الفصل العاشر

كاتب الشباب فى القرن القادم

* ١٦ مرحلة انتقال فى ركب التطور الفنى .
* مسرح التقليد والتشخيص ، ومسرح الحادثة والفكرة .
* مقومات الأوبريت فى مسرح « فنان الفرجة وفنان الفكر » .
* سبق سارتر فى فكرة الوجود والعدم .
* كاتب الشباب فى القرن العشرين يخاطب بصوته شباب القرن الحادى والعشرين .

مراحل انتقال

نستطيع الآن أن نضع يدنا ، على مراحل الانتقال فى معالم الطريق ، التى تصل إلى ست عشرة مرحلة .

المرحلة الأولى ، مرحلة مسرح المنظرة المرتجل ، التى تضم محاولاته فى تلك المرحلة .

المرحلة الثانية ، مرحلة المسرح التجارى ، التى تضم مسرحياته الأولى التى كتبها للمسرح مباشرة فى فرقة إخوان عكاشة فى العشرينات ، وهى المرحلة التى يصفها بأنها مرحلة الجهل بالمطبعة .

المرحلة الثالثة ، هى مرحلة المسرح التراجيدى فى عهد العلم بالمطبعة ذلك المسرح الذى يقرأ ويمثّل معًا ، ويدخل فى باب الأدب المسرحى ، وهو الذى أطلق عليه اسم المسرح « الفكرى » أو « الذهنى »

المرحلة الرابعة ، تنبثق من المرحلة الثالثة ، وهى مرحلة مسرح الأساطير .

المرحلة الخامسة ، مرحلة المسرح الكوميدى الأخلاقى الذى ينبع الضحك فيه من الموقف والسلوك ابتداءً من مسرحية « رصاصة فى القلب » .

المرحلة السادسة ، مرحلة المسرح الشعبى المأخوذ عن « الفولكلور » الذى بدأ بمسرحية « الزمار » .

أما المراحل الأخرى فسيأتى الحديث عنها فيما بعد .

مسرح السامر

كتب فى مقدمة كتاب « قالبنا المسرحى » يقول :

– ما من أحد من المشتغلين بالمسرح أو المهتمين به أو المحبين له ، لم يسأل عن خلوّ حضارتنا العربية من هذا الفن . وقد كثر البحث فى الأسباب التى جعلت هذا الفن يعرف فى بلاد الإغريق والهند وحتى الصين واليابان ، ولا يعرف فى بلادنا قبل القرن الماضى . ثم كثر الحديث فى أمر استنبات هذا الفن فى بلادنا منذ القرن الماضى عن طريق النقل والاقتباس ، وما أسفر عنه ويسفر عن كشف لشخصيتنا وتوضيح لطابعنا ! .

ويتحدث عن تجربته الرائدة فى مجال المسرح الشعبى ، فيقول :

– فى عام ١٩٣٠ كنت أعمل نائبًا فى الأرياف ، وفى ذلك الوقت كتبت مسرحية « الزمار » مستلهمًا مسرح « السامر الريفى » فجعلت بطلها من زامرى السامر . يشتغل فيه بالليل ويعمل ممرضًا بالنهار فى عيادة مفتش صحة الريف فقلب عيادة هذا الطبيب إلى سامر حقيقة .

ثم ظهرت بعد ذلك عام ١٩٥٦ مسرحية « الصفقة » وهى محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء فى إطار المسرحية ، وأن تدور كلها فى العراء أو الجرن أو أمام مصطبة .

إلى أن كان عام ١٩٦٢ حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر ، فى مسرحية « ياطالع الشجرة » .

وكان تساؤلى هو : هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمى عن

طريق فنّنا وتراثنا الشعبى .

ويتساءل :

– ما هى المرحلة السابقة على مسرح السامر ؟

ويجيب :

– إنها ولا شك المرحلة التى كنا فيها بعيدين عن فكرة التمثيل أو التشخيص ، إنه العهد الذى ماكنا نعرف فيه غير الحكاواتية والمدّاحين والمقلّدين . فنون بدائية من غير شك ، ولكن الناس وقتئذ كانوا يجدون فيها أخصب المتعة .

كانوا يجدون فى حكاية الحكاواتى للسير والملاحم ، وفى تقليد المقلداتى للأشخاص والمشاعر ما أمدّهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح .

ثم يقدم لنا فى كتاب قالبنا المسرحى ستة نماذج قصيرة لبعض الآثار المسرحية الكبرى بعد صبّها فى هذا القالب العربى ، الذى يختلف عن القالب الأوربى ، وهى أنه يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل .

ويفسر السبب فى وجود هذا القالب فى بيئاتنا الشعبية ، فيقول :

– ولعل ذلك نتج عن المعتقدات الدينية فى تلك العهود . ربما كان من المكروه أن يتقمص شخص شخصيةً أخرى أو يحلّ فيها حلولاً تامًّا ، بمعنى أن يظهر على الناس فى صورة وثوب تلك الشخصية . فلجأ الفنان إلى وسيلة التقليد .

بمعنى أنه لا تقمّص ولا حلول . إنما هو كشف عن سمات وملامح وكوامن الشخصية .

مسرح داخل الذهن

والحكيم هو المسئول عن وصف مسرحه باسم « المسرح الذهنى » الذى أوجد هوّةً عميقةً بينه وبين المسرحيين على اعتبار أنه مسرح فكرى لا تشخيصى .

فقد كتب فى مقدمة مسرحية بيجماليون يقول :

– منذ نحو عشرين عامًا – من تاريخ صدور بيجماليون – كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيق . والمعنى الحقيق للكتابة للمسرح ، هو الجهل بوجود المطبعة .

لقد كان هدفى وقتئذ فى رواياتى هو ما يسمونه « المفاجأة المسرحية » ولقد كنا نذكر تلك الكلمة متفاخرين ، حتى سرى خبرها بين شيوخ الممثلين من بقايا العهد القديم . فكان بعضهم يلفظها محرفة تحريفًا مضحكًا .

ولم أزل أذكر قول مدير المسرح لى :

– أتدرى كيف أصنع قبل أن أبتّ فى مصير روايتك ؟ إنى أقرؤها فى البيت على أطفالى الصغار ، فإذا استمعوا إليها ولم يناموا فهى مقبولة !

ما الذى حدث لى إذن بعد تلك الأعوام ؟ كيف صرت إلى هذه الخيبة حتى أكتب روايات إذا أصغى إليها الكبار ناموا ؟

السبب بسيط ، هو أنى أقيم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتديةً ثياب الرموز !

إنى حقيقة مازلت محتفظًا بروح المفاجأة المسرحية . ولكن المفاجآت المسرحية ، لم تعد فى الحادثة بقدر ما هى فى الفكرة .

لهذا اتسعت الهوّة بينى وبين خشبة المسرح ولم أجد « قنطرةً » تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير « المطبعة » .

لقد تساءل البعض : أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى ؟ .

أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات ، مثل « أهل الكهف » و « شهرزاد » ثم « بيجماليون » .

فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة ، صراعًا يستثير التفاتهم ويهزّ أفئدتهم ، صراعًا هو فى المسرح الدموى بين درع ودرع ، أو بين رجل وثور . وهو فى المسرح التمثيلى بين عاطفة وعاطفة .

وهكذا كان المسرح دائمًا ويكون . وإن الناس ليتأثرون دائمًا بالعواطف التى يحسونها فى حياتهم الواقعة ، كالحب والغيرة والحقد والانتقام والظلم والصفح والإثم !

ولكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن وبين الإنسان والمكان ، وبين الإنسان وملكاته ؟ هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة ، أتصلح لهزّ المشاعر ، بقدر ما تصلح لفتق الأذهان ؟

أترى ينبغى لمثل هذه الروايات إخراج خاص فى مسرح خاص ، إخراج يلتجأ فيه إلى وسائل غامضة ، من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال ، وحركة وسكون ، وطريقة إيماء وإلقاء ! . . وكلّ ما يحدث جوًّا يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة ؟ ربما .

إن « أهل الكهف » المقتبسة عن القرآن و « شهرزاد » المستلهمة من « ألف ليلة وليلة » و « بيجماليون » المنتزعة من أساطير اليونان . ليست كلها غير ملامح مختلفة فى وجه واحد .

التراجيديا

يتحدث عن مذهبه فى التراجيديا العربية ، على هذا الأساس ، فيقول :

– ربما كان هذا أيضا هو ما رأيت أن أجعله أساسًا للتراجيديا العربية ، إن التراجيديا على وجه العموم هى التعبير عن صراع الإنسان ضدّ قوى أخرى ، وهذا سرٌّ من أسرار أهميتها .

هذا الصراع عند الإغريق يقوم بين الإنسان وآلهته ، وعند الأوربيين مثل « كورنى » و « راسين » يقوم بين الإنسان وعاطفته .

ولقد رأيت أن الصراع فى التراجيديا العربية أو المصرية يجب أن يقوم بين الإنسان وزمنه .

الصراع بين الإنسان والزمن ، وما أدّى إليه من فكرة البعث واللجوء إلى التسلح المادى بالتحنيط والتشييد عند المصريين القدماء ، والتسلح الروحى بالإيمان بجنة الخلد فى الإسلام والمسيحية . هذا الصراع بين الإنسان والزمن أى عوامل الفناء التى تهدد كيانه وتحلل شخصيته وتحطم بنيانه .

ألا يجوز أن نتخذ منه أساسًا لنا فى إقامة تراجيديا مصرية عربية ؟

وكتب فى مقدمة مسرحية « مصير صرصار » عن مفهوم التراجيديا والدراما ، يقول :

– الإصرار على كفاح لا أمل فيه ، هو فى مفهومى جوهر التراجيديا ، وهذا المفهوم يجعلنى لا أتقيد بالتعريفات المألوفة ، فليس الحزن ولا الكوارث ولا موت البطل بشرط عندى للتراجيديا ، إنما الشرط أن تكون نهاية البطل نتيجة لصراعه مع قوّة لا قبل له بها . . وعلى ذلك فإن « هملت » تخرج عندى من نطاق التراجيديا ، لتدخل فى نطاق الدراما ؛ لأن نهاية « هملت » جاءت نتيجة طعنة من سيف مسموم ، خارجة عن جوهر مأساته ، وكان من الممكن أن لا تصيبه وأن يعيش ، وأن يحكم بلاده الحكم الصالح ، فى حين أن « عطيل » تدخل عندى فى نطاق التراجيديا ؛ لأن نهايته جاءت نتيجةً حتمية لجوهر المأساة ، وللموقف الذى صار إليه .

وتحدث عن الدراما والتراجيديا فى أعماله المسرحية ، فقال :

– هناك موضوعات يمكن معالجتها تراجيديا ، ولكنها تعالج على نحو آخر . مثال ذلك مسرحيتى « إيزيس » إنى لم أجعل منها تراجيديا ، بل مسرحية قد تكون سياسية ، فى حين أن « مشلينيا » فى « أهل الكهف » أراد أن يعيش حياةً جديدةً مع من يحب ، ولكن الزمن الجديد رفض . . رفض إرجاع عقاربه إلى الوراء . إن المجتمع الجديد فى رفضه وطرده لأشباح الماضى ، له قوة لا تقاوم . وعلى الرغم من إصرار « مشلينيا » ومجادلته ، فإنه أدرك أن الهوّة التى أمامه لا يمكن اجتيازها . كذلك « أوديب » عندى ، كانت نهايته نتيجةً محتومةً لموقفه . كما هى عند « سوفكليس » ولكنى أضفت إليه سلاحًا من أسلحة عصرنا ، هو العقل الجدلى ، زيادة فى تمكين البطل من مواجهة مصيره ، فجعلته يحاول جاهدًا بالمنطق إقناع « جوكاستا » لتفادى الكارثة ولكن كلّ كفاح بشرى ، عديم الجدوى أمام تلك القوةّ التى لا قبل للإنسان بها . ومع

ذلك يكافح وهنا مأساة الإنسان وعظمته !

وقد جاءت هذه الخواطر فى مجال حديثه عن مسرحية « مصير صرصار » التى كتبها من وحى صرصار حقيق ، رآه يكافح للخروج من حوض الحمام الأملس ، ويقول :

ماأروع منظر الإصرار على كفاح لا أمل فيه .

ومع ذلك يقول :

– لا أريد أن أدخل هذه المسرحية فى نطاق المأساة أو الملهاة ، إنها مجرد مسرحية وكفى !

ويدافع الدكتور على الراعى فى كتابه « توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر » عن تلك النظرية على اعتبار أنه يجمع بين الفرجة والفكر ، ويضع يدنا على مقوّمات فى الأوبريت فى بعض مسرحيات الحكيم فيقول :

– فى كل من مسرحيات « الأيدى الناعمة » و « إيزيس »

و « الصفقة » و « السلطان الحائر » و « ياطالع الشجرة » و « الطعام لكل فم » و « شمس النهار » و « الورطة » أرضية قصصية يستغلها الفنان استغلالاً بارعًا لإقامة صرح مسرحيته ، وهو صرح يمتزج فيه الفكر بالفرجة امتزاجًا عضويًّا ، ويسحب فيه الفنان المزدوج فى توفيق الحكيم قارئه ومتفرجه إلى أبهائه العديدة وردهاته وغرفاته سحبًا هادئًا ورشيقًا ومسليًا ، فإذا هو يفكر ويلهو معًا ، وإذا انتباهه مشدود إلى العمل ككلٍّ بما فيه من فن وفكر .

وتتراوح الأرضية القصصية فى هذه المسرحيات بين فن الأوبريت الذى نجده فى « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » و « السلطان الحائر » وبين القصة الروائية المتعددة المشاهد والمواقف والأحداث مثل « إيزيس » و « شمس النهار »

وبين القصة البوليسية الأخاذة فى « ياطالع الشجرة » و « الورطة » وبين مفارقة حادّة بين قصص المسرح الهزلى من جهة ومزاج من أساطير اليونان والخرافه العلمية من جهة أخرى نجدها فى « الطعام لكل فم » .

ويتحدث فى المصدر السابق أيضًا عن مسرحية « مصير صرصار » ويقول :

– ما هذا الاحتجاج القاسى الذى لجأ إليه فى مسرحية « الصرصار ملكًا » إلى درجة جعلته يذهب إلى حدّ إلغاء إنسانية الإنسان ، وإنزاله فى المرتبة من مخلوق راق إلى مستوى الحشرات ؟

يجيب على هذا السؤال ، فيقول :

– يجىء هذا الاحتجاج القاسى وتلك السخرية المرة نتيجةً لا مفرّ منها حين يتصدّع قلب الفنان لسبب ما ، إذ ذاك يرى الحب شهوةً والحرب جبنًا والبطولة طمعًا ، والصداقة زيفًا ، كما فعل شكسبير فى كوميديته المرة « ترويلوس وكريسيدا » أو يرى الناس مجرد ذبابات تلعب بها آلهة لا ترحم وتقتلها طلبًا للهو ، كما رآهم شكسبير أيضًا فى « الملك لير » .

أو قد يصحو الفنان ذات صباح ، فيجد نفسه وقد استحال صرصارًا كما حدث للرجل فى قصة كافكا . أو قد يناضل بضراوة يائسة حتى يبقى على إنسانيته وسط مدينة أصبح أهلها كلهم خراتيت ، كما يحدث فى مسرحية إينسكو .

أو قد يحاول جاهدًا أن يبقى على عقله وحكمته فى مملكة شرب أهلها كلهم من « نهر الجنون » ثم لا يجد – آخر الأمر – مفرًّا من أن يشرب هو الآخر ، مثلما يقع للملك فى مسرحية الحكيم .

فى مسرحية « مصير صرصار » خصوصًا الفصل الأول « الصرصار ملكًا » نبرة غريبة على مسرح توفيق الحكيم كله ، يختلط فيها الغضب الدفين بالاحتجاج

بالهجاء لأوّل مرة – فى طول أعماله وعرضها – يهجو توفيق الحكيم الإنسان بعد أن كان يحزن له أو يفرح . غضب شامل على الجنس كلّه ذلك الذى يغذّى فصل « الصرصار ملكًا » ويجعله عملاً متميزًا .

المراحل الأخرى

ونعود فنستكمل بقية المراحل ، حيث نصل إلى المرحلة السابعة ، مرحلة المسرح الشعرى – العاطفى والفكرى معًا – فى مسرحيات « رصاصة فى القلب » و « الخروج من الجنة » و « بيجماليون » التى تدور حول المرأة كمصدر للوحى والإلهام ، خصوصا فى المسرحيتين الأوليين ، اللتين يجعل فيهما الألم والعذاب فى الحب ، يصنع الإنسان ويلهم الفنان .

والمرحلة الثامنة ، مرحلة المسرح البوليسى فى مسرحية « الورطة » التى يتحول فيها أستاذ العلم الجنائى إلى مجرم .

والمرحلة التاسعة – مرحلة المسرح النفسى التى بدأت بمسرحية « حياة تحطمت » وانتهت بمسرحية « لعبة الموت »

والمرحلة العاشرة تلك المرحلة التى قدّم فيها تجربةً واحدةً لم تتكرر ، وهى تجربة رواية « بنك القلق » التى مزج فيها الرواية السردية بالمسرحية الدرامية ليجذب إليها جمهور قراء الرواية وجمهور المسرح معًا .

وقد استقبل النقاد تلك التجربة بفتور ، لأنها إذا اخرجت للمسرح لابدّ من تحويل الجزء الروائى إلى حركة مسرحية .

وبالرغم من أنها لم تقدّم على المسرح ، فإنها أخرجت فى مسلسل تلفزيونى

سينمائى ، فى إطار درامى جديد .

وأثار الكتاب والمسلسل التلفزيونى جدلاً بين النقاد كقالب فنى تجريبى سبقه إليه من قبل برناردشو – كما يقول الدكتور على الراعى – فى رواية « البنت السوداء » ونجيب محفوظ فى « ثرثرة فوق النيل » .

والمرحلة الحادية عشرة هى مرحلة « الخيال العلمى » الذى جاء من وحى بداية عصر غزو الفضاء ، بإطلاق الاتحاد السوفيتى أوّل قمر صناعى عام ١٩٥٧ .

واستهل تلك المرحلة بمسرحية « رحلة إلى الغد » .

والمرحلة الثانية عشرة هى مرحلة « اللامعقول » التى استهلها بمسرحيتى « ياطالع الشجرة » و « الطعام لكل فم » والمسرحيتين القصيرتين ذاتى الفصل الواحد « رحلة صيد » و « رحلة قطار »

وشرح اتجاهه إلى هذا المسرح الحديث ، فى ختام مسرحيته « الطعام لكل فم » فقال :

– اللامعقول – وأخشى أن أكون أنا المسئول عن هذه التسمية فى مقدمة « ياطالع الشجرة » – ليس معناه عندى أنه . موقف ضدّ العقل . فأنا لست من هذه الطائفة . إن ما يصدر عنى ، إنما يصدر تحت سيطرة عقلى . غير أنى أعتقد أن عقلنا البشرى له من سعة الأفق ما يسمح لنا أحيانًا أن نخرج عليه ، لنتأمله وندرسه عن بعد .

إنى قصدت عمدًا استخدام كلمة « اللامعقول » لأنها هى التى تعبر عن موقفى واتجاهى . وهى شىء آخر غير مسرح « العبث » كما يسمى فى أوربا وأمريكا .

إن اللامعقول شيء والعبث شيء آخر. مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معًا. فى حين أن مسرح اللامعقول عندى هو عمل يتعلق بالشكل فقط. بل إن العبث يبتدىء فعلاً، وينبع أصلاً من المضمون. من فكرة أن العالم عبث، لينتهى إلى الشكل العبثى، الملائم لهذا المضمون.

أما فى حالتى فإن اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول. هو إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول، ليعيشا معًا فى أسرة واحدة متحابين، يؤثر أحدهما فى الآخر، ويزداد الوجود بهما ويثرى.

من العجب أن يكون الواقع الصرف هو المنبع لمثل هذه المسرحيات، وإذا كانت «ياطالع الشجرة» قد نبعت فعلاً من تأملى لسحلية فى حديقة، فإن «الطعام لكلّ فم» نبعت فعلاً هى الأخرى من تأملى لنشع ماء فوق حائط.

حاولت أن أجعل مسرحيتى واضحةً كلّ الوضوح، لأن الوضوح يجب أن يكون هو المطلب العزيز الأخير للفن والفكر.

إنى أضفر فى هذه المسرحية موضوعين متعانقين لنخرج منهما فى النهاية ضفيرةً واحدة. وأضفر فيها أيضًا الواقع بغير الواقع، والمعقول باللامعقول، لنخرج فى النهاية «حقيقةً» واحدةً على النحو الذى يضفر فيه الموسيقى ويعانق لحنين مختلفين ليخرج فى النهاية نغمًا واحدًا، ولهذا الشبه بالتضفير اللحنى يحلو لصديق الدكتور حسين فوزى أن يسميها المسرحية «الكونترابنطية».

على ذكر الموسيقى أقول إنى أكاد أشبه الموسيقيين الذين يضعون للعازف المنفرد فى الكونشرتو لحنًا صعبًا مليئًا بالعقد الفنية.

أنا أيضًا فى مسرحياتى الأخيرة «ياطالع الشجرة» و«رحلة صيد» و«رحلة قطار» و«الطعام لكل فم» أضع للمخرجين – وأرجو أن

يسامحونى – عقدًا فنيةً فى الإخراج .

وكتب أيضًا عن هذا الاتجاه فى مقدمة « ياطالع الشجرة » يقول :

ياطالع الشجرة هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى

ويتساءل :

– هل لهذا الكلام معنى ؟ ماهو المعنى الذى يمكن أن يكون له ؟ ومع ذلك فإن أجيالاً من الأطفال والصبية قد ردّدوه ، ومازالوا يردّدونه فى بلادنا

ثم قال :

– هنا المنفذ الذى انفتح على عالم عجيب جديد ، هو الفن الحديث فقد اتجه هذا الفن الحديث ، إلى تعميق هذا الشىء الخفى ، وكانت وسيلته التجرد أوّلاً من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقع كتلية ، والموسيقى بقع صوتية ، والشعر بقع لفظية (كلمة البقع هنا تعبير خاص عن انطباعى الشخصى) ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرةً بالعين أو الأذن ، دون أن يمرّ بالعقل .

ثم قال توضيحًا لمجموعة شعره المنثور فى « رحلة الربيع والخريف » :

– ولقد أغرانى هذا الفن الجديد فى السنوات العشرين من هذا القرن وأنا فى باريس – بالشروع فى المحاولة . فكتبت بضع قصائد شعرية نثرية من هذا النوع ، وهو لا يتقيد أيضًا بنظم ولا بقالب معروف ، أهملتها فيما بعد بالطبع . لأن اتجاهى فى الأصل كان إلى المسرح .

وكتب فى مقدمة « رحلة الربيع والخريف » عن تأثره بالنثر القرآنى ، فقال :

– إنى لأذكر الآن من حيث الشكل كيف كان القرآن يثير فينا التأمل بأسلوبه الفريد ، لا هو بالشعر المنظوم ، ولا هو بالنثر المرسل ، لكنه طاقة شعرية وموسيقية معجزة .

تحدث إلى مجلة « المسرح » عن مشكلة التجريب فى المسرح المصرى والمسرح الفكرى الذى يمزج بين الانفعال العاطفى والفكر الذهنى ، ثم الأشكال المسرحية الجديدة والتقليدية ، وارتباط المسرح بالفن التشكيلى ، فقال :

– إنى أرى من الطبيعى أن يتجّه التأليف المسرحى إلى محاولات فى التجديد الشكلى . وهذا ما سبقنا إليه الفن التشكيلى فى مصر . ، فهو قد عرف المحاولات التجديدية فى كل اتجاه مثل الفن للفن ، لأن الفن التشكيلى كان حرًّا طليقًا بحكم أنه بعيد عن مستلزمات المطالب التجارية ، فى حين أن المسرح كان محكومًا دائمًا بعوامل المكسب والخسارة وإيراد الشباك .

ويرى أن الأشكال المسرحية الجديدة تقوم على أساس فكرى ، فيقول :

– الفن الحديث كله من تصوير ومسرح وموسيقى وأدب ، يقوم كله على أساس فكرى ، أى أن تفكير الفنان هو الأساس فى ابتكاراته الشكلية وربما كان هذا من تأثير عصر العلم . فإن اكتشافات العلم التى تقوم على التفكير العلمى قد جعلت من الضرورى أيضًا فى مجال الاكتشافات الفنية أن تقوم هى أيضًا على نفس الأساس الفكرى ، ولذلك نجد أن المسرح الانفعالى الضاحك أو الباكى لا يمكن أن يكون كافيًا وحده فى عصر التجديد الحاضر ، إذا لا بدّ فى عصرنا العلمى الحاضر من أن يكون الفن فيه على اختلاف أنواعه قائمًا على أساس الانفعال العاطفى والفكرى معًا . وأى انفعال لا يحمل عنصرًا تفكيريًّا

أو يؤدّى على الأقل إلى إثارة شيء من التفكير ، يسقط فى الحال فى نطاق الفن الإبداعى الزهيد القيمة .

المذاهب الأدبية

أما عن المذاهب الأدبية ، فقد طرق كل المذاهب المعاصرة .

الكلاسيكية والرومانسية والواقعية التى شكلت بناء « عودة الروح » والرومانسية فى كثير من أعماله مثل « زهرة العمر » و « عصفور من الشرق » والواقعية فى « يوميات نائب فى الأرياف » والرمزية فى « الضيف الثقيل » و « شهر زاد » والوجودية والعدمية فى « أهل الكهف » والفن للفن فى « بيجماليون » .

تحدث عن اتجاهه للرمزية فى مقدمة رحلة « الربيع والخريف » ، فقال :

– لقد كنت فى شهر زاد أعلن أنى متأثر بالرمزيين ، وعلى رأسهم مترلنك ولكن النقاد لم يروا ذلك . فمنهم من قال : إنه لا يستطيع أن ينسبها إلى وصف . كما كتب روبيركيمب فى جريدة « الموند » ومنهم من وصفها بأنها وشى فنى عربى كما ذكر جورج ليكونت عضو الأكاديمية الفرنسية فى مقدمة لها ، ومنهم من تحدث عن الأسطورة وغموض الشرق ، كما كتب ريتشارد بنيت محرر « التايمز » .

ولقد أدهشنى ذلك . ولم أجد تفسيرًا له سوى أن يكون الناقد المتمكن بعيدًا عن الوقوع فى فخاخ التشابه الظاهرى .

ووضع بذرة فكرة الوجود والعدم ، التى تتصل بمذهب الوجودية ، قبل

الفيلسوف الوجودى جان بول سارتر ببضع سنوات .

كتب عبد الفتاح الديدى مقالاً فى مجلة الثقافة عام ١٩٥٠ عن إخفاق الأسطورة المقتبسة من القرآن الكريم فى الأدب العربى سواء فى « رسالة الغفران لأبى العلاء و « أهل الكهف » و « سليمان الحكيم » و « محمد » لتوفيق الحكيم . فردّ عليه الحكيم فى حديث لمجلة الثقافة أيضًا فى العام التالى ، قال فيه :

– إن أو من بوجود رواسب الآلاف من السنين باقية فى أعماقنا دائمًا وما عملى فى ناحية الأساطير سوى مجرد محاولة لمدّ حبل يربط حياتنا الروحية والفكرية فى أطوارها المختلفة ، كما يربط الإنسان طفولته بصباه بشبابه بكهولته فى كائن واحد ، وروح واحد .

إن روحنا الكامن لا يتغير بتغير الأزمان ولا يختلف كثيرًا باختلاف العصور والأديان .

لقد جاء على لسان إيزيس فى تمثيلية « شهرزاد » :

– أنا كل ما كان ، كل ما يكون ، كل ما سيكون » .

لقد رأيت صلةً خفيةً بين إيزيس الفرعونية ، وشهرزاد التى ظهرت فى العصور العربية . واقتبست من القرآن الكريم أفكارًا رأيت لها حقيقةً غائرةً فى فلسفة مصر القديمة . بل كمنت فيها بذرة الوجود والعدم ، التى تتصل بمذهب الوجودية كما لاحظ بعضهم فى فرنسا ، قبل أن تظهر الوجودية لسارتر بسنوات . فالماضى والحاضر والمستقبل يمكن أن تتحّد فى تفكيرنا وروحنا على هذه الأرض وفى هذه البلاد على الرغم من اختلاف العصور والأساطير والأردية والأزياء .

إن مصر قد حاربت الزمن منذ الأزل . وإنها لتنتصر دائمًا على الزمن بروحها المتجدّد .

إن مصر هى البعث الدائم لروح خالد . هذا الروح أو هذا القلب الدائم المتجدد ، هو الذى أوحى إلى « بريسكا » أن تقول فى « أهل الكهف » : « القلب قهر الزمن ! » .

لكنه لم يكتب فى أدب « الاغتراب » ووضّح السبب فى ذلك فقال فى مجال الحديث عن « عودة الروح » كأول رواية مصرية عن حياة المدينة :

– لقد اتجه بعض الكتاب أخيرًا إلى الغرب بعد الحرب العالمية الثانية ، فوجدوا ما يسمى بأدب « الاغتراب » مثل أدب « كامى » وعندما أراد الشباب أن يضيفوا جديدًا لجأوا إلى أدب الاغتراب . رغم أنه ليس موجودًا لدينا ، فالأسرة لا تزال هى السيطرة ، ومن الصعب أن يخرج الشاب أو الفتاة من حصارها ، أما فى الغرب فقد خرجت الفتاة من حصار الأسرة قبل الحرب العالمية الأولى وعملت واستقلت ، بينما نحن فى مصر حتى الآن ، مازلنا فى مرحلة محاولة استقلال المرأة بنفسها .

اللغة الثالثة

وتحدّث عن مشكلة اللغة ، واكتشاف لغة ثالثة بين الفصحى والعامية فقال فى تذييل مسرحية « الورطة » :

– الاعتراف بوجود لغتين منفصلتين لأمة واحدة ، تسعى إلى إذابة الفوارق بين طبقاتها لأمر لا يبشّر بخير . ولطالما عيّرنا أهل اللغات الحيّة بأن لغتنا العربية صائرة إلى زوال ، لأن الناس فى تخاطبهم لا يتكلمونها . وكان أهل المصلحة منهم يمعنون فى إيهامنا بعمق الهوّة بين الفصحى والعامية ، وباستحالة

تلاقيهما يومًا . والواقع الذى ألاحظه ولاحظه كثيرون هو عكس هذا الزعم . فالعامية هى المقضى عليها بالزوال . والفارق بينها وبين الفصحى يضيق يومًا بعد يوم .

ويضرب المثل على ذلك ، فيقول :

– ويكفى أن تستمع إلى فلاحنا أو عاملنا فى مجلس الأمة ، أو مجالس الإدارات ليتضح لنا أن لغة الكلام العادى قد ارتفعت إلى المستوى الفصيح . فهو مثلاً يقول : « دا موضوع يهم جميع الفلاحين ، أو « الأرباح دى تم توزيعها بالنسبة لأغلب العمال » فإذا تجاوزنا عن الإبدال للذال والدال فى اسم الإشارة « ذا وذى ، وذه » الذى يصبح فى التخاطب « دا ، ودى وده » فإن العبارة كلها تصبح صحيحة . وكذلك « اللى » بدل « الذى » و « بدّى » بدل « بودّى » و « أيوه » بدل « أى والله » و « ما اعرفشى » بدل « ما أعرف شىء » و « كده » بدل « كذا »

وتأتى المرحلة الثالثة عشرة ، وهى مرحلة المسرح الفلسفى الذى يشيع فى كل مسرحه الذهنى ، والذى انبثق عنه المذهب التعادلى .

والمرحلة الرابعة عشرة ، مرحلة مسرح الفكر المستقبلى ، الحافل بالتنبؤات المستقبلية ابتداءًا من مسرحية « رحلة إلى الغد » وانبثق عنه أيضًا كتاب « تحديات سنة ٢٠٠٠ » .

والمرحلة الخامسة عشرة ، مرحلة المسرح الاقتصادى الذى دعا فيه إلى الأمن الغذائى فى « الطعام لكل فم » و « رحلة إلى الغد » ثم كتاب « طعام الفم والروح والعقل » .

ويندرج مع هذا المسرح نوعيات المسرح الدينى والسياسى والاجتماعى .

كاتب القرن الحادى والعشرين

ومن العجيب أن تكون المرحلة السادسة عشرة – التى أرجو ألا تكون المحطة الأخيرة فى تلك المسيرة الطويلة ، فقد أعلن أخيرًا عن تفكيره فى اعتزال الكتابة وإحالة قلمه إلى المعاش – هى مسرح الطفل ليخاطب به أطفال آخر القرن العشرين ، وشباب القرن الحادى والعشرين ، فقد سجل لهم بصوته حكايات روى فيها بعض مسرحياته مثل « أهل الكهف » وفى ذلك يقول :

– إن الفكرة عندى ليست ، أن أكتب لهم ما يخلب عقولهم ، ولكن أن أجعلهم يدركون مافى عقلى ، فلقد خاطبت بحكاياتى الكبار ، وأخاطب بها اليوم الصغار ، فإذا تمّ ذلك فهم لنا إذن أنداد .

وأحدثهم بصوتى لأن المقصد عندى هو أن أتيح فرصة الاحتفاظ بوثيقة أدبية تجعلهم يقولون فى القرن القادم ، وقد بلغوا الثلاثين : نحن نحتفظ بصوت كاتب كان معروفًا فى القرن الماضى .