثيرها نثيرها نحن أيضاً كل يوم ونحاول أن نتغلب عليها بالفعل ، فنحن إذا كنا نحس بمنتهى الوضوح أن مجتمعنا يتقدم بخطى ثورية أصيلة ، فهذا ليس معناه بحال من الأحوال أن تفاصيل حياتنا مرضية . فنحن ولا شك ما زلنا بحاجة إلى الطبيب الجديد ، وإلى المهندس الجديد وإلى الإنسان الجديد عموماً فى بلادنا ، الإنسان الذى يعتبر فى سلوكه اليومى وعمله وليداً كاملاً للفلسفة الاشتراكية والنظام الاشتراكى ، نحن نريد مثلاً الطبيب المحبوب لا مجرد الطبيب الذى يجيد مهنته . . وهكذا فى كل ميدان .

فإذا كان هذا ما نحس به ، فاعتقد أن من واجب الفنان الجريء المخلص أن يستمد منه مادته الفنية . وفى هذه الحالة يكون الفن تنفيساً

وتبشيراً بمستوى جديد من الحياة ، ولا يمكن أن يكون هدماً أو إنكاراً وجموداً .

ومن حظنا أن ثورتنا لم تعش في ظل عقيدة مغلقة ( دوجماتية ) بل كانت عقيدتها الاشتراكية مستفيدة إلى أبعد الحدود من ( مناخ ) النصف الثاني من القرن العشرين ، مناخ التفتح واتساع الأفق .

ولو كانت ثورتنا تعيش في ظل عقيدة مغلقة - كما حدث لبعض الثورات الاشتراكية الكبرى في بعض المراحل ، لو كانت ثورتنا من هذا النوع ، لكانت النتيجة أن نمر بمرحلة طويلة من الجفاف الفكرى والفنى ، ولأصبح المفكرون والفنانون عندنا نسخاً متشابهة ، ولأصبحوا مجرد أبواق دعاية لا تأثير لها ، وبلحاء عصر بعد ذلك - كما يحدث عادة - ننكر فيه كل الإنكار هذه المرحلة الجمامدة الجافة من الفكر ونطالب بإذابة الجليد .

ولكننا سرنا في طريق ثورى تجنبنا فيه أمراض العقيدة المغلقة أو ( الدوجماتزم ) أليس هذا ادعى إلى الترحيب والارتياح ؟ أليس هذا ادعى إلى أن ندرك أن حرية الفنان في ظل ثورتنا أرحب بكثير منها في ظل مراحل ثورية أخرى عرفها العالم المعاصر ؟ . . ذلك ما أعتقده ، وعلى هذا الأساس أعتقد أن الفرافير ليس فيها انحراف إيديولوجى . . وليس فيها ما يناقض موقف الفنان الذى يحرص على مسؤوليته أمام مجتمعه ومواطنيه .

ويجب أن نذكر هنا أن المسرحية تعتمد على الأسلوب الكوميدي . وما الكوميديا الراقية إلا نقد للحياة والمجتمع ، فأساسها الأول هو النقد . ولقد كان أريستوفان أكبر كاتب كوميدي عند الإغريق يجعل من مسرحه الكوميدي محكمة علنية صاخبة ، وكان يضع في قفص الاتهام بعض معاصريه ويجعل منهم شخصيات مسرحية دون أن يغير من أسمائهم

كما فعل مع سقراط الذى كان معاصراً له . ولقد كان أريستوفان ينتقد  
ويتهم ، ومع ذلك فقد كان يعيش فى عصر من أزهى عصور أثينا  
الديمقراطية . وكانت اتهاماته التى يصبها على عصره رغم عنفها وقسوتها  
علامة من علامات ازدهار هذا العصر ، لأنه عصر يحتمل الاتهام  
العنيف ويتقبله . مما يدل على أنه عصر راسخ قوى .

\* \* \*

هذا كله إذا نظرنا إلى الفرافير من ناحية الموقف الاجتماعى . . أما إذا  
نظرنا إليها من ناحية الموقف الفلسفى ؛ فقد لقيت المسرحية أيضاً نقداً عنيفاً  
فى هذا المجال . ذلك لأنها — من وجهة نظر المشكلة التى عرضتها وهى  
مشكلة الفرفور والسيد — قد أدانت جميع المذاهب الفلسفية ، القديمة  
والحديثة ، التى تقف على التمييز والتى تقف على اليسار ، ولم تكتف  
المسرحية بذلك بل أدانت جميع الحالات البشرية ، حتى حالة الموت  
وجد فيها الفنان أيضاً ما يثير المشكلة لا ما يحلها كما يتصور البعض ،  
أو ينهبها كما يتصور البعض الآخر ، إن صراع ( الفرفور ) للتخلص من  
( السيد ) صراع قائم فى جميع الحالات البشرية حتى فى الحالة التى  
نسميها نحن حالة الموت . فالموت من الناحية العلمية هو نوع من تحلل  
الأجسام إلى الكاتيون وبروتون ، حيث يدور الألكترون دورة أبدية حول  
البروتون ، كما كان الفرفور فى الدنيا يدور حول سيده .

نحن إذن أمام موقف فلسفى عنيد حرون يرفض جميع الفلسفات  
ويحاكمها . ولكننا مع ذلك نستطيع بشيء من التأنى والتأمل أن نجد  
ثلاث أفكار إيجابية تكمن فى أعماق المسرحية . ونستطيع أن نجد هذه  
الأفكار بدون افتعال أو تعسف .

الفكرة الأولى : هى أن المسرحية تشير إلى أن كرامة الإنسان ، بحاجة  
إلى مزيد من التفكير ومزيد من العناية . إنها بحاجة إلى أن تحتل مركزاً

أكبر من مركزها الحالى فى الفكر الإنسانى ، وأن من الضرورى أن يزداد اهتمام المفكرين بهذه المسألة وأن يضعوها فى حسابهم . فكثير من الحلول الفكرية الآن تنصب على علاج الجانب المادى من ظروف الإنسان ، وهو جانب هام ، بل هو جانب أساسى وخطير . وهو الجانب الذى إذا فقده الإنسان فقد ضاع منه كل شىء . . . ما يتصل بالكرامة وما لا يتصل بها . وهو الجانب الذى يمثل المصدر الأكبر لعذاب الإنسان خلال معظم مراحل التاريخ المعروفة . ولكن إذا جاء فنان حساس وقال إنه مع أهمية هذا الجانب وخطورته فى حياة الإنسان فن الضرورى أيضاً أن نفكر ونحن نبحث الحلول المختلفة للمشكلة الإنسانية فى مسألة الكرامة ، فكثير من المفكرين ينسى هذه المسألة ولا يحسب لها أى حساب . وكثيرون منهم لا يرون ضيراً فى حل الجانب المادى على حساب أى شىء آخر بما فيه قضية الكرامة هذه . إذا جاء فنان يمثل هذا الالتفات - إلى مشكلة الكرامة الإنسانية . ورأى أن جميع المذاهب لا تزاك تجحف بنسب مختلفة بالكرامة الإنسانية .

هنا لا نستطيع أن ناوم الفنان على هذه الرؤية الخاصة التى يرى بها مشكلة الكرامة هذه . إنه هنا يريد مزيداً من الاكتمال للتفكير الفلسفى عند نظرتة إلى قضية الإنسان .

أما الفكرة الإيجابية الثانية: فهى تركيز المؤلف على مسئولية الإنسان فى حل مشاكله . فى الفصل الأول من المسرحية يوجد مؤلف يفرض إرادته وأفكاره على البشر . ويرسم لهم الطريق الذى لا يستطيعون الاعتراض عليه . وفى الفصل الثانى يخفى المؤلف . وتصبح مسئولية الإنسان هى تأليف حياته بالشكل الذى يتلاءم مع احتياجاته ومسئولية الإنسان عن حياته مسئولية كاملة تجعل من الممكن مطالبة بمزيد من البحث لتعديل الموقف الراهن وإكمال جوانب النقص فيه . ولا شك أن تأكيد فكرة

( مسئولية الإنسان عن حياته ) - وهو المؤلف الأول والأكبر لها . . هذه الفكرة ، تبدو إلى حد كبير فكرة إيجابية أصيلة .

والفكرة الإيجابية الثالثة في المسرحية: هي أنها لا تقدم حلاً ، ولا تغلق الباب أمام العقل الإنساني ، بل هي تدعو إلى التفكير . إنها تدعو إلى البحث عن حل ، أى تدعو إلى استخدام العقل إلى أقصى درجات الاستخدام ، فهي مسرحية مثيرة للفكر ، وليست معطلة له .

ولو كانت المسرحية تعالج مشكلة تقليدية لكان اعتراضها على النظريات والأفكار المختلفة مردوداً بشدة . فلو كانت تعالج المشكلة الاجتماعية أو الاقتصادية في حياة الإنسان مثلاً لكان من المؤكد أن المسرحية يجب ألا تتجاوز الحل الاشتراكي ، فهو الحل السليم النبيل لهذه القضية ، بل هو الحل السليم النبيل لما يتبع حل القضية الاجتماعية والاقتصادية من قيم معنوية مختلفة . ولكن المسرحية تضع مشكلة إنسانية غير تقليدية وتحاول أن تجد لها حلاً وهي مشكلة الفرفور والسيد . وهي مشكلة لا يوجد لها بعد حل نهائى فى أى نظام فلسفى حتى الآن مهما كانت عدالته وأصالته . ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نعى المؤلف من خطأ فكرى كبير وقع فيه هو - تسويته المطلقة بين جميع المذاهب الفلسفية وهذا بالطبع موقف فكرى غير سليم ، فلا شك أن الاشتراكية تخلق جواً أرحب وأعمق وأصنئ لعلاج مشاكل الإنسان من أى فلسفة أخرى .

\* \* \*

بقيت نقطة أخيرة هي الجانب الفنى فى مسرحية الفرافير ، وأعنى بهذا الجانب حوار المؤلف ورسمه للمواقف والشخصيات ، بعد أن أشرت إلى مشكلة الشكل المسرحى وناقشتها فى بداية هذا الحديث .

إن الفرافير فى رسم الشخصيات تقوم على التجريد . فالشخصيتان الرئيسيتان فى المسرحية . الفرفور والسيد شخصيتان مجردتان عامتان .

فالفرفور يصلح فرفوراً في أى زمان أو مكان ، والسيد يصلح سيداً في أى عصر أو مكان . ولكي تتضح هذه النقطة نستطيع أن نذكر رواية دون كيشوت للكاتب الأسباني سرفانتس في هذه الرواية يوجد - لو استعزنا اصطلاحات الفرافير - سيد وفرفور . السيد هو ( دون كيشوت ) والفرفور هو ( سانكوبانزا ) ، ولكننا مع ذلك نحس بأن دون كيشوت هو شخصية إنسانية خاصة ، لها مشاكلها وأحاسيسها الخاصة ، شخصية لها ملامح مستقلة عن غيرها من الشخصيات . وهذا التخصيص في شخصية دون كيشوت يجعل هذه الشخصية قريبة إلى القلب ، وليست مجرد شخصية عقلية تجريدية ، إنما شخصية إنسانية تعيش في دائرة عواطفنا المختلفة .

ولكن شخصيات الفرافير وعلى رأسها شخصية فرفور وشخصية السيد لا يمكن إدراكها إلا بالعقل ، وهنا لا نستطيع إلا أن نعتبر الفرافير نوعاً من المسرح الفكرى الذى يناقش قضايا أكثر مما يقدم نماذج إنسانية . والملاحظة الثانية على الفرافير أنها في مواقف كثيرة كانت تلجأ إلى التعبيرات المباشرة ، فهي تناقش - بشكل مباشر - القضايا التى تعرض لها . وكثيراً ما كان فرفور يتجه إلى الجمهور ليخاطبه - مباشرة - عن رأيه في أمر من الأمور أو في موقف من المواقف . والتجريد والمباشرة في الفن عموماً وفي المسرح على وجه الخصوص عيبان كفيلان بأن يقصما ظهر أى عمل فنى . فكيف أفلت يوسف إداريس من هذين العيبين الخطيرين ؟

لقد أفلت يوسف بأكثر من وسيلة ، وأولى هذه الوسائل وأهمها هي اهتمامه البالغ بالحوار . فالحوار في المسرحية على غاية من الأناقة والجمال . إنه حوار مدروس وذكى ، مما ساعد إلى حد بعيد على التغلب على الجوع العقلى في المسرحية ، وأخرجها من الاحتمالات التى كانت تنتظرها وهي

الجفاف والصلابة والاحتياج إلى مجهود عصبي كبير لاحتماها . والوسيلة الثانية التي كسر بها يوسف إدريس حدة الجحوظ العقلى فى المسرحية هى اختياره للكوميديا . فلو قامت هذه المسرحية على أساس غير كوميدى لعانت الكثير من الجفاف العقلى الخائق . ولكن اختيار الكاتب للكوميديا كان موفقاً . وقد زاده توفيقاً ما أظهرته هذه المسرحية من غزارة قدرة الكاتب على الإضحاك وخصوبة هذه القدرة . لقد كان المؤلف يعرض المواقف المتناقضة ويبتكرها ويرسم الصور الكاريكاتيرية المختلفة ، كل ذلك بمقدرة ساحر أو بهلوان أو لاعب أكروبات . لقد كان فيض الفكاهة فى المسرحية أشبه بتكييف الهواء بأحدث الوسائل وأرقاها فى حجرة قائمة فى الصحراء .

وأخيراً استطاع المؤلف أن يغلب الجفاف العقلى الذى كان كفيلاً بالسيطرة على المسرحية ، وذلك بما فى خياله الفنى من جرأة وخصوبة ، فكثيراً ما كان المؤلف يبتكر مواقف غريبة غير مألوقة ، ويرسم صوراً غير عادية ، مما ساعد طيلة المسرحية على شد انتباه الجمهور . ومن هذه المواقف : المناقشة التى دارت بين أحد المؤدء وبين فرفوروسيده . واعتراضات الميت على القبر الذى سيدفن فيه ، وتعبيره الصاحب عن عدم الرضا عن أعمال الإنسان . والمسرحية مليئة بأمثال هذه المواقف الصادرة عن خيال خصب قادر على الابتكار . وكل موقف مبتكر فى المسرحية هو ابتعاد عن الرتابة والجمود فى العمل الفنى .

وهكذا استطاع يوسف إدريس أن يتغلب على الجحوظ العقلى فى المسرحية ، ويستأنسه بما يملكه من قدرات متعددة فى الحوار ، والكوميديا ، والخيال المنطلق المتميز .

ولكن ذلك كله فى النهاية لم يخلص المسرحية من جوها الفكرى فبقيت مسرحية فكرية بالدرجة الأولى ، ترتبط بها ارتباطاً عقلياً ، ولا يمكن أن

ترتبط بها عن طريق العاطفة والشعور . فلا بد للعمل الفني من خلق نماذج إنسانية إذا أراد أن يقترب من عاطفة الإنسان ، لأن الإنسان لا يمكن أن يهتز عاطفياً من الأفكار المختلفة ، أو من النماذج التجريدية التي توجد أولاً وقبل كل شيء لتدل على فكرة خاصة معينة . فالرفاير لا يمكن تصنيفها في آخر الأمر إلا في باب المسرح الفكري .

إننا على سبيل المثال لا نشعر بالحزن عندما يمارس أحد أبطال المسرحية قتل إنسان آخر . وذلك لأن القوة المسيطرة علينا هي أن المقتول في هذا الموقف هو إنسان رمزي وأن القتل نفسه عملية رمزية .. ترمز لمعنى معين ، أكثر منها عملية ( شبه ) واقعية موجهة إلى إنسان محدد . وهذا هو ما أعنيه بأن المسرحية تدور في الإطار الفكري أكثر مما تدور في الإطار العاطفي . إنها في جوهرها تقوم على التجريد والعموميات . ولا يمكن للتجريد والعموميات أن يؤثر في القلب الإنساني ، فيذنان تأثيرهما الأساسي هو العقل أولاً وقبل كل شيء . وقد سيطر يوسف إدريس في هذه المسرحية بقوة وأصالة على عقولنا أكثر مما سيطر على عواطفنا .

\* \* \*

ماذا فعل كرم مطاوع مخرج الرفاير في هذه المسرحية ؟ .. مما لا شك فيه أن كرم قد بذل جهداً كبيراً ، وأثبت موهبة أصيلة . . إن هذه المسرحية هي أول مسرحية يقدمها هذا المخرج الجديد بعد عودته من بعثته في إيطاليا . . وهي بداية ممتازة ولا شك . وما زلت أذكر أول مرة سمعت فيها باسم هذا المخرج الشاب . وكان ذلك منذ ثماني سنوات تقريباً ، فقد حضرت مسرحية ( هاملت ) التي كان يقدمها طلبة السنة النهائية بمعهد التمثيل ، وكان الذي يقوم بدور هاملت هو كرم مطاوع . والواقع أن كرم قد لفت نظري منذ ذلك الحين ولفت أنظار الكثيرين . ثم اختفى كرم في بعثته ليعود إلينا بعد غيبة طويلة مخرجاً جديداً له طابع متميز واضح . .

ولست أدري أين درس هذا المخرج الشاب ولا في أى معهد من المعاهد ، ولكن يبدو أنه أهم بدراسة الفنون التشكيلية ودراسة الموسيقى ودراسة الرقص .

فلقد كانت حركة الممثلين على المسرح دقيقة ورفيقة معاً ، وفي كثير من المواضع كان تصميم حركات الممثلين أشبه بتصميم الرقصات التعبيرية . . كانت حركاتهم رشيقة ( مفسرة ) لا غموض ولا ارتباك فيها .  
ومما يدل دلالة واضحة على أن هذه الحركات كانت من تصميم المخرج هو ما كان ملحوظاً من التناسق الكامل بين حركات الممثلين جميعاً ، وهذا معناه أن المسألة لم تكن معتمدة على مواهب الممثلين وعلى تصرفاتهم الخاصة حسب فهم كل منهم بل كانت معتمدة على تخطيط دقيق من المخرج ، يؤكد ذلك أيضاً حركة ( الكورس ) ، فهي حركة جماعية لا يمكن أن تخضع لتصرفات أفراد الكورس . ولا بد لها من رسم وتصميم ، وقد كانت حركة الكورس في غاية الرشاقة والحيوية أيضاً . وكان أدائهم الصوتي أقرب إلى الأداء الغنائي .

وقد كان استخدام الكورس مقنعاً في معظم أجزاء المسرحية ، وإن كنا نجد بعض اللحظات التي أصبح فيها الكورس يؤدى المسرحية ، وذلك عندما كان ينطق ببعض الجمل والعبارات الطويلة ويدخل في مناقشات واسعة مع بطلي المسرحية ، وهو ما لا تحتمله وظيفة الكورس ، التي يجب أن تقوم على النطق بعبارات واضحة غير مهمة ، وكذلك يجب أن تكون هذه العبارات قصيرة وموجزة ومحددة .

فأى مناقشات طويلة هي من شأن الأبطال الرئيسيين ، وليست من شأن الكورس بحال من الأحوال .

فالكورس مهمته أن يكمل رواية بعض الأحداث أو يعلق تعليقاً سريعاً عليها ، أو يقدم لشيء أو يعقب على شيء .

وليست مهمة الكورس أبداً أن يقوم منام بطل من أبطال المسرحية .  
والذى حدث في الأجزاء التى اشترك فيها الكورس بأكثر من وظيفته  
الحقيقية فى ( الفرافير ) . . إن الجمهور لم يستطع أن يفهم شيئاً على  
الإطلاق . وقد مرت هذه اللحظات فى جو من الغموض والإبهام  
الكاملين .

على أن هذه الملاحظة لا تنفى أن استخدام الكورس فى المسرحية كان  
موفقاً بشكل عام ، وكان من ناحية أخرى شيئاً جديداً على المسرح  
المصرى . . وإن لم يكن جديداً على المسرح العالمى بالطبع ، فإن كورس  
مشهور ومعروف فى المسرح اليونانى ، وقد عاد بريخت فى العصر الحديث  
فى بعض مسرحياته فاستخدمه من جديد .

وقد لجأ المخرج إلى البانتويم أو التمثيل الصامت فى بعض المواقف ،  
مثل موقف حضر القبور ، وموقف الزوجات أثناء تقديم أطفالهن إلى  
الأزواج ، واللحظات القليلة التى استخدم فيها المخرج التمثيل الصامت  
كانت موفقة ، وكانت فى موضعها ، فالمسرحية تمزج بين الرمز والواقع ،  
ولذلك فقد كان هناك مجال لاستخدام البانتويم ، خاصة فى بعض المواقف  
التي تعتمد على الرمز أكثر مما تعتمد على التصوير الواقعى .

والحتمية أن المخرجين عندنا يجب أن يكونوا حذرين فى استخدام  
مثل هذه الأساليب الفنية ، ويجب ألا يستخدموها إلا فى موضعها  
الصحيح ، فكثيراً ما شاهدت بعض المسرحيات التى لا تحتتمل الأداء  
الرمزى ، ومع ذلك كان الجمهور يفاجأ باستخدام البانتويم أو التمثيل  
الصامت . وعلى العموم فإنه لا معنى على الإطلاق ولا مبرر لاستخدام  
البانتويم فى المسرحيات الواقعية . . فهذا نوع من ( التقلية ) السخيفة ،  
وقد كان نجاح مخرج الفرافير فى استخدام « البانتويم » راجعاً إلى أن  
المسرحية تحتوى على الكثير من المواقف الرمزية .

هذه بعض جوانب التوفيق في إخراج المسرحية حيث استطاع كرم مطاوع أن يلفت النظر إليه كمنخرج جديد موهوب ، رغم أن الفرافير هي العمل الأول له . . إن المخرج ولا شك يعتمد على ثقافة فنية خصبة ، هي التي ساعدته على أن يكون مجهوده في إخراج الفرافير واضحاً ومحسوساً إلى حد بعيد . فالجمهور عندنا كثيراً ما يلتفت إلى التمثيل والتأليف فقط دون أن يحس بدور المخرج أو يشعر به ، ولكن جمهور الفرافير قد أدرك دور المخرج وأحسه بصورة واضحة .

وفي التمثيل ، لمع في الفرافير عبد السلام محمد ، لأنه يقدم في هذه المسرحية دوراً من أفضل الأدوار التي عرفها المسرح المصري في سنواته الأخيرة . لقد كان المطلوب من عبد السلام محمد أن يقدم في دور ( فرفور ) شخصية مرحة وحزينة في نفس الوقت ، شخصية تثير الضحك وتثير الشفقة في آن واحد . فهو يتناول الدنيا تناولاً مرحاً مليئاً بالسخرية ولكنه يحمل في نفس الوقت سؤالاً متعباً ومشكلة عنيفة تنطوي عليها جوانحه .

إنه يريد علاجاً لمشكلة الفرفور والسيد ، ويدرك أن هذه المشكلة تضني روحه وتملؤه عذاباً . . إنه يمثل الروح المرحة ولكنه في نفس الوقت يمثل قلق الإنسان وألمه وهو يبحث عن حل لمشكلته أو حل لمأساته .

وقد استطاع عبد السلام محمد أن يجمع في رشاقة بين الأسلوب المرح والموقف المأساوي التراجيدي . وكان هذا دليلاً على فهمه لدوره وعلى ما تنطوي عليه شخصيته من أعماق فنية خصبة .

وقد استفاد عبد السلام محمد من تكوينه العضوي البسيط في الوصول إلى إجادة دوره ، عن طريق الحركة الرشيقة السهلة بل لقد كان جسمه البسيط سبباً من أسباب ( إثارة الشفقة ) التي كان يتطلبها دوره أساساً . ولكن الذي لا شك فيه أن قدرة عبد السلام على الانفعال الصادق ،

وقدرته على الاندماج الكامل في دوره كانتا هما الأساس في نجاحه وتوفيقه الفني .

وكان توفيق الدقن في هذه المسرحية كعهدنا به ممثلاً قديراً ، وتوفيق يمكننا أن نقول عنه إنه ( وحش ) المسرح المصرى . إن قدمه على خشبة المسرح ثابتة جداً ، وأداؤه يتميز بالسيطرة الكاملة على الصوت والحركة . . وهى سيطرة يفرضها كل ممثل كبير على نفسه ، حتى يتمكن من تلوين أدائه النبنى فلا يبدو مملاً أو متكرراً أو مبدداً لإمكانياته .

وصوت توفيق الدقن عميق يخرج من قلبه ويمتزج بانفعال ساحر له جاذبيته الخاصة ، وحركته على المسرح حركة فيها شمول . . . أعنى أنه عندما يتحرك فإنه لا يتحرك بقدميه ولكنه يتحرك بجسده كله . ليس في جسد الدقن عضو خامل فنياً . . فهو يدخل في دوره بكل ما يملك من إمكانيات عضوية وإمكانيات انفعالية .

وربما كان الدقن يميل أحياناً إلى المبالغة بسبب وفرة إمكانياته ، إنه يستغلها أحياناً استغلالاً غير حكيم ، وغير مدبر . ولكنه في الفراير على كل حال لم يتعرض لحالة من هذه الحالات ، فقد كان حكيماً وكان مديراً .

ومن الممثلين الذين لمعوا في الفراير أيضاً عبد الرحمن أبو زهرة . وعبد الرحمن ممثل موهوب أثبت إمكانياته الفنية في أكثر من عمل مسرحى سابق خلال السنوات الثلاث الأخيرة .

وهو ممثل كوميدى بالدرجة الأولى ، إنه يجيد هذا اللون إجادة عالية ، وهو في أدواره الكوميدية لا يقلد أحداً ، وإنما يطبع الدور بشخصية خاصة مستقلة . وهو يحاول عادة أن يفهم الدور ويفهم زواياه التى يمكن أن ينبع منها الموقف الكوميدى حتى لا يقع في ذلك الخطأ الذى يقع فيه عادة كثير من ممثلى الكوميديا عندنا ، وهو أن يفرضوا شخصيتهم على

جميع الأدوار التي يمثلونها فنحن على سبيل المثال نجد أن إسماعيل يس يفرض شخصيته على جميع الأدوار التي يمثلها ، فتحس أن الدور الذي يقوم به هو دور إسماعيل يس وليس دور الموظف أو الخادم أو الزوج أو ما إلى ذلك . وهنا تستخدم الممثل لوازم محددة تتكرر دائماً ولا تتغير . هي هي في مختلف المواقف .

أما عبد الرحمن أبو زهرة فهو من مدرسة جديدة مختلفة ، مدرسة تحس بالولاء أولاً وقبل كل شيء للدور الذي تقوم به ، فهو الذي يفرض إيجاءاته المختلفة ويعمل الأسلوب المناسب لأدائه . وفي دور عبد الرحمن أبو زهرة الذي قام به في الفرافير نجد نموذجاً واضحاً على ما نقول . .

فهو يقوم بدور ميت يدخل في مناقشة مع حفاري القبور ويعترض على القبر المعد لدفنه . . إنه ميت يتكلم ، ولذلك فقد لجأ أبو زهرة إلى الإغراب الكامل في صوته وحركته . لقد كان يتحدث بصوت كأنه صوت غير بشري .

. . . كان صوتاً لا يمكن اعتباره من أصوات الإنسان العادي ، فهو مزيج من الحشجة والتقطع ، أما حركته فكانت نوعاً من الترنج . . ليس ترنج السكاري ولكنه ترنج الكائن الذي لا يعيش في دنيانا ولا علاقة له بالعالم الطبيعي .

وقد أجاد أبو زهرة إجادة عالية في أداء الدور وتقديمه . واستحق ما قبله به الجمهور من ترحيب وإعجاب كاملين . إن أبو زهرة يعتبر نجماً من نجوم الكوميديا الجديدة ، الكوميديا التي لا تهدف إلى الإضحاح على حساب أي شيء ، بل تعمل على التوفيق الكامل بين ولائها للدور الذي تؤديه وبين قدرتها على الإضحاح . إن الدور وحده هو الذي يحدد الزوايا الكوميديية فيه .

أما عن الأدوار النسائية في الفرافير فقد لعبت سهير البابلي دور الزوجة بدرجة عالية من النجاح والتوفيق . ولقد كان الدور الذى تمثله سهير هو دور الفتاة ( البورجوازية ) المتظاهرة التى تقضى حياتها غارقة فى الشكليات خاصة فى الجزء الأول من المسرحية ، حيث تحولت بعد ذلك إلى زوجة عادية تحاول أن تربي الأطفال وترعاهم وتحرص عليهم . ولقد كانت سهير رشيقة سهلة الحركة حسنة الأداء .

بقيت ناهد سمير وهى ممثلة قديمة قديرة تعرف الكثير من أصول عملها المسرحى مما جعل أداءها ناجحاً موفقاً لا غبار عليه .

وقد ظهرت فى الأدوار النسائية أيضاً الممثلة الجديدة علية الجزيرى ..

وهى — كما يبدو واضحاً — ممثلة تملك طاقة فنية جيدة . ما زالت تنتظر الانطلاق فى أدوار أكبر تكشف عن طاقتها الحقيقية .

## أفكار عارية على المسرح

ثلاث مسرحيات من فصل واحد لفتحي رضوان .  
الأولى : « إله رغم أنفه » وتصور كاهناً أراد زهلاؤه أن يجعلوا منه إلهاً . . .  
فيتمسك بأنه إنسان وليس إلهاً على الإطلاق . . . وتنتهى المسرحية بإصرار الكاهن  
على إنسانيته وحرصه عليها ورفضه لأى محاولة لتأليه .

والمسرحية الثانية: هى المحلل . يحاول أحد الأزواج أن يسترد زوجته فيختار  
ها إنساناً بسيطاً ليتزوجها ليلة واحدة ليكون « محللاً » . . . ولكن الزوجة تفضل  
المحلل على الزوج ، وتشجعه على أن يرتفع بشخصيته ويثق بنفسه ، وذلك بعد  
أن وجدت فيه إنسانية تفوق إنسانية زوجها الأول ، ووجدت فيه صدقاً ليس في  
زوجها الأول . . . ولذلك قررت الزواج من المحلل .

المسرحية الثالثة هى الجلاد والمحكوم عليه . وتصور جلاداً يصحب محكوماً  
عليه بالإعدام إلى المكان الذى سوف يتم فيه تنفيذ الحكم . . . وفى الطريق يدخل  
المحكوم عليه فى حوار مع الجلاد . . . ينتهى هذا الحوار إلى أن يكره الجلاد نفسه  
ومهنته ويشنق نفسه وينجو المحكوم عليه من الإعدام .

\* \* \*

هناك تعريف ذكى للمسرح يقول :

إن المسرح هو الفن الذى يمشى . .

ومعنى هذا الكلام أن المسرح فن لا يعرف الجمود ، لأنه فن الحياة  
والحركة ، ولذلك فإن الفنان قد يستطيع أن يخفى بعض عيوبه فى القصيدة  
أو القصة القصيرة ، وقد يستطيع أن يخفى كثيراً من عيوبه فى الرواية .  
ولكن المسرح يكشف أكبر العيوب وأقل العيوب .

لأنه فن شديد الحساسية ، لأن الكلمات فيه تتحول إلى حقيقة  
ملموسة ، والأفكار تتحول إلى بشر . . . ويجب أن يكون هؤلاء البشر

أحياء فعلا . لا مجرد جثث هامدة . ولا مجرد « سعاة بريد » يحملون أفكار المؤلف إلى الجمهور . ولا مجموعة من « الدمى » تحمل لافتة معينة تدل على وظيفتها وأهميتها ..

إننا في المسرح نعرف عطيل ونذكره كإنسان حى من دم وخم قبل أن نعرف كلمة « الغيرة » ونذكرها . .

وشيكسبير أصبح فناً عظيماً لأنه خلق شخصية « عطيل » لا لأنه كتب عن الغيرة .

وفى كلمات أخرى : إن المسرح العظيم هو الذى يجعلنا نستخرج الأفكار من الشخصيات الإنسانية وليس العكس . ففي المسرح : يأتي الإنسان أولاً ثم تأتي الأفكار بعد ذلك .

هذا هو ما فكرت فيه بعد أن شاهدت ثلاث مسرحيات من فصل واحد قدمها المسرح القومى لفتحى رضوان ( موسم ١٩٦٢ ) .

ولولا المسرحية الثالثة لقلت إن مسرح فتحى رضوان مسرح معكوس ، لأنه يقدم لنا الأفكار أولاً وبعد ذلك تأتي الشخصيات ( أو هى لا تأتي أبداً ) إن الأفكار فى هذا المسرح تظهر بوضوح وسهولة أما الناس فإنهم « يزوغون » منك فلا تكاد تعثر لهم على أثر .

غير أن فتحى رضوان استطاع فى المسرحية الثالثة وحدها أن يخلق شخصيات حقيقية وناساً حقيقيين يسبقون الأفكار .

ولكن أولاً : ماذا فى المسرحية الأولى وماذا فى المسرحية الثانية ؟  
المسرحية الأولى هى إله رغم أنفه .

وفكرة المسرحية كما يقول المؤلف نفسه هى : أزمة الرجل الذى يؤمن بإنسانيته ويحرص عليها . بينما يصر أتباعه وأشياعه على أن يجعلوا منه إلهاً ، وكلما قدم لهم حجة ليقنعهم بفساد رأيهم اتخذوا من هذه الحججة نفسها دليلاً على سلامة عقيدتهم . فالمسرحية تتناول الصراع بين رجل حر

ومجتمع غارق في أوهامه وخرافاتة .  
والفكرة عميقة ورائعة .

ولكن الفكرة وحدها مهما كانت قيمتها لا تكفى لخلق هذا ( الفن  
الذى يمشى ) . . لا تكفى لخلق المسرح الناجح .  
إن هذه المسرحية تصدمنا بضعف الشخصيات ، كل شخصية فيها  
لا تزيد عن ( جنين ) فى مراحل تكوينه الأولى . والشخصيات كلها صورة  
( فوتوغرافية ) مباشرة لأفكار المؤلف ليس هناك شخصية مستقلة عنه ،  
ليس هناك شخصية يمكننا أن نعقد بيننا وبينها صلة حب أو كره كما نعمل  
مع ( ماكبث ) أو ( عطيل ) . . أو أى شخصية أخرى استطاع الفنان  
أن يتم ( تكوينها ) الصحيح .

الشخصية الرئيسية – زهمو – لا تشعرنا بوجودها الحقيقي الحى ولذلك  
فتحن لا نحس بالقلق الذى تعيش فيه بين تأليه الآخرين له وإصراره  
هو على إنسانيته ، ونحن نبحت السر العميق الذى يجعل « زهمو » حريصاً  
على إنسانيته فلا نكاد نعر على شىء هام له قيمة ، ونبحث عن معنى  
الإنسانية عند الرجل الحر فلا نجد سوى موقف واحد يشرح لنا فيه  
سخطه على تأليهه ، وذلك عندما يقول : إنه يشعر أن فى المسألة مؤامرة  
على مركزه السياسى . . فالذين يقفون وراء هذا التأليه يريدون أن يتخلصوا  
منه ومن نفوذه بعزله و ( ركنه ) .

هذا هو الشرح الوحيد الذى يقدمه ( زهمو ) . . لحرصه على إنسانيته .  
فالإنسانية عنده هى ( المركز السياسى ) أو ( النفوذ ) . . . وحتى هذا  
المعنى لا نستطيع أن نعر عليه إلا بصورة سريعة ( طائفة ) . إن هذا  
( البطل ) لا يعتبر الإنسانية فلسفة عميقة واضحة يتبناها ويعيش من أجلها  
ويدافع عنها دفاعاً يقنعنا ويثيرنا .

ومن هنا تفقد هذه الشخصية استقلالها الإنسانى . . وتصبح مجرد فكرة

عامة في رأس المؤلف .

نفس الشيء في شخصيات الكهنة الذين يقفون في الوجه الآخر ،  
والذين يصرون على تأليه « زهمو » رغم إرادته .

إن هؤلاء الكهنة يحاولون فرض التأليه على « زهمو » حتى تصدق  
النبوءة التي جاءتهم في كتابهم المقدس ، وبدون تأليه زهمو يكون وجودهم  
عادياً تافهاً ، إنهم يريدون لأنفسهم مجداً ليس كمجد سائر الكهنة في  
سائر العصور . . يريدون أن يكونوا هم الكهنة الذين رأوا روح الله تحل  
في جسد الإنسان .

هذه هي فكرة الكهان الأربعة ..

ولكننا نتساءل بعد أن تنتهي المسرحية : ما هو الفرق بين كل واحد  
من هؤلاء الكهنة وبين الآخر ؟

والجواب : لا شيء . . إن هؤلاء الكهنة جميعاً يأخذون موقفاً واحداً  
ويتصرفون تصرفات واحدة . ومعنى هذا أننا أمام شخصيات غير مرسومة  
بدقة . وكل شخصية تظهر على المسرح يجب أن يكون لها خصائصها  
المستقلة وصفاتها الخاصة ، يجب ألا تكون هذه الشخصية تكراراً لغيرها  
أو صورة طبق الأصل من شخصية أخرى موجودة على المسرح . . فهذا  
التكرار معناه أن لا فائدة من وجود الشخصية الثانية . . إنه زيادة في العدد  
لا أكبر ولا أقل . .

كان باستطاعة فتحي رضوان أن يرسم كل كاهن بصورة مستقلة ،  
حتى يكون له انفعالاته الخاصة وتفسيره الخاص للحوادث . كان لابد  
أن يكون هناك خلاف في التركيب النفسي وطريقة السلوك بين الكاهن  
والآخر . صحيح أن الجميع يؤمنون بشيء واحد ، ولكن هذا الإيمان  
يختلف في صورته بين شخص وآخر . . فليس من ( الفن ) ولا من

( صدق الحياة ) أن يكون هؤلاء الكهان كلهم صورة طبق الأصل من بعضهم .

والسبب مرة أخرى أن فتحى رضوان قد جعل من هذه الشخصيات مجرد أفكار . . أفكار عارية . . لقد جعل ( الفكرة ) أهم من ( الإنسان ) ، وهنا لا مفر من أن يصاب المسرح بالشلل والسكون وعدم الحركة . . ولا يبقى فيه من مظاهر الحياة سوى حركة الرأس . لقد اكتفى المؤلف بفكرته الذهبية دون أن يضع لها الشكل الفنى الملائم . لم يدرس الشخصيات . . لم يدرس المواقف المختلفة . . لم يدرس طبيعة الصراع وتطور هذا الصراع . . والنتيجة - طبعاً - هى هذا ( الفتور ) الذى يسيطر على المسرحية رغم الفكرة الرائعة ورغم المجهود الذى بذله محمد عبد العزيز فى إخراج هذه المسرحية حيث استطاع أن يخلق لها جو الأسطورة الهندية ببراعة وعمق . . أما ضعف مستوى التمثيل فى هذه المسرحية فيرجع بدون شك إلى الجحود الكامن فى النص والضعف الواضح فى رسم الشخصيات . الممثلون لا ذنب لهم . . إنهم مجموعة من أفضل رجال المسرح فى بلادنا ومع ذلك كان تمثيلهم ( ركيكاً ) بارداً .

إن هذه المسرحية تؤكد أن ( الأفكار العارية ) لا تكفى أبداً لكى تخلق مسرحاً عظيماً مهما كانت هذه الأفكار نفسها عظيمة . . لا بد أن يتحرك الأشخاص فى دنيا حقيقية . وأن تمتلئ عروقهم بالدماء . . لا بد أن تتحول الأفكار من عالمها المجرد إلى عالم إنسانى حى . وبغير هذا . . لا يمكن أن يكون هناك مسرح .

قد يقال إن المسرحية لا تحتمل لأنها من فصل واحد . . وهذا عذر ضعيف . فإذا كان ( حجم ) الفكرة أكبر من حجم الشكل الفنى ، فيجب على الفور أن يتغير الشكل الفنى ويتحرك بحيث يتم التلاؤم والتناسق بين الشكل والفكرة . ولا عذر للفنان فى إهمال شخصياته وعدم فهمها ودراستها . .

أما المسرحية الثانية في هذه الثلاثية فهي مسرحية ( المحلل ) .  
 هنا أيضاً نلتقي بفكر فتحى رضوان قبل أن نلتقى بفننه . إنه يريد أن  
 يصور الإنسان البسيط المسحوق الذى يبيع كل شئء لكى يعيش . .  
 والذى يرضى أخيراً بأن يقوم بدور المحلل في مقابل ثلاثين جنياً . ويصور  
 المؤلف في نفس المسرحية مشكلة الزوجة التى تثور لإنسانيتها . . وترفض  
 أن تعود إلى زوجها الذى ضلقتها ثلاث مرات . بينما تختار « المحلل »  
 زوجاً لها .

ولكن فتحى رضوان يختار لهذه الأفكار قصة قديمة هي قصة ( المحلل )  
 الذى يتحول إلى زوج ( دائم ) لقد توقعت منذ بداية المسرحية كل  
 الحوادث التى سوف تقع في المسرحية . . ذلك لأن القصة - كما قلت -  
 قديمة نعرف جميعاً بدايتها ونهايتها .

لقد أراد المؤلف أن يحدد قليلاً في نسيج هذه القصة المهلهلة من كثرة  
 ما أمسكت بها الأقلام . . ولكن الخيوط القليلة التى أضافها إلى هذه  
 القصة كانت من الضعف بحيث لم تستطع أن تفعل شيئاً في هذا النسيج  
 القديم . لقد كانت مسرحية ( المحلل ) طبعة جديدة من كتاب قديم شبع  
 الناس من قراءته .

ولا شك أن هذه المسرحية أكثر رشاقة وحيوية من المسرحية الأولى ، لأنها  
 رغم كل شئء تتناول مشكلة حية ملموسة . ولقد ساعد على ذلك الفنانة الموهوبة  
 محسنة توفيق التى أدت دورها بامتياز وحيوية وعمق . والفنان سعيد أبو بكر  
 وخفة دمه ورشاقته وإن كان قد بالغ في تحويل دوره في بعض المواقف  
 إلى مجرد كاريكاتير سطحى ، وإلى عادل المهيلمي الذى كان موفقاً  
 ناجحاً رغم دوره القصير . م أخيراً إلى المخرج نور الدين الدمرداش  
 بلمساته العصرية الناعمة .

ولو أن فتحى رضوان قدم هاتين المسرحيتين وحسب ، لما استطاع أحد

أن يقول عنه أكثر من أنه رجل من رجال الفكر تشغله وتقلقه أفكار كثيرة ، ولكنه في النهاية لا علاقة له بالمرشح . حيث تقف أفكاره على المسرح عارية . . في المسرحية الأولى يبدو العرى كاملاً أو شبه كامل ، وفي المسرحية الثانية يقف هذا العرى مستوراً بقصة قديمة مهلهلة . وهذا النوع من « الأفكار العارية » . . قد يكون صالحاً للقراءة كنوع من الحوار والمناقشات الفكرية . . ولكنه بالتأكيد ليس صالحاً لخشبة المسرح .

ولكن فتحي رضوان قدم مسرحية ثالثة من فصل واحد أيضاً في نفس العرض هي مسرحية « الجلاد والمحكوم عليه » . وملخص المسرحية أن هناك مناقشة طويلة بين جلاد ومحكوم عليه بالإعدام ، وتنتهي المسرحية بأن يشنق الجلاد نفسه وينجو المحكوم عليه . هنا فكرة عميقة أيضاً . . ولكن المسرحية فيها شيء آخر غير هذه الفكرة .

لقد تخلى المؤلف عن أسلوبه ، فبدأ بخلق الناس أولاً ثم انتهى بتقديم فكرته ولذلك فإن هذه المسرحية تنبض بالحياة ، والشخصيات التي خلقها المؤلف شخصيات قوية مثيرة . . لا تنسى . ربما لأنه أطلق لوجدانه الحرية ، ولم يقيد نفسه بفكرته تقييداً مطلقاً ، فاستطاع أن يقدم نماذج إنسانية عميقة . .

عامل المحطة . . البسيط الطيب الذي يمثل « شهوة » الحياة . . ويريد أن يرى الدنيا حتى ولو كانت مليئة بالكوارث ، وأن يتخلص من الركود الذي يعيش فيه . . حتى لو كان هذا الركود نعمة . . . وجنة بلا آلام .

زوجة عامل المحطة . . .

طفل عامل المحطة . . .

ناظر المحطة . . .

كل هذه نماذج إنسانية تسبق الأفكار وتظهر قبلها وتمشى أمامها على خشبة المسرح وهي شخصيات تضيف على المسرحية دفناً وعمقاً ، وتخلق بيننا وبين أبطالها خيطاً عاطفياً من الألفة والمحبة ، فالناس في هذه المسرحية يحاولون أن يفعلوا شيئاً ، يكافحون بحق من أجل أشياء تبدو لهم هامة مثيرة . . عامل المحطة وزوجته وابنه يريدون شيئاً « لاذعاً » . . شيئاً يشعرهم بطعم الحياة . . لأنهم يعيشون حياة بلا طعم . . . . . والجلاذ ممتلئ باخم والغم والقلق ، لقد تسمم بأفكار المحكوم عليه . . أصبح يرى عمله كريهاً . . بل أصبح يرى نفسه عبثاً على الحياة ، وعنصر هدم وتدمير فيها . وعندما يسيطر عليه الشعور بفساد حياته يشق نفسه ويموت ، أما المحكوم عليه فيمشى بابتسامته الصافية ويساهم مع الناس في خدمة الحياة .

إن هذه المسرحية مقنعة فناً وفكراً ، وهي وحدها المسرحية التي ترفع فتحى رضوان من مستوى « الأفكار العارية » إلى مستوى الفن المسرحي الحقيقي .

لقد تحرر المؤلف من أفكاره ، وسيطر عليها بدلا من أن تسيطر عليه . . . . . واستطاع أن يخلق بذلك مسرحية ناجحة ممتازة .

ويبدو أن النص القوي هو دائماً عامل مساعد للممثلين والمخرج ، ففي هذه المسرحية أعلى ما وصل إليه التمثيل في المسرحيات الثلاث ، وخاصة في شخصيات : عبد الله غيث ومحمد الطوخي وطارق عبد اللطيف . وفي المسرحية أيضاً مجهود ممتاز في الإخراج هو مجهود سعد أردش . . . . . لقد قدم هذا المخرج عملاً من أحسن أعماله على المسرح . عملاً يمتزج فيه الرمز بالواقع والشعر بأحداث الحياة اليومية .

إن هذه المسرحية الأخيرة هي في النهاية الشهادة الوحيدة الصحيحة على فن فتحى رضوان .

## جميلة

جميلة مسرحية شعرية لعبد الرحمن الشرقاوى .  
تصور المسرحية مأساة البطلة الجزائرية جميلة بوحريد . وتروى كيف  
اعتقلها الفرنسيون بعد أن ضبطوها وهي تشتبك اشتراكاً فعلياً في النضال الجزائرى  
المسلح . ثم تروى قصة تعذيبها بمقصداً رغماً عنها . على كشف أسرار زملاء النضال .  
ولكنها ترفض ذلك كل الرفض . ثم تروى المسرحية قصة محاكمة جميلة ،  
وكيف كانت صامدة كل الصمود في المحاكمة .

في ١٣ يوليو سنة ١٩٥٧ أصدرت إحدى المحاكم الفرنسية قراراً ترك  
وراءه صدى غريباً . كان مثل قرار إعلان حرب عالمية . أو كأنه تلك  
الساعة التي تم فيها تفجير أول قنبلة ذرية . لقد سمع العالم كله قرار المحكمة  
الفرنسية ، واهتز العالم كله لهذا القرار . ولعله لم يبق إنسان على هذه الأرض  
لم يضع يده على قلبه ويطلق من بين شفثيه كلمة حزينة .

لقد قررت المحكمة الفرنسية إعدام الفتاة الجزائرية جميلة بوحريد ،  
على أن يتم الإعدام يوم ٧ مارس سنة ١٩٥٨ .  
ووقف العالم في وجه حكم المحكمة الفرنسية .  
وتراجع الفرنسيون فأبقوا على فريستهم في السجن . . في الظلام  
والعذاب .

وأمام مأساة جميلة التي هزت العالم لأنها كانت ترمز لبلادها ولكل  
بلد يعيش مأساة الاستعمار وقف عبد الرحمن الشرقاوى . واتخذ من  
هذه المأساة مادة لمسرحيته الشعرية التي عرضها المسرح المصرى في موسم  
. ١٩٦٢

فيها ولا على ثلاثة آراء . هناك رأيان فقط في هذه الشخصية . أما الرأي الأول فهو متحمس للشرقاوى إلى أبعد حد . يرى أنه رائد الواقعية في أدبنا وكتابتها الأول . أما الرأي الثانى فهو متحمس ضد الشرقاوى لا يرى فيه من الفن شيئاً . ولا يعتبر رواية الأرض وهى أشهر أعماله سوى ( ريبورتاج سياسى ) عن الصراع الحزبى فى مصر قبل الحرب الثانية .

وبين هذين الرأيين المتناقضين لم أستطع أن أصل إلى رأى واضح محدد فى هذه الشخصية . فلم يجذبني إليه شىء ولم ينفرنى منه شىء . وانتظرت . . لعل هناك فرصة حقيقية يمكننى أن أخرج منها برأى واضح فى هذه الشخصية الأدبية بعيداً عن ضجة المتحمسين له . والمتحمسين ضده .

وجاءت الفرصة : وكانت هذه الفرصة هى مسرحية ( جميلة ) لقد شاهدت هذه المسرحية أكثر من مرة . ثم قرأتها مطبوعة فى كتاب . ولأول مرة أقتنع اقتناعاً حقيقياً بأن الشرقاوى شاعر ، وشاعر كبير . إنه يملك من القوة العاطفية وغزارة الإحساس الفنى ما يجعله أملاً كبيراً للمسرح الشعرى الذى يكاد يتلاشى فى أدبنا . إن موهبة الشرقاوى الشعرية كما كشفت عنها هذه المسرحية هى أفضل مواهبه التى يمكن أن يخرج منها شىء جديد فى أدبنا العربى .

من أجل هذا الأمل الذى نعقده على الشرقاوى فى ميدان المسرح الشعرى أريد أن أناقش المسرحية بصراحة ووضوح .

لقد نجح الشرقاوى فى خلق لغة المسرح الشعرى . هذه اللغة التى بحث عنها شوقى طويلاً فلم يجدها وبحث عنها عزيز أباطة فلم يجدها ، ولذلك ظل مسرح شوقى وعزيز أباطة مجموعة من القصائد الجميلة التى يلقيها الممثلون على المسرح .

أما الشرقاوى فقد وفق فى خلق هذا الشىء الصعب عندما اكتشف

هذه اللغة الفنية السهلة الجميلة التي تعبر عن المواقف والأشخاص تعبيراً دقيقاً ، ننسى معه بعد فترة قصيرة أن الحوار يدور في نظام دقيق من موسيقى الشعر . . لأن الحوار طبيعي لا افتعال فيه .

ولو بحثنا عن السر لاكتشفناه ، فالشراقوى يقرب من النثر في الأجزاء التي تحتاج إلى مادة نثرية . مثل نقل خبر من الأخبار أو إذاعة منشور ، أو الاتفاق على شيء مادي محدد . هنا يلجأ الشراقوى إلى لغة شعرية قريبة جداً من لغة النثر ، بل في بعض الأحيان قريبة من لغة الخبر الصحفي ، وبهذه الطريقة استطاع أن يجعل المسرحية تستوعب الأحداث والحزنيات التي يصعب على الشاعر أن يجعل منها مادة مسرحية لو استخدم لغة شعرية عالية .

فعندما يقول عمار في مسرحية جميلة :

إن جميلة في رأيي عضو ممتاز نكسبه .

هنا لا نجد في هذا الكلام سوى نثر بسيط سهل ، يعبر عن فكرة واضحة مباشرة ، كذلك يقول ( بوحريد ) عن العدو :

ولقد أنهكه الوضع الراهن أكثر مما أنهكنا .

هنا نجد أن عبارة الوضع الراهن هي عبارة نثرية مستمدة من الحديث المستخدم في الحياة اليومية . ، والنماذج على هذا النوع من التبسيط تملأ المسرحية .

ولكن الشراقوى لم يلجأ إلى تبسيط العبارة الشعرية إلا في المواقف النثرية كما أشرت . أما المواقف الشعرية الكبيرة فقد كان فيها شديد الحرص على اختيار أسلوب آخر . . أسلوب يرتفع ويسمو من ناحية الموسيقى والتعبير والروح العامة .

فبعد أن ماتت أمينة زميلة جميلة عاشت مع نفسها في لحظة مليئة بالأسى والحزن . . هنا تقول جميلة :

لم لا تصيح الأرض في وجه المظالم والمجازر ؟  
 لم لا يزال الليل يسطع بالنجوم على الجزائر ؟  
 عاد الربيع فما الذى يرجو الربيع .  
 ما زال زهر الأرض يطفو فوق أمواج الدموع .  
 والشمس تشرق رغم مأساة الحياة ولا تبالى .  
 ثم تخاطب جميلة السجن الذى يواجهها بصورته الكثيبة ، والذى  
 انتحرت فيه زميلتها أمينة :  
 يا أيها الحجر اللعين .  
 من أى أحجار الجحيم صنعت ثم وقفت مرتفعاً على أشلائنا .  
 مسهزناً بصراخنا ودموعنا .

هنا شعر يرتفع كثيراً على لغة النثر ، إنه ( الشعر النقى ) كما يسميه  
 النقاد الغربيون ، لأن اللحظة نفسها شعرية . . إنها لحظة شك وثورة ،  
 لحظة عذاب داخلي كبير تعانيه جميلة ، إن حزن جميلة بعد موت أمينة  
 شبيه هنا بذلك الحزن الخالد الذى شعر به هاملت بعد مقتل أبيه . . لقد  
 سيطر هذا الحزن على روحه سيطرة كاملة . وجعل الحياة تبدو فى نظره  
 فارغة من المعنى . . غير معقولة ، حيث كان يقول : ( لا عباءتى  
 الخالكة وحدها يا أماه ، ولا المألوف من ثياب السواد الحزين ولا التهنيدات  
 العاصفة ، ولا النهر السخى من العين بكافية للدلالة على حقيقتى . . إن  
 فى نفسى ما تعجز عن وصفه جميع المظاهر ) . . أجل إن فى نفسه حزناً  
 يفوق التصور هو الحزن الذى عاشت فيه جميلة بعد موت زميلتها .

وبقدر ما كان الشراوى موفقاً فى لغته الشعرية من حيث روعة الشعر  
 وتلويحه بما يتناسب مع المواقف والأحداث بقدر ما كان بعيداً عن النجاح  
 الكامل فى تصويره للبناء المسرحى الصحيح .

هناك فرق أساسى بين الفن والحياة . ومن الخطأ أن نأخذ واقع الحياة كما هو لنعرضه على المسرح . وقد وقع الشراوى فى هذا الخطأ . فسجل فى مسرحيته كثيراً من الوقائع التاريخية التى حدثت فى الجزائر . بل وسعى وراء عرض التفاصيل الصغيرة الدقيقة التى كان من الضرورى أن يستغنى عنها لأنها لا تخدم العمل المسرحى فى كثير ولا قليل مثل مجزرة القصبة . ونتيجة هذا التسجيل التاريخى أن المسرحية تحولت إلى مسرحية مواقف استعراضية . أى إنها مليئة باللوحات التى لا يربطها ببعضها البعض شخصية رئيسية أو فكرة واحدة . حتى أصبح كل منظر من مناظر المسرحية السبعة له مشكلته الخاصة وصراعه الخاص .

إن شخصية هاملت مثلاً تقوم على فكرة الانتقام لمقتل الأب . وعلى طبيعة نفسية قلقة تميل أكثر مما تميل للعمل .

وهذا الوضوح والعمق فى شخصية هاملت يجعل منها شخصية مسرحية من الدرجة الأولى .

فإذا نستطيع أن نقول عن شخصية جميلة فى المسرحية ؟ ما الذى يحركها بالضبط ؟ ما هى خبايا نفسها ؟ . هل تعمل بوحى حبها لجاسر ؟ أم تحب جاسر بوحى حبها للجزائر وهذا ما يتناقض مع قولها ( يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك ) ما هى طبيعة جميلة ؟ هل هى فتاة مندفعه عنيدة ؟ هل هى شاعرية رقيقة ؟ هل هى مثقفة تفسف الأشياء وتعيش فى ظل هذه الفلسفة ؟ ثم أى نوع من أنواع الثوار المعروفين هى . إن الملامح التاريخية لجميلة فى المسرحية واضحة تماماً . ولكن الملامح النفسية الداخلية غير واضحة .

وهذا ما ينطبق أيضاً على جاسر الذى لا نعرف أى نوع من الثوريين هو . ولا نعرف طبيعته النفسية الخاصة وكذلك معظم شخصيات المسرحية باستثناء شخصية الشيخ المحرب الحكيم بوحرید وشخصية جان وبعض

الشخصيات الثانوية الأخرى .

ثم أين الفكرة الرئيسية التي تحرك المسرحية وتتحكم فيها ؟ . . إننا لا نستطيع أن نقول عن المسرحية إن موضوعها هو كفاح الجزائر ، إلا كما نستطيع أن نقول عن مسرحية ( روميو وجوليت ) إنها مسرحية عن الحب ، لأن الأفكار العامة لا تكفي في العمل الفني على الإطلاق . إن مسرحية جميلة زاخرة بالأفكار المتوازية لا الأفكار المتصارعة ، ولذلك فالفصول تنتهي دون أن نتظر شيئاً أو أن نتوقع شيئاً . ليس هناك حركة مسرحية تمضي نحو هدف معين ، أو نقطة معينة تلتقي فيها جميع الخطوط . . أين الفكرة ( المسرحية ) الرئيسية التي تشبه في مسرحية هاملت مثلاً : رغبة هاملت في الانتقام بقتل عمه ؟ . . إن مقتل العم هو النقطة الرئيسية التي يدور حولها الصراع في المسرحية ، وهو الحادث الذي نتظره طيلة المسرحية . وترتكز عليه المسرحية . وعندما يتم القتل تبلغ المأساة قممها وتنتهي المسرحية .

لا بد من شخصيات مدروسة وفكرة رئيسية يدور حولها الصراع . . وبدون الشخصيات المدروسة والفكرة المسرحية الرئيسية تتحول المسرحية إلى مواقف استعراضية متتالية . . . بلا تطور . ولا صراع ، ولا تركيز في الحوادث هو أهم ما يتطلبه المسرح ، والمسرح الشعري لا يشذ عن هذه القاعدة .

إن الجاذبية والسحر في مسرحية جميلة ينبعان من الشعر العظيم الذي كتب به الشقراوى هذه المسرحية . ومن الفهم الجيد الأصيل للغة المسرح الشعري ، ومن المواقف الإنسانية التي تنتشر في المسرحية ولكن المسرحية يتقصها بعد ذلك كله البناء المسرحي السليم . . تنقصها الشخصيات المرسومة بدقة ، والفكرة المسرحية الرئيسية . وهذا البناء المسرحي هو ما ينبغي أن يهتم به الشقراوى حتى يحقق ما يستطيع أن يفعله شاعر

كبير مثله فيكون رائداً حقيقياً للمسرح الشعري في الأدب العربي .  
ولا يمكن أن ننتهي من هذا المقال دون إشارة للمجهود الضخم الذي  
بذله الممثلون حمدي غيث وعائدة عبد الجواد والممثلة الجديدة الرائعة  
محسنة توفيق ومحمد السبع وصلاح سرحان وشفيق نور الدين . . إنهم  
جميعاً ممثلون كبار يستحقون منا كل حب لأنهم فخر مسرحنا المعاصر .

## المراجع

معظم مراجع هذا الكتاب مذكورة في مكانها من الفصول المختلفة ،  
وهذه هي المراجع الأخرى التي لم أذكرها في الكتاب :

١ - المسرحية العالمية - تأليف : الأردس نيكول - ترجمة عثمان نوية  
ومحمود حامد شوكت وعبد الله عبد الحافظ متولى .

٢ - Homer كتاب يضم مجموعة من الدراسات عن هوميروس في  
سلسلة بعنوان « من وجهة نظر القرن العشرين » . وأول فصل في هذا  
الكتاب بقلم تولستوى ويقارن فيه بين هوميروس وشيكسبير وهو الفصل  
الذي ترجمناه في مقال بين شيكسبير وتولستوى .

٣ - مسرحية هاملت لشيكسبير - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا .

٤ - مسرحية روميو وجولييت ترجمة الدكتور مؤنس طه حسين .

٥ - جميع نصوص المسرحيات التي ورد ذكرها في هذا الكتاب .