البحث عن مسرح مصري

* الفرفور ليس هو بطل الاغريق التراجيدى ولا بطل اوروبا السيكولوجى ، ولابطل امريكا البراجماتى ، وانمـــا هو بطل فولكلورى نابع من باطن الشعب وأعمـــاقه ، ليعبر عن أدق خلجاته فى سـخرية جادة او جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر .

obeikandl.com

obeikandl.com

ما من مصرى يذكر عـام ١٩٦٤ الا ولهذا العـام فى نفسه صدى مختلج ، فهو العام الذى بلغت فيه الموجة الثـورية أقصى مدها الثورى ، مبلورة فى نهاية المطاف أهداف النضال العربى ، محرزة فى الوقت نفسه عظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة ، مصممة بعد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية ، تنتمى الى ذاتنا الأصيلة انتماء حقيقيا ، دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال • ففى هذا العام تم اعلان الدستور المؤقت، وفيه تم تكوين مجلس الأمة ، وفيه تم الغـاء الأحكام العرفية ، وفيه تم الافراج عن جميع المعتقلين السـياسيين ، وفيه أتيـحت أرحب الفرص لممارسة النقد والنقد الذاتى ، باعتبـاره من أهم ضـمانات الحرية ؛ انه باختصار عام النضج الديمقراطى على الصعيدين السياسى والاجتماعى •

غير أن قوى التفجير الثورى لأنها قوى ديناميكية متكاملة ، استطاعت أن تستغرق كافة عناصر المجال بما فى ذلك مناشط الفكر والروح ، حتى يلتئم الجهد الروحى أو الفكرى مع الجهد السياسى أو الاجتماعى فى وحدة حية أو حياة واحدة • ومن هنا كان عام ١٩٦٤ بدوره هو عـام النضج الفنى ، وبخاصة على الصعيد المسرحى ، لأن المسرح قبل أى فن تعبيرى آخر هو الفن الذى لا يتحقق الا بالعمل ، ولأنه أكثر من أى شـكل فنى آخر الشكل الذى لا يتم بالتلقى بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة •

لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تظهر مسرحية «الفرافير» فى هذا العام بالذات ، وأن يجىء ظهورها تعبيرا صارخا عن هذا الواقع الثورى بكل تجسداته المادية والمعنوية • فالفرافير مهـما اختلفت فيها الآراء وتباينت بصددها الأحكام الا انهـا بحق تجربة ثورية أو ثورة تجريبية ، وهى ثورة لاتقف عند المضمون المسرحى فحسب ، ولاعند الشكل

المسرحي فقط ، بل تمتد لتشـــمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة فن ·

والواقع أن التناول النقدى لمسرحية «الفرافير» يظل ناقصا أو مبتور اذا نحن قصرناه على العمل الفنى وحده ، دون ما اعتبار للفكرة الفنية الكامنة وراء هذا العمل ؛ فقبل أن يدفع **يوسف ادريس** بمسرحيته الى المسرح نشر بحثا فى ثلاث مقالات بعنوان « نحو مسرح مصرى » أعلن فيها أن مسرحنا المصرى ليس مصريا على الحقيقة ، وانمـا هو حفيد غـــير شرعى للمسرح الغربى فى القرنين الثـــامن عشر والتاسع عشر ، فهـو شيء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون غربيون ، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون ·

« والحديث هنا ليس فقط عن المسرح الأوروبى الصريح ، ولكنه أيضا عن المسرح المصرى الناتج عن التأثر بالمسرح الأوروبى ، ذلك المسرح الذى يكون معظم بل كل محاولاتنا التى ألفت للمسرح الى الآن ، وبما فيها المدرسة المصرية الحديثة » ·

وعلى ذلك فهو يطالب فى هذه المقالات بضرورة التنقيب عن مسرحنا الحقيقى الخاص بنا ، الذى ينبع من طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحى ، ليشق لنفسه مجرى آخر غير الذى يجرى فيه المسرح الغربى « تلك هى النقطة الأساسية التى دفعتنى للكتابة عن المسرح ، باعتبار اننا لم نجد بعد شـــخصيتنا المستقلة فى المسرح ، ولقـد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا وموجودا وكان موجودا من زمن طويل ، ولكن الأمر الذى يحتمل كثيرا من الشك ، هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية » · وعند يوسف ادريس ان مسرحنا المصرى هذا نستطيع أن نتعرف على أشكاله البدائية الأولى فى السامر والأراجوز وخيال الظل ، بحيث تصبح مهمة الكاتب المسرحى المعاصر هى الصدور عنه أولا ، والامتداد به بعد ذلك ، مطورا الى المستوى الفنوقى والجمالى والمفهومات الفنية العالمية ·

هذه هى القضية التى طرحها يوسف ادريس ، وكان طرحها بمثابة ثورة فى ميدان الفن المسرحى ، تشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها **العقـاد** فى ميدان الشعر ، عندما أعلن فى مقـالاته التسع التى نشرها بعنوان «الشعر فى مصر» أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء الجيل المـاضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شـعرا على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصـائص الروح

المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحـــاكاة ليعبر عن الحس والالفاظ والأصداء • وأعلن العقاد فى هـذه المقـــالات ضرورة استلهام السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغانى الشعبية التى نسمعها فى ريف مصر ، و لتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انسانى مصرى عربى » •

وبقدر ما أثارت دعوى العقاد من العواصف ، أثارت دعوى يوسف ادريس من المناقشات •• بعضها يؤيد، والبعض الآخر يعارض، والبعض الأخير لايستطيع أن يقطع برأى ، وكائنا ماكان حصاد المعركة ، فالذى لا خلاف فيه ولا اختلاف عليه أن يوسف ادريس قد نجح فعلا فى طرح قضية من أخطر قضايانا الفكرية بعـد الثورة ، لأنها القضـية التى تشكل الأزمة المنهجية التى يعانيها الوجدان العـام المثقف ، أزمة التعرف على ملامحنا الفنيـة الأصيلة ، التى ننسـج منها شخصـيتنا المسـتقلة عن غيرها من الشخصيات ، لأننا بدون هذه الشخصية المستقلة لن يكون لنا أدب ولا فن ولا علم ولا أى شىء فى أى مجال • « اننا نعود ونؤكد ونقول انه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة ، فاذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها ، شخصـية تنمو عن طريقين أساسيين : أولا تعمق جـذورها فى تراثنـا وتاريخنا ، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضـارية عليها » • والواقع أن يوسف ادريس لم يطرح قضـيته طرحا ساذجا يقصد به اثارة النزوابـع والأعاصير ، وانما طرحها بوعى قومى أصيل ، ووجدان انسانى متفتح ، ورؤيا فنية جديدة • وهذا ما عبر عنه بقوله فى تقديمه لمسرحيته : « وهو بحث أضنانى على مدى سبع سنوات،منذ الفترة التى انتهيت فيها من كتابة مسرحية اللحظة الحرجة ، وطويت فى ذهنى بعدها صفحة هذا النوع من المسرح والمسرحيات ، مصمما ألا أعود للكتابة المسرحية الا اذا عثرت على المسرح ، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما أتصورها » •

فهل وفق يوسف ادريس فى العثور على شكل المسرح المصرى ؟ وهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة ؟ هذا ماسنراه الآن :

لـكى نتعرف على مـلامح المسرح المصرى كما رسمها يوسف ادريس رسما يميز هذا المسرح عن غيره من المسارح الأجنبية ، ويحقق له السيادة والاستقلال ، لابد لنا قبلا أن نعرف مفهوم المسرح عند هذا الكاتب ، أو الحدس الفنى الذى يبدأ منه ويعـود اليه ، والذى يســتمد منه مصرية الشـكل المسرحى • فعند هذا الكاتب أن هناك فارقا أساسيا بين العلم

والفن ، على اعتبار أن العلم عالمى بحكم قوانينه ومنهجه ، بينما الفن محلى بحكم الطبيعة والمزاج ، وهو ليس فقط محليا بطبعه ، ولكنه مالم يكن محليا فقد طبعه وطبيعته كفن . والعالمية هنا لا تعنى العمومية والأصالة فى مقابل المحلية التى تعنى المحدودية والضحالة ، وانما معناها الموضوعية فى مقابل الذاتية ؛ ذلك أن العلم لا (يعبر) عن شىء وانما هو (يصف) أشياء ، والتعبير لا يصدر الا عن ذات معبرة ، بعكس الوصف الذى يقتصر على المنهج الموضوعى والمنهج الموضوعى فقط . فالعلم اذن يحصر نفسه فيما هو موضوعى عام وليس له أدنى شأن بما هو ذاتى خاص ، وتعريف الموضوعى هو ما تتساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين ، بعكس الذاتى الذى تتداخل فيه عوامل الخبرة والشعور والوجدان ، فضلا عن عوامل الوراثة والمزاج . وما يقال عن الذاتى فى حالة الفرد يقال مثله فى حالة المجموع أو الشعب ، وعلى ذلك أمكن القول بوجود فن صينى وفن اغريقى وفن يابانى ...الخ وكان من المستحيل علينا أن نقول بكيمياء انجليزية أو ميكانيكا فرنسية أو علم أحياء أمريكى . « من أجل هذا لابد أن نفرق تفريقا حادا بين العلم العالمى من جهة ، وبين الفن من جهة أخرى ، فبقدر ما تكون قوانين العلم عامة وشاملة وتنطبق على أى زمان ومكان ، فالفن لا تنبع قيمته الا من محليته ومن البيئة التى أنتجته ، بمعنى أوضح العلم عالمى بطبعه والفن محلى بطبعه » .

والمحلية التى يدعو اليها يوسف ادريس هى محلية كيف ومناخ ، محلية روح وسليقة ، محلية (التوجدن) مع تراثنا الشعبى الأصيل ، والتعاطف مع بيئتنا المحلية بشخصيتها الفذة ومشكلاتها المتميزة . « لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا فى بيئة معينة ، وذات مزاج وتكوين نفسى معين ، بحيث لا بد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب» فثمة سببية متبادلة بين الطرفين .. بين الفنان وبيئته ، أو بتعبير أدق بينه وبين العوامل التى ساهمت فى تكوينه وتلوينه ، أو بتعبير أكثر دقة بينه وبين قوى المجال الذى وجد فيه وأوجد نفسه ، وأثر فيه بقدر ما كان أثرا من آثاره .

وفى قاع المدينة وباطن الريف حيث السامر والأراجوز وخيال الظل، استطاع يوسف ادريس أن يتعرف على ملامحنا المسرحية فى بساطتها وبكارتها وأشكالها البدائية الأولى ، قبل أن يتصل مسرحنا بالمسرح الأجنبى ليأخذ عنه ويتأثر به وينسج على منواله . هذه الأشكال الأولية هى التى أطلق عليها يوسف ادريس اسم ظاهرة « التمسرح » تمييزا لها عن المسرح بمعناه الذى نعرفه الآن .

فالمسرح عند يوسف ادريس ليس هو المكان الذى نتجمع فيه لنشاهد شيا أو لنتفرج على شيء ، فهذا فى عرف شعبنا (فرجة) أو مشاهدة ، ولكنه ليس مسرحا بالمعنى الصحيح ، وانما المسرح اجتماع بشرى أو تجمع انسانى ؛ وهو بحكم كونه تجمعا أو اجتماعا لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص لا يسمى رقصا الا اذا اشترك فيه كل الحاضرين ، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية الا اذا غناها كل الناس • أى أن الأشكال المسرحية لكى تكون كذلك ، لابد من أن يتوافر فيها عنصران أساسيان •• أولا الجماعة والحضور الجماعى ، وثانيا قيام هذه الجماعة معا بأداء عمل من الأعمال • تماما كما كان يحدث فى أداء الطقوس والشعائر التى هى بحق الجذور الأولى لكل مسرحية •

وهذا ما عبر عنه يوسف ادريس فى مطلع مسرحيته ، حيث جاء على لسان أحد أبطاله : «••• والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كتير ، ناس ، بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة انسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل أولا انها اتقابلت ، وثانيا انها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسيها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق » •

ولكى يحقق يوسف ادريس هذه الرؤية الفنية الجديدة ، أو هذا الكيف الدرامى الجديد ، نص فى مسرحيته على ضرورة دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين ، واحالة المسرح كله الى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور سويا ، بعد أن زالت المسافة المعنوية التى تباعد مابين الاثنين ، وأصبح الجمهور جزءا من الممثلين ، والممثلون جزءا من الجمهور •• فلا تمثيل هنا ولا تفرج ، ولا ممثل ولا متفرج ، وانما الجميع فى حالة تجانس فنى ، بعد أن أسقطوا عنهم ذواتهم الفردية ، وتجمعوا ليكونوا الذات الجماعية الواحدة التى ستستمتع بالتمسرح • لهذا كان طبيعيا أن يؤكد يوسف ادريس على ضرورة الغاء مسرح الحائط الأول الذى يفرج عنه الستار ، واستبداله لا بالمسرح الدوار ، ولكن بالمسرح الدائرى الذى يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع أى جماعة من الناس ، كما أكد على ضرورة الغاء فكرة الرواية الجاهزة التى تعود الناس أن يتفرجوا عليها ، واشعار المتفرج بأن الرواية تؤلف أمامه ، وان فى وسعه الاشتراك فى الرواية بالتأليف أو التعديل أو التغيير • وكان طبيعيا أيضا فى هذا الكيف المسرحى الجديد أن تسقط التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون ليذوب أحدهما فى الآخر ، وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية فلا أحداث تقع ، ولا

شخصيات تتصارع ، ولا عقدة توضح ثم تنفرج ، وأخيرا لا ستار يرفع أو يسدل ، ولا تحت لحظة تنوير ، لانه بزوال (الايهام) التقليدى فى المسرح يصبح كل شىء داخلا فى كل شىء • وكان طبيعيا بعد هذا كله أن ينهار «الحائط الرابع» الذى أقامه الواقعيون ، لأن الممثل (الادريسى) يتخذ من المسرح كله حلبة يروح ويجىء فيها ، ويحاول أن يمزج الوهم بالحقيقة ، والواقع بالخيال ، والممثل بالمتفرج ، ليقدم لنا مسرحا لا أقول من النوع الملحمى الذى رأيناه عند **بريخت** ، ولا من النوع اللاواقعى الذى التقينا به عند **بيراندللو** ، ولكن من النوع الذى يمكن تسميته بالمسرح الفولكلورى المستمد أصلا من التراث الشعبى فى مصر •

صحيح أن علينا أن نتثقف بالثقافات الأجنبية لنتعمق الجوهر الانسانى فى نفوسنا ، وصحيح أيضا أن علينا أن نتمثل تراثنا الشعبى لنزداد وعيا بماضينا ، وصحيح بعد هذا وذاك أننا فى ساعة الخلق الفنى ينبغى أن ننسى هذه الثقافات وهذا الميراث لنكشف عن أعماق ذواتنا الحاضرة ، ولكن الصحيح بعد هذا كله أن ذواتنا الحاضرة لن تكون أصيلة الا بمقدار صدورها عن هذا الميراث ، ولن تكون معاصرة الا بمقدار تمثلها لهذه الثقافات باعتبارها من ملامح هـذا العصر • وعلى ذلك فمسرحية « الفرافير » ليست « ادريسية » الطابع الا لأنها مسرحية مصرية ، كتبها مؤلف مصرى ، حاول أن يعبر فيها عن الشخصية المصرية ، أو المشكلة المصرية •• المحلية والعالمية فى آن •

وهنا أجد نفسى مضطرا على أن أقول لا دفاعا عن يوسف ادريس ولكن انصافا للحقيقة ، ان كل نقد أريد به الانتقاص من ثورية هذه المحاولة بارجاعها الى عناصر أجنبية فى كتاب غربيين ، اما أن يكون صادرا عن سوء فهم أو عن سوء نية أو عن كلا الاثنين ، لأن الناقد المنهجى لابد له من أن يربط بين المسرحية وبين ما صدرت عنه من بطانة فكرية أو فكرة فنية ، أما التقاط أوجه الشبه بين الأعمال ، وارجاع اللاحق منها الى السابق ، أو الوقوف عند حدود النظرة التجزيئية التى تأخذ جزءا وتترك آخر ، دون أن تربط الأجزاء كلها بالمحور المركزى ، فمنهج فيه من التقصير بقدر مافيه من القصور ، لأن العمل الفنى والفكرة الفنية يكونان معا وحدة عضوية لا يتيسر معهما على الناقد فصل عضو عن بقية الأعضاء الا بالقضاء على الكائن كله • ومن هنا كانت فعالية النظرة التكاملية التى تدمج الاعتبارات الجمالية والابداعية والحضارية فى نظرة تأليفية واحدة ، وهى النظرة التى ترينا أن مسرح بريخت مثلا لم يقم على أساس التفرقة النوعية أو الحضارية بين روح الثقافتين •• الاغريقية والجرمانية ، وانما قام على أساس الاختلاف

النظرى أو الأيديولوجي بين أرسطو وبريخت نفسه معبرا عن فكره الخاص، أو بعبارة أخرى بين القواعد التى وضعها أرسطو ليقيم عليها المسرح الدرامى ، وتلك التى عارضها بريخت بقواعد أخرى أقام عليها مسرحه الملحمى • وكذلك الحال فى مسرح بيراندللو الذى لم يقم على رفض العبقرية اليونانية والدعوة الى العبقرية الرومانية ، بقدر ما جاء تطويرا طبيعيا للمسرح الأوروبى فى القرن العشرين ، فبدلا من الوقوف عند المذهب الواقعى الذى بلغ ذروته عند برنارد شو ، جاء بيراندللو فطوره الى ما عرف بالمذهب اللاواقعى ، وان استعان فى ذلك بعناصر من كوميديا الفن •• وعلى العكس من هذا تماما تجىء محاولة يوسف ادريس رفضا صريحا لمعطيات الوجدان الغربى ، أو بتعبير أدق للتلقى عن هذا الوجدان، والمطالبة بالعودة الى الينابيع الأولى للروح المصرى الدفين ، كما هو ممثل فى التراث الشعبى فى المدن وعلى طول ريف مصر • هناك نستطيع أن نلتقى بجذورنا الأصيلة ، وهناك نتعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية ، وهناك نعيش حالة التمسرح تلك التى قال عنها يوسف ادريس ، والتى اتخذها قاعدة ارتكاز وقاعدة انطلاق فى وقت معا، ومؤدى هذه الحالة سواء أكانت رقصا أم تمثيلا أم غناء ، أن يشارك كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية فى الحالة ، فلو كانت حالة التمسرح حالة غناء فلابد أن يبدأ الاحتفال بأن يغنى الجميع، بأن يغنى كل فرد حتى تصل الجماعة الى الحد الأدنى من النشوة ، تلك التى يستوى لديه عندها أن يغنى هو أو يستمع الى غناء غيره • وهكذا فى حالة التمسرح عندما تكون حالة تمثيل يحتفل فيها أفراد الجماعة الانسانية أولا بأنهم قد تقبلوا ، وثانيا بأنهم سيقومون فى هذا الاحتفال بمسرحة وفلسفة ومسخرة أنفسهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق ، ولأن فرفور هو أكثر أفراد هذه الجماعة قدرة على نقد أوضاع المجتمع والحياة ، ولأنه أشدهم جرأة على السخرية بهم وبنفسه وبكل ما حوله ، انبرى من بينهم وتميز عنهم وصعد الى خشبة المسرح ليقوم بهذا الدور •

فالفرفور هو التمثيل الصارخ للمزاج المصرى الصحيح ، المزاج الساخط فى مرح وبلا تدمير ، والذى يعتمد على السخرية كسلاح أساسى يواجه به نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة •

وهو يصدر فى هذا كله عن الطبع والسليقة دون أدنى تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور ، بقدر ما هو فرفور فى حياته العادية •• فى البيت وفى الحارة وفى الحى •

وعلى ذلك فالفرفور ليس هو بطل الاغريق التراجيدى ، ولا بطل أوروبا السيكولوجى ، ولا بطـــل أمريكا البراجماتى ، وانمـــا هو بطل فولكلورى ، نابع من باطن الشعب وأعماقه ، ليعبر عن أدق خلجاته فى سخرية جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر ، أو هو « مثال صادق للبطل الروائى المصرى الحدق ، الذكى ، الســاخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق ، وكل مواهب حمزة البهلوان » ٠

ومن هنا كانت الفرفورية هى العلامة على سليقة الشعب المصرى ، بل كانت «دينا صلاته الضحك» ، لأن الفرفور حين «يتفرفر» فهو انما يفكر لنا ويتكلم عنا ويسخر من أجلنا ، انه ضميرنا الجماعى الساخر الذى على أساسه « نقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعيا بأخطائنا وأكثر تواضعا وأكثر حبا للآخرين » ٠ فالفرفورية ليست مذهبا ولا هى عقيدة، وانما هى ظاهرة اجتماعية مصرية ، وجدت منذ أن وجد المصرى ، وستظل ما ظلت مصر ، انها لغة تخاطب وأسلوب حياة ، وهما لغة وأسلوب لايمكن أن يوجدا الا فى أمة قديمة الحضـــارة ، عريقة الآداب ، عاكفة فى أكثر الأحيـــان على عملها الأصيل ٠٠ صناعة الســلم وانتـــاج الحضارة ٠ وهذه الصفات وحدها تكفى لأن تكون ينبوعا فيـــاضا للنـــكتة والدعابة ولباقة التعبـــير ، فاذا أضيفت اليها عبر الأيام ، ونقـــائض التـــاريخ ، وما عاناه شـــعبنا على مدى الأزمان ، كان فى ذلك ينبوع آخر للفكاهة والســـخرية والتهكم المرير ، لهذا كله ولكثير غيره كان المصرى ســـاخرا بحكم لباقته المستفادة من الحضارة ، ساخرا بحكم الحوادث التى تلجئه الى التساهل وقلة الاكتراث ، فالســخرية هى ملاذه الذى يروح به عن نفســه ويفرغ فيه جعبة ضميره ، والنكتة هى سر القوة التى أبقت عليه خمسة أو ستة آلاف سنة من تاريخه الطويل الملىء بالمحن والأهوال ٠

والذى يهمنا الآن هو أننـــا نســـتطيع أن نخلص من فكرة الفرفورية هذه على حقيقة غاية فى الأهمية ، وهى أن «الذات المصرية» دون غيرها من الذوات ، ليست قالبا من القوالب ، ولا شكلا من الأشكال ، وانما هى فى صميمها فعل وانفعال ، نزوع وادراك ، روح ووجدان ، ذلك لأن من أهم خصال المصرى أنه عاطل فى حياته بقدر ما هو عملى فى نظرته للحيـــاة ٠ والذى يهمنا بعد ذلك هو أن الفرفورية باعتبارها علامة على أريحية الشعب المصرى ، لم تظهر فى النكتة وحدها ولا فى السخرية فقط ، وانما ظهرت فى جميع الآثار الفنية التى كانت تعبر عن معاملات الشعب ومعايشاته ٠٠ هكذا امتلأت القصص بكلمة «الملاعيب والمغارز» ، وازدحمت النوادر بحيل

الشطار ، وحفلت الحكايات بأفانين العجائز الماكرات في نصب الفخاخ ، وهكذا كانت الفرفورية علامة من علامات التمسرح على هيئة سامر ، لأن السامر كان واحدا من الآثار الفنية التى قامت فى بلادنا من قديم الزمان ، حول شخصية الفرفور وصفة الفرفورية ، وهما العنصران الأساسيان اللذان وجدنا فيهما بداية التعرف على ملامحنا المسرحية ٠

والآن ٠٠ اذا كان يوسف ادريس قد وفق فى التعرف على ملامح المسرح المصرى ، فهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحليه العالمية التى تتجانس مع شكل هذا المسرح ؟ بعبارة أخرى ٠٠ هل وفق فى ايجاد الموضوع المسرحى المصرى الذى يتلاءم مع نوعية هذا الشكل ، بحيث يمكن افرازه وتقديمه على مدى أبعد وأرحب ؟ الواقع ان اهتداء يوسف ادريس الى «الفرفورية» باعتبارها سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية، أو باعتبارها تمثيلا صارخا لروح الشعب المصرى الدفين ، قد ساعده على أن يتأدى منها تأديا طبيعيا الى المشكلة التى تعتمل فى ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته خمسة أو ستة آلاف عام ٠ وأعنى بها مشكلة « التبعية والسيادة » التى أثرت الى أبعد حد فى منطق تفكيره ، وطريقة سلوكه وأسلوبه فى الحياة ، والتى كانت بمثابة أزمة تاريخ ومحنة حضارة ، وان مثلت على الوجه الآخر نضال شعب وارادة أمة وانتصار حياة٠ وهذا ماعبر عنه «ميثاقنا» تعبيرا رائعا حينما قال : «ان طاقة التغيير الثورى التى فجرها الشباب المصرى يوم ٢٣ يوليو ، تتجلى بكل القوى العظيمة الكامنة فيها، اذا ما عادت الى الذاكرة كل جحافل الشر والظلام، التى كانت تتربص بكل عود أخضر للأمل ينبت على وادى النيل العظيم » ٠

من هنا كان اهتداء يوسف ادريس الى مشكلة «التبعية والسيادة» وطرحها بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والفلسفية بل والعلمية ، ثم تجسيدها بعد هذا كله فى شخصيتى «السيد» و «الفرفور» اللتين ابتعثهما ابتعاثا من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وفنونه التعبيرية المرتجلة ، أقول ان اهتداءه الى هذه المشكلة كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، ومما يتسق وتصميم المسرح الذى بناه ، لأننا اذا كنا قد اعتبرنا «الفرفورية» بما تنطوى عليه من تهكم وسخرية ، هى الجبلة المتأصلة فى قرارة هذا الشعب ، وكان السؤال التلقائى الذى يترتب على ذلك هو ممن يسخر هذا الشعب،وعلى من يتهكم ؟ فان خمسة أو ستة آلاف عام ، رزح فيها شعبنا تحت نير الحكم الأجنبى ، هى الاجابة على هذا السؤال ٠

فمنذ عهد الهكسوس الى خروج آخر جندى بريطانى ، شهد شعبنا

وجوها غريبة وطبائع متباينة وأجناسا متنافرة ، وذاق من الظلم والجور ما لم يذقه أى شعب آخر ·· فقد حكمه الآشوريون واللوبيون والاثيوبيون والفرس والمقدونيون والرومان ، كما حكمه الروم والعرب والديلم والفرغانيون والمغاربة والكرد ، الى أن حكمه العثمانيون والفرنسيون ثم الأرناءود من أسرة محمد على ، وكان من جراء هذا كله أن ذهب بعض المؤرخين الى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين متجاورتين : احداهما لأصحاب السيادة والأخرى للمسودين الخاضعين ، بل زعموا أن السادة والمسودين كانا جنسين مختلفين وعنصرين مستقلين، لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبى لم يذق طعم الحرية والاستقلال ·

والذى يعنينا الآن هو أنه اذا كانت « الفرفورية » هى طبيعة هذا الشعب التى ساعدته على التكيف مع الأحداث ، فان «التبعية والسيادة» هى المشكلة التى ظل يعانى منها أحقابا بعد أحقاب ، والتى كانت سببا مباشرا فى تأصيل « فرفوريته » ، وتوزيعها بنسب متفاوتة على كافة أفراد الشعب · ففى كل منا فرفور صغير نتنازل عنه فى حالة التمسرح ، لنفسح الطريق أمام الفرفور الكبير الذى هو أبلغ منا فى التعبير عنا ·· عن المشكلات التى تواجهنا وعن رأينا فى هذه المشكلات · ولقد قلت ان مشكلة «التبعية والسيادة» فى حياة شعبنا لم تقف عند حدود السياسة تتمثل فى سيطرة الحاكم الأجنبى الدخيل ، بل تركت بصمات أصابعها على كثير من ميادين حياتنا الاجتماعية والأخلاقية الأمر الذى حدا بفيلسوف كبير مثل هيجل أن يقول فى معرض كلامه عن فلسفة التاريخ أو عن تاريخ الحرية : « ان الشرقيين لا يعرفون أن العقل حر أو أن الانسان حر ، من حيث هو انسان ، بل هم يعلمون أن واحدا فقط هو الحر ، وهذا هو حكم الاستبداد · أما اليونان فيعرفون أن بعض الناس أحرار ، لكن نظام الرق يستمر بينهم ، وأما المسيحية فهى التى تبين شيئا فشيئا أن الانسان من حيث هو انسان ·· هو الحر ·· » · أقول ان مشكلة « التبعية والسيادة » تركت بصماتها علينا الى هذا الحد ، حتى اننا قبل أن ندخل فى تجربة التحول الاشتراكى التى من مبادئها الأساسية تصفية هذه المشكلة بالقضاء عليها أصلا ، كنا نلمسها بشكل غليظ حاد على مستوى الأسرة ، وعلى مستوى الدراسة ، وعلى مستوى دواوين الحكومة ، فالمثل الأعلى فى الأسرة أن يكون الزوج صاحب الكلمة العليا على زوجته وأولاده ، وأن يكون الناظر صاحب الكلمة العليا على المدرسين والتلاميذ ، وأن يكون المدير هو الآمر الناهى على الموظفين ، وهؤلاء بدورهم على المواطن

العادى . وهذا ما عبر عنه فرفور بطل المسرحية بقوله : « عارفة النـاس طول عمرهم عايشين ازاى ؟ ... فوق بعض بالطول كده ، كل واحـد شايل التانى ، كل سيد فوقه سيد ، وكل فرفور تحته فرفور ... مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده ؟ ... مافيش ؟ .. » .

على أن المشكلة سرعان ما تتجاوز نطاق الدعوة الى المساواة بمدلولها الاجتماعى والأخلاقى ، لتكتسب طابعا انسانيا عاما ، فتصبح هى مشكلة الانسان منتميا الى أية بلد .. خاضعا لأى نظام .

بل سرعان ماتكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة : « التاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة عايزة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات.. قال ايه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال ايه الحرب الباردة بين الشرق والغرب ، قال ايه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا ، وكله كله فرفور وسيد ، مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وأنا فرفور ليه وانت سيد ليه ؟ .. » . وينهى يوسف ادريس محاكمته لكل من التاريخ والحضارة بادانة آبائهما الشرعيين ، أعنى المفكرين والفلاسفة : أولئك الذين فشلوا فى أن يروا وفى أن يساعدونا على أن نرى ، وعلى ذلك لم تعد نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية الا لغط قول أو أضغاث أحلام، وهل تاريخ الفكر الفلسفى الا مذهبا يلغى مذهبا غيره ، ومفكرا يعارض مفكرا آخر ، أو ليس **هوسرل** أحد الفلاسفة المعاصرين هو القائل : « ان الفيلسوف يبدأ دائما من جديد » . الحق ان الفيلسوف ليس هو انسان المشكلة وانما هو مشكلة الانسان ، وسيظل هكذا الى أن يؤثر حضارة العمل على حضارة القول ، وايجاد الحل على طرح السؤال . « أصل الحق مش عليـا ، الحق على اللى بيشـوفولنا ، الفلاسـفة بتوعنا والمفكرين ، اللى التفكير عندهم لازم يكون تفكير فى التفكير ، والتفكير الحقيقى هو اللى يفكر فى اللى بيفكر فى اللى بيفكر انه يفكر ، انما اهه آدى مشكلة حياتنا كلها اهه ، حدش يجدعن ويفكر لها فى حل ؟ » .

وعبثا يحاول السيد والفرفور أن يجدا حلا لمشكلتهما التى أصبحت مشكلتنا جميعا ، فليس الحل فى أن يصبح السيد فرفورا ، ولا فى أن يصبح الفرفور سيدا ، ولا فى أن يصبح الاثنان أسيادا أو أن يصبحا فرافير، لذلك أقدما على الانتحار عسى أن يجـدا الخلاص فى الموت ، ولكن الموت يخيب أملهما فلا يجدان فيه حلا للمشكلة ، ولا لأى شىء ، وهل كان الموت

حلا وهو الذى لا يحل المشكلة الا بالقضاء على صاحب المشكلة ؟ ولا يؤكد حرية الارادة الا بالقضاء على كل ارادة ؟ وهكذا نجد أن السيد والفرفور بعد أن انتحرا وتحولا الى ذرات ، وتحولت الذرات الى الكترون وبروتون، وأخذ الالكترون لأنه أخف يدور حول البروتون دورات لانهائية ، أقول اننا نجد الفرفور فى دورانه الأبدى حول السيد غارقا فى المشكلة وبشكل أعنف فها هو يقول : «الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل. الحياة نفسها حل ، جايز ناقص انما الشطارة نكمله مش نلغيه ..» .

وهنا يتضح لنا تفاؤل يوسف ادريس وايجابيته ، فهو مؤمن بالحياة مؤمن بالانسان ، وعنده أن الحياة لابد لها من مشكلة حتى تصبح ذات طعم ومذاق ، وأن المشكلة لابد لها من حل ، لأن البحث عن الحل هو دور الانسان فى الحياة ، وعلى ذلك فان بدا الكاتب ساخطا فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة ، وان بدا غاضبا فليس غضبه على الانسان بل من أجل الانسان .. من أجلى ومن أجلك ومن أجل الآخرين .

وهكذا استطاع يوسف ادريس ببراعة وروعة نادرتين ، أن يدير مسرحيته على ثلاثة محاور رئيسية ، هى نفس المحاور التى تأدت به تأديا عضويا حيا من البحث عن شكل المسرح المصرى على أساس من السامر وخيال الظل ، الى نقد واقعنا المحلى على أساس من مشكلة « التبعية والسيادة » ، الى اثرة قضية الحرية بمفهومها الانسانى العام ، الذى يجعل المسرحية فى النهاية .. مسرحية كل انسان .

نعمان عاشور ودراما التغير الاجتماعى

* ان رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية، وتصلح لخلق مسرح مصرى • فضلا عن بلورة هـذه الشخصية ، والقذف بها فوق خشـبة المسرح •

obeikandl.com

obeikandl.com

قلت وأقول ان جمهور المسرح ونقاده قد أحسوا بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « **الناس اللى تحت** » أن مسرحا جديدا قد بدأ ، وأن كاتبا مسرحيا يبشر بحصاد فنى وفير ٠

فقد استطاع **نعمان عاشور** أن يهوى بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى ٠٠ فاللغة الفصحى استبدلت بها اللغة العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى المملوء بالعفوية والحرارة ، والشخصيات المتحفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية نصادفها كل يوم فى عرض الطريق ، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة ٠

ولكن نعمان عاشور للأسف الحزين لم يف بكل الآمال التى نسجت حوله ، فأعماله المتأخرة كانت فى معظمها لف ودوران حول عمله البطولى الأول ، على نحو ما فعل **جون أوزبورن** بمسرحيته الأولى « أنظر وراءك فى سخط » ٠

فمسرحية « الناس اللى فوق » ليست أكثر من مسخ لمسرحية «الناس اللى تحت » ، و « عيلة الدوغرى » ليست أكثر من تصوير ذكى لمسرحية « بستان الكرز » ، و « وابور الطحين » مسرحية دعائية فاقعة ، بل هى أقرب الى الأوبريت الغنائى منها الى العمل الدرامى ، أما ماعدا ذلك من مسرحيات ٠٠ « سيما أونطة » و « المغماطيس » و « صنف الحريم » و « عطوة أفندى » فأقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور، وانتكاس أيضا بالمسرح المصرى الحديث ٠

ولم يكن يسيرا على كاتب أصيل مثل نعمان عاشور أن يرى المسرح يتخبط فى مشكلات تكنيكية خالصة ، أو قضايا درامية مستهلكة ، فضلا

عن انشغاله بالجرى وراء الشكل المسرحى الجديد ، كائنا ما كان هـذا الشكل ، وكائنا ما كان هذا التجديد ، حتى أصبح الاغراب هو الطـابع الغالب على انتاجنا المسرحى فى الأعوام الأخيرة ، أقول لم يكن يسـيرا بالنسبة لنعمان عاشور أن يرى هذا كله يجرى فى مسرحه هو كما يجرى فى مسرح الآخرين . ويقف مشلول القلم مكتوف اليدين ، وهو الذى استطاع بمسرحيته الأولى « الناس الى تحت » أن يشق للمسرح المصرى طريقه الشرعى ، ويكشف له عن طابعه الحقيقى . لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن يطلع نعمان عاشور بمسرحيته الجديدة « **بلاد بره** » ليعيد بها موازين القوى ان لم يكن فى المسرح المصرى ، فلأقل من أن يكون ذلك فى مسرحه هو .

وهكذا لم تكن المساحة الزمنية الممتدة ما بين مسرحية « الناس الى تحت » ومسرحية « بلاد بره » الا رحلة فنية وفكرية قطعها نعمان عاشور بحثا عن اللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى ، والمشكلة الأكثر الحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى هى فى صميمها شخصية مصرية . ومن هنا ــ لا من هناك ــ كان تخبطه وتعثره فيما بين هاتين المسرحيتين من مسرحيات ، تخبط وتعثر قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الأصيلة ، ومحاولة ايجادها فى الواقع الخارجى ، لا عن طريق التقليد والمحاكاة ، بل عن طريق المكابدة والمعاناة ، واستلهام الواقع الاجتماعى من حوله ؛ وهكذا كانت مسرحيته الأخيرة خلاصة تجارب وعصارة محاولات ، ان لم أقل نهاية رحلة أو ختام مرحلة فى تطور فن كاتبنا المسرحى .

وما الجديد فى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ؟

« الأحوال اللى اتغيرت .. انتوا خارجين من البلد وهيه لسه مصر ... النهاردة أصبحت الجمهورية العربية المتحدة .. تغير كبير ... مش بسيط » . وفى هذه العبارة التى قالها سالم شبوكشى أحـد أشخاص المسرحية ، والذى وصفه الكاتب بأنه « يحمل كل صفات الصبر والمثابرة ومجاراة الواقع وحكمة الرضـا به » تكمن القيمة الأساسـية لهـذه المسرحية ... قيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع مابعد الثورة ، وما ترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد ، وتحول فى مواقفهم الاجتماعية ، وما نتج عن هذا كله من صراع طبقى ، وتحول أيديولوجى ، وتناقضات كثيرة خلقتها مرحلة الانتقال . ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا الثـورى ، والذى حققته ثورتنا الاجتمـاعية ، والذى وجـد فى

الاشـــتراكية أبلغ تعبير عنـــه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا انفتح فى الأرض ، ولا دينا نزل من السماء وانما هو فى صحيحه نتيجـة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حـركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدى له أو الخروج عليه الا عنادا ومكابرة ، ان دلا على شىء فانما يدلان على نقص فى الوعى وقصور فى الادراك ، فالواقع قد تغير ، ولابد لكل فرد أن يحدد موقفه منه ، فلما أن يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع آخر غيره ٠

وهكذا كانت «بلاد بره» هى البديل الآخر لواقعنا الاجتماعى الجديد، والبديل فى أعين أولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلت أمامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل ، وآثروا الاندفاع فى عالم طوباوى زائف يعوضهم عن عالمهم الدنيوى المفقود ٠ فالعمل المسرحى الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه ، هو المحاولة الانهزامية التى يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد بره ، بعد أن رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة ٠٠ فكل فرد من أفراد هـذا الفريق غـير المنتمى يرى فى « بلاد بره » نوعا من القيمـة ٠٠٠ قيمـة اقتصادية ، أو قيمة اجتماعية ، أو قيمة عاطفية ، أو قيمة ثقافية ، أو أية قيمة أخرى ، المهم انها قيمة تعوضه عما فاته فى فردوسه المفقود ، بعد أن آثر الاندفاع فى الاتجـــاه الانطوائى مفضلا اليأس على الأمل ، والغريزة على العقل ، والفرد على الجماعة ٠ هـذا الفعل المسرحى سرعان ما يأخذ شكل الصراع الدرامى عندما يواجهه الكاتب برد الفعل ، أو بعبارة أخرى عندما يواجه فريق غير المنتمين الى الواقع بفريق المنتمين ، أولئك الذين آمنوا بحتمية التطور وجدلية التـاريخ ، فمضـوا قدما الى الأمام ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة ، لكى تلائم ظروف الواقع الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءا من هذا الواقع ، وبعضا من مقوماته ، انهم يؤمنون بالحركة داخل الاطار ، وبالفرد داخل المجتمع، وبالمصلحة الشخصية داخل الصالح العلم ٠

ولكن اذا كان التغير الذى أصاب الواقع قد جاء على حساب فريق ، وفى الوقت نفسه لحساب فريق آخر ، أعنى اذا كان قد جاء ليحرر أيدى الكادحين من رءوس أموال المستغلين ، محققا الكفاية للكل ولا لأحـد ، والعدالة للمجموع ولا لفئة ، فثمة فريق ثالث لا هو من أولئك ولا من هؤلاء ٠٠ انهم فريق اللامنتمين الذين يعملون بسواعدهم ، ولا يعيشون

على رءوس أموالهم » ، إنما هم أقرب الى الخبراء الفنيين الذين يعيشون فى كل نظام ، ورغم ذلك فهم ضائعون فى كل نظام ، وضياعهم نابع من ذواتهم ، لأن الواحد منهم لا يعيش على الولاء للقديم ، ولا يمارس الانفعال الجديد ، وانما هو حر يهز كتفيه لكل شيء ، لأنه قادر على أن يفعل أى شيء ، وعلى أن يمتنع فى الوقت نفسه عن عمل أى شيء ·· فمشكلته نابعة من ذاته ، وذاته حرة لأن هذه الحرية هى مصدر ابداعه العلمى أو الفنى ، وضياع هذه الحرية معناها ضياع وجوده كله ، ولذلك فهو لايقامر بحريته على أى نظام · وهذا ما يقوله ابراهيم النمس ، الفنان الذى لم ينجح أخوه فى أن يجعل منه فنانا اشتراكيا ، يقول لصديقه «على» المهندس اللامنتمى: « باحبها لأنى زيك ·· حاير !! ولايص !! وملخبط !! ومغفل !! » ·

والذى يعنينا الآن ، هو أن هذه الأنماط الثلاثة هى الابعاد الرئيسية التى لابد أن تنشأ عن كل تغير اجتماعى ، أو التى لابد أن تصاحب كل تغير فى نظام المجتمع ؛ فالثورة الاجتماعية بمجرد نشوبها تخلق أنصارها من المنتمين ، وأعداءها من غير المنتمين ، وتخلق أيضا المركب من هذين النقيضين، وأعنى به فريق اللامنتمين، الذين يغالون فى الاتجاه الانطوائى ، ويصبحون نهبا لمشكلاتهم الذاتية التى لا تنتهى ·

وتفسير ذلك سوسيولوجيا أن كل تكيف اجتماعى جديد ، يبدأ بما يشبه الانطواء أو عادة النظر ، حيث يتجه الكائن الحى نحو عالمه الباطن ليعيد تنظيمه واعداده لمواجهة الموقف الجديد ، ولكن هذا الانطواء قد يتضخم فيصبح فرارا أو هروبا ورفضا للواقع بأكمله ، وهذا مايحدث لفريق الانهزاميين أو الرجعيين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع الجديد ، بل ويناصبونه العداء · وقد يعتدل هذا الاتجاه الانطوائى ويمضى بصاحبه الى الأمام ، فينتهى به الى تحقيق التكيف المنشود ، وهذا مايحدث لفريق الثوريين أو التقدميين الذين يناصرون الواقع الجديد ، بل ويصبحون هم أنفسهم عناصره ومكوناته · وقد يصبح هذا الانطواء نهبا لعناصر كثيرة متنافرة فتتشتت قوى الرجال ، ويفقد الفرد القدرة على الفعل ، وعلى المضى فى أى اتجاه ، واذ به يقف منفردا منعزلا غير قادر على تحقيق التكامل النفسى ، ولا حتى التكامل الاجتماعى ، وهذا ما يحدث بشكل واضح لفئات المثقفين ، أولئك الذين يحسون بذواتهم فى الوقت الذى يحسون فيه بذوات الآخرين ، ويبحثون عن طريق ثالث يضم القطبين فى مركب جديد ، فاذا بهم هم أنفسهم هذا المركب من النقيضين ، ولعل هذا هو

ما أدركه ابراهيم النمس فى هذه المسرحية عندما عاد يقول : « عارف سبب حيرتنا ايه ! ماعندناش وضوح رؤية ·· » ·

نعود فنقول ان هذه المرحلة الحضارية الهامة فى تطورنا المجتمعى ، مرحلة التحول الاشتراكى العظيم ، بكل ما تنطوى عليه من تناقض عاطفى وتناقض اجتماعى وتناقض أيديولوجى ، وهى تناقضات لابد أن تنشأ عن معاناة التغيير ، هى التى التقطها نعمان عاشور بحسه الفنى ، وناقشها بحواره الفكرى ، وعبر عنها تعبيرا دراميا فى مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » ·

ومن هنا لم تكن مسرحية نعمان عاشور هذه مسرحية « موقف » كما عند سارتر ، ولا مسرحية « فكرة » كما عند بيراندللو ، ولا مسرحية « عقدة » تبدأ وتتوسط وتنتهى كما عند شو أو ابسن أو استرندبرج ، وانما هى فى حقيقتها مسرحية « حالة » ، حالة اجتماعية يمر بها مجتمعنا فى فترة من فترات تحوله الاشتراكى · فاذا كانت هذه « الحالة » فى مسرحية « الناس اللى تحت » هى حالة انهيار الطبقة القديمة وخروج الطبقات الجديدة ، وكانت فى مسرحية « عيلة الدوغرى » هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضى ، فانها فى هذه المسرحية « بلاد بره » هى حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص من تناقضات هذا المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكى الصحيح ، وهذا هو ما عناه « محمد النمس » بقوله فى نهاية المسرحية محدثا زوجته عن ابنه الذى لم يولد بعد : « اللى فى بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم ·· ومش منهم ·· لازم يطلع من رمل الصحراء ·· ومية النيل ··· وطين الأرض » ·

أى ان الميلاد الاشتراكى الجديد ، فى المجتمع الاشتراكى الجديد ، هو قصارى أشواق الانسان الثورى فى هذه الفترة ·

غير انه اذا كان مسرح نعمان عاشور هو مسرح الحالة الاجتماعية الذى تتحرك داخله عدة شخصيات ، ولا أقول عددا من الأبطال ؛ أو مسرح الوضع الاجتماعى الذى لا يعتمد على تتبع مراحل الحدث ، بمقدار ما يعتمد على ثراء الحركة الداخلية ، فليس معنى هذا أن الكاتب يقف عند مجرد رصد حركة المجتمع ، وتسجيل أعراض التغيير ، مكتفيا بالتعبير السلبى والتصوير الحيادى ، وانما معناه أن الكاتب له موقفه الفكرى الذى

يعلن عنه ، ودعوته الاشتراكية التى يبثها فى كافة أرجاء المسرحيـة · فاذا كان فى مسرحيته الأولى « الناس اللى تحت » واقعا تحت تأثير **مكسيم جوركى** بواقعيته المباشرة ، وكان فى مسرحيته الوسطى « عيلة الدوغرى » لا يزال مأخوذا **بتشيكوف** فى واقعيته الشاعرة ، فاننا نراه فى مسرحيته الأخـيرة « بلاد بره » متأثرا الى حد كبير بالواقعية الاشـتراكية عنـد **برتولد بريخت** ، فالفن والدعوة فى مسرحية « بلاد بره » يذوب أحدهما فى الآخر ذوبانا كيمـاويا ، لا نحس معه بحيل التكنيك ، ولا بصراخ الدعـوة ·

ومن هنا كانت أصعف أجزاء البناء الفنى فى هذه المسرحية ، هى تلك التى خرج فيها الكاتب عن اطار مسرحه العام ، ليجارى الأساليب التكنيكية التى شاهدناها فى المسرح الحديث ، من ذلك مثلا كسر الحائط الرابع بين الممثل والجمهور ، كأن يخرج الممثل من النص ليخاطب الجمهور مباشرة ، كما فعل **بورنتون وايلدر** فى مسرحية « بلدتنا » ، أو تنيسى وليامز فى مسرحية « قفص الوحوش الزجاجى » ففى الفصـل الثانى من مسرحية « بلاد بره » نفاجأ « بنانا » وهى تحتضن « ابراهيم النمس » مخاطبة الجمهور : « تبقى دلعتنى ·· تعال ·· على مكتبى (وتشير للجمهور) بعيد عن دول ·· (وتخرج لسانها للجمهور وهى تأخذه معها) » · ومن تلك الأساليب أيضا أسلوب «المسرح داخل المسرح» الذى ابتدعه بيراندللو، والذى يخرج فيه الممثلون عن حالة الايهام المسرحى ليشعروا المتفرج بأنهم فى حالة تمثيل ، بل وتعليق على ما يمثلونه من أدوار · ففى الفصل الثانى من « بلاد بره » تتوقف أحداث المسرحية فجأة ، ويتغير مجرى الحوار على هذا النحو :

ابراهيم : للأسف المؤلف بتاعنا ماعندوش تكنيك ·· بيكرر نفسه ·· اللى تحت (ثم مشيرا لنانا) واللى فوق !

نانا : مافيش حل !!

ابراهيم : واحدة من اتنين ·· يا اما نقبلها مباشرة ·· ونكلم الجمهور !! اما نستعمل برخت ·· وننفصل عن الصالة ··

بدرية : يعنى نعمل ايه ؟!

نانا : أنا عندى فكرة !! ناخد من بيراندللو ·· وكل واحد يدور له على دور ·· ويلعبه ·

ومن تلك الأساليب كذلك أسلوب « الحوار المزدوج » حيث تتشابك الألفاظ ، ويتداخل الحوار بين كل اثنين من المتحدثين كما فعل « أوجين يونسكو » فى مسرحية « الحرتيت » عندما تشابكت الوحدة الثنائية المؤلفة من جين وبرانجيه ، مع الوحدة الثنائية الأخرى المؤلفة من العجوز والسيد المنطقى ، فهنا أيضا فى هذه المسرحية نجد شيئا من هذا القبيل ، عندما يقرأ « على » رسالة خطيبته « بدرية » بصوت عال ، وكأنه يحدثها فيتداخل الحديث فى الحوار الدائر بين نانا وابراهيم النمس ٠

غير أنه اذا كانت هناك غاية فلسفية يرمى اليها أوجين يونسكو ، ومؤداها أن اللغة موصل ردىء للأفكار ، وبالتالى فهى وسيله للانفصال لا للاتصال ، مادامت الألفاظ خالية من المعنى ، أو لا معنى لها الا فى رأس صاحبها فقط ، فليس هناك ما يدعو كاتبنا نعمان عاشور الى اصطناع مثل هذا الأسلوب ، طالما أنه لا يوجد هناك ما يبرره ٠

وبمقدار ما كانت هذه الأساليب مواطن ضعف فى البناء الفنى للمسرحية ، كانت هناك بعض الآراء الخاصة التى فرضها الكاتب فرضا على الحوار ، فبدت وكأنها أفكار الكاتب الشخصية ، من ذلك مثلا رأى الكاتب فى الفنان ، وكيف أنه الواحد الذى لا يتكرر « الواحد اللى فى المليون ٠٠ ويمكن اللى فى التلاتين مليون » ٠ فعندما يدنى محمد لنمس عامل المطروقات بهذا الرأى ، يبدو كأنما يردد رأى الكاتب ٠ ومن ذلك أيضا رأى الكاتب فى فن التمثيل ، وكيف أن التمثيل لاينبغى أن يكون طبيعيا ، ولا ينبغى أن يخرج عن كونه تمثيلا ، فعندما تقول « نانا » لابراهيم :

« عجبنى تمثيلك ٠٠ تعرف ليه ؟! علشان انت مابتمثلش طبيعى ٠٠ التمثيل لازم يكون تمثيل ٠٠ ودى نظريتى فى المسرح » ٠

تبدو هى الأخرى كأنها تردد رأى المؤلف نفسه ، وكذلك « ولى الدين » الذى أنطقه المؤلف بآرائه الخاصة فى أن المسرح الفرعونى ظهر قبل المسرح اليونانى ، وأن الفراعنة عرفوا الكورس قبل اليونان ، وأنهم استعملوا الأقنعة فى المناسبات الجنائزية ، بل وعرفوا مسارح الجيب التى كانت ملحقة بالمعابد ؛ وعلى الرغم من أن هذه الآراء فيها كلام كثير ، وكانت لا تزال موضع خلاف طويل بين مؤرخى الدراما وعلماء الأساطير ، من أمثال جلبرت مورى وألارداييس نيقول وايتيين دريوتون ، فان الالقاء بها فى عرض النص المسرحى لا يفيد المسرحية من حيث هى

عمل فنى ، فضلا عن أن المسرحية ليست هى المجال الملائم لابداء مثل هذه الآراء ٠

على أن هذه الملاحظات لا تقلل كثيرا من أصالة مسرحية نعمان عاشور وتميزها ، تلك الأصالة التى جاءتها من صدوره مباشرة عن واقعنا الاجتماعى ، وتعبيره الكوميدى عن روحنا الأصيل ، والتقاطه لملامح الشخصية المسرحية ، تلك الشخصية الساخرة فى مرح أو المرحة فى سخرية ٠ فهنا فى مسرحية « بلاد بره » شخصيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات مصرية ، ولغة لا يمكن أن تكون الا لغتنا نحن ٠

والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية ، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية ، وتصلح لخلق مسرح مصرى ٠ واذا كان فى مسرحية « الناس اللى تحت » قد تعرف على ملامح هذه الشخصية ، ثم ازداد تعرفا عليها فى مسرحية « عيلة الدوغرى » فالذى لا شك فيه أن نعمان عاشور قد وفق فى مسرحية « بلاد بره » فى بلورة هذه الشخصية ، والقذف بها الى خشبة المسرح ، فهى اذن خلاصة فن وعصارة فكر ! قطع الكاتب فى الوصول اليها شوطا طويلا ، طويلا الى أقصى حد ٠

ولعل أهم ما يميز الشخصية المصرية هو حساسيتها المطلقة على ادراك المتناقضات ، بما فى ذلك أوجه الشبه بين المختلفات ، وأوجه الخلاف بين المتشابهات ، ثم قدرتها الفائقة على تحويل مرارة الاحساس بالتناقض الى « نكتة » ساخرة ٠ فالنكتة هى سلاح المصرى فى مواجهة أعدائه ، سلاحه الذى يدافع به عن نفسه فى مواجهة الجيران ، وسلاحه الذى يدافع به عن عرضه فى مواجهة المجتمع ، وسلاحه الذى يدافع به عن وطنه فى مواجهة الحاكم المستبد أو المحتل الأجنبى ٠ وعلى ذلك فالنكتة هى التلخيص الوافى لعبقرية الشعب المصرى ، وهى التى أبقت عليه على امتداد خمسة آلاف عام ، لاقى فيها ما لاقاه من صنوف الغدر والظلم والاستبداد ٠

من هنا لم تكن التراجيديا القاتمة كالتى عند الاغريق ، ولا الكوميديا الهازلة كالتى فى كوميديا الفن ، هى مما يلائم المزاج المصرى ، وانما تلائمه الكوميديا التى لا تخلو من التأمل والتفكير ، والتى تنطوى على حكمة القرون فى أغلب الأحيان ٠ ولا شك أن حرص نعمان عاشور على رصد ظواهر التحول الكيفى فى المجتمع ، وما يتخلف عن ذلك من تناقضات ، هو الذى قاده بالضرورة الى ادراك أهمية « النكتة » كحل

للمتناقضات ، وقاده بالتالى الى التعرف على أهم ملمح من ملامح الشخصية المسرحية المصرية ٠

على أنه اذا كان مسرح نعمان عاشور بعامة هو مسرح الشخصية والشخصية المصرية بالذات ، فليس معنى هذا أن المسرحية تلف وتدور حول شخصية رئيسية ، تقودنا فى النهاية الى البطل فى المسرح التقليدى، سواء كان البطل فى صورة ملك مثل «أوديب» ، أو فى صورة أمير مثل «هملت» ، أو فى صورة قديس مثل «بيكيت»، أو فى صورة بورجوازى مثل «ايفانوف» ، أو فى صورة بروليتارى مثل « ويلى لومان » ٠ وانما معناه ان الشخصية المصرية كمدرك كلى عام تتجسد فى شخصيات فردية متعددة ، لكل منها دوره الرئيسى فى مجرى المسرحية ، فليس هناك شخص واحد تتبلور فيه كل ملامح الشخصية المصرية ، وانما نجد هذه الملامح موزعة على أكثر من شخص واحد مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير ٠ ومن ثمة نطالع فى كل شخص من أشخاص المسرحية كجزء ، ملمحا من ملامح الشخصية المصرية ككل ، ومن تواجد الشخصيات جميعا ، تكتمل الملامح وتتكامل السمات ، دون أن يقضى ذلك على استقلال كل شخصية على حدة ٠ فكما أن الكاتب يحرص على نقل الانطباع العام عن الشخصية المصرية ، فهو يحرص فى الوقت نفسه على رسم الشخصية الفردية بكل أبعادها وتفاصيلها حتى يمنحها حياة كاملة ٠

وتأسيسا على ذلك نقول ان قانون خلق الشخصيات عند كاتبنا المسرحى ، ليس هو قانون الهندسة الفنية أو التخطيط الفكرى ، بمقدار ما هو قانون التخلق العضوى ، مما يتيح الفرصة عريضة وواسعة أمام الحركة الدرامية لكن تنبع من داخل هذه الشخصيات ، مادام اجتماعها معا يكون بتناقضاته الحركة الدرامية ٠ وبذلك يمكن القول بأن قانون الحركة الدرامية عند نعمان عاشور انما يصدر عن سيطرة حالة اجتماعية عامة على مسرحه ، وتحرك عدة شخصيات داخل اطار هذه الحالة ، شخصيات تحمل من تناقضاتها الذاتية ، وتناقضات بعضها مع البعض الآخر ، ومع الحالة التى تعيش فيها ، ما يجعل الصدام من طبيعتها ، وما يملؤها بالغنى فى الحركة ، والخصوبة فى الحوار ٠

وهكذا لم يكن يمكن لشخصية مثل محمد النمس أن توجد دون أن توجد على الطرف الآخر منها شخصية نادر بك ، فالأول هو التعبير الصارخ عن الانسان الاشتراكى الجديد ، الذى تخلص تخلصا تاما من علائق الماضى ، ومؤثرات التراث ، وأوتى من الوعى الأيديولوجى ما جعله يؤمن بحتمية

التطور ، وارادة التغيير ، وألا تصالح على الاطلاق بين الطبقة الكادحة وبين طبقة الاقطاع والرأسمالية · أما الثانى فهو التجسيد الكامل للطبقة الرأسمالية المنهارة ، التى تحاول بشتى الطرق أن تتكيف مع النظام الجديد ، دون أن تنسى أبدا موقفها المضاد من الثورة ، ولذلك فهو يستعين بأساليب الرجعية والانتهازية ، لكى يطيل من عمره وعمر طبقته ، مستفيدا فى ذلك كله من التناقضات الكثيرة التى تتخلف عن مرحلة التحول الاجتماعى · الأول يحول بين أخيه « ابراهيم النمس » وبين الارتماء فى أحضان الرجعية ، ويحرص الثانى على أن تكون ابنته « نانا » طعما لأبناء الطبقة الجديدة الصاعدة ·

وكما لم يكن يمكن لشخصية مثل « محمد النمس » أن تقف وحدها بكل ما فيها من ثورية ، دون أن تهوى الى حضيض الخطابية والمباشرة ، مما جعل الكاتب يمدها بشخصية أخرى توازيها من ناحية ، وتستمر بها من ناحية أخرى ، تلك هى شخصية الست رحمة بكل ما تنطوى عليه من انبعاثات بيئتها · العمق والسطحية ·· التماسك والتفتت ·· الصبر والتمرد ، وبكل ما تتفجر به من حيوية وعفوية وانطلاق · كذلك لم يكن يمكن لشخصية مثل « نادر بك » أن تقف وحدها بكل ما فيها من تصلب وتحجر ، دون أن تتحطم وتنكسر ، لذلك حرص الكاتب على أن يضفى عليها شفافية فى النفس ، وعمقا فى الفكر ، وصوفية فى السلوك ، مما وجدناه فى شخصية « ولى الدين » التى أنطقها الكاتب بكل معانى القيمة والمعنى والمثال ، والانسلاخ عن اللحظة الحاضرة للارتماء فى أحضان الخلود · على أنه اذا كانت شخصية رحمة استمرارا لشخصية النمس ، وانقاذا لها من الخطابية والمباشرة ، فهى فى الوقت نفسه تقف على النقيض من شخصية ولى الدين ، التى هى بدورها انقاذ لشخصية نادر بك من الجمود والتحجر· هنا خصوبة الأنثى ، وهناك عقم الرجل ، هنا واقعية المرأة ، وهنـــاك رومانسية الفنان ، هنا الاقبال على الحياة ، وهناك الادبار عنها ، والارتداد الى حضارة الفراعنة ·· حضارة الموت ·

تبقى بعد ذلك الوحدة الثنائية المؤلفة من متولى وزهيرة ابنة الباشا، التى تزوجت من سائق عربات الأسرة ، وعلى الطرف الآخر منها الوحدة الثنائية المؤلفة من الدكتور فخرى وزوجته الألمانية ، ابن الطبقة المتوسطة الذى سافر فى بعثة الى الخارج وتزوج من بلاد بره · زهيرة تعبير صارخ عن الطبقة الأرستقراطية التى سقطت ، والدكتور فخرى تعبير صارخ عن الطبقة البورجوازية لنى تطلعت · أما الوحدة الثنائية المؤلفة من على

وبدرية ، فهى التى تقف حائرة بين هاتين الوحدتين ، على حاول أن يمشى فى الطريق الذى مشى فيه فخرى ولكنه لم يصل فيه الى النهاية ، وبدرية حاولت أن تتشبه بزهيرة ولـكن محاولتها لم يكتب لها النجاح ٠

وأخـيرا تجىء شخصـية عم سالم شبوكشى ، الرجل الطيب الذى يحمل على كتفيه سـنوات التحول ، ويعبر فى صبر ومثـابرة عن معاناة التغيير ٠٠ انه حكمة الحاضر وهدير التاريخ ، انه الشخصية الأثيرة لدى نعمان عاشور ٠٠ كمسارى « الناس اللى تحت » وطواف « عيلة الدوغرى » ومخدوم الجماعة فى « بلاد بره » ٠

و « بلاد بره » حقيقة ومجازا هى بؤرة الفعل المسرحى التى تصدر عنهـا الشخصيات وتعـود اليهـا أبدا ٠٠ فكل شخصية من شخصيات المسرحية تتخذ من « بلاد بره » موقفـا يعبر عن منطق فـكرها ، وحركة شعورها ، وطبيعة انتمائها الطبقى ٠٠ لذلك فان نعمـان عاشـور ينتقى من الأحداث واللحظات فى حيـاة شـخصياته ، تلك التى يشعرون فيهـا بحقيقة شعورهم تجاه « بلاد بره » كأتم ما يكون الشعور ، مادامت كل شخصية ترى فيها نوعا من القيمة كما سبق أن قلت ٠٠ قيمة اقتصادية أو قيمة عاطفية أو قيمة اجتماعة أو قيمة ثقافية أو أية قيمة أخرى ، كأن تكون قيمة سلبية أو قيمة انهزامية بمعنى من المعان ٠

ف « بلاد بره » تشـكل قيمة عاطفية بالنسـبة الى كل من زهيرة ومتولى ، فاليها هربا ليتمكنا من الزواج ، ومنها يعـودان ليبـدآ حيـاة جديدة ٠ فهى ملاذ الذين هاجروا من مصر قبل أن تندلع فيها الثورة ، وتقضى على التفـاوت الطبقى المرير ، الذى اضطرهما الى الهجـرة خارج البـلاد ٠ و « بلاد بره » تشكل قيمة ثقـافية بالنسبة الى كل من نانا وابراهيم النمس ، فهى تحلم بالكتابة للمسرح العالمى ، ويتطلع هو لأن يكون ممثلا عالميا ، فهى اذن مجال جديد للمواهب الجديدة ، التى تحاول أن تنطلق من الصعيد المحلى الى الصعيد العالمى ٠ و « بلاد بره » تشـكل قيمة اجتماعية بالنسبة الى كل من بدرية وعلى ، فهى تتطلع لأن تحيا حياة الرفاهية المادية فى عهد الاختراعات الحديث ، ويتطلع هو لأن ينسلخ من البيئة العاملة التىعاش فيها سنوات دراسته ، ولا يتمنى أن يقضى فيها بقية عمره ، فهى اذن رمز عام للتطلـع الطبقى الذى يراود أحـلام البورجوازية الصـغيرة ٠ أما « بلاد بره » بالنسـبة الى نادر بك فتشـكل قيمـة اقتصادية يهرع اليها هذا الرأسمالى المنهار ، ليستثمر فيها كل مايستطيع تهريبـه من أموال ، فهى اذن « يوتوبيـا » الذين اصطدمت مصـالحهم

الشخصية مع التغير المادى العميق ، الذى أحدثته الثورة الاشتراكية ٠ وأخيرا نجد أن « بلاد بره » تشكل قيمة فكرية بالنسبة الى الدكتور فخرى ، الذى اصطدمت آراؤه بالفكر التقدمى الذى اجتاح مصر الثورة ، فارتمى فى أحضان الحضارة الغربية كنوع من الخلاص ، وليس زواجه بألمانية الا تعبيرا عن انسلاخه التام عن أرض هذا الوطن ٠ ومن هنا كانت « بلاد بره » فى نظر الطبقة الجديدة الصاعدة ، التى وجدت تعبيرها فى « محمد النمس » قيمة سلبية أو انهزامية ، يحتمى بها كل من تناقضت أحلامه ، وتعارضت مصالحه ، مع التيار العام الذى يتحكم فى حركة التغير الاجتماعى فى مصر ٠

« بلاد بره » اذن هى بؤرة الفعل المسرحى ، وهذه كلها بمثابة عاكسات مختلفة يستخدمها نعمان عاشور ، ليلقى منها الضوء على الفعل الرئيسى فى المسرحية ، الذى يبدأ بعودة زهير هانم ابنة جلال باشا ، هى وزوجها متولى الذى كان يعمل سائقا عند والدها ، وهربا معا بعد علاقة حب عنيفة الى الخارج ، حيث قضيا ثمانية عشر عاما ٠ عادا بعدها الى مصر ليبدأ حياة جديدة ، عادا ليجدا أن كل شىء قد تغير ٠٠ الجراج والعربخانة والبيت الواقع فى عطفة الدرملى ، أما هى فقد استولى ابن عمها نادر بك على كل ما تبقى من التركة بعد التأميم ، وأما هو فقد آل بيته الى محمد النمس بعد أن دخل الحراسة ، والمشكلة الآن هى كيف يبدأ كل منهما حياته الجديدة ٠٠ وهنا يتقدم نادر بك بمشروعه الذى ينقذهما من الدمار ، ومن بيت محمد النمس الذى ينزلان فيه ، فالبيت لم يعد يحتمل متولى ، وزوجته زهيرة ، وأخته رحمة ، وابن أخته على ، فضلا عن النمس وزوجته سعاد ، وأخيه ابراهيم ٠ أما مشروعه فهو أن تنزل زهيرة الى الحياة العملية للعمل فى اللوكاندة السياحية التى يديرها ، وأن يعمل متولى سائقا له فى هذه المؤسسة ٠ ولكن متولى لا يطيق هذه الفكرة ، فكرة أن يتحول من سائق عند أبيها الى سائق عند ابن عمها ، أو بعبارة أخرى لا يطيق فكرة أن يتحول القطاع العام الى قطاع خاص لصالح نادر بك ، ويفضل أن يعمل سائقا على سيارته الخاصة التى عاد بها من بلاد بره ، وبذلك تفشل مؤامرة نادر بك فى اذلال متولى ، والابقاء على زهيرة الى جانبه بعثا لحبهما القديم ٠ وتتشابك خيوط المسرحية بعد ذلك وتتداخل العلاقات ، لكى تنتهى بزواج السيدة رحمة من عم سالم شبوكشى، وسفر بدرية هى وأخيها الدكتور فخرى الى الخارج ، وتنازل محمد النمس عن التمسك الشديد بأخيه ابراهيم ، بعد أن وقع فى حب نانا ، الفتاة الأرستقراطية التى اتفق معها على السفر الى الخارج ، وبعد أن توقفت

زوجته سعاد عن تعاطى حبوب منع الحمل ، وأصبح الآن فى انتظار ابنهما الجديد ، الابن الذى يحرص محمد النمس حرصا رائعا على أن يجىء نباتا مصريا خالصا ، لا يلوثه تراب « بلاد بره » ، ولا يفسده هواء « بلاد بره » : « لازم يطلع من رمل الصحراء ·· ومية النيل ·· وطين الأرض ·· » كما يحرص حرصا واعيا على أن يجىء هذا الابن الذى لم يولد بعد ، نتاجا اشتراكيا كاملا ، لا تتسرب اليه أية قيمة من قيم المجتمع الاستغلالى القديم : « من رملة تانية ·· ومية تانية ·· وطينة تانية ·· »

وأخيرا يحلم محمد النمس البطل العمالى الثورى ، الذى كافح طويلا وناضل طويلا من أجل أن يحصل أبناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يحلم بأن يجىء ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع يخلو من التناقض الطبقى ، ويحيا حياة الكفاية والعدل « ·· ابن المستقبل ·· غير دول كلهم ·· غير دول كلهم ·· » يقول هذا فى نهاية المسرحية ، وهو يدور حول نفسه ، مشيرا بذراعه لمن وراء الكواليس ، ومن يجلسون فى الصـالة ·

وتنتهى المسرحية ·· مسرحية « بلاد بره » التى كان نعمان عاشور فيها كالفارس القديم ، الذى ألقى بكل أسلحته فى المعركة ، عاقدا العزم على استنقاذ شرفه المسرحى ، بعد أن نال منه الكثيرون ، وبعد أن تراكمت عليه أكثر من علامة تعجب ، وأكثر من علامة استفهام · ولا شك انه عندما يفتح الستار عن ليلة العرض الأولى لمسرحية « بلاد بره » ، سيشعر جمهور المسرح ونقاده ، أن عملا ممتازا يقدم هنا ، وأن نعمان عاشور قـد أضاف اضافة حقيقية الى حصادنا المسرحى ·

obeikandl.com

كاتب ياسين.. بين المحلية والعالمية

* « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون عربية او فرنسيـة او بربرية ·· اما الآن فتغلب عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغى العودة الى الينابيع ، الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة ·· مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر · »

obeikandl.com

obeikandl.com

«أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدى الذى تصطدم به الجزائر اذا ما التفتت الى ماضيها ، ان حـرب المائة والثلاثين عاما · حـرب المليون شهيد ، هى التى منحت الجزائر الحياة التى تحياها اليوم » ·

بهذه العبارة الرمزية الموحية ، الثورية الدافئة ، قدم **كاتب ياسين** الشاعر الروائى المسرحى أحدث أعماله « الأسلاف يتميزون غيظا » ·· وهى المسرحية القصيرة التى افتتح بها المخرج الفرنسى **جان ماريه سورو** الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومى الشعبى بباريس ، والتى افتتـح بها مسرح الجيب أحد مواسمه فى القاهرة ··

ولكى يصل كاتب ياسين الى هذه المرحلة من الازدهار الفنى والنضج الفكرى ، قطع رحلة طويلة دامية عبر التاريخ واللغـة ، عبر النضـال والثورة ، عبر الفقر والاغتراب ، عبر الجزائر فى نضالها المرير المؤسى من أجل رجال فقدوا رحيق الحرية ، ونساء فقدن دفء الحياة الزوجية ، وأطفال أرضعوا الدم الحى ، وشمس مشرقة حجبتها رايات الاحتلال ، وبرتقـال حزين داسته أقدام المحتل الأجنبى الغاصب ·

ولم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء · أن يهب الشعب الجزائرى الغاضب هبة تكاد تكون انتحارية ، بل كانت كذلك بالفعـل ، هبة من أقسم بتراب الجزائر أن يجعلها نارا وجحيما فى وجه المسـتعمر الأجنبى ، وأن يجعل من الجزائر « البيضاء » جزائر لا أقول حمراء بل داميـة ، تروى بدوم الثـورة ، وتسقى بعرق المقـاومة ، وتطعم بجثث الشـهداء ··

ان نداء قويا حارا انطلق فى طول البلاد وعرضها ، يهيب بالشعب الجزائرى الباسل ألا يجرى وراء سراب مادى خداع ، هو سراب المـدنية الغربية ، وألا يحيا حياة منقولة مستعارة ، حيـاة انفصلت عن النبع

الصافى للفكرة العربية « خذوا أماكنكم فى مراكب الموت ، تعالوا بدوركم لتلحقوا بأسطول الأولين ، الذى أوشك أن يجتاح معا الزمان والمكان » ٠ انه نداء الأسلاف الذين يهيبون بالجيل الحاضر والأجيال القـــادمة ، أن تشترى بدمائها استقلال البلاد من السيطرة الأجنبية ، وأن تنال بجهادها حرية تلك السهول والجبال والأنهار ، التى تركت هكذا غنيمة للغاصبين٠ فلئن تقاعس الأبناء عن تحقيق هذه المهمة ، هلكت بتقاعسهم البلاد ، وانقلب شرف الأسلاف خزيا ، وصارت حكمتهم جنونا ، وأضحت حرية الانسان كلمة لا معنى لها ، بل ان الانسان نفسه يصبح « شيئا » لا قيمة له ٠

والمثقفون أكثر من غيرهم هم المندوبون لتحقيق هذه المهمة المقدسة ، لأنهم أكثر من غيرهم الذين يدركون حرية الفكر والضمير ، وعلى عاتقهم تقع مسئولية التحرير والتنوير ٠٠ وهكذا سرى نداء الأسلاف فى كيان الشعب الجزائرى مسرى لعصارة فى ألياف الحيـــاة ، وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما ظل الشعب الجزائرى يلقى بنفســـه فى أتون الحرية حتى يستوفى جهاده ، ويعمد نفسه بدم الشهداء كى يولد من جديد ٠ أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز نفوسا نبيلة طاهرة، فتأخذ على عاتقها أن تقف فى خط الدفاع الأول ، وأن تلهب مشاعر الشعب الجزائرى ، وأن تبدله من شعب يعانى آلام النزع ، الى أمة تعانق الشمس وتحيا حياة الخلود ٠

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، أنجبت الجزائر جيلا بأسره من الأدباء ، جيلا انصهر بلهيب المعركة ، واكتوى بنيرانها ، فلم يرضع الا دم الثورة ، ولم يفطم الا بعد أن جلب لبلاده الحرية ٠ وما هو الا أن شب الأدب الجزائرى الوليد ٠٠ فتيا فى عمره شيخا فى تجربته ، أنضجته الجزائر قبل الأوان ، كأنما أمه الجريحة تستحثه أن يولد ويفطم، وتتعجله أن يأخذ لها بالثأر ٠ وبالفعل انهارت أسوار الصمت ، وتعالت صيحات الثورة ، وجعل أدباء الجزائر يلفون فى الدنيا بمطالب جديدة ، وانفعالات جديدة ، ويصيحون جميعا وفى وقت واحد : « ان طريق الدم هو طريق الحرية » ولتثبت للعالم كله أن الجزائر لا ولن تطفأ لها شمس، أو تهتك لها ديار ٠

وهكذا تلفت الشعب فى الجزائر ، والثـوار فى المنطقة العربية ، والمثقفون فى أرجاء العالم ليجدوا بين أيديهم أدبا جزائريا راسخ الشكل عميق المضمون ، يتمثل فى ثلاثة أعمال روائية هى : « التل المنسى » **لمولود معمرى** ، و « الأرض والدم » **لمولود فرعون** ، و « البيت الـــكبير » **لمحمد ديب** ٠ هـذه الأعمـال الثـلاثة التى قام بهـا هؤلاء الثـــلاثة من

الرواد ، والتى ظهرت بظهور عام ١٩٥٢ ، كانت بمثابة اعلان التعبئة الأدبية والفكرية ، لكى تأخذ الكلمة دورها ، وتبدأ مسيرتها فى معركة المصير ٠ وما أن جاء عام ١٩٥٤ حتى كان جيش التحرير الجزائرى قد تشكل بالفعل ، وبدأ يقوم بدوره المجيد فى معركة التحرير ، وكان قد تشكل أيضا جيش حقيقى من الأدباء والثوار الذين دعموا حركة النضال الوطنى ، فحرثوا لها الأرض ، ورصفوا الطريق ، انه جيش التنوير الجزائرى الذى انضم الى رواده الثلاثة الأول صف طويل من الأدباء الشبان ، بينهم مالك حداد وكاتب ياسين وآسيا جبار ومصطفى الأشرف وموسى الأشتر وغيرهم ، ممن عرفوا كيف يفرضون وجودهم الأدبى على الثقافة الفرنسية نفسها ، فاعترف بهم كتاب فرنسا ونقادها ، حتى أصبح أدبهم جزءا لا يتجزأ من الأدب الفرنسى الحديث ٠

والواقع أن انتاج أدباء الجزائر وان جاء مكتوبا باللغة الفرنسية فانه فى حقيقته أدب عربى أصيل ، لم تطمس اللغة الفرنسية التى كتب بها نبضات روحه العربية ، ولم تحل دون ارتباطه بقضية الانسان الجزائرى بل لم تحول انطلاقته الى وجهة أخرى غير وجهة الانسان الثائر المتطلع أبدا الى الحرية ٠ وبذلك أصبح الأدب الجزائرى الوليد دما جديدا يجرى فى عروق الأدب الانسانى العالمى ؛ ألم يقل أحد الناشرين الفرنسيين فى تعليقه على رواية الأديب الجزائرى كاتب ياسين : «صحيح أن نجمة وضعت وكتبت بالفرنسية ، ولكنها تظل فى صميمها أثرا عربيا خالصا ٠ ولا يصح أى حكم يطلق عليها اذا ما فصلت عن التقاليد العربية ، تلك التقاليد التى ما تنفك تنتسب اليها حتى فيما تنكره منها » ٠

وهنا تندلع المشكلة الثقافية التى يثيرها أدب كاتب ياسين ، وأدب غيره من الكتاب الجزائريين ٠٠ مشكلة الثقافة القومية التى ينبغى أن تعبر عن نفسها باللغة العربية ، بحيث يبلغ أدباء الجزائر هذه المرتبة العالمية التى بلغوها ، من خلال لغتهم العربية لا من خلال لسان أجنبى ! فالسؤال المطروح الآن على أرض الجزائر ، وهى تحاول استرداد لغتها العربية ٠٠ لغة الأسلاف ، هو الى أى الثقافتين ينسب هذا الأدب الرفيع ٠٠ الى الثقافة العربية أم الى الثقافة الفرنسية ؟ وعلى فرض انه ينتسب الى الأدب الانسانى العالمى ، فالسؤال لا يزال قائما ٠٠ ما هى الجذور القومية التى انطلق منها هذا الأدب الى آفاقه العالمية ؟

لقد بلغ من ظلم الاستعمار الفرنسى فى الجزائر ، أنه جعل اللغة الرسمية فى البلاد وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما هى اللغة الفرنسية ،

بحيث لم تكن اللغة العربية تدرس على الاطلاق ، أو كانت تدرس على أنها لغة أجنبية · الأمر الذى ترتب عليه أن الجيل الكاتب من الأدباء ، لم يكتب أدبه الا باللغة الفرنسية لا لأنها اللغة الرسمية ، ولكن لأنه لا يكاد يعرف اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أيضا أن الجيل النـــاشىء من الأدباء ، لا يكاد يبشر بظهور كاتب كبير يكتب باللغة القومية وهى اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أخيرا اعتراف أحد رواد الأدب الجزائرى بأن انتاج جيله من أدباء الجزائر ، انما يتصف بالاقليمية أكثر من اتصافه بالعالمية ، لأنه فى حقيقته أدب محركة ، ومن ثم فهو يقول عن نفسه ، وعن جيله من الأدباء « نحن الجيل الأخير » ·

والذى يعنينا الآن هو أن هذه المشكلة الثقافية الحـادة ·· مشكلة الثقافة القومية فى الجزائر ، هى التى تصدى لها كاتب ياسين ضمن من تصدوا ، وحاول أن يضع لها الحلول ويذلل أمامها الصعاب ، فأما عن مشـكلة تعدد اللغات فى الجزائر ، وتمزق ثقافتهـا القومية بين العربية والبربرية والفرنسية وهى لغات الكلام الثلاثة ·· يضاف اليها لغة رابعة ، وهى الأمية ؛ فيقول كاتب ياسين ما يعد رداً على من يأخذون أمور الثقافة بسهولة تخلو من المعاناة : « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون جزائر عربية أو فرنسـية أو بربرية ، وحين فتحنا أعيننا فيهـــا كانت مســـتعمرة لا للفرنســـيين فقط بل للأتراك قبلهم · أما الآن فتغلب عليهـا اللغـة الفرنسية ، ولذلك ينبغى العودة الى الينابيع · أى الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة - مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر » ·

ويبرر كاتب ياسين مناداته بالعودة الى اللغة العربية كضرورة لابد منها لبناء أدب قومى فى الجزائر بقوله : « ان تعريب الجزائر فعل شرعى ، لأن العربية كانت لسـان الجزائرى عصورا طويلة حتى غدت لغته الأم · وقلما نجد بربريا لا يتحدث اللغة العربية العامية · ولكن لنفس هـذا السبب ومنذ الاستعمار الفرنسى فى عام ١٨٣٠ ، نجد أيضا من البربر ومن العرب من يتكلمون باللسان الفرنسى » ·

وأما عن مشكلة الأدب الجزائرى المكتوب باللغة الفرنسـية ، والموجه بالذات ضد الفرنسيين ، فعند الأديب الجزائرى أن العبرة ليست بالوسيلة وانما العبرة بالغاية ، فاذا كان هو وغيره من أدباء الجزائر قد استخدموا اللغة الفرنسية سلاحا لمواجهة العدو ايجابا وسلبا ، فلا يهم بعـد ذلك أن نسأل عن نوع السلاح ، وانما المهم أن نعرف فى صدر من يغمد هذا السلاح ، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « لقد كانت هناك حرب

بيننا وبين فرنسا ، ولكن من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف ان كانت البندقية التى يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية . انها بندقيته ، وهى سلاحه ، وهى لا تخدم الا معركته » .

وبعد أن يصف كاتب ياسين عمق المعاناة التى عاناها الأديب الجزائرى ، من أجل أن ينتزع هذه اللغة من بين أنياب الفرنسيين ، ومن أجل أن يشق لنفسه طريقا وسط شتى صنوف الاذلال ... الاذلال العنصرى ، والاذلال الاجتماعى ، والاذلال الحضارى ، يقول : « ان هذا الأدب هو السلاح الذى استخدمه ويستخدمه الجزائرى لكى يرد به على الفرنسى عندما يدخل معه فى صراع ، وعلى ذلك فمن الصعب على الجزائرى فى الوقت الحاضر أن يتخلى عن اللغة الفرنسية » .

وهذا صحيح .. صحيح رغم كل شىء ، رغم الشعارات التى يرفعها غلاة الوطنيين من دعاة القومية ، ورغم الأمنيات التى يطلقها أصحاب النوايا الطيبة ممن يسطحون كل مشكلة ، ويغضون كل اشكال . لقد ذاق أدباء الجزائر الكثير والكثير جدا لكى ينتزعوا للسان الفرنسى من أفواه المستعمرين ، ولكى يستخدموه بعد ذلك سلاحا فى معركة المصير... دبست كرامتهم ، وجرحت كبرياؤهم ، وذاقوا مرارة الحياة ، بل ومرارة الموت أيضا ، أمام مستعمر يتشامخ عليهم بثقافته وحضارته ، ويذلهم ماديا وروحيا وعلى المستوى الانسانى ، فكان لزاما على هؤلاء الأدباء أن يرهنوا على أصالة العقل العربى ، وقدرته على الخلق والابداع ، بل وعلى الوقوف كتفا الى كتف مع المحتل الأجنبى الغاصب .

أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز أعماق هؤلاء الأدباء ، فيأخذوا على عاتقهم أن يخوضوا معركة التنوير ، الى جوار معركة التحرير ، وأن يجعلوها معركة حضارية الى جانب كونها معركة بالسلاح ؟ لقد أحس هؤلاء الأدباء طوال فترة الاحتلال ، أنه اذا كان العدو قد شتت شملهم ، وتغلب عليهم بقوة المادة ، فانهم يستطيعون الصمود له بقوة الروح . وأنه اذا كانت راية الجزائر قد نكست فى المعركة الحربية ، فانهم أبناء هذه البلاد المناضلة ، يستطيعون أن يرفعوا رايات أخرى فى ساحات أخرى ، ذلك لأن الجزائر كما يقول كاتب ياسين : « ليست فردا بعينه ، ولا شخصا بالذات ، وانما هى فكرة ومعنى ، أو هى قيمة ومثال » .

والآن .. كيف استطاع كاتب ياسين أن يرفع هذه الرايات الأخرى فى ساحات أخرى ؟

ان الاجابة عن هذا السؤال هى فى حقيقتها مدار أدب كاتب ياسين كله ، وهى التى تقودنا بالضرورة الى معـرفة مدى النضـــال الذى ناضله فى حياتيه المعاشية والأدبية ، حتى يصبح هو ما هو عليه الآن · فها هى أخيرا نجمة « نجمة العنيفة النادرة ، الغولة ذات الدم القاتم ، قطرة لماء العكرة ، الزهرة التى هددت حتى أعماق جذورها ، نجمة التى قدر لها أن يتنازع الرجال لا حبها فحسب ، بل أبوتها ·· » · تلك هى « نجمة » كما يصفها الكاتب ، ونجمة هنا وفى كل أعمال كاتب ياسين هى الجزائر ، والجزائر هى البيضاء ، كما يقولون تونس الخضراء ، ومراكش الحمراء ·· ولكن الجزائر لم تكن بيضاء فى أيام الاحتلال الأجنبى ، كانت رمادية أو شهباء ، لطخها المستعمر الأجنبى ، ورمى أسلافها بالعار ، فاصبحت قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له ·

فى هذا اللون الرمادى الأشهب ، الذى يجسد معانى الهزيمة ولكنه لا يكبت نوازع الثار ، ولد كاتب ياسين ·· ولد فى ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر ، وكان أبوه محاميا من أبناء القبائل ، قال عنه كاتب ياسين فى رواية « نجمة » : « كان محمود فى السبعين أو الثمانين من عمره لا فرق ، لقـد فقد كثيرا من الأولاد ، وأنقذ هـذين الهكتارين فى أقصى الجبرية ·· كان آباؤه يمتلكون ستين هكتارا ، ولكن يبدو أن أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد ·· » ·

وعلى هذا المعنى شب كاتب ياسين ·· أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد ، والأسلاف يتميزون غيظا كلما رأوا أرض الجزائر تلفظ فلاحيها ذوى السراويل المهترئة ، لتستعيض عنهم بسادة جدد ، يتبخترون فوقها بالبناطيل الضيقة ، والقبعات العريضة ··· « يا للأرض الناكرة الجميل ! ومع ذلك تظل غالية ·· غالية جدا » ·

المهم أن كاتب ياسين ظل ، حتى السابعة من عمره ، يدرس اللغـة العربية ، ويحفظ القرآن الكريم فى « الكتاب » الى أن أخرجه أبوه من الكتاب ، وألحقه بحدى المدارس الفرنسية ، اعتقادا منه بأن دراســة العربية فى بلد يحتكمه الفرنسيون فيه اضاعة لمستقبل ولده ؛ وبقى كاتب ياسين يتعلم فى المدرسة الفرنســية حتى عامه الخامس عشر ، وبذلك تكاملت لديه ــ كما تكاملت من قبل لدى أبيه ــ الثقافة العربية والثقافة الفرنسية معا ، ولـكن شيئا من هاتين الثقافتين لم يرسخ فى ذاكرته بمقدار ما رسخت فيها ذكريات طفولته وطفولة ســواه ·· « بين ألوف الأطفال الذين يتعفنون فى الأزقة ، نحن عدة تلاميذ تحيط بنا الشبهات ·

أترانا سنكون خدما ؟ أيمكننا أن نطمع في شيء آخر ؟ الجميع يعرفون أن للسلم المجند في الطيران يكنس أعقاب سجائر الطيارين الأجانب ٠٠ » وتلك هي الصورة النموذجية للطفولة في الجزائر ، كما وصفها كاتب ياسين في روايته « نجمة » ، صورة صادقة جعلت كل من قرأها من الجزائريين يرى فيها ملامح طفولته ، وقسمات صباه ٠ الى أن وقعت أحداث يوم ٨ مايو ١٩٤٥ ، يوم النصر الحزين :

« ٠٠ كان النهار صحوا ٠٠

وكنت ترى المزارعين ، والعمال ، والتجار يتوافدون من كل ناحية٠

واحتشد جمع هائل من الناس ٠٠

وراحوا يهدرون ٠٠

كفانا وعودا ٠٠

١٨٧٠ ، ١٩١٨ ، ١٩٤٥ ٠

واليوم ٨ مايو » ٠

لقد وعدهم المستعمرون بالاستقلال غداة النصر ، فراح الجزائريون يشاركون في مقاومة « النازية » ببطولة نادرة ، وشجاعة منقطة النظير ، ولما انتهت الحرب ، وخرجت المظاهرات في مدينة قسنطينة ، تعلن لفرحة وتطالب باستقلال البلاد ، أسرعت الطائرات الفرنسية تحصد بقنابلها أرواح تلك الجماهير المطالبة بالحرية ٠ وباتت قسنطينة تلك الليلة وهي تضم أطلالها على رفات خمسة وأربعين ألف شهيد !

وكان كاتب ياسين واحدا من المتظاهرين ، الذين قبعت في نفوسهم خيبة الأمل الكبرى غداة ذلك اليوم الحزين ، أخطأه الموت ، ولكن السجن كان له بالمرصاد ٠

وفي السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة ، ولكن شيئين رائعين تأصلا في نفسه هما : الشعر والثورة ٠ لقد اكتشف أنه لم يخلق للدراسة في المدارس ، وأن هواه الأول هو أن يقرض الشعر ٠ كما اكتشف أن الثورة قدر ومصير ، وأنه ليس أشرف للانسان من أن يكون مناضلا ٠ وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « ٠٠ حتى عامي الخامس عشر كنت أعيش في الكتب ٠٠ أما الشعب فكنت ألتقي به في الطريق دون أن أراه ! ٠٠ وأما السجن فهو مكان مشترك فيه عرفت ، وفيه فهمت ! » ٠

وهكذا خرج كاتب ياسين من السجن عارفا حقيقة نفسه ، فاهما طبيعة دوره ، مصمما على أن يشارك فى معركة المصير · خرج ليجد الجزائر كلها وقد انطوت على نفسها منذ ذلك اليوم الحزين ·· تفتش فى أعماقها ، وتستعيد تاريخها ، وتتأمل واقعها ، لكى تبدأ من جديد خرج ليجد جيلا جديدا غاضبا ·· جيلا مختلف الملامح لاينحنى ولا يسامح ولا يعرف النفاق ، جيلا أدرك أن خلاصه لن يكون الا بيده ·· لأنه كما أن أحدا لا يموت من أجل الآخرين ، فان أحدا لن يحارب من أجل الجزائر

وما هى الا تسع سنوات حتى انقلبت دموع ذلك اليوم الحزين الى دماء ثورة ، وصارت حسراته صيحات نصر · اندلعت الثورة فى الجبال وامتدت حتى شملت الوطن بأسره ، ولم يعد فى مقدور أحد أن يوقفها ·· شىء واحد فقط كان قادرا على ذلك ·· حرية تلك البلاد ، واستقلال ذلك الشعب ·

وبالفعل وقعت اتفاقية وقف اطلاق النار فى مارس ١٩٦٢ ، وفى يوليو من نفس العام حصلت الجزائر على استقلالها ، وكان هذا الاستقلال هو الثأر الوحيد لدم المليون شهيد !

وهكذا خرجت أعمال كاتب ياسين من أتون النار الى حيث شاهدت النور ·

أما الشعر فقد مارسه فى ديوانين ، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر ألمانى ، كان يعيش فى باريس ويتنقل فى الجزائر ، وبذلك دخل كاتب ياسين دنيا الأدب وهو بعد فى السابعة عشرة من عمره ، وأما الديوان الثانى فقد ظهر فى العام الماضى بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » ·

ان كاتب ياسين يعد اليوم أصدق وأعمق شعراء شمال أفريقيا ، فهو شاعر أولا وآخرا ، شاعر حتى فى مسرحه ، وحتى فى مقالاته الأدبية وكتاباته السياسية ، انه يردد أصداء بريخت وأراجون وبول ايلوار ، ترديدا فيه عمق القن ، وأصالة الفنان ·

ان شعر كاتب ياسين يصدر عن تمثل عميق للشعر الفرنسى الكلاسيكى ، يقابله على الطرف الآخر ثورة عارمة على المحتل الأجنبى الغاصب · وباللاشتعال الذى يحدث حين تتصارع هذه الكلاسيكية الفرنسية على صعيد الحياة الثقافية ، مع معاداة الاستعمار الفرنسى والحقد عليه ، وذلك على صعيد الحياتين ·· السياسية والاجتماعية · من هذا

المزيج المتناقض نبع شعر كاتب ياسين ·· وبفضل هذا المزيج المتناقض اكتسب شعره سره وثرائه · ولعل هذا المعنى هو الذى قصد اليه كاتبنا الشاعر عندما قال : « الشعر هو هذا البؤس الذى يبدو اذا نحن نظرنا اليه من الخارج ، ولكنه فى الحقيقة غنى وثراء · فالغنى الجزائرى ذو المظهر الخارجى الحسن ، هو فى حقيقته فقير جاف ؛ أما ذو المظهر الردىء المهترىء الملامح من شاربيه حتى قدميه ، فهو الغنى على الحقيقة · وهذا الغنى الخفى هو ينبوع الشعر عندنا » ·

هذا عن الشعر ·· أما الثورة ، فقد مارسها كاتب ياسين فنا بعد أن مارسها عملا فى ثلاث مسرحيات هى : « الجثة المعاصرة » ١٩٥٥ و « العقاب أو النسر » ١٩٥٩ و « الأسلاف يتميزون غيظا » التى بدأ كتابتها سنة ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ ، لتعرض أول ما تعرض على مسارح فرنسا ، ولتعرض بعد ذلك على مسارح القاهرة ·

ولقد وجد كاتب ياسين فى المسرح ، بعد أن وجد فى الشعر ، أداة جيدة لتوصيل الأفكار ، ومنطلقا رائعا لاعلان الثورة ؛ ففى المسرح تلتقى الأجهزة الفنية بالأجهزة البشرية ، ومن المسرح يخرج الجمهور أكثر قدرة على الفعل ، وأكثر قدرة على التصور · وهاتان هما أداتا الثورة ·· رؤية واضحة وعمل شجاع · وهذا هو مسرح كاتب ياسين ·· مسرح الارادة · الارادة التى تعمل ما تراه أو التى ترى ما تعمله ؛ والرؤية هنا لا تقف عند معنى الابصار ، بل تغوص الى الداخل ·· الى حيث تعنى البصيرة ·

وهذا ما عبر عنه كاتبنا ياسين بقوله : « من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحا للارادة · أضع فيه يدى على كل الجروح ! لو كنت حرا من كل واجب لما كتبت غير الشعر ·· فأنا أعتقد أن التأثير فى القارىء أعمق من التأثير فى المشاهد ·· ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع ·· ولابد فى نفس الوقت من التأثير فى أكبر عدد ممكن من الناس » ·

ولعل مسرحية كاتب ياسين الأخيرة « الأسلاف يتميزون غيظا » هى أكثر أعمال هذا الكاتب أصالة ونضجا ؛ ففيها اتحاد كاتب ياسين من تجاربه السابقة ، وفيها أودع عنصر الفكر الى جوار عنصر الانفعال ، فاكتسب الانفعال عمقا ، بمقدار ما اكتسب الفكر دفئا وحرارة ·

على أننا لن نستطيع أن نعرض هذه المسرحية أو نتعرض لها ، ما لم نربطها بشكل أو بآخر بمسرحيته الأولى « الجثة المحاصرة » ، فالشخصيات هى نفسها الشخصيات ، الأخضر وحبيبته نجمة وصديقاه حسن ومصطفى

وأبوه الذى تبناه وهو طهار ، والموضوع هو نفسه الموضوع ·· الجزائر والحدث هو نفسه الحدث ·· حرب التحرير ، والنتيجة هى نفسها النتيجة ·· الثورة كسبيل الى الحرية · وهكذا تبدأ مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » من حيث تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » · وبعدهما تجىء « العقاب » تلك القصيدة المسرحية الجميلة والجليلة معا ، والتى توج بها كاتب ياسين جهوده المسرحية حتى الآن ·

فأما « الجثة المحاصرة » وهى المسرحية التى عاد الكاتب فبدل عنوانها وجعله « المرأة المتوحشة » ، فتقع فى قسمين : القسم الأول « برولوج » عنوانه «الجثة المحاصرة» ، حكى فيه المؤلف عن صراع الفلاحين ضد الاحتلال التركى البغيض ، الذى سبق الفتح الفرنسى للجزائر ، ثم تكلم بعد ذلك عن الاحتلال الفرنسى فعرفنا من كلامه أن الذى يحكم الجزائر ليس حكومة فرنسا ولكن يحكمها المستوطنون ، وأن الحكومة الفرنسية تقف مكتوفة أمام أعمال الارهاب التى يشيعونها فى الجزائر · والقسم الثانى «أبيلوج» عنوانه « المرأة المتوحشة » حكى فيه عن انتظار الثلاثة ·· نجمة ومصطفى وحسن ، عودة الأخضر الذى يتزعم ثورة المجاهدين ، ويحمل راية المقاومة فهم لا يعرفون ان كان الأخضر لايزال حيا أم أنه قتل ، ولكن الذى يعرفونه هو أنهم فى حيرة من أمرهم ، لأن اختفاء الزعيم معناه ضرب حركة المقاومة ، واشاعة الهزيمة فى نفوس المجاهدين · وأما الأخضر نفسه ·· بطل المسرحية فنراه على امتداد القسمين الأول والثانى راية للثورة الجزائرية ، ثم رمزا انسانيا لثوار الجزائر ·

وتدور المسرحية فى شارع من شوارع حى القصبة الشهيرة ، أنه شارع الفندال ·· والفندال هم القبائل المخربة التى اشتهرت فى التاريخ بأعمال النهب والسلب ، وتدمير كل حضارة ، والقضاء على كل عمران · ولكن الفندال الذين يرمز اليهم اسم الشارع ليسوا هم فندال القرون الماضية الذين غزوا البلاد ، ولكنهم فندال القرن العشرين من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا الجزائر ·

فى ذلك الشارع العتيق بالحى العتيق ، نرى جماعة من المجاهدين هم جماعة الأخضر ·· نجمة حبيبته ، وحسن ومصطفى صديقاه فى الكفاح ، ثم أبوه الذى تبناه وهو طهار ؛ نراهم يتحاورون فيما اذا كان الأخضر قد قتل أم أنه لايزال على قيد الحياة · أما نجمة فترى فى عودة الأخضر عودة الحبيب الغائب ، ويرى مصطفى وحسن فى عودته عودة رفيق السلاح ورمز المقاومة ، ولا يهم طهار ان كان يعود أو لا يعود ··

فهو لا يرى فى عودته الا اسكاتا لدموع أمه التى تبكيه كل يوم ، ولا يرى فى عدم عودته الا اسكاتا لطلقات النار التى تهددهم كل حين ٠

وفيما هم يتحاورون تهب موجة جديدة من موجات الارهاب التى يشنها المستعمرون ، تهب على حى القصبة لتحصد أرواح الأهالى ، وتفتش عن مخابىء المجاهدين ٠٠ ومن بين جثث القتلى وآلام الجرحى ، يخرج الاخضر جريحا يتحامل على آلامه ، ويتوكأ على جرحه العميق ، وتراه نجمة فتسرع اليه لتعاونه على النهوض والاختفاء ، ولكن النزيف يثقل عليه فيلقى بظهره الى شجرة البرتقال ، ويسألها عن ظروف المقاومة وأحوال المجاهدين ، ولكن نجمة تستاء لهذه الأسئلة وتريده أن يسألها عن حبها له ويحدثها عن حبه لها ٠ وهنا يقع بينهما خلاف حاد ، هو فى حقيقته الخلاف بين واقعية المرأة التى لا تريد من الدنيا شىء سوى رجلها، لأن رجلها بالنسبة لها هو كل شىء ؛ وبين مثالية الرجل الذى يضحى بحياته من أجل أمته وشعبه ، ولا يرى فى حبيبته الا قطعة من جسد هذه الأمة ، وعلامة على حياة هذا الشعب ؛ فان هو ضحى من أجل بلاده فانما يضحى من أجل حبه ، لأنه لو انتهك العدو حرمة هذه البلاد ، فانما ينتهك حرمة حبه ٠ ولكن أصوات الرصاص سرعان ما تعلو على عتاب المحبين ٠٠ فقد اشتدت هجمة جنود الارهاب ، وطوقوا الحى بأسره ؛ وعبثا تحاول نجمة أن تهرب آخذة معها الأخضر الذى أعياه النزيف ، وأخيرا تضطر الى الفرار وحدها ، تاركة الأخضر مستندا الى شجرة البرتقال ٠٠ وعندما تنحسر موجة الارهاب ، وتعود نجمة ومعها مصطفى وحسن ليبحثوا عن الأخضر ، لا يجدونه عند الشجرة ، ويجدون مكانه بائع البرتقال العجوز ، الذى يرى كل شىء ولكنه لا يبوح بأى شىء ٠ وبعد أن يحاورهم ويحاوروه يهددونه بالقتل فيعترف بأنه رأى الأخضر جريحا يحتضر ، فأنقذته مارجريت الفتاة الفرنسية التى نؤمن بحق الجزائر فى الاستقلال والحرية ، ولكنها تعيش مع أبيها القائد فى جيش الارهاب الفرنسى ؛ لقد كانت تمر بسيارتها فى حى القصبة ، فرأت الأخضر على هذه الحال ، فأخذته بسيارتها الى بيتها حيث ضمدت جراحه ٠

والى بيت القائد الفرنسى يهرع الثلاثة نجمة وحسن ومصطفى بأحثين عن الأخضر ، وعلى فراش مارجريت يجدونه ممددا ، وقد ضمدت جراحه ، والفتاة الفرنسية الى جواره ٠ أما مارجريت فتهرب الدماء من وجهها حين تجد نفسها محاطة بهؤلاء الثوار ، بينما تفور الدماء فى عروق نجمة حين تجدها جالسة على السرير الى جوار الأخضر ٠ وينجح مصطفى وحسن

فى تهدئة مارجريت . ثم يتجهان بالحـــديث الى الأخضر ، انهما يحدثانه عن ضرورة استمرار المقاومة ، وضرورة عودته لقيادة المجاهدين • وفيما هم يتناقشون يرتفع صوت مصطفى من حدة الانفعـــال ، فيـــدخل القـائد الفرنسى على اثر ذلك مندفعا من الباب ، وفى الحال يخرج حسن مسدسه ويرديه قتيلا • وترتاع مارجريت اذ ترى أباها مضرجا فى دمائه ، ولكنها لا تلبث أن تتمالك نفسها ، ناصحة اياهم أن يخرجوا فورا حتى لاينكشف أمرهم ، ولـكن أمرهم سرعان ما ينكشف فيتمكنون جميعا من الفرار ، الا الأخضر الذى يقعد النزيف عن اللحاق بهم ، فيلقى عليـــه القبض ، ويقدم للمحاكمة ليحكم عليه بالاعدام •

وقبل تنفيذ الاعدام ، يحاول جلادوه أن ينتزعوا منه كل ما يعرفه عن أسرار حركة المقاومة ، ومخابىء المجاهدين ، ولكنه يرفض أن يبوح بأى سر ، فيعذبوه عذابا وحشيا ينتهى به الى الجنون • ولا يجد جلادوه معنى لاعدامه ، فيلقون به خارج السجن ، ليكون عبرة لزملائه من الثوار• ويخرج الأخضر من السجن ليجد مارجريت وحدها فى انتظاره ، فيتكىء على حبها له ، ليعود معها الى حيه العتيق •• حى القصبة •

وهناك فى الشارع العتيق بالحى العتيق لا يجد الأخضر أحدا فى انتظاره ، كل من يحبه لا يلبث أن يفر منه ومن جنونه الغريب ، أما مصطفى وحسن فينصرفان الى مزاولة النضال ، وأما نجمة فتنصرف عنه وتنصح مارجريت بأن تنصرف عنه هى الأخرى ، فخير لمن يحبه أن يبتعد عنه حتى لا يراه يترنح هكذا كالمجنون الأعمى • وأمام هذا كله لا يملك طهار أبوه بالتبنى الا أن يطعنه طعنة قاتلة ، لكى يريحه من عناء جنونه وآلام عماه • ويهرب طهار ومعه نجمة ومارجريت تاركين الأخضر مضرجا بدمائه ، يحاول جاهدا أن يرتمى على شجرة البرتقال ، وأن يلتصق بها حتى يصبح هو والشجرة شيئا واحدا •

وكالمصلوب الذى يقطر آلاما ودما ، يرى الأخضر فى نهاية المسرحية معلقا على شـــجرة البرتقال ، ومن حوله جمهور غفير يستمع الى كلمـــاته الأخيرة •• تلك الكلمات التى تخرج من فمه تتحشرج ، كأنما هى صوت الشهيد يتكلم ، أو صوت كل من لا صوت له : « أيها المجاهدون ! يا أبناء حزب الشعب ! لا تتركوا مخابئكم ! ان المعركة مازالت دائرة ! » •

وتدوى كلمـــات الأخضر فى أرجاء حى القصـــبة لتزلزل الجمهور من أعماقه ، فيهرع الى سفوح الجبال لينضم الى المجاهدين الثوار ، ولينتظموا

جميعا فى صف واحد ·· الثورة · وعندما تهب الرياح ، ويشتد البرق، وتنزل الصاعقة على شجرة البرتقال ، ويسقط الأخضر فوق الأرض ، وتختفى جثته تحت كومة من أوراق البرتقال ، عندما يحدث هـــذا كله تكون كلمة الأخضر الأخيرة قد أصبحت فكرة ·· فكرة فى الرءوس وفكرة فى الأعناق ، ويكون الأخضر نفسه قد أصبح وقودا حيا لحرب التحـرير ، ورمزا رائعا لثوار الجزائر ·

هذه هى « الجثة المحاصرة » مسرحية كاتب ياسين الجميلة والمؤسية معا ، التى تعد تذكارا حيا لثورة الجزائر ، وقراءة لا تـسى لحرب التحرير ·· وهى المسرحية التى قال عنها الناقد المسرحى كلود روا أن النثر فيها موفق أخاذ ، والصور فيها تتنفس كالأفكار سواء بسواء ، كما قال أيضا : « يوجد فى كاتب ياسين شيطان بوسيه ، كما يوجد فيه ملاك أسود هـو ملاك الثورة · ولذلك كانت مسرحيته أوراتوريو غنائى صلب وقاس ·· بروكى وغريب » ·

أما مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » فتبدأ من حيث تكاد تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » ، فمن هم هؤلاء الأسلاف الذين يتميزون غيظا ؟

انهم الآباء والأجداد الذين نسوا ماضيهم الجزائرى المجيد ، نتيجة لحياتهم الطويلة تحت وطأة الاحتلال الأجنبى الغاصب ، ولكنهم أهابوا بالأجيال القادمة أن تناضل من أجل شرف العيش ، وكرامة الحياة ·· من أجل الجزائر · « نحن السلف ، نحن الذين يحيـون فى الماضى ، نحن أنوى الجماعات ، عددنا دائما فى ازدياد ، وننتظر معونة ، ونزن الأشـياء بميزان دقيق ، ونملى شرائعنا ، نحن رؤساء قبيلة السلف ، نشعر أحيانا بالميل الى محادثة الأرض ، الى بث الشجاعة فى نفوس أولادنا » ·

وعلى الرغم من طول فترة الصمت التى زادت على المائة عام ، هبت الأجيال الشابة فى الجزائر هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية بل كانت كذلك بالفعل ، هبة استشهد فيها مليون جزائرى ، استشهدوا بعد أن عرف الشعب كله طريقه ، وبعد أن وجد الشعب خلاصه ·· طريق الحرية والثورة :

« أسلحتنا ساذجة وخطيرة ·
مثل الجمهور الذى تجذبه النبوة فيهرع
أجل الهزيمة الدهرية سوف تغسل ·

وتعود أرضنا طفلة ، وتشتعل حمياها من جديد ! »

والمسرحية تدور أحداثها فى الجزائر منذ عشرين عاما ، تدور حول « الأخضر » حبيب د نجمة » الذى يخرج من السجن مصابا بالجنون من أثر التعذيب ، وتحاول « نجمة » أن تعالجه بما يشبه الزار ، ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه ، فتصاب « نجمة » بالجنون هى الأخرى ، ولكنه جنون غريب بهذه المرة ، جنون من يخلع ثوب الحب ليرتدى درع الحرب ، جنون من أقسم أن يفتدى بكل سنة من عمر « الأخضر » جنديا من جنود العدو ، ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » :

« دائما كنا وحيدات
لكننا اليوم نصل الى نهاية المطاف ،
اما الآن أو لا شىء أبدا » .

ان « نجمة » فى الحقيقة هى الجزائر الخالدة ، الجزائر التى أدمتها جراح الحرب . فهى رمز للجزائر التى تحب وتكره فى نفس الوقت . وهى عندما تواجه ماضيها انما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم فى حوار عنيف ، أما عندما تصاب بالجنون فهى تصاب به من فرط الحسرة . كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب ، مما دعا « طهار » زوج أمه وأبوه بالتبنى الى قتله رحمة به .

وهكذا تنضم « نجمة » الى جيش التحرير مع زميلاتها من المجاهدات ويعود الحب ليأخذ مجراه وسط المعركة ، وان كان هنا قد غير مجراه .. فهو يسيل كالدماء وسط الجرحى والموتى ورائحة الصديد ، بل وسط نيران المعركة . فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة ، ولكن الأمر ينتهى بأن يقتل مصطفى زميله حسن ، وأخيرا تموت نجمة . وبموتها تموت فترة من أحلك الفترات فى تاريخ الجزائر : فترة الاحتلال البغيضة .

وأخيرا يردد الكورس فى نهاية هذه المسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » هذا النداء القوى الصارخ : الى الميدان ! الى الميدان ! الى الميدان ! فالموتى لم يتركوا مكانا لينام فيه الأحياء ! .

« لم يبق هناك حب ، لم يبق أحد ، لم يبق الا أنا . لم يبق الا أنا ، طائر الموت ، رسول الأسلاف ! » أما طائر الموت هذا فهو العقاب الذى أصبح رمزا للأخضر ، بعد أن كان الأخضر يقود حركة المقاومة ، أصبح

العقاب روحا تهيمن على الثوار ، وتشحذ عزيمة المجاهدين · وكمـــا أن العقاب هنا هو البديل الرمزى للأخضر ، فالأخضر نفسه هو البديل الأدبى لكاتب ياسين ·

ولعلنا نجد فى الأصـــل البدوى الذى ينحدر منه كاتب ياسين ، تفسيرا لتلك القوة الغريبة التى تشده الى الأجداد ؛ وكأنه يتمثلهم طيورا جارحة تملأ سماء الجزائر ، أو روحا قلقة هائمة لا تجد سبيلا الى الراحة، أو قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له ، فاذا بهم ينقلبون عقابا هرما يحوم فوق رءوس الأحفاد ، يحاصرهم ، ويسد عليهم الآفاق ، يستصرخ فيهم المروءة والشرف ، ويهيب بهم أن يناضلوا من أجل ستقلال البلاد ·

ان العقاب ·· طائر الأسلاف يظل دائما أبدا فى اثر الأحفاد ·· كالظل ·· كصوت الضمير ·· كعين الله ··

« أيها العقاب ابتعد ! أعرف ، أعرف ، أنك الأخضر القديم ، أنت الحيوان الرهيب المغتذى من جثته ، أنت طائر الأسلاف » ·

أما صاحبة هذا الصراخ فهى « المرأة المتوحشة » التى أصبحت رمزا لنجمة ، كما أصبح العقاب رمزا للأخضر ·· انها هنـا تستحث النسوة أن يناضلن هن الأخريات من أجل حرمة الأرض ، ومن أجل بكارة الحياة ·

وبذلك تعود « نجمة » ويعود « الأخضر » ، يعودان من جديد رمزا للثورة المقدسة ، والثأر الخالد ، حتى يكتب النصر لأرض الجزائر ، ويحصل الأحفاد على حريتهم واستقلالهم ، فتقر بذلك عيون الأسلاف ، ولا يتميزون بعد ذلك غيظا · وعلى هـــذا المعنى ، وبهـذا النشـيد ، تنتهى مسرحية « العقاب » :

« عيون الأسلاف باتت قريرة ·
منذ أن أدركنا كنه رسالتهم ،
وأذبنا أغلالهم ، وعشنا حلمهم ، وسهرنا رقادهم
عيون الأسلاف باتت قريرة · »

وهـكذا ·· هـكذا رأينـا كيف كانت الحرية والثورة هما القيمتان الأساسيتان فى حياة كاتب ياسين الشعرية والمسرحية ؛ واذا جاز لنـا أن نلخص رسالة هذا الكاتب فى عبارة واحدة ، لما وجدنا أفضل من هذه العبارة : « أنت ثائر اذن فأنت حر » ·