

الدراما غناء ..  
في مسرح نجيب سرور

---

« وَالْغُنَا زَيْ الصَّلَاةِ  
وَالصَّلَاةُ زَيْ الْغِنَا  
وَاللِّي بِيَفْنِي غَنَاوِي ابْن الْبَلَدِ  
بَعْد مَوْتِهِ  
يَبْقَى بِيَصَلِّي عَلَيْهِ » .

نجيب سرور  
مسرحية .. منين أجيب ناس

## الدراما غناء

في مسرح نجيب سرور

( ١ )

الديمقراطية .. و .. المسرح

لايزدهر المسرح : أدبا مكتوبا ، أو فنا .مثلا - إلا في مناخ ديمقراطى حقيقى ، يتبع له النشاط والازدهار ، ويمتج الفنان طاقات متحررة قادرة على الخلق والإبداع . إن جوهر الدراما المسرحية هو ( الصراع ) الذى يتناول قضية إنسانية ، تتعدد الأساليب الفكرية في كشف تأزمها ، وتنشعب السبل والمعتقدات في طريق حلها . هذا الصراع الدرامى يستمد عناصره من جدل الحياة حوله . وكلما كان الواقع الذى يتحرك فيه كاتب المسرح يسمح بالحوار الفكرى ، فاتحا النوافذ المضيئة للجدل ، واعيا بأن التقدم لا يتم إلا من خلال حرية فكرية وحركة ديمقراطية .. صار ذلك هو المناخ الحقيقى الذى يزدهر فيه فن المسرح ويطرد تقدمه : تأليفا وتمثيلا . ولا أدل على صدق هذه المقولة سوى ما نلاحظه من ازدهارة واضحة في أعقاب نصر أكتوبر ١٩٧٣ ، بعد أن شجبت الحركة المسرحية بعد نكسة ١٩٦٧ .

وأهم ما يلاحظ حول هذه الازدهارة في المسرح المصرى اليوم ، هو أن مسرح الدولة - ولعل أبرز شعبه مسرح جورج أبيض ( القومى سابقا ) لا يقدم سوى مسرحيات قليلة جدا من ناحية ، وأغلبها ضعيف القيمة الفنية من ناحية أخرى ، باستثناء مسرحية « فيدرا » لراسين ، التى لا أرى رغب قيمة النص وأهمية المؤلف - مبرراً واضحا لعرضها في هذه المرحلة . اللهم إلا إذا قلنا إن مديروته وجدت فيها مجالا فسيحا لعرض إمكاناتها المسرحية . بعد ذلك قدم نفس المسرح عملا سيئا جدا - من وجهة نظرى الخاصة - وهو مسرحية « الحى والميت » لسعد مكارى . ورغم أن الممثلين كان أداءهم جيدا - بصفة عامة - إلا أن امتياز الممثل « الحى » لا يبعث الحياة في النص « الميت » . وبعد هذا ينوى إعادة العرض المسرحى لرواية « بداية ونهاية » لنجيب محفوظ ١٩٤٩ ١١٢٢

بينما يقوم مسرح الدولة الأساسى بذلك الدور الفنى المتواضع ، يظهر المسرح ( الخاص ) بفروعه المتعددة بارزا في حلبة الصراع الفنى بين المسارح . وهذه الازدهارة اللافتة للمسرح الخاص تسمى جاهدة - وبشكل واضح رغم تنوع وتفاوت الإمكانيات - إلى إزالة ما أشيع عنه من أنه مسرح تجارى أعد فقط للمتعة والتسلية ، أو هضم عشاء دسم « للقطط السماء » المحلية أو الوافدة ، لذلك لا يملك الراصد لحركة المسرح المصرى اليوم ، إلا أن يحبب فرقة الفناني المتحددين في مسرحية « شاهد

ماشفش حاجة » ، والمرح الجديد الذى يقدم « انتهى الدرس ياغبى » ، وفرقة الكوميدي المصرية التى تقدم الثنائى فؤاد المهندس وشويكار فى « ليه .. ليه » ؟ ، وفرقة عبد المنعم مدبولى فى « واجل مافيش منه » . وهناك فرق أخرى خاصة كثيرة - رغم اختلاف المجهود الفنى والسمة المميزة لكل منها - إلا أنها تقدم بعض محاولات جادة وتواصل بجهدنا ( الفردى ) مسارها المسرحى بنجاح .

## ( ٢ )

## أزمة فن .. أم .. أزمة نص .. ؟

وهنا يثار السؤال التقليدى عند الحديث عن أزمة المسرح فى واقع ما ، ذلك أن أزمة الفن المسرحى تعد من أكثر الأزمات الثقافية تعقيدا ، لأن الفن المسرحى يحتاج إلى النص الجيد والمخرج الذكى والممثل المدرب والمشاهد المثقف - مضافا إلى كل ذلك الدعم السخى المطرد من الجهات المشرفة على الفنون والآداب . والأمر من وجهة نظرى فيما يتصل بالنص الأدبى - باعتبارى ناقداً - أن ( النص ) مازال إحدى العقبات الحقيقية أمام المسرح المصرى المعاصر ، خاصة وقد ترك توفيق الحكيم الكتابة للمسرح بعد أن أدى دوره بنجاح ، وتوقف أو كاد نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس ومات محمود دياب وميخائيل رومان . ولم يعد هناك من صوت إلا بعض مسرحيات لعل سالم وشوقى عبد الحكيم والفرد فرج ، والأمر كذلك بالنسبة للمسرح الشعبى ، فقد قلت إسهامات عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور اللذين قلما محاولات كثيرة وجادة . وعلى الجملة نؤكد أن قدرا كبيرا من أزمة المسرح المعاصر هى « أزمة نص » بدرجة كبيرة ، ولا أذل على ذلك من وضوح الاقتباس والتمصير فى المسرح الخاص بصفة عامة . وهذه وحدها كارثة فنية ، إذ بعد قرن كامل من الاتصال بفن المسرح .. مازال الكاتب المسرحى العربى متغبرا - لأسباب كثيرة - فى أن يقدم النص الجيد ، الذى يستوعب حاضره ويصوغ هومو ، ويشكل حقيقة تجربته الخاصة .

وخلاصة القول : إن واقعنا الاجتماعى يعكس = كما ذكرت - تحقق الشرط العام لقيام نهضة مسرحية نشطة وجادة : هذا الشرط هو وجود انفراجة ديمقراطية فى المجتمع المصرى بعد انتصارات أكتوبر ١٩٧٣ . ورغم ذلك فإن المتبع لحركة المسرح لا يلبث أن يكتشف أن هناك غيابا واضحا للنص الجيد ، الذى يعد الأساس الأول لنهضة المسرح المنشودة .

(٣)

## عودة شاعر

عاد - بعد طول خوف وشوق - نجيب سرور إلى مسرح الأدب ، وبدأ يواصل مساره : فنانا مرموقا ، له دوره الأصيل في إثراء أدبنا المعاصر ، بما يملك من مواهب أصيلة وأدوات متمكنة . وإسهامات نجيب سرور ( +١٩٣٢ ) تؤكد مكانته الفنية - بقدر ماتوحى يزيد من الأمل الواعد فيه - حيث درس الإخراج المسرحى فى مونسكو واشتغل به فى مصر ( ١٩٦٤ - ١٩٧٢ ) ، وترجم وأخرج بعض المسرحيات المترجمة لبل أمها « بستان الكرز » لتشيكوف ( ١٩٦٨ ) . كما ألف ثلاث مسرحيات شعرية ، قدمت على المسرح هى : ياسين وبهية ( ١٩٦٥ ) - آه ياليل يا قمر ( ١٩٦٨ ) وقولوا لعين الشمس ( ١٩٧٠ ) . وقد صدرت له دراسة نقدية عن المسرح بعنوان « حوار فى المسرح » ( ١٩٦٩ ) ، وبمجموعة شعرية باسم « التراجيديا الإنسانية » ( ١٩٦٧ ) . وأخيرا عاد نجيب سرور بعد مرض مرهق وأزمة نفسية ضاغطة - وما أكثرها على كل فنانينا ومفكرينا بدرجة تدعو إلى الخوف عليهم ١ - عاد ليترس الإخراج المسرحى فى معهد الفنون المسرحية . وقد أصدرت له مجلة « الكاتب » القاهرية على أربعة شهور متوالية ( نوفمبر ١٩٧٥ - فبراير ١٩٧٦ ) عملين أدبيين هما « بروتوكولات حكماء ريش » و « أفكار جنونية فى دفتر هاملت » . ظهرت له بعد ذلك مسرحيته الشعرية الرابعة « متين أجيب ناس » - التى سوف نتناولها بالدراسة والتحليل .

(٤)

## متين أجيب ناس

هذا هو العنوان « الفولكلورى » لرابع أعمال نجيب سرور المسرحية - الشعرية . والعنوان على هذا النحو ليس مفاجئا لما سبق من عناوين لأعمال صاحبه المسرحية ، فقد تزواج فى وجدانه ( المسرح والفناء ) ، واستطاع أن يجمع بقدرة بين أداتين يستمعيان على الكثيرين . ولكن الذى لا ريب فيه هو أن سمة « الفنانية » قد طفت على حركة « الدراما » فى هذه المسرحية - كما سيتضح من خلال التحليل والتفسير .

وأول ما نتوقف عنده هو ( عنوان ) المسرحية . إن الأديب لا يختار عنوان عمله عفواً أو اعتباطا ، وإنما بعد تأمل شديد وجهد واضح ، حيث أنه لا عفوية فى الفن الجيد . وهذا العنوان يضع أيدينا على حقيقتين هامتين :

الأولى : هى أن العنوان جملة فولكلورية غير تامة - دلالية - مستمدة من بداية موال أدهم

الشرقاوى .. حيث يبدأ بقول الراوى :

« منين أجيب ناس لمعانة الكلام يتلوه .

شبه المؤيد إذا حفظ العلوم وتلوه .. »

وعلى هذا فالشاعر يلفت النظر ابتداء إلى أن القناه ( بالموال ) سوف يكون سمة فنية أساسية في مسرحيته القنائية هذه .. من ذلك على سبيل المثال مايقوله أحد الرعاة لنعيمه التى تبحث عن جثة الحبيب المقتول حسن :

« الحكاية يانعيمة مش حسن

كأم حسن قبلك وضاعوا يا حسن

كأم حسن هيضيعوا بعدك

ياعدد ، بس فى لئون

أيوه ألهانا التكاثر

وافضلوا زوروا المقابر

ياجحا عد الغنم

واحدة قايمه وواحدة نايمة

واللى قايمه هاتدبج زى اللى نايمة

يوم مايجى الدور عليها .. »

الحقيقة الثانية : بالإضافة إلى ما يوحيه العنوان من إحساس بشيوع القنائية بالموال ، فإنه يوحى أيضا فى نفس الوقت - كما تكشف قراءة المسرحية - بالتأثر الشديد « بالتراث الشقافى » على مدى واسع وشامل : ابتداء من أناشيد الموقى الفرعونية ومرورا ببعض معانى القرآن الكريم وأنجيل السيد المسيح وتلمود اليهود ، ثم شعر أبى العلاء المعرى خاصة « اللزومات » وشعر أحمد شوقى ، وانتهاء بالشاعر الشعبى يرم التونسى ، بل إن مضمون المسرحية يعكس أيضا تأثرا واضحا بالأغاني الشعبية والإذاعية فردية كانت أم جماعية . من ذلك على سبيل المثال هذا المشهد الأول من المسرحية الذى تقف فيه الفلاحات والراوى ( ص ٧ )

الفلاحات : البحر بيضحك ليه وأنا نازلة أدلع أَمَلَا القلَل

الراوى : البحر غَضبان ما بيضحكش

أصل الحكاية ماتضحكش  
البحر جرحه مايبذلش  
وجرحنا ولا عمره دبل .

بل إن الشاعر أحيانا يمزج بين أكثر من موال ، ويقدم نوعاً من التصرف الذكي في إحياء الموروث الشعبي ومزجه وتطويره ، فمن موال ياسين وبهية يأخذ الجملة المشهورة :

« يا بهية وخبريني ع اللى جتل ياسين »

كما يأخذ مطلع موال مشهور هو :

« عطشان يا صابايا دللوى على السبيل »

من هذين الموالين يقدم مزجا طريفا حين يذكر على لسان فلاح يسائل نعيمة ( ص ٦٦ ) :

يانعيمة وخبريني

خبريني يانعيمة

ياسواقى الدم دورى

القتيل بعد القتل

ياعطاشه ما فيش سبيل

( ٥ )

### البنية العامة للمسرحية

تمثل الحكاية الشعبية « لحدوته » حسن ونعيمة خلفية رئيسية شكلت البنية الفنية العامة لمسرحية « منين أجيب ناس » . وتوظيف نص ما : أسطوري أو تاريخي أو أدبي أو فولكلورى ، واستلهاهم إطاره الفكرى قديم فى كل الأنواع الأدبية . والأديب حين ينحو ذلك المنحنى لا يتقيد - بشكل صارم - بالأساس الفكرى للعمل الفنى المستوحى فى مجمله ، وإنما له الحرية الكاملة فى تعديل الصياغة وتغيير المضمون وصورة الشخصية وطبيعة الموقف الإنسانى ، بما يتيح له إمكانية التعبير عن وجهة نظر ( خاصة ) جديدة . ويمكن إن نذكر بعض نماذج تؤكد ذلك منها : « كيلوباترة » فى مسرح كل من وليم شكسبير وبنارد شو وأحمد شوقى .. ثم « أوديب » فى مسرح كل من سوفوكليس وتوفيق الحكيم وعلى سالم .

وحين نعود إلى بعض نصوص حكاية حسن ونعيمة الشعرية نجد أنها كما سجلها أحمد شوقى عبد الحكيم :

قصة جدع أسمه حسن وجهه أزهى من هلال شعبان  
حيته بنية اسمها نعيمة من المنشية!!»

ولكن أباه يرفض أن يزوجها ذلك المغنى الفقير الغريب ، فيخطف حسن نعيمة ثم يأتي الوالد يطلب إعادتها على أن يزوجه إياها كما تقضى بذلك التقاليد ، ويصدق المحب الطيب ( حسن ) كلامه ، ويذهب خاطبا فيلقى مصرعه في بيت الحبيبة وتلقى جثته في النيل . وبعد أن تصل الجثة إلى قريته ، يتنكر ابن عم له ضابط بوليس في زى عرافة إلى أن يكشف أسرار الجريمة ويحكم على الجناة .. وتصر نعيمة على أن تبقى عندها وفاءً لحبيبها .. وتنتهى الحكاية بهذه الوصية :

« أوصيك يا غريب ما تحب بره بلدك  
تموت غريب المنازل وتمحزن عليك بلدك .  
وقليل يا غريب إن الخبر وصلوه بلدك . »

ونجيب سرور يعتمد على هذا المضمون التراجيدي لنفس الحكاية ، بيد أنه يبدأ من حيث انتهت - بعد أن تم اغتيال حسن ، ونعيمة المخلصة تسير من بلد إلى بلد باحثة عن جثته ( كأنها إيزيس في الأسطورة الفرعونية القديمة ) . وفي كل مكان تحمل فيه تجذفة من الشرائع المسحوقة في المجتمع ، تتحاور معها وتكشف لها أن هناك في كل مكان .. حسن آخر صريعاً ، ولكن الفاعل - الظالم .. مجهول ، ولا سبيل لأخذ الحق منه ، لذلك يقول أحد الفلاحين لنعيمة ( ص ٦٧ ) :

« واحنا .. طيب نفرق إيه

عن حسن

جثة صاحبة في الجبل

تفرق إيه عن جثة في النيل ميتة

وورا الاتنين يابنتى بشوات . »

وعلى هذا يصبح حسن ( رمزاً ) لكل من حاول مقاومة الظلم ، لهذا صار .. « في كل كفر بينديح » لأنه ( ص ٢٦ ) :

« كان يفنى للأهالى

واللى ما يفنى ويرقص للعمد

يرتمى في النيل كده

لا جنازة ولا قبر . »

وفي هذا السياق الرمزي أيضا تصبح نعيمة مثل إيزيس الوفية المحرصة على الثورة ، الساعةية إلى قهر الظلم ، تبحث عن « حوريس » آخر جديد ، ليعيد إلى جثة حسن ( كما عادت إلى جثة أوزوريس ) الحياة والأمل ، كما يعيد إلى أرض مصر الحرية والعدل .

( ٦ )

## الصراع .. محور الحركة الدرامية

رغم وحدة الفنون الأدبية واتساق المعايير العامة التي يمكن أن تكون أساسا ثابتة للدراسة أي ( نوع ) أدبي ، باعتبارها جميعا فنونا تعتمد على ( اللغة ) التعبيرية الرامزة ، رغم ذلك فإن لكل نوع أدبي ( أساسه ) الجمالي الرئيسي ، الذي ينبغى أن يتجه إليه - ابتداء - دارسه ومدوّقه ، فناقده القصة يتجه إلى كيفية خلق القاص للشخصية الإنسانية ، وبيان مدى توفيقها في التعبير - بالمعادل القصصى - عما يريد أن تصوره القصة، وناقده الشعر يتجه إلى طبيعة موسيقاه وإلى طريقة تشكيل الصورة الفنية فيه باستخدام أهم خصائص اللغة من حيث الرمز والمجاز . أما الدارس للجماليات العمل المسرحى ، فعليه أن يتوجه مباشرة إلى التعرف على « طبيعة الصراع » فيه - الذى يشكل محور الحركة الدرامية - وكيف يديره الفنان ، وعلى أى من الفلسفات الفكرية بصوغه ؟

والكاتب المسرحى - أياما كانت الفلسفة التي تحرك طبيعة الصراع في عمله - ينبغى أن يوازن - عند المعالجة الفنية - بين محورى الصراع ، وأن يبرز قطبى التقابل والتناقض ، حتى تتسق الحركة الدرامية في مسرحه . إن المسرحية تكشف بنيتها الدرامية عن طريق شخصيات حية متصارعة ، تتحاور حول قضية إنسانية بوجهات نظر متعارضة ، مما يتيح ظهور عناصر ذلك الصراع الإنسانى بشقيه ، لذلك لاينبغى أن تظفى فنيا شخصية تحمل وجهة نظر ما ، على شخصية تحمل وجهة نظر مقابلة ، إنما تقدم كل منها بحيث تغطى كل - على حدة - فرصة متكافئة ومتوازنة لتعبر - بنفسها مباشرة - عن وجهة النظر الخاصة بها .. حتى لو كانت هذه الشخصيات المتقابلة تعبر عن الظلم أو الشر أو الخسة ، أو تلعب دورا كرميا ، أو تمثل نموذجاً لا أخلاقيا .

وحين نأتى إلى مسرحيتنا « منين أجب ناس » سوف نجد أن المؤلف رغم وعيه الفكرى بأن ليس نعمة صراع فنى يمكن أن يكون فى مسرح اليوم إلا الصراع الحق بين إنسان ظالم أو مستغفل وآخر مظلوم أو مستغل - رغم ذلك فإن الصراع الدائر فى مسرحيته ( واحدى ) الحركة ، جزئى المحور . ذلك أن نعيمة الحبيبة الشكلى حين تذهب ( ومعها كلبها عنتر تأكيدا لرمز الوفاء ) باحثة عن جثة حسن ، تلتقى فى كل مرة بفئة من جاهلير الشعب مسحوقه ومغبونة ، وبعد أن يبدأ الاثنان فى الحوار نكتشف دائما أن من أمامنا على المسرح ، شريحة إنسانية ( مكررة ) على المستوى الفنى ، ومؤكدة لدلالة سبق أن برزت ، ولاتشهد - ولو لمرة واحدة - أى مشهد يقدم الرجه المقابل للصورة ، والمحور الآخر فى الصراع ، وهم المزهدون للبشر ، السارقون حريتهم وخيرهم وجيهم .

وفي المشهد الأول من الفصل الثاني - على سبيل المثال - تتحاور نعيمة مع مجموعة من الفلاحين حول خراب حياة الفلاحين وقرر ديارهم وانتشار الظلم بينهم ( ص ٥٢ ) :

« ماهو لو كان فيها عدل

يانعيمة .. ماكنش يبقى فيها قتل

ولا سرقة .. ولا غير ..

ولا خطف . »

( ولست أرى .. لم جعل الفلاحين في هذا المشهد يتحدثون عن شجاعة الجنود ، بينما هناك مشهد آخر خاص بهم ص ٢٥٥ )

ويكشف الحوار بين نعيمة والفلاحين أنهم مثل غيرهم ( المراكبية - الرعاة - الجنود - العمال - الطلبة .. إلخ ) يعرفون الحق والحقيقة - يعرفون كل شيء ، وكأنهم لا يدركون أى شيء .. إنهم يعرفون فقط حكمة ( الكلمة ) المجردة .. لا قدرة ( الفعل ) المتحقق ، لذلك تنتهي المسرحية بأن تنصح إحدى الحوريات نعيمة قائلة ( ص ١٢٩ ) :

« شدى حيلك واصبرى

أوعى .. أوعى تكفري

تياسى

واحنري م الانتحار

مها طال الانتظار

ربنا كبير يانعيمة ا »

هكذا تتوالى الفصول والمشاهد في المسرحية بنفص ( التحدد ) الفكرى و ( يتكرر ) نفص التكنيك الفنى ، فالمشاهد كلها حوار - بالفناء - بين الحببية الشكل وجماعة من المسحوقين . كلاهما مظلوم فماذا يقدر أن يعطى مظلوم لمثيله ، إنه لو استطاع لأخذ حقه ، إن فاقد الحق لا يعطيه . وهذا ( العيب ) الفكرى - الذى أضعف كثيرا من حركة المسرحية دراميا ، وسلبها دهشة المفارقة وجدة التوقع - مصدره بالدرجة الأولى - فى تقديري - أن المؤلف - سواء أراد أم عجز - لم يقدم محورى الصراع متعادلين ، حيث لانشهد دائما سوى المظلومين .. المظلومين .. المظلومين ، لذلك تضير الشخصوس والمشاهد بينما تبقى ( التيمة ) الفكرية و ( الدلالة ) الفنية ثابتة متكررة .

( ٧ )

## الغنائية

تشكيل بنية المسرحية .. وإدارة الصراع فيها - على نحو ما أشرنا - جعلها تتجه بالضرورة نحو الغناء المتأمل الحزين ، إذ أن المؤلف شاعر ، ومن حقه أن يؤكد شيوع الغناء في الحياة ، كأنما البلد تريد أن تتور ضد القهر بالغناء ( ص ١٠١ )

« البلد من كام سنة

فيها هوجة

ماتقولش هوجة عراقى

بس هوجة بالقناوى »

والغناء عنده ليس ثورة فحسب .. إنه أيضا صلاة ( ص ٢٥ )

والفنا زى الصلا

والصلا زى الفنا

واللى بيغنى غناوى ابن البلد

بعد موته

يبقى بيصلى عليه »

والشاعر لا يرى نفسه ( فردا ) في هذا الاعتقاد بقيمة الغناء .. وإنما هو ابن أصيل لشعب عريق

« يجب الغناء » لأن ( ص ٣٦ ) :

« الزمّن بيعلّم الناس الفنا

غصّب عنهم

على غفلة يفوقوا يلقوا أنفسهم

بين ضوافره

وساعتها يغنّوا حق وهمة خرس . »

وعليه فإنه بناء على طبيعة تشكيل الدراما وإدارة الصراع وعلى مزاج مؤلفها الشعارى - كان من المحتم أن تصبح المسرحية كلها أغنية بالجملة والموال ، وأن تصير عنده الدراما غناء ، لذلك أنصح إن قدمت للتفويض على المسرح أن يستعان في تقديمها بالغناء والرقص التمبرى والمثيرات الضوئية وتعدد

الديكورات ، حتى تخرج المسرحية على المسرح في شكل يتناسب وطبيعتها الفنية ( الخاصة ) التي أشرت إليها .

رواية شوقي  
في المسرحية  
التي أشرت إليها

بين « أحمد لشوقي » و « نجيب سرور »

المسرحية على ذلك النحو ( الفنان ) تذكر مسرح شوقي الشعري كله ، الذي يمكن أن نتحمل وجهات نظر نقدية متباينة ، بينما قد يتفق الجميع على أن الفنانة سمة أساسية فيه . والأمور كذلك بالنسبة لمسرحية نجيب سرور هذه ، حيث هي « يوالي » شعبي تختلف فيه الشخصيات الفنية ، بيد أن العمل كله يظل الغناء سمة أساسية فيه .

وبالإضافة إلى الفنانة ، هناك ناحية أخرى مشتركة بين هذه المسرحية ومسرحية « مجنون ليلي » لشوقي ، وتعد ( عيبا ) فنيا في كلا العملين ، ذلك أننا نجد - في المشهد الأول من الفصل الرابع - قيس مع الجن في وادي عبقر ، يخبرونه أنهم هم الذين وضوا في قلبه حب ليلي وأنطقوا لسانه غزلا فيها ، مما يجعل قيس في النهاية يقر هذا معترفاً لـ « شيطانه الأموي » .

أنت على مشاعري وشعري المسيطر

إن غبت أغاب خاطري وإن حضرت يحضرك

وهذا المشهد الذي يعد ( حشوا ) زائداً في مسرحية شوقي ، يمكن أن تكون له علاقة بما تنسق مع طبيعة تكوينه الفكري المثالي ، حيث كان يرى أن الفن نوع من الإلهام أو العبقورية التي يهبها القدر دون ما إرادة للبشر .

ولكن ما البرر الذي يمكن أن نتلمسه بالنسبة لهذا الحشو في مسرحية نجيب سرور في المشهد الأول من الفصل الثالث ، ثم المنظر الأخير في نهاية المسرحية من نفس الفصل ؟

قد تصح الإجابة بأن الوظيفة الفنية التي يمكن أن تؤدي من خلال ذلك ، هي رغبة المؤلف في أن يبين وحدة تاريخ مصر ، وأن نعيمة بطلة المسرحية هي إيزيس ( إيزوريس ) وعزيزة ( يونس ) وناعسة ( أيوب ) و هبة ( ياسين ) وشقيقة ( متولى ) ، أي أنه أراد أن يعبر من خلاله عن وحدة تاريخ مصر رغم تجميد حلقاته .

كما يعكس المشهد تصورا - مثاليا - يرى الجن أعدام البشر ، والمحوريات ( اللاتكة ) أعبانهم التي يقب معهم ، ولكن أي وقفة ؟ وتجت أي شرط ؟ ( رص ٩٥ ) .

( ٣ ) أحمد شوقي ، مجنون ليلي ط ١ القاهرة ، المكتبة التجارية ( د . ت ) ص ٩٥ .

( ٤ ) د . طه وادي : أحمد شوقي والأدب العربي الحديث ط ١ القاهرة ، روز اليوسف ( ١٩٧٢ ) ، ص ٢٣ .

« بس الوقفة عاورة رجال  
 حمل ثقيل محتاج لجمال  
 هموا وقوموا وشدوا الحيل  
 شيلوا معانا واحنا نشيل  
 هيه أمانة .. بعيد ياخيانة »

ونفس الدلالة تتكرر في نهاية المسرحية حيث توصى الحوريات نعيمة بالصبر .. قائلة  
 ( ص ١٧٨ ) :

« خَطِي فَوْقه يا نَعِيمَة مرَّتِين

رَايِمَة جَايَة

جَايَة رَايِمَة

حَدَّ عَارِف

مَش جَايَزْ تهديكي رُوحه يَنْبِرْتَه ؟

رَبَّنَا قَادِر يَصُون دُرَيْتَه ! »

كذلك يمكن القول بأن الشاعر قد وظف هذا المشهد ( الزائد ) لإثراء المسرحية بكسر حدة تكرار المشاهد المتقاربة المألوفة فيها . ولكن هذا التجدد الذي حاول أن يدعم به المؤلف عمله شيء « زائف » ، ورقة فنية لا تتسق مع النمو الذاتي لبنية المسرحية . وما كان أجدره - وهو أديب واقعي وفنان أصيل - أن يبحث عن زاوية أخرى ، تلتحم ( عضويا ) وبنية المسرحية على المستويين الفكري والبشري .

( ٩ )

### الاستجابة للتداعي

في مجال الحديث عن سلبيات المسرحية لا بد من الإشارة إلى بعض ماجنى عليها فنيا ، وهو استجابة المؤلف لاشعوريا - في بعض المشاهد والحوار - إلى نغمة ( التداعي ) . حقيقة إن الشيء بالشيء يذكر ، بشرط أن تكون الإضافة مفيدة ومثرية . بيد أننا نجد هذه التداعيات في بعض أجزاء المسرحية تمثل نوعا من ( الزعائف ) الفكرية التي ترهق بنية المسرحية . ونحس إزاءها أن الشاعر لم يوردها إلا استجابة لا شعورية للتداعي ، الذي قد تثيره فكرة أوحى لفظة أحيانا . نجد ذلك - على سبيل المثال - في المشهد الثاني من الفصل الثالث ، حيث العمال يتحاورون أثناء تدخين

« الجوزة » ، ويكاد يتحول المشهد إلى حوار حول الموازنة بين الحشيش والمنزول وأيهما أكثر تأثيراً على المتعاطي .

وأحياناً أخرى نجد « اللفظة » المفردة تشد المؤلف إلى تداعيات لا يتحملها الموقف ولا يحتاجها .. فعندما يقول عامل معلقاً على حديث زميل له : « ياميت حلاوة » ، يرد الآخر عليه بمنطق التداعي قاتلاً :

« اللي بنى مصر كان في الأصل حلواني »

وعندما يتساءل آخر : « حب إيه ؟ » تأتي الإجابة المستدعاة وهي :

« حب إيه اللي أنت جاي تقول عليه »

أنت عارف قبل معنى الحب إيه ؟ »

ولا نريد أن نتحدث كثيراً عن هذه الناحية التي تكاد تعد ظاهرة سلبية واضحة في بعض أجزاء المسرحية .. وإنما نشير في النهاية إلى شبهة تلاق بين المسرحية من هذه الناحية ورواية « تيار الشعور » الحديثة ، التي تخضع لاستطرادات متشعبة نتيجة الاستجابة التلقائية لتداعيات اللاشعور ، وماتوحى به من إضافات فكرية أو لفظية .

(١٠)

### التوازي الهندسي في تشكيل البنية

كيف يشكل الفنان عمله ويصوغ أجزائه وينبئ عناصره ، خاصة إذا كان هذا العمل يتكون من فصول مختلفة داخلها مشاهد أو مناظر متعددة ؟ وهل يخضع تشكيل ذلك العمل الفني لإرادة واعية وقدرة متوازنة في صياغة الجزئيات المتداخلة ، أم أن الأمور تأتي عفواً واعتباطاً دون تعادل ، بحيث نكاد لانجد هناك تناسقاً بين الفصول أو تناسباً في حجمها ؟ .

لن نعطي الإجابة على ذلك التساؤل حكماً تقريرياً أو قاعدة نظرية ، فما أسهل « البهيفة » اللفظية ، وإنما سنعطى مثالا تطبيقياً - حول هذه المسرحية التي نحاول وصفها وشرحها - دون تصميم أو تقرير . وإذا ما أحصينا المسرحية - لنحسب عدد صفحات كل فصل بالنسبة إلى غيره - فإنها تبدو على النحو التالي :

الفصل	الأول	الثاني	الثالث
المشهد	٩	١٢	١٠
»	٧	٩	١٢
»	٧	٦	١٤
»	٧	٧	١٢
»	٧	-	-
المجموع	٤١	٣٤	٤٨

وبناء على هذا الجدول يمكن أن نرتب الفصول - حسب عدد الصفحات - على النسب الآتى :

( أ ) الفصل الثالث : ٤٨

( ب ) الفصل الأول : ٤١

( ج ) الفصل الثاني : ٣٤

وهذه النتائج يمكن أن تفسر رياضيا على أساس أن هناك نوعا من التوالى فى عدد صفحات الفصول ، بحيث يقل أو يزيد كل فصل عن الآخر ( سبع ) صفحات ، أى أن :

الفصل ( الثاني ) = ٣٤ = ٧ + ( الأول ) ٤١ = ٧ + ( الثالث ) ٤٨

وبناء على هذا التوالى العبدى والتقارب الشكلى نجد أن أضخم الفصول حجما هو الفصل الأول ( البداية ) ثم الفصل الأخير ( النهاية ) ، أى أن الكشافة كانت حول البداية والنهاية . وأستناداً إلى هذه النتائج ( الرياضية ) والإحصاءات الحسابية يمكن أن نذهب إلى أن هناك نوعا من التوازى الهندسى فى تشكيل بنية المسرحية وصياغة فصولها ، أى أن العبقرية الأدبية مهما بدت عفوية الإرادة عاطفية الإدراك ، فإنها تعمل حسب تخطيط فكري منظم ووعى فنى منضبط إلى حد ما .

وأخيرا ! فإن هذه بعض الملاحظات النقدية التى يمكن أن تبثرها مسرحية نجيب شرور الجديدة « منين أجيب ناس » - ولاريب فى أن العمل الجيد هو الأكثر قدرة على إثارة مزيد من القضايا النقدية .

لقد كنت أود أن تكون هذه المقالة بطاقة تحية وتهنئة ، لذلك الصديق العزيز العائد إلى مجاله الفنى بما يملك من عبقرية مرهفة وأدوات حقة . ولكن أجمل التهنأتى وأجل التقدير - فى اعتقادى - هو أن يساعد كل منا الآخر ، على أن يدرك أين يضع قدمه ، وأن نتواصى بالتفكير السليم ، وأن نتعاهد على

قول الحق من أجل أن يكون الأدب والنقد ، أداتين راقيتين في سبيل غد أفضل للجماهير الشعب العربي\* .



وبعد :

فقد كتبت هذا المقال بطاقة تحية لعودة الفنان نجيب سرور .. وهأنذا أعيد اليوم نشره إحياء لذكراه .. فقد رحل الرجل ( ٢٥ أكتوبر ١٩٧٨ ) .. وبقي إنتاجه الشعري والمسرحي جزءا من تراثنا الأدبي العظيم .

رحم الله نجيب سرور فقد أدى الكثير للشعر والمسرح - رغم العذابات المضنية التي تعرض لها - وأسهم بترائه الخصب وحضوره اليقظ في نهضة الشعر والمسرح معاً .. وبقي أن يقول النقاد كلمتهم في تراثه ، وأن يضعوه - مع غيره - في المكانة التي يستحقها في مجال نهضتنا الفنية المعاصرة .. ولعل في هذه الدراسة إسهاماً متواضعاً لإحياء ذكرى فنان عظيم .