القسم الأول

دراسات مسرحية

(١)

المضمون الفكرى لمسرح نعمان عاشور

الحديث عن مسرح نعمان عاشور ، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تلك الظروف الغابرة ، التى صاحبت بزوغ نجم نعمان فى أفق المسرح المصرى المعاصر – ونعنى بها فترة أوائل الخمسينات . ولعله لايكون من الغريب أن تكون تلك الظروف التى صاحبت بزوغ نجمه ، هى نفسها الظروف التى أدت إلى بزوغ هذا النجم ، والحق أنها كانت ظروفاً خليقة بأن تقدم إلينا جيلا بكامله من الأدباء والفنانين لايقل خطراً أو أهمية عن جيل الرواد . إنه جيل عاش مأساة حربين كبيرتين إلى جانب معاناته الداخلية فى ظل تقاليد صارمة كانت مفروضة على بلده من قديم . وكان البلد حين ذاك فى لحظة مخاض تاريخية لم يشهد لها التاريخ مثيلا ، والطقس كان حاراً . . وعملية البحث عن الطريق السليم تؤرق وجدان المثقفين والسماء ملبدة بالغيوم ، وفى أفئدتهم تعربد أمواج ثائرة تدفع رغباتهم نحو إيجاد غد مأمول ، أكثر أمناً وأوفر عزة وكرامة . ولقد ثبت على أديم أرضنا العذراء آن ذاك عديد من التيارات الأدبية والفنية والسياسية ، تعرقلها الأهواء الشخصية تارة ، وتقف بها المتناقضات عند أفق محدود تارة أخرى . . غير أنها برغم ذلك استطاعت أن تُدخل فى حياتنا ضوءاً جديداً واضحاً . وكان ذلك الجيل مهدداً بانسحاب الأرض من تحته لولا أن ثمة شىء عظيم الأهمية استطاع أن يشد أزره ، ذلك هو مايمكن أن نسميه بوحدة القضية .

القضية الاجتماعية . . على خشبة المسرح :

ومنذ أن دخل نعمان عاشور ميدان المسرح المصرى ، صعدت معه القضية الاجتماعية على خشبة المسرح ، ربما لأول مرة فى تاريخ مسرحنا المعاصر .

ومما لا جدال فيه أنه على يد المسرح الحر اتخذ المسرح فى بلادنا طابع الجد ، وأصبح أشبه ببرلمان شعبى يناقش الجمهور على خشبته قضاياه بمنتهى الدقة والوضوح والموضوعية . ولعل

أهمية الدور الذى لعبه نعمان عاشور فى مسرحنا المعاصر ، ترجع إلى ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بتلك الفترة الخالية . أيامها كان المسرح بوجه خاص ، دون بقية التيارات الأدبية والفنية الأخرى ، بعيداً كل البعد عن المعركة السياسية . ولست أعنى بذلك أنه كان على المسرح أن يدخل المعركة السياسية دخولا مباشراً أو حتى غير مباشر ، ولكنى أرمى إلى أن نوعاً من السلبية الاجتماعية كانت تسود جو المسرح . . منذ انتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة سنة ١٩٥٢ ، الأمر الذى عزله عزلا تامًّا عن القضية الاجتماعية الجماهيرية . فبينما كانت القصة والقصيدة واللوحة والمقال يسهم كلٌّ بدوره بنصيب كبير فى تفسير جوانب القضية وفى إلقاء بعض الضوء على معالم الطريق السليم ، كان المسرح سادراً فى غيّه بصورة مقلقة . الربح المادى وحده هو السياسة التى عليها يخطط المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه . ولاتزال ترن فى آذاننا أصداء ذينك التيارين اللذين ارتفع صداهما فى أفق مسرحنا – باستثناء الفرقة القومية التى لم تكن بعد قد اتخذت شكلها الحالى الذى منحها الاستقرار والجدية فى العمل – فى بداية النصف الأخير من هذا القرن ، وعاصرا – فى أواخر أيامها – بداية هذه الفترة التى نتناولها الآن . أجل كان المسرح قد انحصر فى فرقتين رئيسيتين هما نجيب الريحانى ويوسف وهبى . ولقد قامت بالفعل على أكتافها ثورة مسرحية ولكنها كانت بلا جدال ثورة برجوازية أو بمعنى آخر لم تكن – على الأقل – فى صالح الطبقات الشعبية التى كانت تمثل أغلبية الشعب ، بل كانت فى الأغلب الأعم ضدها . فالريحانى يكرس نشاطه لتقديم الفودفيلات الممتلئة بالنقد الاجتماعى غير الملزم ، اللاذع مع ذلك ، لفساد الحكم والانتهازية ، والكوميديات المحتشدة بالسخرية من الإقطاعية المصرية التى تبعثر ثروتها – بغباء لامنطق له – على النساء العابثات ، ومن شخصية الحاكم التركى ، وما إلى ذلك . . فى ظل الحكم الملكى الفاسد فى عهد فاروق .

والغريب أن كل الطبقات بما فيها طبقة الحكام قد تجاوبت مع هذا اللون من المسرح فأصابته برواج كبير . . فلقد وجدت فيه مجالا للتنفيس عن غضبها على اختلاف مستوياته . حتى إن (فاروق) يمنح الريحانى وساماً ! ولم لا وهو يقوم بدور كبير فى شغل الناس عن واقعهم المرير ومن ثم قتل بذور الثورة فى نفوسهم . الارستقراطيون والحكام يتخلصون من فائض الوقت والفراغ . والكادحون يكتفون – فقط – بالإقناع بضرورة التغيير لا أكثر – وتلك مسألة كان مفروغاً منها ولم تكن بحاجة إلى من ينبه إليها !

ازدهر الريحانى وانتعش انتعاشاً ماديًّا فألغى من حسابه جمهور الطبقة الدنيا . . لتحضر

أو لا تحضر ، فليس فى صالة مسرحه إلا درجة أولى وثانية فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع « خاص » نوع « العائلات » . فى حين كان يوسف وهبى يلهث خلف الطبقة الكادحة ويحاول اجتذابها بشتى الأساليب ، لا ليجمعها على قيمه بل ليجمعها على شباك التذاكر ليس أكثر . ولقد استطاع بالفعل أن يجتذب تلك الجماهير العريضة بصورة مدهشة . . فما السر فى ذلك ياترى ؟ ! فى اعتقادى أنه سر يكمن فى التكوين النفسى لجماهير شعبنا آن ذاك .

كان شعبنا هو الوحيد من بين شعوب العالم ربما ، الذى يرقد فى أعماقه ميل غريب إلى الحزن والتأسى ! رغبة غامضة مدفونة فينا تجعلنا نهتز طرباً وننسجم بل نتصوف فى اندماجنا مع من يجدد فى أعماقنا روح المأساة . وإنها حقًّا لمأساة شربها الناس فى بلادنا ، وشربوا مرارتها فى قيعان بطونهم من طول ماقاسوا على مر السنين . ولذلك فإن أى نبش حزين أسيف يمس وجدانهم سرعان مايفجر فيهم ينابيع التأثر والاندماج والتعاطف مع من ينوب عنهم فى البكاء – حتى ولو كان بكاءً لمجرد البكاء . . إذ المهم أنه طنين صرخة غامضة يود الكل لو يزعقها فى وجه القدر والحياة والكون على السواء . غير أن الريحانى يظل أكثر رواجاً ، لأنه كان كالسفنجة تمتص أحزان الناس وترجهم من ثقل الإحساس بالغبن الطبقى ، إلى جانب عاملين آخرين ، هما قدرة بديع خيرى الفائقة على تمصير المسرحيات المقتبسة من جهة ، وثراء الريحانى الفنى وقدرته على الوصول إلى وجدان المتلقى بسرعة وبساطة من جهة أخرى . وعلى هذا كثيراً ما كان يوسف وهبى يلجأ إلى تملق الطبقة الدنيا تملقاً مباشراً واضحاً . . فمن حياة القصور إلى أولاد الشوارع وأولاد الفقراء وماإلى ذلك . كان يريد إلى جانب اجتذابه لجمهور الطبقة المتربعة ، كسب مؤازرة جمهور الطبقة الدنيا . والحق أنه لم يوفق فى ذلك الكسب ، أو بمعنى أدق لم يستحوذ على وجدان الطبقة الدنيا .

وانطلاقاً من هذه النقطة يمكن أن نضع أيدينا على نعمان عاشور ككاتب مسرحى ذى فاعلية خاصة بالنسبة للقاعدة الجماهيرية العريضة . إنه ينجح فيما كان يصبو إليه يوسف وهبى ، وهو كسب جماهير الطبقة المتوسطة والامتداد فى نفس الوقت إلى الجماهير الشعبية . وبقليل من التمعن فى كنه هذا النجاح ، ينكشف لنا أنه فى حقيقة أمره ليس نجاح الكاتب المسرحى ككاتب بقدر ماهو نجاح تلك الطبقة الدنيا فى الواقع الخارجى . فهى ماصعدت إلى خشبة المسرح إلا لكونها صعدت – أولا – على مسرح السياسة ، وسجل لها التاريخ دوراً حيوياً فعالا . . وماهذا الذى يحدث على المسرح إلا واقعهم وثورتهم . وإنهم ليرون أناساً منهم ، بل

صوراً متعددة لشخصياتهم تتحرك على المسرح وتعرض قضيتهم بكل حذافيرها .

ولعل من بين أسباب نجاح الكاتب هو صدق تناوله لحياة كل من الطبقتين الدنيا والوسطى . . إلى جانب أنه ظهر — كما قدمنا — فى فترة كانت مهيأة فعلا لظهور كاتب مسرحى من أعماق الشعب يعبر عنه تعبيراً صادقاً ناضجاً ، وبخاصة لخلو سوق المسرحية من مؤلف مسرحى مصرى جاد . ولعلنا بهذا القول لاننكر دور توفيق الحكيم ، فليس بوسعنا أن نتطاول عليه ككاتب مسرحى شامخ منذ تلك الفترة وحتى الآن ، إلا أن ما نذهب إليه حقًّا هو أن توفيق الحكيم لم يكن بعد قد نزل إلى السوق العملية ، أى لم تقدم مسرحياته على خشبة المسرح ، لأنه هو نفسه لم يكن فى حسبانه أنها سوف تمثل ، بل إنه كتبها أصلا لتدخل فى باب « الأدب المسرحى » المقروء . صحيح أنه كتب عدة مسرحيات تحفل بمقومات « العرض » المسرحى المقبول على المستوى الواقعى والذى يمكن بشىء من التبسيط الإخراجى أو قل التفسير الواعى أن يصل إلى الجمهور العادى ، أو على الأقل غير المثقف ثقافة رفيعة . . مثال ذلك مسرحيته « أهل الكهف » و « شهرزاذ » وبعض المسرحيات القصيرة التى درج فيها على معالجة القضايا اليومية بأسلوب مسرحى مبسط . غير أن مسرحياته تلك لم تقدم مع ذلك إلى خشبة المسرح ، منذ أن أسىء تقديم مسرحية أهل الكهف وأسىء تبعاً لذلك استقبالها . فلقد حدث أن قدمتها الفرقة القومية إبّان إنشائها عام ١٩٣٥ حيث افتتحت بها أولى عروضها المسرحية باعتبارها تمثل تياراً مسرحيًّا طليعيًّا جديداً ، مزوداً بالثقافة المسرحية الأكاديمية ، وعلى درجة رفيعة من الفن . ولكن البيئة المسرحية آن ذاك لم تكن قد تهيأت بعد لاستقبال مثل هذه التجارب التى كانت تعتبر فى نظره معقدة ، إلى جانب أن البيئة نفسها لم يكن هناك أمل فى تقويمها بعد أن أفسدت الأغراض التجارية البحتة لدى أصحاب الفرق القائمة حين ذاك من ذوقها ، ثم إن حوارها كان باللغة العربية الفصحى ، وجمهور المسرح آن ذاك لم تكن تسوّيه الفصحى فى المسرح بالذات ، خاصة بعد أن لمس جمودها وسماحة إيقاعها فى بعض المترجمات المطرانية التى قدمت إليه قبلا — ومنذ ذلك التاريخ كف توفيق الحكيم يده عن تغذية خشبة المسرح بنصوصه ، بل إنه ألغاها من ذهنه تماماً عند تفكيره فى مسرحياته الأخيرة ، وإن كان بعد ذلك قد استعاد ارتباطه بها من جديد فى مسرحياته الأخيرة ، فحقق بذلك مكسبين عظيمين للمسرح فى بلدنا : أولهما أن تجربة لقاء الخشبة مكنته من إرسال نفسه على سجيتها ، فأوجد بذلك أدباً مسرحيًّا يهتم بالدرجة الأولى بالفكر ، وصرف النظر عن تقديم شخصيات

مألوفة قريبة إلى الوجدان الشعبى يمكنها توصيل أفكاره الرفيعة ، لأن افكاره تلك لم تكن لتصل إلا عن طريق لجوئه إلى التقريب فى نحت شخصياته وفى إحاطتها بعوالمها المناسبة المتحفظة معها ، وثانيهما أنه – يبعده عن السوق التجارية – لم يقع فريسة لمتطلبات السوق السريعة بما تجره على الكاتب من ميل نحو الإسفاف . فظل بالتالى محتفظاً بجديته . وبانعزال توفيق الحكيم عن السوق التجارية للمسرح خلا الجو تماماً للاجتهادات الشخصية ولمجهود أصحاب الفرق أنفسهم ، فى التأليف والاقتباس . على أنه كانت هناك بعض محاولات لأدباء معروفين كلطفى جمعة وإبراهيم رمزى . ونذكر فى هذا المقام جهود الكاتب عباس علام وإن كانت لم تترك أثراً لبعدها عن الأحداث المعاصرة .

ولاشك أن الذين شاهدوا مسرحية « الناس اللى تحت » أول عمل جاد للمؤلف ، لابد يدركون أنهم وضعوا أيديهم على كاتب مسرحى من الطراز الأول ، يعرف طريقه جيداً ، والأكثر من هذا يعرف نوع الأرض التى يقف عليها . إن مسرحية « الناس اللى تحت » لم تكن مجرد مسرحية جيدة ناضجة فحسب ، بقدر ما كانت تبدو اتجاهاً فكرياً واضحاً يتخذه نعمان نحو التعبير عن حياة « الناس اللى تحت » . . الضغط ، ضغط الحياة الطبقية المريرة و « الناس اللى تحت » هم الذين يجثم على صدورهم ثقل الطبقة الأعلى مستوى منها . وهذه الطبقة الأعلى مستوى تقاوم نزواتها برمى ثقلها فوق كاهل الطبقة الدنيا ، أى الناس اللى تحت . . أولئك الذين يشكلون عائلة ارتبط بها الكاتب ارتباطاً عاطفياً وثيقاً ، واهتم بقضيتها وثورتها اهتماماً خاصاً تبلور بعد ذلك فى بقية مسرحياته التى أربت على ثمانى مسرحيات . وبالرغم من أن مسرحية « الناس اللى تحت » تعتبر أول عمل فنى جيد يمكن أن يحاسب عليه نعمان فى مجال النقد والتقييم . . غير أن اتجاهه الفكرى فيها واضح ، إنه امتداد طبيعى لبذرة هذا الاتجاه فى أعماله الأولى ، ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة المسماة بـ « حواديت عم فرج » ، مروراً بتمثيلياته الإذاعية ومسرحية « المغاطيس » . ولئن كان نعمان فى « حواديت عم فرج » ينشغل بالتعبير عن مرحلة الانتقال التى مر بها المجتمع فى بداية الخمسينات ، وكيف كان انطباع الثورة الاجتماعية الجديدة على بعض النماذج المتمسكة بالصورة القديمة ، ثم معالجته لبعض الأمراض الطبقية التى تفشت فى غضون تلك الفترة ، فإننا نرى المسألة الطبقية تسيطر على فكره فيبدأ علاج مسرحى لها فى مسرحية « المغاطيس » . إنه فى هذه المسرحية يهتم بالسخرية من أسطورة الحواجز الطبقية ويوحى بشكل أو بآخر بعدم إمكان وجودها أصلا ، وبأننا قمنا بأكبر نصيب

فى إيجادها بالوهم . والمسرحية تشير إلى أن الدكتور فخورى سليل العائلة العريقة ، يقيم فى درب عجور ، والذى درس التحليل النفسى فى الخارج وعاد ليلقبه أهل الحى « بالمغناطيس » ، يؤمن بأن قيمة الشخص فيما ينتجه من عمل وليست فى حسبه ونسبه . وهو يستخدم منطقه هذا فى الزواج من البنت الكادحة التى تعمل بحياكة الملابس ، إذ هى فى نظره نموذج للإنسان الشريف الذى يكسب من عرقه . وفى التقابل مع هذا المنطق التقدمى يقف منطق آخر هو منطق التكوين الطبقى . فقضية « العمل » ترتبط بقضية رأس المال المستغل المتمثل فى شخصية « الحاج أبو المال » ، ذلك يمتص دماء العاملين لديه ومن بينهم عطوة أفندى كاتب الحسابات الذى يضن عليه الحاج أبو المال بعلاوة ضئيلة برغم تفانيه فى خدمته ، وكذلك أخوه الذى يستغله فى جمع الثروة . . متستراً فى كل ذلك بقناع دينى زائف حيث يحيل مخزن دكانه إلى مصلى يسميها بيت الله وهى فى الحقيقة بيت الشيطان . وأمام طغيان القطاع الخاص برأسماله المستغل ينهزم منطق فخورى ، ولكن على مستوى آخر ، وعن طريق إحدى فتيات عائلة « قر » تلك الفتاة البريئة التى تمثل فى نظر الحاج « أبو المال » حلماً ورديًّا من ناحية ، ومن ناحية أخرى رغبة واضحة فى الاستيلاء عليها . ويستولى عليها فعلا . ولايبقى فى النهاية سوى أمل عطوة أفندى فى أن يتحطم هذا الدّعىّ الأفّاق وأن يتحطم تبعاً لذلك سلطان القطاع الخاص .

ولم يكن عطوة أفندى كاتب الحسابات ليعلم أن أبناء عشيرته من « الناس اللى تحت » سوف يثورون ثورة فعلية على هذا المنطق الطبقى ومن ثم يتحررون . ونعمان عاشور الذى يعتبر الابن الشرعى لتلك الفترة التى شبت فيها المأساة الطبقية ، إنما يعبر عن التغيير الجذرى الذى شمل أسس المجتمع القديم من خلال تعبيره عن ثورة « الناس اللى تحت » ، عن مصر الجديدة . وإنى لألمح شخصية نعمان فى شخصية عزت الرسام ، الفنان الملتزم بقضية الكادحين فى بلده . وعزت يسكن ويعيش فى البدروم مع عبد الرحيم الكمسارى وابنته لطيفة والأستاذ رجائى سليل العائلة الأرستقراطية التى زال مجدها . وفوقهم ، تسكن الست بهيجة صاحبة البيت التى تتحكم فيهم وتؤرق ليلهم وتنغص عيشهم ، وهى دائمة الكيد لهم بسبب وبدون سبب ، بل إنها تتسول الأسباب لذلك . وفى اعتبارى أنها أنموذج سيئ لحياة تافهة هى فى حد ذاتها تعبير عن تلك الطبقة المالكة على وجه الإطلاق . . حينما تفقد الأشياء فى نظرها كل المعانى ، ويصبح القلق والتفاهة عنصرين كبيرين فى حياتها ، فتروح ولا عمل لها إلا البحث

عن شيء يقنعها بإمكان بقائها ، شيء تحتمي في ظله وليكن « عريساً » أي عريس ، المهم أن « تسيطر » عليه وتمتلكه . وهي من فوق سلطانها المادي تبدو كجيفة تحط عليها الحدآت وتنهشها وذلك أن الانتهازيين ابتداء من ابن شقيقتها الفاسد إلى آخر زوج تزوجته قد سلبوها كثيراً من دمائها . والأستاذ رجائي ، يعيش تحت ضغطها كساكن في بدروم عمارتها ، يتلقى متاعبها وإفرازات قلقها وحياتها التافهة . وهو عاطل بالوراثة أو ارستقراطي سابق ، انتهازي حقير وإن كان لايخلو من إنسانية . ولعل أصدق تفسير هو أن نشأته التي ربته على ألا يقوم بعمل سوى الإنفاق والاندفاع وراء الطيش ، خلقت منه الآن آلة بشرية لاتجيد أي عمل ، ولكي يرضي في نفسه هذه الغريزة المكتسبة راح يبيع كل مرتخص وغال في سبيلها ، وقديماً كان أسلوبه هذا سعياً وراء اكتساب مظهر اجتماعي براق يؤهله للقفز على منصب لامع أو أي شيء من هذا القبيل . لقد كانت به رغبة دائمة في التسلق إلى فوق ، وظلت الرغبة تؤججه طوال حياته إلى أن تقدم به العمر ولاتزال الرغبة كامنة في أعماقه لاتنهزم برغم محاولاته الدائمة في محاربتها بالخمر والعربدة . وتشاء ظروف حظه التعس أن تتحقق له الأمنية وشمس حياته هو ومن على شاكلته تغيب في الأفق . . فيتزوج من الست بهيجة صاحبة العمارة التي كانت تعتبره بالنسبة إليها صيداً ، كما كان هو الآخر يعتبرها بالنسبة إليه صيداً . وهكذا يتزوج الانتهازي القديم من شيطانة مريدة فيكون كل منهما قدر الآخر المحتوم ومصيره المظلم .

وهذه النهاية في تقدير المؤلف هي مصر القديمة تتوارى أمام زحف مصر الجديدة . . مصر عزت ولطفية على مستوى الوعي الجماهيري ، وفكري ومنيرة على مستوى العامة . وكان الأستاذ رجائي لحظة انهياره ينظر بعين التقدير والإعجاب ، وربما الفخر الممزوج بالحسرة ، إلى هذا الجيل الجديد الذي امتلك الإرادة فحقق بها ما أراد برغم الصعاب . إن الإرادة التي صمدت بعزت في معاركه المادية والسياسية وصراعاته الداخلية مع التزامه بقضية الكادحين من أهله وعشيرته ، هي التي جعلته ينطلق في حرية ليبني نفسه وهو لايملك شيئاً سوى إرادته . وتتضامن معه حبيبته لطفية التي جمعته وإياها لحظات كفاحه الخلاق . وكان هذا الكيان الثوري مهدداً بالأعيب الانتهازية ، تهدمه لتبني على أنقاضه حياة زائفة ، بذلك احتال عبد الخالق ابن أخت الست بهيجة الفاسد ، على لطفية وأغراها بالنقود لينتهزها . . لولا أنّ عزت يواجهها بحقيقة قضيتهما التي ربطت بينهما ، فتعود إليه وقد اقتنعت أنهما بالحب والتضامن يستطيعان العيش في سعادة وحرية . وهذا المنطق هو نفسه الذي جمع بين فكري ومنيرة الخادمة . هذا

بالرغم من أنهم كانوا جميعهم – باستثناء عزت – يتطلعون – من تحت – للصعود إلى . . فوق ، إلى قمة الهرم . ويعانون فى فى سبيل ذلك صراعات مختلفة . فرجائى يصارع رغبته الدفينة بالسكر وتدمير نفسه . وعبد الرحيم الكسارى يصارع منطق عزت فى شخص ابنته كيما يقنعها بالزواج من عبد الخالق الانتهازى فلعل زواجها منه يكون درجة تقربه هو من ذروة الهرم التى يحلم بها . ولطفية فى صراع بين الغواية والهداية ، هى فى جيب عبد الخالق متمتعة بالرفاهية فاقدة الذات والحرية ، وفى صدر عزت تتنفس عبق الأمل وخضرة الأيام المقبلة فى عش سعيد أمين شامخ ، إلى أن تقتنع وترفض منطق أبيها فتحرر تبعاً لذلك من سطوة عبد الخالق وتلتصق بعزت متضامنة معه على سقيا الحياة عرقاً وجنى ثمارها خضرة وكرامة . أما عبد الرحيم الذى غلب على أمره وانضوى تحت لواء الورديات والنوم فاقداً ثورتيه القديمة (لأنه أصلا لم يكن ثورياً صادقاً وإنما متسلقاً يتخذ من المشاركة فى الثورة منفذاً للانتهاز) فإنه ينهار فى ظل سلبيته الحاضرة وتخلف عن الركب . . فينضم إلى حكام مصر القديمة التى كان ديدنها « التشعلق » دون العمل ، الرغبة دون الإرادة ، أو قل الرغبة فى الانتهاز . فى حين هاهى ذى مصر الجديدة تنطلق – « العمل » بالـ « إرادة » . . لا لتصعد قمة الهرم فى بهلوانية بل لتصنع هرماً جديداً .

ذروة الهرم . . وذروة الانتهازية :

وحينما بدأت عائلة « الناس اللى تحت » تبنى قاعدة الهرم الجديد فى حياتها الجديدة ، لم تكن قد تخلصت بعد من نفايات العهد الماضى . صحيح أنه لم يعد من العسير أن يتقارب البشر وأن يتزوج « أنور » ابن أم أنور من « جالات » ، إلاّ أنّ بصمات العهد البائد كانت لا تزال – كالنباتات الطفيلية – تطفو على أديم حياتهم فتعكر صفوة « الناس اللى فوق » لا يريدون الاعتراف بمصر الجديدة . وهذا شىء طبيعى . ومصر الجديدة جديدة فى مسرحية « الناس اللى فوق » وعزت الرسام ولطفية وفكرى الخادم ومنيرة الخادمة يعودون إلينا فى أسماء جديدة وأشكال مختلفة . ونستطيع أن نتعرف على « عزت » فى شخصية « حسن » المهندس الثائر الذى يبلغ من العمر تسعة وعشرين عاماً ، ابن « الناس اللى تحت » سابقاً ، والناس الذين فى الوسط حالياً . هذه الشخصية التى انطلقت من بدروم « الناس اللى تحت » لتبنى حياتها بالإرادة نراها الآن تحاول التخلص من سيطرة ظلال الماضى القائمة التى تود لو تفرض نفسها

على حياتهم ، هذه الظلال الثقيلة لاتريد أن تتزاح عن كاهل « الناس اللى تحت » . فهى لو اقتنعت مجرد الاقتناع بتحرر « الناس اللى منها » فمعنى ذلك أن تقتنع بزوال نفسها من الوجود . فما بالك وعبد المقتدر باشا يستنكف من الوقوف بجانب العمال والصنايعية ليستخرج بطاقته الشخصية . إنه يستنكف من هذا الأمر وهو لايدرى أن معنى استخراجه بطاقة شخصية هو فى حد ذاته معنى لانسحاق شخصيته القديمة ، إنه لم يعد عبد المقتدر باشا الوزير أو أحد رجالات المجتمع ، بل أصبح نكرة يقدم إلى الناس ببطاقة شخصية . وهو غير متصور أنه انتهى هكذا « فطيس » . . إنما الصورة التى تشغل ذهنه هى صورة الوهم المسيطر عليه بأنه مازال باقياً فى أذهان الناس ، ولذلك حاول أن يكتب مذكراته السياسية لتكون تعبيراً عن بقائه ، وهو فى الحقيقة منسحق على مستوى الواقعين : الفنى والنفسى . فمن حيث الواقع الفنى نراه وقد انهار كيانه فعلا باستبعاده من كل المناصب ، وأما من حيث الواقع النفسى فهو غير قادر على كتابة مذكراته السياسية لأنه لم يعد موجوداً داخل نفسه كذلك . وليس هذا فحسب ، بل إنه يعرض كل ثروته على من يؤنس وحشته ويحميه من طغيان زوجته « رقيقة هانم » التى تمثل قدرة العانى . . أقسى وأشد أنواع الانتهازية الوحشية ممثلة فيها .

وكان من يظن أن شقيقه خليل بك يمكن أن يكون سنداً له فى هذا العالم الموحش الذى يتهدده . ولكن خليل نفسه لم يكن إلا قطعة منه ، كتلة من الانتهازية الصرفة تريد أن تبنى حياتها على أى أنقاض ، فى حين تنفصل عنه ابنته « تيتى » لتنضم إلى عائلة « الناس اللى تحت » فهم فى نظرها وفى نظر الحقيقة أيضاً أناس شرفاء ذوى كرامة وعزة . « وتيتى » تنضم إلى هذه العائلة بعد أن لاذت بكل أقربائها هرباً من جحيم أبيها واحتجاجاً على سلوكه المعوج ، فلم تقابل إلا بروح انتهازية ، إذ حاول كل أقربائها الاعتداء عليها وسلبها أعز ماتملك . وانضمام « تيتى » إلى عائلة « الناس اللى تحت » يعتبر من جانبها تعزيزاً لثورة الناس الذين يقودهم حسن – فى هذه المسرحية – ضد « الناس اللى فوق » . ومسرحية « الناس اللى فوق » تعتبر تكملة لثورة « الناس اللى تحت » وفى اعتبارى أنه يجوز لنا أن نسميه الصراع ولكن على الوجه الآخر . . من وجهة نظر الناس اللى فوق . ومن خلال ذلك نرى كيف أن « الناس اللى فوق » لم يعد لوجودهم أى داع على الإطلاق ، بل إن وجودهم يعرقل سير الحياة الجديدة ويقلل من ثوريتها . ولكن الناس اللى تحت ينطلقون إلى الحياة الثورية سائرين على أرض صنعوها منذ مسرحية « الناس اللى تحت » . فالخادمة من « الناس اللى تحت » أصبح لها الآن ولد اسمه

أنور ، حائر على ليسانس الحقوق ، وقد كان أبوه من قبل طباخاً لدى « الناس اللى فوق » . ورقيقة هانم بالتقابل مع شخصية شقيقتها سكينة يعطياننا « الكونتراست » الناتج عن احتكاك بعضها ببعض كشقيقتين كل منهما فى واد ، نفس « الكونتراست » الذى حصلنا عليه من تقابل شخصية لطفية بشخصية منيرة الخادمة ، وشخصية بهيجة هانم بشخصية فاطمة البلانة . وإيجابية عزت هى الآن فى حسن ، فى معاملته لخالته رقيقة هانم وفى تبرمه بها وبتداخلها فى شئونهم الخاصة وفى انتزاعه لشقيقته جمالات من بيت خالته ، حيث رأى فى وجودها عندها نوعاً من إهدار الكرامة بالنسبة له ولعائلته ، وفى رفضه منطق خالته على كل الصور ، خاصة رغبتها فى أن تزوجه إحدى بنات الطبقة الأرستقراطية . ويرتبط بتيتى كما ارتبط عزت بلطفية . وموقف تيتى من أبيها كموقف لطفية من أبيها كذلك . . كل منهما تعانق ثورتيها باحتكاكها احتكاكاً فعلياً بانتهازية أبيها غير الشريفة والتى تهدف إلى استغلالها فى الصعود إلى ذروة الهرم .

ولاشك أنّ للانتهازية فى مسرح نعمان عاشور نصيباً كبيراً من عناية المؤلف بها عناية موضوعية فى مرحلة الانتقال من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، المنطلقة إلى آفاق أكثر تحرراً وحياة أوفر عزة وكرامة . ومرحلة الانتقال هذه فى أية دولة من الدول فى أى عصر من العصور عادة ماتحفل بالروح الانتهازية التى تستشرى فى عضد الأمة باسم الإنسانية وباسم الشعارات البراقة الفضفاضة ، وتنحرف عصبها . لعل التاريخ المعاصر يحدثنا عن مآسى الثورات التقدمية فى كل بقاع الأرض . إن كل الثورات التقدمية تقريباً عادة ماتتزعزع بعد أن تكون قطعت من الطريق شوطاً بعيداً ثم تجهض فى منتصف الطريق أو فى اجتياز مرحلته الشائكة على الأقل . ولا أقول إنها تموت تماماً ولكنى أجزم بأنه مامن ثورة تقدمية إلا وانتكست بشكل أو بآخر مما أحدث فى كيانها صدعاً . . والسبب فى تقديرى هو تدخل الروح الانتهازية ، على مختلف مستوياتها وصورها . والحق أن جيل الأدباء الذى واكب ثورتنا قد شارك فى إذكاء الروح الثورية لدى الجماهير . وفى مجال المسرح نذكر لنعمان عاشور — ومن بعده طبعاً بقية من كتّاب مسرحنا — فضل السبق فى هذه المشاركة التى تعتبر فى حد ذاتها مسئولية كبيرة . وها هو ذا حين يعرض لنا ثورة « الناس اللى تحت » لا يتردد فى الكشف عن الميول الانتهازية فى نفوس بعضهم . ولكنه بعرضها علينا لا كإدانة لهم بل كإدانة لمساوئ « الناس اللى فوق » حيث سيطروا على المجتمع زمناً فبذروا فيه روح الانتهازية والتطلع الطبقى ، أى أن المؤلف لا يجرح عائلته بل يكسبها تعاطفنا وتعاطف المجتمع ، إنها أزمة وعى ثورى ، لذلك فهم بمجرد أن يتولد فى أعماقهم

إشعاع ثورى سرعان مايتمردون على شخصياتهم القديمة وعلى أوضاعهم السيئة . ونعمان يجعل الثورية نتيجة ، بل حلاً للصراع الطبقى . وهى ثورية واقعية بالفعل يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ولأن المؤلف يعالج موضوعاته بأسلوب الواقعية الاشتراكية ، تراه يهتم اهتماماً كبيراً ، بالشخصية المسرحية ، حتى لتتحول الشخصية فى مسرحه إلى قاعدة مسرحية يجب أن تكون موجودة أولا حتى يتمكن المؤلف بعدها من الانطلاق منها أو من خلالها . فالمؤلف على مايبدو يدين بالولاء للنظرية القائلة بأنه لامسرح بلا شخصيات . وتلك طبعاً حقيقة متواضع عليها ولاسبيل إلى مناقشتها كما أنه لايعتبر اكتشافاً جديداً فى عالم المسرح أن تجيد رسم شخصيات من حياتك .

الشخصية البيئية .. أو شخصية المتناقضات :

غير أنّ نعمان يضيف إلى تلك الحقيقة سمته الخاصة به كنعمان عاشور الذى يكتب بعد أن طغى على الوجود المسرحى كاتب كتشيخوف مثلا – وهو فى تقديرى الأب الشرعى لنعمان . وهذه السمة الخاصة بنعمان تتمثل فى بحثه الدائب عن شخصية من نوع خاص ، شخصية يمكن أن نسميها بالشخصية البيئية التى تجمع كل متناقضات البيئة فى شخصها . وعن طريقها يعبر المؤلف عن كل أفكاره ويوصل معطياته . مع ملاحظة أنه لايحملها من الأفكار مالا طاقة لها به . إنه فقط يلم بكل أبعادها ويجمع خطوطها فى يده ثم يتركها بعد ذلك تعطى من خلال المتناقضات المحتشدة بها أعماقها ، مايعبر عنها وعن الآخرين ، عن نفسها كذات منفردة ، وعن الآخرين بما تحمله داخلها من متناقضات البيئة المعاصرة للحدث والمتدخلة فى تركيبه الدرامى . . كل ذلك فى حدود تكوينها الطبيعى والبيئى والفلسفى . على أن نعمان إذا كان يتمتع بهذه الميزة فإنه – كإبن لتشيكوف – متأثر بمسرح الأنماط الطبيعية المستغرقة فى الواقع ، والتى من خلال استغراقها ذاك تعطينا الرمز المجرد ، بل الرمز الذى أعتقد أن تسميته الحقيقية هنا يمكن أن تكون : الإيحاء . فالاستغراق فى الواقع يومئ إلينا بالكثير من الأفكار والمقولات الناتجة عن المتناقضات الطبيعية .

وابتداء من مسرحية « المغمطيس » نستطيع أن نضع أيدينا على هذه الشخصية البيئية التى يهتم بها نعمان ويطورها من مسرحية إلى أخرى . فبالإضافة إلى شخصية الدكتور غريب نرى شخصية عزت فى « الناس اللى تحت » وشخصية حسن فى « الناس اللى فوق » ونوال فى

«جنس الحريم» وراجى حمود فى «سينما أونطة» وسيد فى «عائلة الدوغرى» وبهلول فى «وابور الطحين». وفى سينما أونطة نجد المخرج المثقف «راجى حمود» يعيش فى الجو السينمائى الذى كانت تسيطر عليه شلة من الانتهازيين الفارغين الذين اقتحموا ميدان العمل السينمائى دونما خبرة أو ثقافة . والسينما فى تلك الآونة التى كان المد الثورى فيها آخذاً فى الامتداد إلى كل الهيئات والمؤسسات الثقافية ، كانت مع الأسف متخلفة أشد التخلف مع أنها من أهم وسائل الأعلام والاتصال بالجماهير التى يمكن أن تحقق عن طريقها كسباً ثورياً وفنياً عظيمين . ولكنها بوضعها ذاك بين يدى أولئك التجار الجهلاء تتحول إلى أداة هدم جبارة . وليس من الغريب طبعاً أن تتجمد فى مثل هذا الوضع كل كفاءة أو موهبة صادقة . وراجى حمود الذى درس السينما وتثقف ولديه أمجاد يود لو يحققها ، نراه يجمع فى شخصه كل متناقضات البيئة السينمائية فيجعلنا نحسّ بعمق المأساة ، مأساته ومأساة السينما حيث تداخلتا وأصبحتا مشكلة واحدة . ومسرحية «سينما أونطة» فى حد ذاتها وإن كانت الآن تحت مستوى نعمان عاشور بكثير كمسرحية « المغناطيس » فإنها فى حينها كانت من الأهمية بمكان ، وكم كنا محتاجين إلى مثل هذه الأعمال .والدليل على إيجابيتها الموضوعية ما ثار ضدها من السينمائيين المصريين حيث أصابتهم فى الكبد وهذا عين المطلوب .

ويركز نعمان فى هذه المسرحية على الوجه الجديد فتحية أو البنت الساهية السهتانة « جامعية شاردة وواردة بنت أربعة وعشرين » . فهذه الشخصية تمثل الجيل الجديد المشرف على الانحراف والميل مع التيار الجارف آن ذاك . ولقد حاول راجى حمود إقناعها بالتراجع عن طريق السينما والانتباه إلى دروسها ومستقبلها . . ولكنها لم تقتنع بوجهة نظره وظلته متكاسلا عن خدمتها ، خاصة بعد أن عرضت عليه أعز ماتملك من القيم فى سبيل أن يوصلها . وكانت تظن أنها بهذا الأسلوب الرخيص يمكن أن تشترى المجد ، ولم تكن تدرى أن جوهر شخصية راجى هو محاربة هذا الأسلوب حرصاً على قيم الجيل الجديد الذى يعتبرها نتيجة لصراعه مع التناقضات الموجودة فى شخصيته وفى البيئة المحيطة به . وفى الفصل الثانى تتحول شخصية فتحية هذه إلى شخصية محورية يدور حولها الصراع ، حيث اتخذت موقفاً من الأهمية بمكان إذ بناء على هذا الموقف سيتقرر مصير الجيل الجديد ، بالانحراف إلى الفساد والانتهازية أو باكتشاف قيمه الجديدة . فقد كانت توشك أن تقع فى براثن المنتج الجاهل حينما أطبق عليها فى حجرة حمراء وراح يدور حولها مقدماً لها عقد المجد مرهوناً بشرفها . . لولا أن راجى حمود

ينشط فى اللحظة المناسبة وينقذ قيم الجيل الجديد .

وصراع الأجيال موضوع أثير لدى نعمان إلى جانب موضوع الصراع الطبقى . وكلا الموضوعين مرتبط بالآخر ، وكل منهما يرينا الآخر من خلاله . ولعله قد أصبح من الواضح لنا الآن ماتنطوى عليه المسرحيات السابقة من كلا الموضوعين . إلاّ أننا نراهما أكثر وضوحاً فى مسرحية « جنس الحريم » . إن « عادل » أحد أبطال هذه المسرحية يحدد لنا الصراع فى المسرحية قائلا إنه مجرد خلاف عائلى : « أصلك انتى واقفة فى الجبهة الثانية ومش قادرة تتصورى أنه صراع أجيال ، صراع حتى بين جيلين ، جيل بابا اللى احنا نشأنا فيه . . جيل الحرية . . حرية التصرف . . وتقرير المصير » . إن هذه الكلمات فى حقيقة الأمر تعبر بل تلخص كل الصراعات فى المسرحيات السابقة – صراع الأجيال ، الجيل الذى نشأ فى عهد الثورة وكيف يعيش القلق من خلال احتكاكه بالجيل القديم بكل رجعيته وانتهازيته ومساوئه التى مني بها نتيجة لصراعه الطبقى على مدى الأجيال وماتركه فيه هذا الصراع من انحرافات تريد أن تمتد لتطغى على الجيل الجديد . وأبطال نعمان من الجيل الجديد حينما يتخلصون من ربقة ذاك الجيل الجاثم فوق صدورهم باكتشاف ثوريتهم ، يصبح لاسبيل إلى ردهم للخلف ثانية . وفى سبيل خطوة للأمام قاسى الكثيرون من أبطال نعمان فى عائلة « الناس اللى تحت » وماكان ليوقفهم عن زحفهم إلا اصطدامهم بالقوى الانتهازية المتفشية فى المجتمع ، والتى تحرك الصراع الطبقى إلى ذروته . غير أن إيمان نعمان بعائلته يقف دائماً شامخاً فى نهاية كل مسرحية . فثورتهم فى الواقع الخارجى لمسرحياته قائمة بالفعل ، وفى صراع ونضال مع القوى الرجعية المتخلفة . وهى فى الواقع المسرحى تكمل نفسها وتفعل مايجب أن تفعله فى الواقع الخارجى . وإيمان نعمان بثورية عائلته يفرض عليه سلطانه تجاه هذه العائلة . ومن هنا تحقق فى مسرحه كما قدمنا ، ماسميناه بالثورية الواقعية التى يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ذلك أن ثورية عزت ولطيفة وفكرى ومنيرة وحسن وأنور وجمالات وتيتى وراجى وعادل ، هذه الثورية التى نرى أنها – والحق يقال – لا تفجؤنا وإنما تجىء نتيجة تطور طبيعى منطقى يقنعنا بأن هؤلاء الناس لابد من تحررهم من ربقة الجيل الرجعى .. ولابد أن يكون للفن دخل كبير فيها .

المسرح فن طبقى :

ونعمان يحصر – دائماً – صراع أجياله فى نطاق العائلة . فهى التى يمكن أن تنطلق منها لنعانق العائلة الكبيرة وهى المجتمع . ولذلك فإن شخصيات مسرحياته حتى ولو كانت ذوات متفردة ذات ميول خصوصية انعزالية ، إلا أنها مع ذلك لابد لها من الارتباط بعائلة ما . كما لابد أن يكون هذا الارتباط ، ارتباطاً عضوياً لاسبيل إلى فصمه بحال . والواحد منهم لايملك التحرك فى نطاق ذاته أبداً ، وإذا فعل فهو إلى زوال وانسحاق . بل إن أغلب شخصيات نعمان أو على الأقل يوجد جزء كبير منهم يعرض لنا نعمان زوالهم وأفول نجومهم لأنهم ظلوا فرديين طول حياتهم ، وفرديتهم تلك الأزلية هى التى أذكت فيهم روح الانتهازية . ويمكننا القول ببساطة إن عائلة نعمان عاشور : « الناس اللى تحت » كلها شخصيات متوائمة متماثلة مع بعضها ، ربما لوحدة القضية بينهم ، وربما لوحدة المناخ ، وربما لروابط طبيعية خفية . وهم نطاق « العائلة » يقوم بينهم الصراع الطبقى من خلال الصراع بين الأجيال . وإذا كان هذا الأسلوب قديماً قدم المسرح تقريباً ، فإن نعمان ربما يكون ذا فلسفة مميزة فى كونه حصر كل مسرحه فى نطاق العائلة . وحيث توجد العائلة فى مسرحية لنعمان ، يوجد تبعاً لذلك – ولابد – صراع طبقى على نحو من الأنحاء . والحق أنه بذلك يعطى مسرحه دوراً فكرياً هاماً . ذلك أن ارتباط المسرح بالجماعة – أو بالمجتمع – يجذبه بالضرورة إلى الخوض فى المسألة الطبقية حتى دون أن يدرى . فحيث لا مسرح بلا شخصيات ، فلا شخصيات بلا بيئة – أى أن الشخصية والأمر كذلك تحمل فى أعماقها صراعها الطبقى ظاهراً كان أو خافياً . وقد لايكون فى حساب مؤلف ما ألاّ يكون فى مسرحيته أى تعرض للمسألة الطبقية . وفعلا تجىء ولا دخل لموضوعها من قريب أو بعيد بفكرة الصراع الطبقى . . غير أن المتناقضات الطبقية الكامنة فى نفوس الشخصيات تتدخل تدخلا غير مباشر فى تحريك الصراع فى أثناء تطور الحدث المسرحى . ومن هنا يجوز لنا أن نقول بأن المسرح فن طبقى – إن جاز هذا التعبير . وعلى أية حال فإننا إذا أطلقنا على مسرح نعمان – على الأقل – أنه فن طبقى ، لما وجدنا كثيراً من الاعتراض .

وقد نذهب مذهباً آخر فنقول بأنه فن صراع الأجيال . . ذلك الذى أحسسنا به متبلوراً وفى غاية الدقة والفن ، فى مسرحية « جنس الحريم » فنحن أمام رجل أرستقراطى سابق يعيش

تهيأ للصراع بين جبهتين خطيرتين : الجديدة والقديمة . تمثل الأولى زوجته الثانية نادية بابنها عادل ، وتمثل الثانية زوجته الأولى هدى بابنتيها راجاوات ونوال . ويقوم الصراع بينه وبين الجبهتين واصلا إلى ذروة مريرة ، فلقد جاءت لحظة تجمعت أواصر الجبهتين فوقفت بينهما ضده وحده ، ولم يكن ليجمعهم ذاك التجمع سوى رغبتهما المشتركة فى موته بسرعة وليكن بعد ذلك مايكون . أما فى اللحظات الأخرى فقد كانت كل من الجبهتين تسعى فى انتهازية .

(٢)

تراجيديا البحث عن الذات
مسرح رشاد رشدى

قد يختلف البعض حول فن رشاد رشدى المسرحى . ولكن الأمر الذى لايستطيع بل لايملك أن يختلف فيه اثنان هو أن الدكتور رشدى يشكل نقطة بارزة وغاية فى الأهمية على الخريطة المسرحية فى بلادنا ، وكيف أن هذه النقطة تتطاول رءوسها فى أعماقنا حينما نزمع التأريخ لمسرحنا المصرى المعاصر.

ولنحاول الآن أن نتعرف على موقع رشاد رشدى من الخريطة المسرحية المصرية. إنه – بالتحديد التاريخى – من جيل الرواد بالنسبة «للنص» المسرحى المُمَثل – الذى كتب أصلا لخشبة المسرح . وأقول ذلك لأن أغلب مسرحيات توفيق الحكيم برغم أنها « مسرح » مائة فى المائة ، فإنه فى أثناء كتابته لها كان يلغى من ذهنه خشبة المسرح بكل حذافيرها وإمكانياتها . . إلى جانب أنه صرف جل اهتمامه للفكرة المجردة . وإذا كان لتوفيق الحكيم فضل إرساء دعائم المسرحية المصرية كنص أدبى مقروء فى المقام الأول ، فإن نعمان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس لهم فضل الريادة فى إرساء دعائم النص الممثل الحافل بكل إمكانيات « العرض » المسرحى . بمعنى آخر ، النص الذى كتب ، فى المقام الأول لخشبة المسرح . . بالإضافة إلى كونه نص أدبى مقروء فى المقام الثانى – أى أن بعض مسرحيات توفيق الحكيم الأدبية قد لاتستقيم على خشبة المسرح ، وبالتالى قد لاتصل إلينا تماماً ، مع أنها عند القراءة تستقيم فى أذهاننا وتتدفق بالحيوية ، بعكس نص « الناس اللى تحت » مثلا أو « الفراشة » أو « جمهورية فرحات » ، صحيح أننا نعجب بها فى أثناء القراءة ونستطيع أن نتصورها ، وفى سهولة ويسر يصل إلينا مافيها من معطيات . . ولكن هذه النصوص عند العرض المسرحى تكون أكثر استقامة وأكمل صورة وأكثر روعة . وهذه من البديهيات المعروفة بالنسبة لأية مسرحية من هذا النوع حتى إن أغلب مؤلفى الدراما المسرحية فى أغلب بقاع الأرض لايعترفون بنصوصهم

المسرحية إلا فى صورها النهائية – أى بعد عرضها على خشبة المسرح .

ومع أننا نعترف بأن كتّاباً آخرين سبقوا نعمان ورشدى وإدريس فى الكتابة للمسرح المصرى فى أوائل الثلاثينات من هذا القرن ، إلا أننا لانملك الآن إلا أن نلغيهم من حسابنا ، لأن أغلبهم بل جميعهم كانوا يحاولون ، وجاءت محاولاتهم عرجاء لاتسندها ثقافة مسرحية تكنيكية ولاحتى ثقافة إنسانية واسعة ، إنما كانوا يعتمدون على الاقتباس أو بمعنى أدق – « تسويق » النصوص الأجنبية – بمعنى إغراقها فى السوقية ، أو الترجمة الركيكة القاصرة ، أو تلفيق حشد من الأحداث العتيقة الصارخة باسم التأليف ، بالاختصار كان رجال المسرح فى تلك الفترة من تاريخنا المسرحى لايعنيهم إلا كسب العيش الرغد مقابل استدرار الضحك من قلب الجماهير ، واتخاذهم من الضحك رسالة خاصة على حساب أى قيم أخرى .

على أنه إذا كان جمهور المسرح آن ذاك قد ضحك لقفشات ونكات أمين صدقى وتأثر لبعض مقتبسات أو مؤلفات كل من لطفى جمعة وإبراهيم رمزى ثم كوميديات بديع خيرى وميلودراما أنطون يزبك . فإن نفس الجمهور قد استقبل فى احترام شديد أشعار شوقى المسرحية وذهنيات توفيق الحكيم ، ثم قصائد عزيز أباظة المطولة . وها نحن نرى أن هذا الجمهور كذلك ، يجد فى نعمان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس تعبيراً – ربما لأول مرة فى تاريخ المسرح – عن بعض قضاياه الاجتماعية المعاصرة وزوايا حياته الجديدة ، تعبيراً فنيًّا يتسم بالروح الجادة وبالإخلاص وبنفاذ البصيرة إلى أغوار هذه الحياة الجديدة وبمنتهى الإحكام والدقة فى تناول الموضوعات وفى تشكيلها فى قوالب مسرحية جادة تنتمى إلى القواعد المسرحية انتماءً شرعيًّا . وصحيح أن هذه القوالب التى استعملوها والتى استعملها من قبلهم شوقى والحكيم وأباظة قوالب مستوردة من الخارج مع تحرى التطبيق الحرفى . . غير أن ذلك لاينتقص من قيمة أعمالهم ولايقلل من أهميتها التاريخية . وإذا تذكرنا أنهم جميعاً نبتوا هكذا بلا جذور مسرحية قومية أصيلة ومن ثم ليست هناك أرض تحت أقدامهم نظراً لافتقار الأدب المصرى إلى تراث درامى . . لحملنا لهم فى نفوسنا مزيداً من التقدير ، ولا تضح لنا – فى نفس الوقت – مدى خطورة الدور الذى يضطلعون بمهمة القيام به .

بدايات مع القصة القصيرة :

ولما كنا فى هذه العجالة القصيرة لسنا بصدد التأريخ للمسرح المصرى بوجه عام . لذا فسنحاول أن نقصر الحديث على مسرح رشاد رشدى ، موضوع الدراسة التى نحن بصددها الآن . وحينما نتحدث عن رشدى الكاتب المسرحى فلابد أن يكون حديثاً تواكبه فى الخلفية الذهنية لدينا شخصية الدكتور رشدى الناقد بأعماله النقدية فى أدبنا المصرى المعاصر التى تناول فيها بالتأريخ والتقييم أغلب الظواهر الأدبية التى طلعت علينا منذ فجر ثورتنا الثقافية والأدبية ، والتى أرسى فيها كثيراً من القيم والنظرات النقدية الحديثة . . تلك التى أرهصت بمعركة أدبية فذة فى تاريخ أدبنا الحديث قامت بينه وبين الدكتور محمد مندور حول قضية الشكل والمضمون فى الفن والأدب . ذلك إلى جانب محاولاته الأولى فى القصة القصيرة ، التى قدم فيها مجموعة تضم ثمانى قصص ومسرحية من فصل واحد بعنوان « عربة الحريم » . وهذه القصص وإن لم تبلغ مستوى فنى جيد فإننا لانستطيع أن نتجاهلها حينما نؤرخ لمراحل تطور رشدى الأدبية ، ونعنى بها مراحل الخلق الفنى عنده ، حقًّا إن قصصه هذه لم تتعدّ أسلوب السرد المباشر الذى يقترب من أسلوب المقالة الصحفية ، ولكننا مع ذلك نلمح فى ثناياها خطر رشدى الفكرى ، ونتبين انتماءه إلى بعض النماذج المعنية ، وأقول نماذج ولا أقول قطاعات . إن فى هذه القصص نماذج بعينها من مختلف القطاعات تحظى بالاهتمام الكبير من جانبه ، قد يكون امرأة عجوزاً من سكان الحسينية ، وقد يكون طفلا من أسرة كادحة ، وقد يكون بائع سجائر « على قد حاله » ، وقد يكون أرستقراطيًّا كبيراً ، وقد يكون كاتباً ذا قضية ، وقد يكون محامياً وقد يكون مهندساً . . إلخ . ونستطيع أن نقول بضمير مستريح إن مجموعة عربة الحريم ماهى إلا تبشير بخمس مسرحيات طويلة أنتجها رشدى حتى الآن . فى قصة « بعد المصيف » نضع أيدينا على بذرة مسرحية « خيال الظل » ببطليها المحامى وحبيبته عايدة التى يستمد منها إشعاعاً ينير له أعقد القضايا . وفى قصة « عذاب الجسم وعذاب الروح » تبرز لنا شخصية الخادم سطوحى فى مسرحية « الفراشة » بكل سماته وملامحه النفسية ممثلة فى شخصية إسماعيل الدخاخنى ، وليس هذا فحسب بل إن فكرة هذه القصة تبدو – فى اعتقادى – إرهاصة بفكرة مسرحية الفراشة ، حتى إن الكاتب بدافع خفى من ارتباطه بعالم مسرحى غامض يحيط بفكرة هذه القصة ، نراه يكتبها على شكل حوار مسرحى من طرف واحد هو إسماعيل الدخاخنى ، الذى يتحدث حديثاً

عامياً يحمل بين فقراته السؤال والجواب فى آن معاً ، مع إلغاء الفواصل الزمنية والمكانية وتضمينها فى فقرات الحوار . . لكأن هذه القصة « منولوجاً » مسرحياً من الطراز الأول يقوم بوظائف كثيرة ، منها تقديم الشخصية حاملة بيئتها المكانية ، وموضحة جوانبها النفسية الداخلية إلى جانب تقديمها للحدث نفسه الذى يحدث أمامنا بأثر رجعى من خلال حديث الشخصية فى اللحظة الحاضرة . أما المسرحية القصيرة المسماة بـ « ساحر اسمه الحب » فهى فى تقديرى تسجيل سريع لفكرة جيدة كانت تشغل ذهن المؤلف ثم عالجها بعد ذلك بصورة أشمل وأوسع فى مسرحيته الكبيرة « لعبة الحب » . وعلى أى الأحوال فإن مجموعة عربة الحريم فيها من المسرحة – إن ظاهراً وإن خافياً – أكثر بكثير مما فيها من روح القص .

الفراشة . . أو سجن الارتداد :

والذين شاهدوا مسرحية الفراشة – أولى أعمال الكاتب المسرحية – على خشبة المسرح الحر لابد أن يرسخ فى أذهانهم يقين بأن هذه التجربة ليست الأولى فى حياة هذا الكاتب . فشخصيات المسرحية تتحرك على الخشبة بقدم راسخة ، وتدور فى فلك حياتها معلنة أن خلفها كاتباً دراميًّا من الطراز الأول سلخ من عمره سنيناً طويلة يكتب فيها للمسرح . ومنذ هذه التجربة الغنية بالأفكار تحدد طريق المؤلف واتضح لنا مدى مايمكن أن يعطيه خلال سنواته القادمة . وأظن أن طريقه قد اتضح بعض الشىء .

وأول ما يجذب اهتمامنا حيال أعمال هذا الكاتب هو أنه يتخذ أسلوباً خاصًّا فى طريقة تناوله لموضوعاته . ويقول بعض النقاد فيما يقولون إن مسرح رشدى ليس أكثر من استعراض عضلات تكنيكية . وإذا نحن سلمنا جدلا بصحة هذا القول ، لوجدنا أنه قول مردود عليه . فإذا كان المؤلف يجيد حبك الشكل « المسرحى » فى الشكل المسرحى ، فإن الشكل – على حد تعبير يوسف إدريس – ليس إلا شكل المضمون وما المضمون إلا مضمون الشكل . ومضمون الشكل فى مسرح رشاد رشدى إلى جانب الكثير مما ينطوى عليه من معطيات . نلاحظ أن موضوع أو قضية البحث من أهم سمات هذا المسرح .

والبحث عن الذات موضوع ليس بالهين خاصة فى هذه الفترة القلقة التى يمر بها مجتمعنا بوجه خاص ، والمجتمع العالمى بوجه عام . فالإنسان المعاصر يقف الآن على حافة الهاوية نتيجة لإحساسه بالضياع والوحدة فى هذا الكون الغامض الرهيب الذى يبدو فى كثير من الأحيان

كأنه سجن فسيح . والإنسان فى مسرح رشدى يبدأ البحث عن ذاته من اللحظة التى يحس فيها بالسجن يخنق هذه الذات . وغالباً مايتخذ هذا السجن أشكالا متعددة منها المادى والمعنوى . وإذا كان الإنسان المعاصر يحس بأن ثمة سجناً غامضاً لاحدود له يطبق على صدره ويكبل خطواته ولايعرف فى أغلب الأحيان ماهيته ، فإن السجن فى مسرح كاتبنا يكتسب هذه الصفات التى تنسحب على سجن الإنسان المعاصر . قد يكون نوعاً من القدرية ، وقد يكون تسلطاً من قوة غاشمة ، وقد يكون جهلا من الإنسان بقدراته وبعدم مقدرته على تفسير بعض الظواهر الطبيعية حوله ، وبالعكس قد يكون اتساع أفقه ، وقد يكون مفاهيم معينة آمن بها كل الإيمان ولم يعد يستطيع منها فكاكاً ، وقد يكون ماضياً حالكاً شديد القتامة . . إلخ . والبطل عند كاتبنا فى كل من هذه الحالات تائه حائر يبحث عن نفسه ، عن ذاته . وقد يقوده البحث إلى العثور عليها فعلا ، وقد يقوده إلى متاهات أكثر وحشة ، وقد يقوده إلى نهايته المأساوية .

ورمزى بطل مسرحية الفراشة كاتب تقدمى ارتبط بقضية بلده من ناحية ، وبقضية الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها من ناحية أخرى . ولكنه بعد صراع مرير نشب بينه وبين قوى الرجعية السياسية – وبعد أن تشكلت فى حياته نقط كفاحية مشرقة من أجله ومن أجل التحرر السياسى – يقع فى حبائل فتاة من الطبقة البورجوازية . فتاة أرستقراطية تعشق نفسها ، وتتغزل فى جسدها بقدر ما فى حياتها وحياة أسرتها من فراغ . وربما يكون القدر هو الذى أوقع رمزى فى حبها . . وربما تكون هى نفسها صورة مادية لسوء حظه ، أو لعلها عطب أصاب ازدهار وجدانه . . المهم أنه يتزوجها . ولايدرى أنه بزواجه منها إنما يضع قدمه على عتبات سجنه الأبدى . وتشاء بصيرة الكاتب الواعية أن ينتقل رمزى بلحمه ودمه ليعيش فى بيت الزوجة ، بيت أبيها المرحوم عرفان باشا . وكان من الممكن أن يتم الزواج بشكل طبيعى كما يحدث دائماً وهو أن تنتقل الزوجة إلى بيت زوجها . ولكن لو أن هذا حدث فعلا لما توفر للمسرحية هذا العنصر الهام الذى أضفاه عليها انتقال رمزى ليعيش فى بيت زوجته . ربما يبدو لأول وهلة أن الكاتب أراد بهذا تصوير إغراء الحياة الرغدة التى جذبت إليها رمزى ليعيش فى بيت زوجته . وعلى أى الأحوال إذا كان هذا هو الغرض الواضح فلعله الغرض السطحى ، إنما هناك غرض آخر يعتبر بعداً فلسفيًّا لهذا الغرض ، وهو أن المؤلف يريد أن يومئ إلينا بأن « رمزى » قد انتقل إلى سجنه ، سجن الأرتداد إن صح هذا التعبير . استولت عليه هذه الأسرة المنحلة عن طريق الفراشة . فإذا تذكرنا أن « رمزى » قبل زواجه من الفراشة كان سجيناً سجناً حقيقيًّا

دخله من أجل مبادئ سياسية تقتضيه بل تلزمه بالوقوف ضد طبقة الفراشة ومحاربتها لمصلحة الطبقة المعدمة . أقول إذا تذكرنا هذا تبين لنا ذلك الفارق الرهيب بين السجنين . فى الأول كان سجيناً لمصلحة مبادئه . أما الآن – فى كنف الفراشة – فهو سجين ضد مبادئه . وفرق كبير بين موقفه فى كلتا الحالتين . إنه فى سجنه الأول كان يقدم من نفسه قرباناً على مذبح التحرر السياسى ، وفى سبيل تحقيق ذات طبقة بأسرها من خلال تحقيق ذاته السياسية – حيث تنبع القضية العامة من خلال القضية الخاصة . ولقد خرج من سجنه السياسى منتصراً على نفسه . . ولكنه يفقد ذاته تماماً فى سجنه الثانى ، سجن الفراشة أو سجن الارتداد السياسى كما قدمنا . وتتضاءل قضية وجوده تضاؤلا شديداً ، فبعد أن كان يحاول تحقيق العام من خلال الخاص ، أصبح الآن يهفو إلى تحقيق الخاص من خلال الخاص . انحصرت قضيته فى البحث عن ذاته الضائعة فى خضم التفاهة والانحلال والفسق والنفاق . . ضاعت فى النقيض . وكان لا بد أن تضيع . فمن المستحيل أن تتلاقى المتناقضات .

وهذه الطبقة المنحلة التى تسلس قيادها المادة والمظاهرة المتحللة من كل القيم الروحية ، تتمثل أصدق تمثيل فى شخصية الفراشة . وقد انجذبت الفراشة إلى النور الساطع المشع فى أعماق رمزى . . فحطت عليه . ولعل من عبقرية الكاتب هنا أنه يحصر تلك الطبقة فى فراشة ، وأن تحط هذه الفراشة على هذا الإشعاع الفكرى الوجدانى فتطفئه ، مع أنها تعرف بغريزتها أنها ستحترق لامحالة . . ولكن طبيعتها جبلت على أن تطفئ الضوء ولتحترق هى . إن هذه صورة لو تمعنا فيها لاتضح لنا مدى خطورتها . وأننا بقليل من العناء نستطيع أن نلمح البعد الذى تعطيه هذه الصورة الدرامية الرائعة ، وبالتالى يصل إلى أفهامنا كيف أن تلك الطبقة التى تنحصر فى شخصية الفراشة لا تطيق أن ترى ضوءاً ، وأى ضوء وجدانى وإشعاع فكرى تكمن خلفه مبادئ سياسية تقدمية ، فتندفع نحوه – بغريزتها – لتطفئه . وبإطفاء هذا الضوء الوجدانى والإشعاع الفكرى تحترق الحياة . إن غريزة التدمير تعمى تلك الطبقة عن رؤية الحقيقة فتندفع مدمرة نفسها بنفسها .

على أن المؤلف لم يشأ أن يجعل الأسود أسود على طول الخط ، والأبيض أبيض على طول الخط . صحيح أنهما ضدان لايلتقيان ، إلا أنهما فى المسرحية التقيا ولكن على صراع رهيب نتجت عنه قوة جديدة ثالثة ، خليط من مبادئ رمزى ونتاج الأسرة . فصديقه صلاح الصحفى التقدمى المتحرر يلتقى وهدى بنت الأسرة التى تشبعت بأفكار رمزى ومبادئه ، ويتزوج

صلاح بهدى ، ويبدآن حلقة جديدة فى سلسلة البحث عن الحقيقة من خلال تحقيق ذاتهما أولا .

وحتى سميحة الفراشة ، هى الأخرى إنما تبحث عن ذاتها من خلال كل تصرفاتها حيال زوجها وحيال المجتمع . لقد جذبها الضوء المشع فى الكاتب التقدمى رمزى فالتصقت به وتزوجته ، ظانة أنه سوف يحقق لها مانصبو إليه . وما تصبو إليه إنْ هو إلاّ حياة قائمة فى رأسها فقط . هذه الحياة الخرافية نتجت من عشقها لنفسها . وعشقها لنفسها جعلها تفهم نفسها أكثر مما ينبغى . لذا فهى تطير من رجل إلى رجل . ومن رجل إلى رجل ضاع حلمها فى رحلة البحث عن ذاتها . وصدر رمزى هو أحنى صدر التقت به ، وقلبه أرحب قلب وسع سخافاتها واحتملها بما فيه الكفاية . وعلى المستوى الواقعى نراها تشده إلى حياة أسرتها ، وتريد أن تحوله إلى تفاهة من التفاهات التى تمتلئ بها حياتها . حالت بينه وبين قلمه وأفكاره ، بل بين وجدانه ، فلم ينتج شيئاً على الإطلاق . ولكى يحقق لها حلمها سعت لدى بعض الوسطاء فعينه مديراً لإحدى الشركات . ولأنه يحبها ، أو بمعنى أدق لأن قدره المحتوم أوقعه فى شراكها ، انساق وراءها وقبل الوظيفة ، ولكن أعماقه البيضاء تأبى التماثل مع هذا الجو العفن وتقيم حائلا معنوياً بينه وبين هذه العفونة ، فيفصل من عمله ، ويحاول العودة إلى وجدانه فلا يجد إلا جدباً وخواء ، ويتسمر القلم فى يده ، حتى المسرحية التى شرع فى كتابتها لفرقة الطليعة ، والتى قال إنها ستعيد إليه كيانه . سترد إليه ذاته ، يكتشف أنها غثاء ، كلام سخيف لامعنى له ، فيمزقها إرباً ، وكأنه بذلك يمزق الأمل الباقى له فى استعادة ذاته . وفى تلك اللحظة التى يتحول فيها رمزى إلى حطام معنوى ، تكون سميحة الفراشة قد انطلقت لتحط على رجل آخر وهى بقايا رماد محترق . وينتحر رمزى كمداً . وانتحاره على مستوى الواقع الفنى للمسرحية يعتبر إنهاءً لحياته .. وعلى المستوى الآخر تأكيداً لموته المعنوى الذى حدث منذ مزق المسرحية .

أسوار . . وأشجار :

والسجن فى مسرح رشدى على اختلاف مستوياته المادية والنفسية . . تقابله دائماً الرغبة فى الانطلاق والتحرر . وهذه الرغبة بدورها تصحبها رغبة فى الازدهار والإخصاب . ولذلك ترى مناظر المسرحيات دائماً تحفل بالحدائق الخلفية أو الأمامية ، وبالشجيرات . ولاتخلو مسرحية من مسرحيات المؤلف باستثناء- اتفرج ياسلام- من شجرة ذات أهمية موضوعية وارتباط

عضوى فى التركيب الدرامى والنفسى . وبالنسبة لمسرحية الفراشة نرى من بين حديقة المنزل شجرات المانجو يبرزها المؤلف كتعبير مادى عن الكبت الجنسى مثلا أو النضج أو الامتلاء بالرغبات المكبوتة . والمشهد الذى تدور فيه أحداث مسرحية الفراشة ، والذى يعطينا إحساساً بأنه القفص الذهبى الذى خنق « رمزى » ذلك الطائر الفريد الذى كف عن الشقشقة والطيران . . نرى خلف هذا المشهد تماماً حديقة المنزل بأشجارها ، نرى عالمه الرحيب الذى فقده .

وإذا كان للأشجار والحدائق فى المعمار الفنى لمسرح رشدى هذه الأهمية ، فلعل نفس الأهمية – بالضرورة الموضوعية ونتيجة للتأمل الفلسفى عند الكاتب – تنسحب على الأسوار . فأغلب مسرحياته تحفل إلى جانب الحدائق والأشجار ، بالأسوار ، المادية والمعنوية . ونرى الكاتب ينص عليها ويجعلها جزءاً من البناء فى تركيب المشهد ، كالسور الحديدى الذى يطوق البيت والحديقة فى لعبة الحب . إنه إشارة مادية واضحة إلى السور الحديدى غير المرئى الذى يطوق أعناق شخصيات المسرحية .

وأول مايلفت النظر فى مسرحية لعبة الحب هو دأب المؤلف – بعد الفراشة – على تعرية القيم البروجوازية ودمغها بالعفن والغش والخداع . . إنه يقدمها لنا سجينة مفاهيمها الضيقة التى تنحصر فى حب الذات والانتهازية . وتكاد هذه العبارات تكون هى نفس العبارات التى تلقيها نبيلة زوجة عصام فى وجه أفراد الأسرة حينما قررت الانفصال عنه بعد أن اكتشفت زيفه وخداعه من خلال نكستها فى زوجها عصام .وعصام نفسه فاقد لذاته ، ولذا فهو يتخبط مابين نبيلة زوجته وبين قريبتها لولا ، يدعى لكل منهما أنه يحبها وحدها ، وبرغم ذلك حينما تجيئه لحظة الاختيار نراه يجبن عن تحقيق ذاته ، لأنه لم يكن قد اكتشفها بعد ، ومن الواضح أنه لن يكتشفها إلا إذا تحرر من سجن قيمه البروجوازية التى تكبل شخصيته وتعيده إلى عصر الحريم . وضحية تلك التقاليد هى « سوسن » شقيقة عصام . وإن « عصام » بقيمه تلك يصبح سجانها العاتى . إنه لايسجنها فى مفاهيمه فقط بل يسجنها سجناً حقيقيًّا ويفرض عليها أحكاماً أقسى من الأحكام العرفية . وسوسن فى ظل هذه الأحكام القاسية فقدت ذاتها . وكان لابد لها أن تبدأ فى البحث عن هذه الذات . وكانت توشك أن تعثر عليها فى شخص حبيبها مراد ، ولكن سجانها « عصام » بما فيه تقاليد الأسرة التى تحكم جوها – يقف حائلا بينها وبين العثور على ذاتها فى شخصية مراد . فراد فى نظرهم لايزال مجرد تلميذ فى

كلية الطب ومن أسرة فقيرة لاتناسب أسرتهم . وحينما تحاول سوسن الخروج على تقاليد الأسرة لا تفلح . فتحاول تحطيم أسوار سجنها ولو فى الخفاء ، إذ تلتقى بحبيبها مراد فى لحظة ظلماء فلعل هذه اللحظة الظلماء تكون أكثر استنارة من ظلام عقول أسرتها . ولكن مراد يطرد من عالمها إلى غير رجعة بعد تلك الفضيحة . . فتطفئ ذبالة الضوء فى حياتها .

والسيسى أفندى كاتب المحامى الذى يسكن لديهم فى حجرة صغيرة ، نموذج مألوف من البشر ، من ذلك النوع الذى يمكن أن نعتبره نتاجاً للنظام الطبقى فى أى دولة وفى أى عصر . إنه مصاب بمرض التطلع الطبقى وبه رغبة جامحة فى التعلق بأهداب الطبقة البروجوازية ولو عن طريق امرأة يتزوجها . وإذا كان عصام يفرض على أخته سوسن سجناً معنوياً فإن السيسى أفندى يضع أخته « نجف » فى حجرة يغلقها عليها ويحولها إلى « بضاعة » مكنونة تنتظر من يشتريها ، وبعد مساومات فليربحه الله فيها . وهى فى الواقع الفنى للمسرحية تتخذ تعبيراً صارخاً عن الجنس . . تصبح « فرخة » بضة مايكاد الدكتور زكى – عم عصام – يراها حتى يتحول إلى « ديك » مع أنه جاوز مرحلة الشباب من زمن بعيد . ولابد أنه على يديها سيستعيد شبابه المنصرم ، أى يستعيد كيانه . وفجأة يتخلى عن وقاره ويصبح روميو عجوزاً يقضى الساعات تحت شباكها يناجيها ويطلب منها الوصال ويستميل قلبها بالعبارات والهدايا ، بل يبرح به الشوق فيتهجم على حجرتها ويقتحم عليها وحدتها عنوة واستقداراً فى سبيل « ربح ساعة » فقط يقضيه معها وليكلفه من الثمن مالا يخطر على بال . وهذا موقف مضحك فعلا ، إلا أنه لاشك نوع من محاولة تحقيق الذات حتى وإن كان يعتبر المسألة مجرد « فعل ورد فعل » أو يرى أن « نجف » قطعة بسبوسة رآها فاشتهاها فصمم على أن يشتريها « ويلهطها » .

وكانت « نجف » تتمنع عليه ، وتسوق الدلال ، تعرض عليه جودة « البضاعة » ولاتمكنه من الاستمتاع بها أو وضع يده عليها إلا فى الحلال . لقد كانت ترسم عليه لعبة للإيقاع به ، ظانة أنها ستكون الفائزة . وإن لعبتها هذه هى الأخرى ليست إلا نوعاً من الرغبة فى الانطلاق من سجن أخيها ومعانقة حلم يحقق لها ذاتها ، فالأمل يداعبها فى أن تصبح زوجة الدكتور زكى ، وبالتالى تصبح واحدة من هذه الطبقة المستريحة المرفهة ، وهى لاتدرى أنها تسعى إلى حتفها ، وأنها سوف تساق من سجن إلى سجن أفظع .

وبرغم أن السيسى أفندى يقبض ثمن أخته فإنه يشترى سجينة أخرى ولكن بلا ثمن . ولعل الثمن الذى دفعه يكون فى نجاحه فى الاستيلاء على عروس أحلامه « سوسن » شقيقة عصام .

وربما يكون السبب فى نجاحه فى الاستيلاء على قلب سوسن هو أن سوسن نفسها كانت فى لحظة استعداد تام لأن تبيع نفسها لأول قادم تشم فى شخصه رائحة نفسها ، تحت وطأة سجن أخيها عصام . ولقد استطاع السيسى أفندى أن يريها نفسها فى شخصه ، فى أحلامه ، فى خياله (راجع المشهد الدائر بينه وبينها من ص ٩٢ : ص ٩٧) ولعل فى ذهابها إلى حجرتها بعد هذا الاكتشاف وإتيانها بالكرافتات وإعطائها له ، خير تعبير عن موقفها منه . كانت هذه الكرافتات قد اشترتها من أجل أخيها ، سجانها . ورفضها السجان ، إذ رأى فيها خروجاً على طاعته ، رأى فيها تحرراً من قيوده التى فرضها عليها ، فإذا بالكرافتات — المعبرة عن حريتها وممارستها الاختيار — تئول فى النهاية لمن ظنت أنه أعطاها الحرية ، حرية امتلاك نفسها وتحرر ذاتها . لقد رسم لها السيسى أفندى صورتها التى تحلم بها فلقيت الصورة صدى فى نفسها ، فاستجابت له . وهانحن نلمح فى ردودها الأخيرة إعراباً عن قبولها وصاله . فرد الفعل حينما طلب منها أن تسأل الأميرة ، كان الرد ردها هى ، هى الأميرة . . اقتنعت بأن كل شىء موجه إليها فى الصميم ، ثم إنها تذهب إلى حجرتها أخيراً وتحييه من الشباك كأنه هو الآخر أصبح أميرها وفارس أحلامها الذى سيخلصها من السجن . وليس هذا فحسب بل إننا نراه قد أيقظ فى نفسها الإحساس بنفسها ، حتى إنها تقف أمام المرآة تمشط شعرها وتتزين . . لكأنها تتزين له . ولعله قد اتضح من كلمات السيسى أفندى مع سوسن أن نظرته للموضوع نظرة طبقية بحتة ، حلم يراود نفسه بأن يصبح فى يوم من الأيام بروجوازيًّا كبيراً ، وفى كلماته صورة ناطقة للحياة التى يود أن يحياها فيما بعد عن طريق زواجه من سوسن . . ذلك إلى جانب « الأكلان » الجنس الذى يفرى أعماقه بفعل جمالها الصارخ .

وإذا سلمنا بأن الجنس — وهذا فى اعتقادى أمر مفروغ منه — طريق من الطرق المسلم بها فى تحقيق الذات . . لأضفنا إلى شخصياتنا التى تبحث عن ذواتها كل من زين وعائشة الخادمتين اللتين تتناحران على الزواج من حريش الطبال ، وحريش بطبلته يمثل الإيقاع النفسى لدوى الرغبة الجنسية فى الأعماق .

ومن خلال العلاقة بين الرجل والمرأة يرينا المؤلف أعماق كل هذه الشخصيات ، ويعطينا كثيراً من المعطيات التى لم تكن لتنكشف لنا إلا عن طريق العلاقة بين الرجل والمرأة على مختلف مستوياتها ، ابتداء من حريش الطبال وزين وعائشة الخادمتين إلى عصام وعمه الدكتور زكى . وإنى لأسأل سؤلا : أين الاستعراضات التكنيكية المزعومة هنا ؟ ! فى اعتقادى أن هذه

المسرحية برغم مافيها من تركيب درامى ، فإن تركيبها هذا لايعتبر – بتعبير شعبى – « فتاكة » فى الصنعة لمجرد « الفتاكة » . إنه على العكس من ذلك تركيب بسيط وطبيعى بالنسبة لما تزخر به المسرحية من شخصيات ومستويات . بل إننى أقول إن موضوعاً كهذا كان لايمكن التعبير عنه إلا بهذا الشكل النابع من طبيعته . وهانحن نرى أن كل موقف يكمل الآخر وكل شخصية تعبر عن نفسها وعن الآخرين ، ثم نلقى الضوء على مواقفهم . أما إذا كان المؤلف قد أجاد الحبكة وتحكم فى هذا العدد الهائل من الشخصيات فليس هذا ذنبه وإنما هكذا تطلب منا قيود الصنعة المسرحية . وهو يسمى مسرحيته بـ « لعبة الحب » . وهى فى الحق لعبة على المستويين ، لعبة المسرحية ، ولعبة الحياة الواقعية ، ونحن لكى نكتشف ذواتنا لابد أن يكون فى الأمر لعبة مانلعبها .

وفكرة السجن ، أو الأسوار ، تتبلور عند رشدى بصورة ناضجة ومكتملة فى مسرحية « رحلة خارج السور » . وهو كما قدمنا لايرى الأسوار فقط ولكن يرى معها رغبة أبطاله فى التحرر ، والانطلاق والازدهار . ففى رحلة خارج السور نجد حديقة وأشجاراً . وكالعادة دائماً نرى المؤلف يركز على نخلتين طويلتين تظهران من الحديقة . ومسرحية « رحلة خارج السور » تتميز ، من بين أعمال الكاتب كلها ، بشخصياتها التى تبحث جاهدة عن الخلاص . وفى بحثها قد تحكم تطويق السور حول نفسها بدلا من القفز خارجه ولذا فنحن نرى شخصيات بعينها تدمر نفسها تدميراً من حيث لاتدرى . والحق أنها شخصيات على الرغم من تعقيدها فإننا نرى الكاتب يرسمها بدقة وإحكام بحيث نراها عارية تماماً .

المؤلف . . وفلسفة الماضى :

ولأول مرة على خشبة المسرح المصرى يعرض نص أدبى يحتشد بكل هذه الأنماط الفريدة . إن هذه الأنماط تدخل مجال التعبير على يد كاتبنا وهى التى كانت بعيدة عن هذا المجال سواء فى الرواية أو فى المسرح . صحيح أن « نجيب محفوظ » ويوسف إدريس كشفا نقاب الواقع المحتدم بالشخصيات عن أنماط جديدة رأيناها على يديهما لأول مرة . غير أن الكاتب فى مسرحيته هذه يتزع إلى كشف النقاب عن أنماط كهذه التى يعرض لها فى رحلة خارج السور . هذه الأنماط السجينة التى تتخبط فى البحث عن ذواتها حاملة فوق صدرها مشكلة عامة من خلال مشاكلها الخاصة . ويبدو أن للماضى أهمية بالغة فى رؤية الكاتب الفنية

لأغلب شخصياته . بل يبدو كذلك أن له فلسفة خاصة بالنسبة للماضى فى حياتنا على وجه العموم . تلك الفلسفة التى تبلورت فى صورتها الناضجة فى مسرحيتى : رحلة خارج السور ، وخيال الظل على وجه خاص . وفى الرحلة نرى شخصيات انسحبت عليها ظلال الماضى بقتامتها فسودت حاضرهم وحجبت عن بصائرهم المستقبل فى صفاء ، فكانت النتيجة أن فقدت ذواتها تماماً .

ومع أنهم جميعاً يحلمون بالوصول إلى البر الثانى – وهو فى اعتقادى بر الأمان – فإنهم لايدركون مواقفهم تجاه حلمهم هذا ولايعرفون بالضبط ماذا عليهم أن يفعلوا لكى يتمكنوا من تحقيقه . ذلك أنهم يحيطون أنفسهم بأسوار من حديد تختلف من شخص إلى آخر . وواقعهم يطفح بالمرارة والدنس والبصمات السوداء . وما هو إلا صورة مصغرة للواقع العام الذى كانت ترزح تحته البلد كلها فى تلك الفترة السوداء من فترات تاريخها الحالك . وكلا الواقعين مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً وفى تغيير أحدهما تجديد للآخر . على أن الواضح من الواقع الفنى للمسرحية ليس هو كيف نغير الواقع بل كيف نغير أنفسنا أولا . فالواقع ، أى واقع ، لايمكن تغييره إلا بتغيير النفوس قبل كل شىء . وبالمسرحية عدد من الشخصيات التى ضحت للواقع كما هو وضعفوا أمامه ضعفاً شديداً حتى أحسوا بأن ذلك الواقع أقوى من أى تغيير – ونقصد طبعاً واقعهم هم الذى من خلاله يتضح الواقع العام . فعم كامل وابنه سعيد وابنته محاسن يستغرقون فى مأساة الماضى التى تجثم على صدورهم ، ويظل الماضى يشدهم حتى لايصبح هناك مجال لعودتهم إلى الحاضر بحال . وسعيد ومحاسن قد عاشا مشكلة الماضى من خلال المأساة التى يعيش فيها أبوهما عم كامل الذى فضل أن يكون شهيداً فى سبيل أن تظل سمعة زوجته نظيفة ومن ثم لايتعرض أولاده فى المستقبل لما يهين كبرياءهم . فقد انتحرت زوجته شهيرة دون سبب واضح وتركت من الأدلة المادية مايؤكد انتحارها ، وبرغم ذلك فلا يبرزها عم كامل خوفاً من أن تلوك الألسن سيرة زوجته بالسوء ومن ثم لاتخدش كبرياء أبنائه . . فكانت النتيجة أنه أضرَّ بهم من حيث أراد خدمتهم . فالذى حدث أن الرأى العام كله أدانه ودمغه بالإجرام برغم أن القضاء برّأه لعدم كفاية الأدلة ، وظلت إدانة الرأى العام له تطارده حتى أغلق مكتب المحاماة الذى كان يديره بحسن كفاية ، وتقوقع على نفسه . ومع أنه حاول تغيير هذا الواقع المر بتبصير الرأى العام بالحقيقة فإن محاولاته تؤتى نتيجة عكسية على طول الخط فاضطر إلى الإمعان فى التقوقع حتى اختفت ذاته الحقيقية تماماً داخل السور الذى طوقته به نظرة الرأى

العام له من ناحية ، ونظرة أولاده من ناحية أخرى . وكان بإمكانه أن يضرب بنظرة الرأى العام عرض الأفق خاصة أنه انعزل ولم يعد يحتك به احتكاكاً مباشراً . ولكن نظرة الإدانة فى عيون أولاده – جعلته يعانى من صراع أليم . وأصبح – كالفرس شهاب المقيد خلف سور الإسطبل يفرى أعماقه فى محاولة قفز السور – يعانى من كتمان الحقيقة ويود لو يحطم السور الذى طوق نفسه به . . ليتحرر – على الأقل – من الذنب فى نظر أولاده . ولكنه مع الأسف لايستطيع أن يغير من الموقف شيئاً . فسعيد وشقيقته محاسن قد أصابهما نوع من الانفصام العاطفى والنفسى عبرت عنه زاكية – كما عبرت عن بعض الشخصيات الأخرى – بانفصام شخصيتها وارتدادها إلى الطفولة البريئة .

أصبحت محاسن تتأرجح بين الارتداد إلى براءة الطفولة وبين استواء شخصيتها كصبية على وشك الزواج . وأصبحت – بالتالى – كعوامات الكوبرى كما يراها أعضاء اللجنة . . « فسدانة ومش فسدانة » . . أصيبت بانطوائية غريبة أبعدتها عن الواقع كثيراً ، تماماً مثلما أصيب أخوها سعيد الذى انحرف عن الطريق السوى وراح يبحث عن ذاته فى الارتداد إلى الماضى فى حين كان الأولى به أن يبحث عنها فى الحاضر والمستقبل . أما عم كامل فقد استطاع فى نهاية الصراع أن يقفز السور . . أن يعترف لها بالحقيقة بعد أن رآهما على شفا الهاوية . ولكنه بعد اعترافه يصبح كالفرس شهاب كذلك ، والذى استطاع أن يقفز السور فأطلق السايس الرصاص عليه فقتله . إن الفرس شهاب الذى كان يعبر بصهيله عن رغبة أبطال المسرحية كلهم فى قفز الأسوار ومن ثم تحررهم وانطلاقهم . . يعبر خير تعبير عن هزيمة عم كامل بتخطيه السور النفسى واعترافه بالحقيقة . هذا الاعتراف الذى لم يحل المشكلة بعد أن زادها تعقيداً . . إذ مادامت أم أولاده قد انتحرت – هكذا فكر ولداه – فليس من المعقول أن تكون انتحرت من تلقاء نفسها ، بل لابد أن يكون كامل هو السبب الخفى خلف انتحارها على أية صورة من الصور . وبهذا تتلاشى شخصية عم كامل وتصبح هى والعدم سواء . . كما تتلاشى شخصيتا سعيد ومحاسن .

وعم كامل الذى ضعف أمام الواقع وأمام الرأى العام ، ظن أن موقفه هذا يمكن أن ينسحب على ابن أخيه « فريد » ، ولكنه لم يكن يدرى أن ثمة فرقاً بين نظرة الجيلين للاتهام ، وأن ثمة فرقاً كذلك بين التهمتين . وفريد مهندس مجتهد ذو أفكار تقدمية ، يريد أن يحقق لبلده بناء كوبرى يوصلهم إلى البر الثانى . والكوبرى هو أى معبر إلى عالم أفضل مليء بالورود

والرياحين تظلل سماءه صفاء الحقيقة . . وبذلك يصبح البر الثانى هو بر الأمان حقيقة ، وبالتالى يصبح حلم شخصيات المسرحية – خاصة كريمة – بالوصول إليه حلماً ذا بال. فهو ليس حلمهم فقط ولكنه حلم البلدة كلها . ولعل حلم الوصول إلى البر الثانى يكشف لنا عن موقف سياسى خطير كانت تقفه حكومة ذاك العهد من البلد . وليس هذا وعيهم السياسى – تقف فى وجه مصلحة نفسها أخيراً . المهم أن البلد فى حالة من الاضطراب وفقدان الذات تُهيئ له حلماً بالوصول إلى شاطئ الأمان هناك فى حصن البر الثانى . وكلفت حكومة ذلك العهد المهندس شريف سامى ببناء الكوبرى . ولكن شريف سامى كما جاء على لسان أحد أعضاء اللجنة ابن شرعى لذاك العصر الفوضوى الفاسد ، فكان أن طوح بضميره فى أعماق البحر الذى جاء يرسى فيه دعائم الكوبرى ، وأقام عوامات فاسدة بناها من الطين بدلا من أن يبنيها بالمسلح والخرسانة . لذلك حينما كلف المهندس فريد بتكملة بناء الكوبرى فوجئ بأن الأساس غير سليم ، وأن هذه العوامات ماهى إلا كمين نُصب للإيقاع بكل الأهالى وإغراقهم فى البحر . وموقف شريف سامى كموقف فريد ليس مجرد موقف مهندس تجاه الآخر أو تجاه الحكومة والرأى العام ، بل لايعتبر موقفاً معماريًّا بمعناه السطحى ، إنه كما هو واضح موقف سياسى بحت يخلع على كل من فريد وشريف صفة الزعيم أو المخطط السياسى ، إذ أننا ببساطة شديدة نتبين مدى ماتومئ إليه العوامات من ماضٍ ثورى ، يمكن أن نطلق عليها اسم « أسس » حياة ثورية جديدة كلف أحدهما بعد الآخر بمهمة تخطيطها وبنائها .

وإذا سلمنا بهذا المعنى فإنه يتضح لنا تبعاً لذلك معنى كبير تتضمنه المسرحية وهو أن الأمة – أى أمة – لكى تكتشف ذاتها تحقق لنفسها الأمن والراحة ، لكى تعبر مرحلة التخلف والفوضى إلى حياة أفضل لابد أن يتوفر لها – أولا – الوعى بنفسها وعياً سياسيًّا وبموقفها كذلك من مشرعى حياتها . ولكى يتوفر لها هذا الوعى لابد أن تحطم الأسوار من حولها – أى أسوار – ثم تتحرر من ربقة الماضى بكل عفونته وقتامته ، وتستمد منه طاقة ثورية هائلة تدفعها لتغيير واقعها المرير . ولقد أدرك حامد هذا المعنى ولكنه عاجز عن التعبير عنه . وحامد كاتب يهوى الخلق الفنى مرت عليه فترة نضبت فيها قريحته وعز عليه الوحى والإلهام ، ربما لأن الواقع كان كالبركة الآسنة لايمده بماء جديد يتدفق فى كيانه طاقات خلق . وكانت ثمة مسرحية بين يديه يريد إنهاءها ولايمده الواقع بنهاية منطقية مناسبة ، لأن « السور عمال يعلا والنور عمال يقل . . قوللى بقى أنهى المسرحية إزاى » . وكان شقيقه فريد ، برغم انقلاب الرأى العام ضده بفعل

إشاعات الرجعية ، أكثر إدراكاً للموقف منه : « أنا فى الأول كانت الدنيا قدامى زى ورقة الدبان ، فى كل خطوة الواحد يتعك ، يتعاص ، يتوسخ ، قعدت مدة مش قادر أتخلص من الإحساس ده ، وبعدين بعد قرار المجلس كنت شايف الناس حوالى زى مايكونوا وحوش ، ضرورى أحاربهم ، الشر فى كل مكان . . قوى . . عنيد . . زى ألسنة النار . . إلخ » . وإذا كان حامد « شايف الناس كلهم مجانين » ، فإن فريد يرى أنهم « مساكين . . بيغرقوا وهم مش حاسين » . . وعشان كدة ضرورى الكوبرى يتبنى ، ويتبنى على أساس ولاحنغرق كلنا . . المية وصلت لغاية هنا . . أنا شايف كل حاجة بوضوح دلوقت . . عمر الدنيا ماكانت أوضح قدام عينى » . وتصميم فريد على بناء الكوبرى الذى ينتج عن وضوح الرؤية أمامه ، يصاحبه ارتفاع الأمل فى نفس حامد فى العثور على نهاية للمسرحية . ومسرحيته هى مصغر للمسرحية الكبرى التى يشكلها الواقع الخارجى ، ويصاحبه كذلك أمل كريمة فى الوصول إلى البر الثانى ، ولكن متى ؟ هذا مالايبديه فريد . غير أن نهاية المسرحية تبدو معقدة . ففى رأى فريد أن « اللى عملوا السور هم نفسهم اللى يهدوه ، كل واحد يهدم بإيده الحتة اللى بناها ، دى الطريقة الوحيدة » . غير أن حامد إذ يبدو متشائماً من هذه النهاية المعقدة غير الثورية والتى يرى أنها تزحم المسرح ، فإن « فريد » يعود مؤكداً أن « ماحدش حيبنى الكوبرى ياكريمة إلاّ الناس نفسهم ، أهل البلد » وليس بالطبع أهل البلد على وجه الإجماع ولكنْ نوع خاص من أهل البلد مثل « أنا وانتى وحامد ويوسف ، وفيه زينًا ماية على الأقل وبكرة المية يبقوا ألف ، والألف يبقوا عشر تلاف ، لغاية مايبجى يوم كل واحد فى البلد يقدر يبنى الكوبرى بإيديه » . ومن الواضح أن الفريق الذى انتصر على الواقع وتحرر من أسره وآمن بضرورة تغييره قد بدا أكثر تحرراً وانطلاقاً . وأما الفريق الثانى ويمثلهم « سعيد » فى نهاية المسرحية – ويمثل كذلك انمحاق ذواتهم ، فإنه لايريد الاعتراف بإمكانية تغيير الواقع ، بل يسحق الأمل بحذائه ممثلا فى الوردة التى جاء بها فريد من البر الثانى ، والتى تؤكد بدورها أنّ البر الثانى ليس خرافة . على أن هذا لايؤثر فى كريمة ، فكريمة تنتمى إلى الفريق الذى تحرر برغم النكسة التى أصابت فريد ، ولذا فهى « شايفاها قدامى . هى . صاحية ومزهزهة . ومنورة . . والبر الثانى أهه . . واسع وعريض . . ومنور . . . إلخ » . والحق أن المسرحية مليئة بالكثير مما يمكن تحليله والتحدث فيه إلى مالانهاية . ولكننا فى هذا المجال السريع لن نتعرض لأغلب المعطيات الأخرى التى نراها لاتتصل بموضوعنا .

إيقاع الفعل :

وإذا كانت مسرحية « رحلة خارج السور » تتخذ من المزج بين الماضى والحاضر ، بين المجاز والحقيقة ، أسلوباً للتعبير عن فلسفة الكاتب فى طغيان الماضى على الحاضر بصورة تعرقل الإنسان عن التحرر . فإن مسرحية « خيال الظل » تبلور هذا الأسلوب بصورة أكثر عمقاً وأصالة ونضجاً . وكما قدمنا من أن أبطال رشدى يبدءون البحث عن ذواتهم من اللحظة التى يكون فيها السجن قد أطبق على صدورهم . . نؤكد الآن كذلك أن السجن فى خيال الظل هو ظلال الماضى القائمة . والظل طبعاً هو الماضى ، والإنسان يخلف ظله وراءه أى يخلف ماضيه . وخيال الماضى ، أى خيال الظل هنا هو الجدار السميك المظلم الذى ينتصب أمام عينى عادل محمود وكيل النيابة . . يعطينا المؤلف هذه الرؤيا ، ويعطينا كذلك – قياساً على ماقدمنا – حديقة مليئة بالأشجار .

وأود لو يسمح لى الناقد المسرحى الأمريكى الكبير فرنسيس فرجسون باستعارة عنوان مقاله الضافى الذى كتبه عن مأساة أوديب : إيقاع الفعل التراجيدى ، لاتركه ينسحب على مسرحية خيال الظل ، صحيح أنّ هناك اختلافاً فى الإيقاع التراجيدى للفعل بين أوديب وعادل محمود بطل خيال الظل ، وهو أن أوديب حينما يدين نفسه فى النهاية فإنه يصدر على نفسه الحكم بالقضاء على نفسه فى حين نرى عادل محمود يدين نفسه حقيقة ولكنه يصدر الحكم على نفسه فى النهاية باسترداد نفسه . إنما الصلة بين البطلين أن كليهما يبحث عن الحقيقة من خلال البحث عن ذاته أو تفسير ماغمض من هذه الذات . ولا ننسى أن كليهما يضع نفسه – دون إرادة منه – موضع الاتهام ، وفى نفس الوقت هو المدعى العام والقاضى .

فحينما ذهب عادل محمود وكيل النيابة ليحقق فى قضية مقتل الألفى بك إثر بلاغ جاء للنيابة (وهذا البلاغ يذكرنا بالنبوءة التى حركت أوديب وحفزته للبحث) لم يكن فى حقيقة الأمر ذاهباً للتحقيق فى قضية مقتل الألفى بك وإنما كان يحقق فى قضية مقتله هو . وربما تكون شخصية الألفى ليس لها وجود مادى . . ولعلها تكون شخصية عادل محمود نفسه أو تجسيداً لصورة مستقبله . فالألفى كما هو واضح فى المسرحية مستشار سابق من أشهر وأعظم رجال القضاء فى حينه ، وكان بارعاً فى العثور على الحقيقة من خلال أى قضية يحقق فيها ، وبالتالى كان مصدر ثقة عظمى فى هذه الناحية . وعادل هو الصورة المصغرة للألفى ، هو ماضيه المزدهر

امتد فى الحاضر. ولقد أصيب الألفى بمأساة التعلق بالشباب ، وود لو يتجمد به الزمن عند ذلك الشباب حتى يظل طول عمره مزدهراً . ولما كان الزمن لايعترف برغبته والأيام تمر سريعة متوالية ، لذا فقد توقف الألفى عن المضى مع الزمن وإن كان سنه يزداد كبراً . وحين أراد التغلب على فعل الزمن فى صحته لجأ إلى تعاطى عقاقير طبية تحتفظ له بشبابه . ولم يكتف بهذا بل عمد إلى خداع نفسه وزيف لها شباباً بزواجه من الفتاة الرقيقة البضة « سلوى » التى ظن أنها المرأة الوحيدة التى يمكن أن يرى فيها صورة صباه المنتصرم . وإذا كانت هذه المرأة قد خدعته – دون قصد منها طبعاً – وأوهمته بشبابه لفترة فإن العقاقير الطبية لم تقو على إيهامه ، بل كانت سماً سَرى فى كيانه وهوى به فمات.. قتل نفسه – أو بمعنى أدق – قتله الماضى .

والماضى الذى قتل الألفى بك هو نفسه الجانى فى مقتل عادل محمود – قتل الألفى نفسه وكذلك فعل عادل . والموت المادى الذى حل بالألفى هو الصورة المقابلة للموت المعنوى الذى حل بعادل . ولقد وقعت جريمة قتل عادل منذ خمس سنوات تقريباً حينما صدم فى « ماضى » زوجته وحبيبته وملهمته « عايدة » التى كانت تمثل صفاء نفسه وضوء وجدانه الذى يهديه إلى اكتشاف الحقيقة فى أى جريمة يحققها . منذ اكتشف أن لحبيبته ماضياً مشيناً أصبحت ظلال ذاك الماضى القاتمة تتخايل لنفسه فتظلل صفاءها بسواد خبيث حجب الضوء عن طريقه إلى كشف الحقيقة وباحتجاب الحقيقة عن فطنته احتجبت ذاته بل انسحقت وضاعت . . ولم يبق له سوى أمجاد الماضى يعيش عليها . فسمعته المبنية على أمجاد الماضى هى التى لاتزال تمد حاضره بالثقة فى أحكامة التى يصدرها فى كل القضايا . . مع أنه هو نفسه يشك كل الشك فى ماهية قدرته الحالية على استصدار الأحكام ، بل إنه لايقتنع بأن ثمة عدلا يوجد فى أى حكم أصدره فى قضية من القضايا التى حققها بعد انفصاله عن حبيبته عايدة – أو بالأحرى بعد انفصاله عن ذاته الحقيقية . بدليل أن طلقات الرصاص لاتزال تدوى فى سمعه معبرة عن صراخ أولئك الضحايا الأبرياء الذين ظلمهم .

وبدأ عادل محمود يحقق فى قضية مقتله من خلال قضية الألفى بك التى تعتبر فى نفس الوقت قضيته هو الأصيلة . وكان إيقاع الفعل يكشف لنا شيئاً فشيئاً عن المجرم الحقيقى خلف هذه الجريمة الغريبة . وقد يبدو أن « عادل محمود » هو الذى يحرك القضية بأحداثها . ولكن الحق أن الذى كان يحركها فعلا هو شخصية زوال بكل ماتومئ إليه من بعد . فزوال يعنى الطيف أو الخيال الذى يوجد ولايوجد . إنه موجود بلحمه ودمه ومع ذلك فهو غير موجود ،

لأنه زال وأصبح طيفاً منذ ليلة زفافه . فقد زوجه الألفى بك من « هدية » التى رباها ولايعرف لها أباً ولا أمًّا بل تبناها من حيث لا يعرف لها مصدراً ، وكان يحبها حبًّا كبيراً لذلك فقد أهداها إلى زوال خفير السراية الذى كان بدوره يحبه حبًّا كبيراً . وزوال ذو أمجاد غابرة فى الأفراح والليالى الملاح ، وفى ليلة دخلته على عروسه هدية اكتشف أنها ليست عذراء ، فأفقدته الصدمة صوته ووعيه وذاته الحقيقية . . ثم زال من عالم الوجود الحسى المعنوى .

وإن شخصية زوال لترتبط فى ذهنى – بحكم وضعه فى المسرحية فقط – بشخصية تريزياس فى مأساة أوديب ولا أدرى لِمَ ؟ برغم البعد الشديد بين طبيعة كل من الشخصيتين . وربما لأن شخصية زوال – من الناحية المقابلة – كانت كذلك هى المرآة الحقيقية – ولكن المهشمة ، كمرآته التى يعلقها على صدره إشارة إلى ذاته المشوهة – التى كشفت لعادل محمود صورة مأساته . ولقد بدأ إيقاع الفعل بتنظيم التقاء عادل فى أثناء التحقيق بشخصية سلوى ، تلك الصبية ذات العود الريان ، والتى إذا قيست بعمر الألفى تعتبر فى سن حفيدته . وكانت سلوى صورة طبق الأصل من حبيبته عايدة ، حتى لقد اختلط الأمر على عادل من تلك اللحظة وصار ماضيه يتداخل فى حاضره ، ويكاد كل منهما يحجب الآخر ويكاد عادل والحقيقة يضيعان بينهما .

لكأن عايدة قد بعثت من جديد فى سلوى . وإنه لمن عبقرية الكاتب هنا أن تكون سلوى شبيهة عايدة لكى يحدث بذلك التجانس بين الجانبين فى القضية على مستوييها . فعايدة هى الأصل خلف مأساة عادل ، وسلوى هى الصورة خلف مأساة الألفى وكلتاهما موضع الاتهام من عادل . فإذا كانت عايدة – كما هو مترسب فى أعماق عادل – هى قاتلته . . فلابد أن تكون سلوى تبعاً لذلك هى قاتلة الألفى . هكذا تشبث عادل بهذا المنطق الجزافى ! وبرغم أنه يضع سلوى موضع الاتهام فى اللحظة الحاضرة مثلما وضع عايدة فى اللحظة الغابرة . . فإنه يحبهما كلٌ مرتبطة بلحظتها . وكان لابد أن يحدث ثمة علاقة حب بين عادل وسلوى تماثل مع تلك التى حدثت بينه وبين عايدة . . لأن عايدة كانت ملهمته فى ماضى حياته المزدهر . . وسلوى هى كذلك ملهمته فى هذه القضية الحالية . ولانتجاوز الحد إذا أكدنا أن « عادل » بالاختصار استدعى عايدة ليحاكمها فى شخص سلوى فى اللحظة الحاضرة .

على أن القضية تنكشف شيئاً فشيئاً وتزداد وضوحاً بعد أن تفجرت فى زوال . فزوال الذى أفقده الماضى شخصيته بصورة لم يعد من الممكن فى ظلها أن تعود من جديد . . تستيقظ فى

أعماقه الرغبة فى خنق المأساة . ذلك أن الماضى ، أو المأساة ، تجسد له فى صورة مادية لحماً ودماً ، حيث لبست هدية ملابس الزفاف وعادت عروساً كليلة الدخلة بهدف أن تذكره بنفسها . . فكانت النتيجة أنها جسدت له المأساة . . فخنقها وأعلن ذلك بمنتهى الفرح ، كأنه استراح من عبء ثقيل . وموقف زوال هنا يذكرنى بموقف عم كامل فى رحلة خارج السور حينما تخفف من سره ومات موتاً معنوياً . كذلك زوال . أزاح شبح العار عن نفسه ثم فقد النطق إلى الأبد . وفى هذه اللحظة التى كان يفقد فيها النطق كان يدوى فى سمعى صهيل الفرس شهاب الذى قفز السور وتلقى الرصاص فمات على الفور .

ومنذ تلك اللحظة بدأت عناصر كثيرة مكونة من الشخصيات التى تعيش فى الحاضر بكل كيانها كحسن وزوجته والدكتور منصور بالاشتراك مع لونا التى تعيش فى الماضى بكل كيانها أيضاً . أقول بدأت كل هذه العناصر تتضافر لتلقى على القضية كثيراً من الضوء . وتجيئه الحقيقة أخيراً ، مضافاً إليها كل الملابسات السابقة التى أسهمت فى توضيحها ، فى تقرير الطبيب الشرعى الذى قرر أن الألفى فعلا هو الجانى الحقيقى على نفسه — أى أن « عادل » بالتالى هو الجانى الحقيقى على نفسه ، وأن دواءه الوحيد هو التخلص من ربقة الماضى . وكان وعيه بذلك رهناً ببراءة سلوى من دم الألفى . وبراءة سلوى من دم الألفى يعنى بالضرورة الموضوعية براءة عايدة من دم عادل . وقد ظهرت براءة سلوى فعلا . . إذن فعايدة بالتالى بريئة . إذن لاضير عليه فى أن يعود لصفائه القديم . . فى شخص سلوى وهذا ماقد حدث .

تحقيق الذات . . بمعنى استردادها :

وتراجيديا البحث عن الذات فى مسرح الدكتور رشدى تكشف عن الكثير من مآسى النفس الإنسانية . . وعن الكثير من الدروب والمتاهات التى تحفل بها هذه النفس . والإنسان خلال رحلته الدنيوية القصيرة ليس إلا موظفاً لتحقيق ذاته فى أغلب الأحيان . وبالنسبة لهذا الموضوع الهام نرى المؤلف يرينا شخصيات أعماها واقعها عن الوعى بنفسها أو بواقعها أو بإمكانياتها أو قدرتها . . فباعوا أنفسهم لقوى مادية أو ميتافيزيقية لها دخل كبير فى حياتهم . وإذا بحثنا فى كل مسرحيات المؤلف لوجدنا شخصية هنا وأخرى هناك باعت نفسها لشىء ما . وفى فلسفة المؤلف من يبع نفسه لايستطع استردادها بحال . وبتطبيق هذه النظرية ، تبين أن « رمزى » مثلا قد باع نفسه للفراشة أو للقيم البروجوازية ، باع نفسه للنقيض . فظل طول

عمره يعمل جاهداً على استرداد نفسه ومع ذلك لم يفلح فى استردادها . وعلى هذا يمكننا أن نسحب نفس المعنى تقريباً على أغلب الشخصيات التى حفلت بها مسرحيات الكاتب وهى فاقدة لذواتها والتى عجزت فى النهاية عن تحقيق تلكم الذوات أو استردادها . . إن بعضهم قد باعها فعلا لقوى ماتختلف من مستوى لآخر .

وللدكتور رشدى وجهة نظر خاصة ربما تبدو من خلال كل أعماله ، وهى أن تحقيق الذات يرتبط فى كثير من الأحيان ببيع النفس . فأنت قد لاتشعر بفقدان ذاتك فقداناً حقيقيًّا إلا إذ بعت نفسك . وبيع النفس دائماً تختلف أسبابه وملابساته من شخصية إلى أخرى ، وكذا من بيئة إلى بيئة ، وإن كان هناك خيط خفى رفيع يربط كل تلك الشخصيات برباط وثيق . فنحن نرى مثلا أن خيال الظل الذى حجب عن عادل محمود حقيقته يتصل من قريب أو بعيد بطيف الخيال الذى حجب عن سعيد الشاعر فى « اتفرج ياسلام » صفاءه : « يارب ليه أعطيتنى الحب والجمال . . وحجبته عنى بطيف الخيال » ، وصفاءه يتمثل فى جاريته وفاء : « وفاء جاريتى . . حبيبتى . . اللى ماعرفهاش ماعرفش الحب » وقد اشتراها من بحار يونانى بألف دينار . وبرغم أنها لم تغن لليونانى – لسبب بسيط وهو أنها مع اليونانى لم تكن قد تعلمت الغناء بعد ، وأن « سعيد » هو الذى علمها كيف تتغنى بحبه ، حيث أعطاها الحرية . . غير أن ماضيها مع اليونانى يلاحق صفاءه مع أنها « إيه نصيبك من اسمك . . قالت كله . . وفاء . . وفاء لمين ؟ . . لكن أنا اللى علمتها تغنى . . عمرها ماغنت له . . نسميها إيه البابة الجديدة ؟ » .

ومن هذه القضية الذاتية الخاصة يتنقل سعيد إلى القضية العامة (وهذه كما قدمنا إحدى أساليب المؤلف : الكشف عن العام من خلال الخاص) وهى قضية البحث عن الحقيقة العامة من خلال محاولة البحث عن الذات الخاصة . وسعيد شاعر يؤلف البابات التى يلعبها خيال الظل ، ويستلهم صراعاته الداخلية موضوعات وقضايا سياسية يضمنها باباته . أو قل إنه يربط بين صراعه – دون إرادة منه طبعاً – وبين الصراع القائم على مستوى الواقع الفنى للمسرحية وبين السلطان . وهو ينطلق من صراعه حول : « أبيعها ؟ وده معقول ؟ وماأبيعهاش ليه ؟ مش جاريتى ؟ إزاى أحب جارية اشتريتها بفلوس من اليونانى ساعات لما تبص لى بعينها المليانة أشوف نفس العينين بتبص فى عينيه ونفس الايدين بتلمس إيديه ونفس الـ . . الطف يارب . . الجوقة . . الجوقة . . أبو خاطر » . وليس هذا فحسب بل إننا نراه بطريقة أو بأخرى

يربط بين وفاء كوفاء له وبين « وفاء » الشعب لنفسه ، لقضيته : قضية العثور على الحقيقة فى مجتمع تتعطل فيه العدالة من خلال تحقيق ذاته كشعب . والسلطان سليمان أغا يحب الدراويش والمجاذيب ولذا فقد أقام بعض الناس من أنفسهم مجاذيب إرضاءً لنزعته ، وإذ يتحركون فى موكب الدروشة إلى قصر السلطان يشيعهم سعيد محدثاً نفسه : « آه ياوفاء . . يشدنى إليكى حب عظيم . . ويفصلنى عنك حزن أليم . . رحمتك يارحيم . . الجوقة ياعبد العال » . وسعيد حينما يقدم الناس فى بابانه فإنه يظهرهم لنا ملتصقين بصفتهم التى يراها المؤلف دائماً ، وهى عدم وعيهم السياسى – بأنفسهم وبقضيتهم – الذى ينمى فى أعماقهم حكمة : « اللى يتجوز أمنا نقول له يا أبا » . فهو يظهر لنا الشعب تارة فى صف خالد بن النعمان حيث اصطفاه السلطان وعينه شاهبندر التجار وتارة أخرى فى صف رضوان حيث أحله السلطان مكان خالد بن النعمان .

ويتصدر أحد طرفى الصراع فى أعماق سعيد فيبيع وفاء للمرابى « أبو المعاطى » الذى ينوى استغلال صوتها استغلالا مادياً . وأبو المعاطى فى سبيل المكاسب المادية الحقيرة يغرى أخاه « سيد » بأن يتملق السلطان فيصنع من نفسه مجذوباً لكى يمنحه السلطان مرتباً . وحينما يبدأ سيد العبيط فى هذه اللعبة يتقلب الأمر ويسجنه أخوه فى حجرة مظلمة ويصنع منه شيخاً ذا ضريح يزوره الناس ويتبركون به ويقدمون له النذور جزاء تنبؤات يوهمهم بها أبو المعاطى . وفى هذا السجن يعانى سيد الأمرين ويتوق إلى نسمة هواء ويصبح كالفرس شهاب سجين أسوار ، يصهل ويفرى أعماقه محاولا القفز إلى دنيا الحرية ، معبراً بذلك عن ضياع سعيد وبحثه الدائب عن وفائه فى شخصيات كثيرة يلتقى بها ويشتريها . وكالفرس شهاب أيضاً حينما يخرج سيد من السجن فى النهاية يخرج محطماً فاقداً لذاته التى باعها لولاء السلطان بالراتب الشهرى الحقير ، ويكتشف أنه كان حماراً كبيراً ، ويظل وعيه الباطن يردد على لسانه كلمة (أنا حمار) طوال بقية المسرحية . وسيد شخصية من نفس الخامة الدرامية التى صنعت منها شخصية زوال وشخصية عم كامل .

وفى قصة خالد بن النعمان التى يعبر بها الشاعر سعيد عن القضية العامة ، نلمح وجهة نظر المؤلف فى « الاتهام » بوجه عام . نعم كامل فى رحلة خارج السور لم يستطع الفكاك من الاتهامات التى وجهها إليه الرأى العام ، وكان ذلك من دوافع يأسه ومن ثم تقوقعه داخل مأساته حيث اقتنع بنظرية أنه مادام الناس قد اتهموك فلا مجال لتبرئتك . . تلك التى كان يريد

تطبيقها على موقف ابن أخيه المهندس فريد . وسعيد فى « اتفرج ياسلام » يكرر نفس المعنى ، ويقدره بالنسبة لخالد بن النعمان الذى تخلى عنه السلطان فجأة وترك الناس تتكهن الأسباب و . . تتهم : « ماهو مادام اتهموك . . مهما قلت ومهما عدت أوعى تصدق أنه حيرجع يبقى لك كيان . وادى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان » . ولعل مأساة خالد بن النعمان هى أنه باع نفسه لولاء السلطان فلما سحب السلطان ولاءه ضاع خالد بن النعمان ولم يستطع استرداد كيانه . وإننا لنلمح تشابهاً بين العزلة النفسية التى تمت فى موقف خالد بن النعمان وبينها فى موقف عم كامل . فإذا كان أولاد عم كامل قد انضموا بدورهم للرأى العام فإن خالد بن النعمان « حتى مراته نفسها . . مراته نفسها بعتت لأهلها . . جم خدوها وعلى بيت أبوها ودوها ، وأصبح خالد ابن النعمان وحيد ، إيده ماتلمسش إيد ، ولسانه مايتزلش على لسان » . غير أن عم كامل إذا كان يعبر عن سجن النفس داخل مأساتها فإن خالد بن النعمان يعبر تعبيراً مباشراً عن بيع هذه النفس . . وعن قضية العدالة المعطلة فى المدينة . . وبطريق غير مباشر . . عن وحدة سعيد وحيرته فى البحث عن نفسه خلال جو تعطلت فيه العدالة فساد فيه — بالتالى — منطق الغاب .

ومسرحية ، أو « بابة » اتفرج ياسلام ، تبلور أحد أساليب المؤلف فى تراجيديا البحث عن الذات وهو بيع النفس . وإذا كانت مسرحية رحلة خارج السور تقف حتى الآن شامخة بين أعمالنا المسرحية المعاصرة على الإطلاق فإن « بابة » اتفرج ياسلام تعتبر فتحاً جديداً لأرض مسرحية خصبة يمكن أن يدخلها كتاب آخرون جدد بعد رشدى . والذين تتبعوا مسرح رشدى لاشك يدهشون لقلمه الذى خط حوار هذه المسرحية بالذات . فهو الذى دأب على تقديم شخصيات من المثقفين أو أنصاف المثقفين نراه هنا يقدم لنا شخصيات من قاع الحياة الشعبية فى القاهرة القديمة . والدارس لمسرح رشدى لابد أن يتوقف عند هذه الظاهرة التى تؤكد فكرة أن الكاتب إنما يصدر عن فكرة فلسفية واحدة . والحديث عنها يطول ويتفرع إلى مختلف القضايا التى نعالجها .

(٣)

المضمون الاجتماعى لمسرح يوسف إدريس

فى الوقت الذى اعتلى فيه نعمان عاشور خشبة المسرح المصرى بأولى تجاربه ، وبالتالى اعتلت قضية « الناس اللى تحت » مسرح الحياة ومسرح الفن فى آن معاً . . كان يوسف إدريس يقطع الطريق بحثاً عن « شخصية » القصة المصرية الحديثة ، القصيرة . ولا يمارى أحد فى أن جهوده قد حققت فى حياتنا الأدبية سبقين عظيمين وعلى غاية من الأهمية : أولهما أنه توصل فعلا وبما لايدع مجالا للمناقشة ، إلى « اللهجة » المصرية الصحيحة فى سياق الحدث القصصى . حتى لتوقن وأنت تطالع الأحداث أن كاتبها ليس إلا مصرياً أصيلا ولا يمكن أن يكون غير ذلك بتاتاً وثانيهما أنه – فضلا عن أرض الشرقاوى – أول فلاح عرض وشرح ووضع يده على الداء فى مكمنة علة الفلاح المصرى الأصيل .

ولكنه بعد أن يكتشف نفسه فى القصة القصيرة يكتشف بطريقة أو بأخرى ميله نحو المسرح . والحق أننا لو تمعنا فى أدب يوسف إدريس القصصى ، فلا شك سنكتشف أنّ به ظلا مسرحياً واضحاً وإن كانت القصة عنده لا يمكن أن تكون سوى قصة . ويتبدى ذلك واضحاً فى حواره بوجه خاص . إننا كثيراً مانراه حواراً مسرحياً فى إهاب طابع قصصى ، أو قل إن الحوار عنده يأخذ فى جانب من جوانبه طابعاً مسرحياً . . بمعنى أنه فى بعض الأحيان لايمكن ترجمته إلى سرد قصصى ، فضلا عن قيامه بوظائف أخرى ، منها رسم الشخصية ، وإعطاء الجو والبيئة . وكذلك الشخصيات فى أدب يوسف إدريس القصصى ، كثيراً ما تجىء مرسومة ومبنية بناء دراميا . . بمعنى أننا نتعرف عليها من خلال احتكاكها بالآخرين أو بالمواقف الحديثة أو باصطدامها بقوى مادية تولّد فيها تياراً فكرياً وما إلى ذلك من وسائل التعبير التى تنتمى إلى المسرح انتماءً شرعياً .

ولعل الأكثر من ذلك أن قصصه بوجه عام تحفل بالحركة الدينامية والمشاهد المكتملة المحبوكة حبكة درامية مسرحية ، كما فى قصة « جمهورية فرحات » مثلا أو « قصة حب » أو

قصة « حادثة شرف » وقصة « الحرام » على وجه أخص وقصة « طبلية من السماء » وقصة « شيخوخة بدون جنون » وقصة « أ – الأحرار » وقصة « الوجه الآخر » وقصة « أبو الهول » وعديد من القصص الأخرى . لاشك أننا نحس أن المؤلف فى كل من هذه القصص يضع شخصياته فى موقف معين ثم يعطينا قصة حافلة بكل الإمكانيات الدرامية من خلال هذا الموقف . ولا أعتقد أن أحداً ينكر أن هذا الأسلوب أقرب إلى المسرح . وقد يبدو من الواضح أننى أتهم قصص المؤلف بالنقص القصصى ولكنى على العكس من ذلك أؤكد أنه لولا أن فى أعماق المؤلف موهبة قصصية طافحة تستطيع أن تصبغ كل رؤاه بصبغة قصصية ، لجاءت أغلب قصصه مسرحيات من ذوات الفصل الواحد . . إن الموقف القصصى ، أو اللحظة ، فى قصص يوسف إدريس غالباً مايكون موقفاً مسرحيًّا بطبعه . وإذ يحس المؤلف بحسه المسرحى هذا ، نراه ينطلق إلى المسرح ، ويكون انطلاقه من داخل قصة قصيرة كتبها بعنوان « جمهورية فرحات » وكان الجانب المسرحى فيها يطغى على الجانب القصصى ، لدرجة أنه لم يبذل مجهوداً كبيراً عند تحويله لها من قصة إلى مسرحية . . ويصاحب هذه التجربة تجربة أخرى ليست أقل من زميلتها عمقاً أو نجاحاً تلك هى مسرحية « ملك القطن » التى قدمت مع « جمهورية فرحات » فى برنامج واحد . ولابد أن المؤلف كان ينوى كتابتها قصة قصيرة فتمردت عليه وصعدت من تلقاء نفسها إلى خشبة المسرح . وكان الواضح من هاتين التجربتين أن المؤلف يدخل المسرح لامنجذباً بسحر أضوائه بل كان كمن يسحب عائلته خلفه من بين سطور الصفحات ليجعل منها « سامرا » يعرض فيه قضيتهم الأزلية على مستوى الاجتماع العام . ولأول مرة على المسرح المصرى المعاصر نرانا نجلس باحترام أمام شخصية الفلاح المصرى ملك القطن .

وترجع أهمية هذه المسرحية إلى أنها أول عمل مسرحى يقدم شخصية الفلاح المصرى على حقيقتها دون تزييف . وفى تقديرى أنها – على المسرح – أكسبت الفلاح احتراماً فها نحن لانرى – كما جرت العادة لدى الريحانى ويوسف وهبى – نموذجاً « كاريكاتيريًّا » للفلاح المصرى بالغ السذاجة والتفاهة يصطدم بالقاهرة – لم تكن شخصية الفلاح المصرى قبل « ملك القطن » إلا نموذجاً للسخرية والإضحاك . . كما لو كان هذا الفلاح لم يخلق – فى نظرهم – إلا لبعث الإضحاك فى قلوب هؤلاء الدافعين أغلى القروش ليجلسوا فى هذا المكان ويضحكوا ، وليكن الفلاح حيواناً غريب التكوين يتفرجون عليه ويهزءون به . ولعل هذا مما

يؤكد قولنا فى مقام سابق من أن هذه الثورة المسرحية التى قيل إنها كانت على يدى الريحانى ويوسف وهبى لم تكن فى حقيقة أمرها ثورة مسرحية اجتماعية واعية ، وإنما كانت ثورة « برجوازية » تساندها جنيهات السادة ذوى القدرة المادية ، وهى تقوم على بقاء هذه الطبقة المترفة ، بل وظيفتها الأساسية – وإن شئنا قلنا الحقيقية – إمتاع هؤلاء بأى شكل وعلى أى وضع كان . ولكى تستمر هذه الطبقة فى مؤازرتها لهذه النهضة المسرحية الكاذبة ، فلا مانع من أن يعطيهم المسرح بحقوقهم « فرجة » تبعث فيهم إحساساً بالتفوق عن طريق عرضها لصور الكفاح على صدور الكادحين (مع تشويهها عمداً) وضيق الوعى عند الفلاحين ، بهدف التنديد بهم مثلا أو التشهير ، ابتداء من عمدة كفر البلاص إلى الرجل المنحوس فى مجالات البحث عن عمل . . إلخ .

من هنا كانت مسرحية « ملك القطن » تمثل فترة انتقال ثورية حقيقية فى مجال الموضوع المسرحى ، كالتى تحققت بالنسبة « للناس اللى تحت » . . حقًّا إن هاتين المسرحيتين يمثلان بداية ثورة فكرية اجتماعية على المسرح المصرى . فإلى جانب « المضمون الاجتماعى » والفكرى الذى يصعد إلى خشبة المسرح لأول مرة ، نرى أن المسرح كنمط فنى يتخذ شكله الأصيل ، والأكثر من ذلك ينتمى إلى مدارس معنية . و « ملك القطن » تقدم إلينا – كما قدمنا – الشخصية الأصيلة للفلاح المصرى الصميم ، ونعنى بها شخصية « قحاوى » المرسومة بدقة وعناية . وتقدم إلينا كذلك قضيته الأزلية هذا الإقطاع . وهذه المسرحية ليست إلا امتداداً لما بدأه يوسف إدريس فى قصصه مع أبطاله الفلاحين على وجه أخص . ونستطيع ببساطة شديدة أن نضع أيدينا على وجهة نظر معينة للكاتب يتناول بعض القضايا الفنية من خلالها . وإذا دققنا النظر استطعنا أن نعرف أن وجهة النظر هذه تشكل فى حد ذاتها فلسفة خاصة بالكاتب تجاه فكرة الملكية الفردية وعلاقاتها بالأفراد وكثيراً مانرى بعض أبطاله تسيطر عليهم الرغبة فى الاستحواذ أو السيطرة أو حب السلطة .

العطاء والسلب :

و « سنباطى » فى « ملك القطن » يملك الأرض و « قحاوى » يزرعها ، ولايملك إلا المجهود الذى يسفحه من عمره فى سبيل محصول يستحوذ عليه سنباطى فى نهاية كل عام . وربما تكون هذه المسرحية عملا تقليدياً يتناول كذلك موضوعاً تقليدياً هو إعطاء صورة حية لنهم

الإقطاع واستبداده بصغار الزارعين. ولكن هذا لايلغى أن بالمسرحية ملامح القضية التى تشغل تفكير المؤلف وهى كيف أن الإنسان يبرر لنفسه سلب ملكيات الآخرين. و « سنباطى » فى كل عام يزيف حساباً يعود بالخسران على قحاوى ويحرمه ثمرة مجهوده . . وهو فى ذلك إنما يخدع نفسه بأنه يحصل على حقه ، وأن « قحاوى » هذا لايستحق أكثر من هذه القروش القليلة التى ستبقى فى النهاية بعد الحساب . بل إن « قحاوى » لايثير فيه أية عاطفة ، والشىء الوحيد المهم فى نظر « سنباطى » هو أن يهيئ لنفسه ولأولاده كل أمنياتهم ، وهم فى نظره دائماً أبداً محتاجون لكذا وكيت – دون تقدير أو نظر لنفس الأمنية التى دفعت « قحاوى » إلى المثابرة فى رى الأرض وخدمتها من أجل محصول طيب والتى دفعت « سنباطى » إلى سلبه هذه الأمنية .

وفى تقديرى أن ثمة علاقة فكرية بين المؤلف وبين موضوع « الملكية الفردية » التى يسببها بتقاتل البشر . وهذه العلاقة تؤرقه وتجعله يتصور عالماً تسوده الطمأنينة وتتلاشى فيه الرغبات الدنيا بكل حضاراتها وشرورها . وهو يرى أن للأمانة سلطاناً كبيراً يمكن أن تتحقق عن طريقه المدينة الفاضلة . وفكرة الأمانة فى حد ذاتها تتصل اتصالا وجدانيًّا بشعبنا ، وله فى الدعوة إليها باع طويل ، وفى فلكلوره عديد من التقانين مغزاها الدعوة إلى الأمانة والحض عليها . والمؤلف يضع يده على هذا الجانب من فولكلورنا ثم يتخذ منه معبراً إلى عالم فنى ممتاز . فى هذا العمل يقدم إلينا حلمه بالمدينة الفاضلة ، على لسان الصول « فرحات » فى مسرحيته القصيرة « جمهورية فرحات » التى برغم قصرها تعتبر من أمتع ماظهر على خشبة المسرح المصرى آن ذاك . على أننا نرى شخصيته إنسانية منفردة قريبة إلى نفوسنا هى شخصية الصول « فرحات » الذى علم بالمدينة الفاضلة عن طريق الأمانة التى هى بدورها كنز لايفنى . الأمانة هى الأساس الأخلاقى الوحيد الذى يبنى عليه الصول فرحات جمهوريته ، فهى لو توفرت بين الناس لانعدم من الحياة أغلب الشرور . وهى فى حد ذاتها كنز ، يغنيك عن أى « ملكية » مادية أخرى ، لأنك مادامت « تلك » الأمانة فى داخلك فأنت بالضرورة إنسان غنى ، ومادمت غنيًّا فلن تسول لك نفسك الدخول فى حروب وحشية مع بنى عشيرتك . ولأن ذلك الرجل العاطل بطل حلم فرحات « يملك » الأمانة لذا فهو قد امتلك تبعاً لذلك كنزاً لايفنى . والكنز هنا على مستويين ، معنوى ومادى . أما المعنوى فهو الثراء الإنسانى العاطفى الذى يتمتع به ذلك العاطل برغم أنه عاطل . وأما المادى فهو ذلك الفص الماسى البالغ ثمنه « بالميت » ثمانون ألف جنيه ،

والذى ضاع من سائح هندى . ويتغلب الثراء المعنوى فى داخله على رغبته فى الثراء المادى ، فتغنيه أمانته عن الطمع فى حقوق الآخرين ، وبالتالى فهو لايفكر فى سلب « ملكية » السائح الهندى وإنما يسعى إليه ويردها له . وتشاء روعة الفكر الفولكلورى وطرافته فى وجدان فرحات ، أن يزدهر الثراء المعنوى ويؤتى ثماره فيضاً ، وحلالا . فالسائح لما ردّ إليه فصه الماسى أراد أن يكافئ العاطل بحفنة من ذهب ، ولكن العاطل غنى ، وليس ذا نفس خربة تعربد فى داخلها الرغبة فى الاستحواذ . . ولذلك فهو يأبى قبول حفنة الذهب لأنه أغنى من أن يقبل للأمانة ثمناً ، وتكون هذه اللفتة الكريمة من دواعى تعميق الصلة الإنسانية بين الرجل العاطل وبين السائح الهندى ، فيشترى هذا الأخير ورقة يانصيب يجعلها من نصيب المصرى . وبطبيعة الحال تكسب هذه الورقة مليون جنيه قيمة « البريمو » ، فاذا فعل بها هذا الأمين الذى أفرخت معنوياته خيراً وافراً ؟ . إنه لايقع فريسة لزهو الملكية الفردية أو لسلطتها فهو كما نعرف غنى . بل إن الشعور الفردى لديه يتلاشى تماماً ويصبح هو نفسه ذائباً فى الجماعة . فنراه يستغل هذه الثروة الطائلة فى التجارة . ومن هنا ينطلق رأس المال المادى بمصاحبة رأس المال المعنوى جنباً إلى جنب فينتجان أبهر النتائج ، إذ يبلغ الرجل من الثروة المادية حدًّا لايقاس به قارون . . فيطهر البحار ويملؤها بالأعلام الخضراء والسفن الحبلى بالنعيم ، ويبعث فى الصحراء عمراناً وحضارة وإنتاجاً ، ويعتنى بالقوة البشرية وبالأيدى العاملة فيهيئ لها حياة حافلة ، ويجعل مصر أغنى بلاد العالم قاطبة ، بمزارعها النموذجية وخدماتها الجليلة وحالة عمالها الرائعة . وبعد إحرازه كل هذه الأمجاد العظيمة . . يتنازل عن كل أمواله وممتلكاته للناس ، للشعب .

وحلم الصول فرحات تقابله الرغبة فى تحقيق نفس الحلم عن طريق العمل والكفاح من أجل التحرر السياسى ومن أجل غد أخضر ، متمثلة فى شخصية « محمد أفندى » الشاب السياسى المعتقل الذى يحكى له الصول فرحات حلمه . الحلم هنا تقابله الرغبة الفعلية الإيجابية فى العمل على تحقيقه ، ولكنّ ثمة حاجزاً بين الحلم والعمل يفصل بينهما ويمنعهما من الاندماج والتفاعل ومن ثم تحقيق الحلم عن طريق العمل والكفاح المدفوعين برغبة صادقة . وحلم الصول فرحات هذا يعتبر طبيعيًّا بالنسبة للمناخ الذى نبت فيه وترعرعت صوره . فالصول فرحات فى قسم البوليس يعتبر مصبًّا لإفرازات الحياة ، أو بمعنى أكثر موضوعية هو عين الكاميرا التى من خلالها تتجسم كل يوم صور شتى لشقاوات الحياة ومشاكلها الأزلية . . وكلها لاتتعدى التشرد والدعارة والسرقة والخناقات . . . إلخ . هذه الصورة التى تجمعها جميعاً وحدة سببية واحدة

خلقتها « مشكلة » الحياة . وحتى هذا الشاب السياسى المعتقل لم يجمعه بهؤلاء وأولئك إلا النضال فى سبيل انبساط الحياة . وكم لهذه الحياة الشقية فى الواقع من صفحات ومذكرات لاتنتهى ، يتصفحها ويحررها الصول فرحات ، ويتشرب معها عذابات الحياة . . فيحلم بمدينة فاضلة ، ويردد حلمه ، وعلى من ؟ على هذا الذى جىء به إلى هذا المكان عقاباً له على انتمائه الوجدانى إلى حلم فرحات الوردى . وربما كان هذا هو السبب الخفى الذى حال – بحكم اختلال نظام المجتمع – بين استمرار اللقاء الفكرى والوجدانى مابين فرحات ومحمد أفندى – فإن فرحات مايكاد يعلم أن هذا الشاب « منهم » ، أى من المعتقلين السياسيين حتى يتخذ على الفور قناعة الصارم ويدخل فى إهابه البوليس الذى يفرض عليه عدم الارتباط بمن هم من طينة هذا الشاب ، ثم يمارس سلطته البوليسية . وكأن من واجبات عمله ألا تكون ثمة صلة بينه وبين أى من المقتادين إليه ، فهم جميعاً فى نظره خارجون على القانون !

وقانون الحياة الذى يسود عالم يوسف إدريس المسرحى ، هو قانون الملكية الفردية ، قانون الرغبة فى الاستحواذ والسيطرة وحب السلطة . وهو قانون شخصى بحت يقوم الفرد نفسه بوضع مواده بما يتفق ورغباته ثم يطالب الآخرين بالتزامه . وقانون « الحاج نصار » فى مسرحية « اللحظة الحرجة » قانون غريب وذو منطق أغرب . إنه مبنى على نفس الرغبة فى السيطرة وحب الامتلاك التى تدفع بدورها إلى « الخوف » من ضياع ما فى حوزته . ولهذه الرغبة فى الاستحواذ وجه آخر يمثله « سعد » وهى بدورها تدفع به إلى الخوف من الخوف فى أثناء عملية تحقيق هذه الرغبة عمليًّا حينما تجابهه اللحظة الحرجة .

* * *

وإذا كان « الخوف » هو موضوع « اللحظة الحرجة » البارز فلعل الموضوع الأساسى لها هو ماخلف هذا الخوف ، الذى يعتبر فى حد ذاته موضوعاً دراميًّا من الطراز الأول ، غير أنه محفوف بالمخاطر لفرط دقته . على أية حال فإن أسرة المسرحية أسرة من الطبقة المتوسطة الكادحة التى شقيت فى صنع حياتها . ولأنها شقيت كل هذا الشقاء من أجل النتيجة التى وصلت إليها ، لذا فإن نزعة الملكية الفردية تسيطر عليهم متمثلة بصورة فاقعة فى عائلهم الحاج نصار . وهذه النزعة تبلور معنى أعمق من معناها السطحى بكثير ، حيث تمتد إلى مابعد حدود « الامتلاك » الفردى ، سواء أكان ماديًّا أو معنويًّا أو ما إلى ذلك – حيث تقوم قضية من أهم القضايا الإنسانية هى قضية : أن تكون الملكية الخاصة جزء لا يتجزأ من الملكية العامة ،

وكيف أن كليهما مرتبطة بالأخرى ارتباطاً وثيقاً لاينفصم . فأنت قد تتمتع بحيازة ثروة ما ويكون لك الحق فى التصرف فيها تصرف ذوى الأملاك فى أملاكهم وذوى الحقوق فى حقوقهم . . ولكنك فى لحظة معينة تفاجأ بأن ثروتك هذه قد خرجت عن حدودك الخاصة ولم تعد ملكاً لك وحدك بل هى ملك للآخرين أيضاً . وهذه لاشك « لحظة حرجة » إذ هى توقع الإنسان فى صراع بينه وبين منطقه الذاتى الخاص الذى كونه خلال سنوات شقائه فى تكوين ثروته تلك والذى أصبح من خلاله يرى حقائق الحياة والأشياء ، وكذلك علاقاته بالآخرين وعلاقات الآخرين به . هى لحظة حرجة حقًّا وذات أهمية اجتماعية كبرى . . ذلك أنها لحظة تقرير مصير على المستويين : الفردى والاجتماعى . تقرير مصيرك كفرد هو فى ذات اللحظة تقرير لمصير الجماعة داخل الوطن ، كما أن تقرير مصير الوطن هو بلاشك تقرير لمصيرك كفرد . وهذا المصير المزدوج يتوقف تقريره فى المقام الأول على مدى ماوفق إليه الفرد — فيما بينه وبين ذاته — من تقرير لمصير نفسه أولا مرتبطاً فى ذلك بالمصير العام بل من خلاله . غير أن الفرد قد ينفصل عن الجماعة انفصالا وجدانيًّا شاسعاً حتى ليتصور ، شيئاً فشيئاً ، أن تقرير مصيره يعنى هذا الابتعاد تماماً عن العالم الخارجى له والانسلاخ من كل مايربط مصيره بمصير الآخرين .

ولعل العامل المباشر خلف مثل هذه الحالة يكون بتدخل نزعة الملكية الفردية المتأصلة فى بعض النفوس ، والتى تبعث فيهم روح الحرص والاحتضان والتكتم على قيمة مادية ما — ولو تافهة — منحتها إياهم الحياة أو قل ابتزها الواحد منهم يشق النفس من الحياة . إن نزعة الملكية الفردية ماهى إلا رغبة جامحة فى تحصين الذات ، والاطمئنان على سير الحياة على مدى عمر الواحد منهم فى سلام ، حتى بعد موته . الأمر الذى يجعل من فى مثل هذا الموقف يغلقون الأبواب بينهم وبين أى خطر وإن كانوا يعرفون سلفاً أن أبوابهم هذه غير مستطيعة أن تدرأ عنهم الخطر . . غير أنها رغبة الناس فى الشعور بالأمان . وتكون النتيجة بطبيعة الحال أن انفصالهم عن هذا المجموع لايحميهم بل يدمرهم مقتحماً عليهم حصونهم . . فما دام الخطر جاثماً بالباب ، فلا بد — إن لم تنهض لتحمى نفسك على الأقل — أن ينقض عليك فى الحال . وهنا سرعان مايدرك الفرد المنفرد أنه فى مثل هذه اللحظة الحرجة لابد أن تنعدم فيه الروح الفردية تماماً وأنه كان « يجب » عليه أن يفتح الباب على نفسه ، لا لكى يقتحمه الخطر ، وإنما ليخرج من داخل نفسه ، من داخل فرديته ، من داخل ملكيته الفردية التى تتحول عادة إلى ملكية الأفراد أنفسهم لأنفسهم ، بمعنى أن تصبح ملكيتى الفردية هى ملكيتى لنفسى وحسب ، أنا

ثروة نفسى التى أحرص عليها وأتكتم مكاسبها ونموها وأحتضنها وأدرأ عنها الخطر بتحاشىّ له – مع أننى لو فعلت العكس فلاشك سأجد فى المجموع شحنة معنوية جبارة سرعان مايتصل بى سلكها وأذوب فى المجموع .

والحاج نصار لم يفطن إلى هذه الحقيقة إلا بعد أن جابه الموت وجهاً لوجه . ومع ذلك ظل إلى آخر لحظة من انقضاض الموت عليه ، غير مقتنع بأن الخطر يمكن أن يهاجمه هكذا من الباب للطاق – فقانون الملكية الفردية الذى هو بالتالى قانون الخوف عليها ، يصور له أن انقاء العدوان حكمة تبقى على الثروة ، والخوف من ضياع الثروة خوف من ملاقاة العدو ، فمابالك بالسعى إليه . ولقد كان يستغرب غاية الاستغراب كيف أن هذا الجندى الذى وقف يسلب روحه ، يفعل هكذا ويثور هذه الثورة مع أن أحداً لم يتحرش به ! وبرغم ذلك يندمج فى الصلاة كأنه يحتمى بها أو يسعى إلى الالتقاء بالسماء هرباً من شرور الأرض ومن ملاقاته لنفسه – منتهى الطمأنينة واللامبالاة . ولكن كان مريراً ومثيراً للإشفاق والسخرية أن يرتبط الركوع لله فى تلك اللحظة بالركوع للموت فى آنٍ معاً . والحق أن الحاج « نصار » بتماديه فى حماية نفسه إنما كان فى حقيقة الأمر يفسح الطريق للموت كى يجىء إليه فى عقر نفسه . كان كما قدمنا ، يحمى نفسه بطريق عكسى ، ليس بالتقدم إلى الأمام بل بالتوارى إلى الخلف ، إلى داخل النفس أكثر وأكثر ، ثم إغلاق الباب عليها . وباب الحاج نصار – وهو فى الأصل نجار – باب مخلع كما درجت العادة . . فهو يقفل ولكنه لايغلق . وبرغم أنه كان يعرف ذلك سلفاً فإنه لمّا تذكّره فى اللحظة الحرجة غافل نفسه وتعمد نسيانه ، وهو بهذا يقفل الباب على نفسه ، وفى ذات الوقت يتركه مفتوحاً إلى نفسه ، إلى مصيره المحتوم . ولم يكن يدرى هذا بالطبع . إنما كان كل مايدريه لحظتها أنه استراح ، ظنّاً منه أنه حجب ثروته عن الخطر . وثروته الحقيقية ليست ورشة النجارة التى كونها بعرق الجبين وتجرع غصص الجوع ، والتى ينوب عنه الآن فى حمل أعبائها ابنه « مسعد » الطيب ، الفطرى النفس الذى تعود أن يبذل فقط وأن يعيش حياته باذلا . . أقول إن ثروته الحقيقية هى ابنه « سعد » الطالب بكلية الهندسة ، التى ينميها الآن ويصرف عليها فى المدارس ويبذل فى سبيلها عرق جبينه وجبين ابنه « مسعد » كما تصبح عما قريب شيئاً كبيراً يحتمون فى ظلها . « مسعد » يدير الورشة ، والورشة تصرف على الدار وعلى « سعد » يعنى أنه مسعد « وسعد » هما طرفى الدفة التى تسير سفينة الحياة بالحاج نصار وعائلته نحو مستقبل ، لا نقول مزدهراً بل تحوطه الطمأنينة ، فقط الطمأنينة . هذه هى

كل ثروة الحاج نصار الذى آب إليها شقاؤه طوال الأعوام الماضية ، والتى يأمل أن تكون سنداً « له » و « للعائلة » . . فكيف إذن يعرضها للخطر أو حتى يتركها يفارقان بصره طالما المعركة دائرة فى قلب المدنية . صحيح أنّ هناك ناساً مثلهم يموتون ، وآخرين مهددين بالموت فى كل لحظة ومن بينهم نصار وعائلته ، ولكن ماذنب الحاج نصار حتى يضحى بثروته فى سبيل « غيره » ؟ ! . أما « غيره » هؤلاء فلهم رب يحميهم ويشفق بحالهم . وأما هو فعليه أن يحمى ثروته الخاصة ، يحمى فريدته : ملكية نفسه لنفسه مع أن ابنه سعداً فى لحظة تقمصه للروح البطولية الزائفة يحاول أن يقنعه - ويقنع نفسه فى ذات الوقت - أن الآخرين ليسوا غرباء عنهم ، بل إنهم كعائلة منفردة لاقيمة لهم بدون هؤلاء الآخرين ، إذ الآخرون هم الذين أعطوه الفرصة للوجود ، كما أن وجوده قائم على وجودهم ، كما أنه لولا وجودهم لما أكل ولما شرب ولما وجد من يعلمه الصنعة وهو صغير ثم يتعاون معه وهو كبير ثم يتعامل معه حين افتتح الورشة ، فضلا عن أن أولئك الآخرين يعلّمون ابنه فى المدارس ويوظفونه ليتولى هو الآخر تعليم أبنائهم وهكذا . . غير أن الحاج « نصار » برغم ذلك لايريد الاقتناع بمنطق البذل فى سبيل الآخرين . إنه مع الآخرين طالما أنّ هناك أخذاً وعطاءً . أما أن يرمى ثروته التى أشقته ، وهكذا ببساطة ، فهذا مالا تستطيع قوة فى الوجود فى أن تقنعه به . ولذلك كان لابد أن يخدع نفسه ويدعى نسيان مسألة قفل الباب التالف ، فى سبيل شعور بالاطمئنان حتى ولو كان كاذباً . لقد كان تصرفه هذا متمشياً ومتمنطقاً بتكوينه الفردى البحت . . وعلى الأخص حينما سحب ابنيه ووضع كلا منهما فى حجرته وأغلق عليهما بالمفتاح وأمسك بكل مفتاح فى يد معلنا انتصاره على الخطر فارداً ذراعيه كأنه يتحدى أو كأنه يحمى .

وهو لايكتفى بالشعور الكاذب بأن ملكيته الآن بين يديه ، وأن لاخوف عليها . بل تبلغ به حقارة النفس وخستها درجة أن يتشفى فى « سامح » صديق سعد الذى استشهد فى القتال ، ثم يشكر الله على أنه لم ينكب فى ابنه سعد مثلما نكب والد سامح فى ابنه . إن الإحساس بالملكية الفردية هنا يبلغ أوجه ، إذ يصل بالفرد إلى أقصى حدود الانعزال والانسلاخ عن المجتمع ، ويصبح الإيمان بالنفس أقوى من الإيمان بالوطن . . تلك هى مأساة الحاج نصار الحقيقية .

* * *

إذا نظرنا إلى « سعد » من الوجه الآخر وجدناه مرآة نفس أبيه المذبذبة بين الخوف والشجاعة ،

الخوف الدفين من أن تقع الواقعة وينقض عليهم الخطر ، والشجاعة التى يخلقها استفحال الجبن فى نفسه . وسعد جبان إلى درجة حقيرة ؟ يتذرع بالشجاعة ويتلمسها ، لا لشىء إلا لكى يقنع نفسه بأنه ليس جباناً ، وبأنه رجل . وقد يبدو للبعض أن المؤلف يزاوج بين القضية العامة والقضية الخاصة فى حياة البطل ، أى بطل – بمعنى أن البطل هو إنسان قبل كل شىء وأنه لكى ينطلق إلى الفعل البطولى العام لابد أن يحقق – أولا – ذاته كإنسان فى حدود عالمه الخاص ، وأن المؤلف – قياساً على ذلك – يقدم لنا بطلا يصارع المتناقضات المحيطة به لكى ينجح فى تحقيق ذاته كإنسان أو كرجل شجاع داخل عالمه الخاص ، أى عائلته . وعلى ذلك يكون بطله قد فشل فى تحقيق فعله البطولى أو انطلاقته نحو العالم العام نتيجة لفشله فى حدود عالمه الخاص بحكم أن عائلته لم تتواءم مع العالم العام ، أى وطنه . وإذا نحن سلمنا بوجود هذا المفهوم فى المسرحية لوجدنا أن المؤلف كذلك قدمه إلينا من خلال النظرة الفردية . وبطلنا يقول لأبيه : « بس أنا شايف أن مصر عندك هى عيلتنا بس ، عندى أنا عيلتنا الحقيقية هى مصر ، وعيلتنا دى فى خطر فلازم ندافع عنها » ، ولكنه يصطدم بمنطق أبيه الذى يصر على أن مصر هى عائلتهم فقط ، وأن أى شىء خارج هذه الدار لايعنيه فى شىء ، وتبعاً لذلك لاداعى لمهاجمة الإنجليز مادام أحد منهم لم يهاجمهم فى عقر دارهم . من هذه النظرة الفردية للوطن ندرك كيف أن سعداً لم ولن يحقق فكرة البطولة على المستوى العام ، ولاحتى على المستوى الخاص مالم يتواءم العالم الخاص مع العالم العام « ولكى يتواءم هذا مع ذاك لابد أن تتغير نظرة الحاج نصار إلى الوطن والعائلة ، بوجه عام . ولكى تتغير نظرة الحاج نصار لابد أن يتغير فكره من أوله . وأغلب اليقين أن شخصية الحاج نصار إنْ هى إلاّ نموذج اختاره المؤلف ليعبر من خلاله – فى المقام الأول – عن فكرة استبداد الملكية الفردية بالنفس البشرية . . ثم ماينتج عن هذا الاستبداد من وجود حاجز تفرضه شهوة الملكية الفردية بين الروح الوطنية وبين وجدان الفرد .

على أن شخصية سعد ليس فيها من مقومات البطل ، كما أنه ليس مرسوماً بدقة تعرض لنا ماهيته . إننا فقط نسمعه ، يتحدث كثيراً ويجعجع كثيراً بما يعلن عن حماية الوطن المتأجج ورغبته الدائمة فى البذل والتضحية والفداء . وقد يكون المؤلف قصد ذلك عمداً لكى يبين لنا أنه شاب جعجاع لا أكثر ، وأنه – ككل شبان هذه الأيام – كل همه أن يسبب شعره ويعاكس بنت الجيران ، وأن أزمته الكبرى إنما تكمن فيما يردده من عبارات رنانة يغطى بها

جبنه المتأصل فيه ولذلك فهو لايجيد سوى التحدث بهذه اللهجة التى أتقنها . غير أن هذا لاينفى أن شخصية « سعد » أفلتت من يد المؤلف وانساقت وراء الجعجعة فجاءت شخصيته بلا ملامح مميزة وبلا حياة ، فى حين كان بالإمكان أن نفهم الكثير عن هذه الشخصية ، لامن خلال كلماتها بل من خلال أفعالها ، فالأفعال هى وحدها القادرة على تعريفنا بالشخصية وعلى عقد نوع من الصلة بينها وبيننا . أما وقد رسمه المؤلف هذا الرسم المسطح الذى اعتمد تقريباً على ما يطلقه الفتى من شعارات وعبارات طنانة ، فإن أثراً ما لم تتركه فنياً شخصية سعد من حيث كان يجب أن تهزنا من الأعماق وأن تفعل فنياً مايفعله أبطال التراجيديات العظيمة . كان من الممكن أن يستغل المؤلف هذه الشخصية أحسن استغلال درامى تراجيدى ، بأن يركز – مثلا – على نقطة ضعفه الأساسية ، وهى الخوف ، منذ أول وهلة ، ومن هنا كانت ستتاح لنا الفرصة لمشاهدة أمتع موقف مسرحى ، ذلك حينما يجد سعد نفسه ينبذ ضعفه ويحتقره ويثور على نفسه عند حلول اللحظة الحرجة ، على أن تكون هذه اللحظة حرجة بالفعل إذ هى ستكشف له عن علة ضعفه وتعريه أمام نفسه . . وليكن موت أبيه تطهيراً له . . وحينئذ تكون عملية التطهير هذه عملية طبيعية وتلقائية ومنطقية ، بحيث إنه لحظة أن يقرر اقتحام الميدان نكون نحن – كمشاهدين – قد أحسسنا باقتحامه الخوف ، وبأنه الآن يقتحم الميدان فعلا لاقولا . ولكن بطلنا هذا فى النهاية – وبعد انتهاء اللحظة الحرجة – يقرر اقتحام الميدان وبالفعل يقتل قاتل أبيه ! . وهذا بالطبع لايعنى أنه تطهر من جبنه أو أنه فتح الباب على نفسه لينطلق حيث يكتشف رجولته وقدراته البطولية . إنما يعنى ذلك بالضبط أنه وارب الباب على نفسه وخدعها بأن ثمة حاجزاً ما يحتجزها عن مواجهة اللحظة الحرجة كما يكون هناك عذر يبرر جبنه هذا وبذلك استطاع أن يختبئ من هذا الموقف الذى لاشك سيطيح برجولته المزعومة ، نجح فى أن يحنى رأسه للخطر حتى يمر . ولما لم يمر الخطر فقط وإنما أطاح برأس أبيه ، بدأت نفسه تأكله ، وبدأ يثور ، لاعلى نفسه كما كان الواجب أن يحدث لو أن شخصيته مرسومة بدقة ، وإنما على هؤلاء الذين قتلوا أباه . إنها ثورة وقتية بلاشك ربما تنتهى بعد أن يأخذ بثأر أبيه ، صحيح أنه قتل القاتل ثم توجه إلى الميدان خارج الدار ليواصل سفك دماء القتلة ، ولكن هل هو سيصل فعلا وسيفعل ماقرره ؟ وهل هذا الذى قرره ودعمه بقتل الضابط الإنجليزى يعتبر نقطة انطلاق نحو العمل على حماية الأمن والسلام فى أرض بلده ؟ . . ذلك مالا نستطيع الجزم به . لسبب بسيط وهو أنه لكى يتم هذا لابد أن يكون سعد قد اكتشف

نفسه أولا ، ويكون قد اقتنع أن الباب الذى كان مغلقاً عليه باب خرب وبإمكان نسمة هواء رقيقة أن تفتحه ، وأن القفل الحقيقى الذى كان يغلق الباب هو نفسه ، ذاته ، خوفه المتأصل داخله ، وإن الطريق بينه وبين نفسه لم يكن ليسده باب أو حاجز أو حتى سدود — خاصة أنه كان مسلحاً تسليحاً كاملا بما يتيح له التغلب على كل عوائق تمنعه من الوصول إلى نفسه ، ونفسه هى اللحظة الحرجة ، وعلى التحديد لحظة أن واجه أبوه الموت فى صالة البيت ، أى أنه لو عثر على نفسه لجابه فى التو تلك اللحظة ، وبمجابهته لها يكتشف نفسه فيها ، وفى غمارها يتحسس قيمته البطولية وحتى ولو يموت . . وربما تغيرت اللحظة فى نظره فلم تعد حرجة . على أنها لحظة حرجة لأنه يخشاها بالفعل ويتهيب ملاقاتها ، فهى مفتاح شخصيته الجبانة . والشخصية الجبانة ليس من السهل تحولها من النقيض إلى النقيض ، حتى موت أقرب الناس إليها ليس كافياً ، بل ليس بضرورى لأن تتحول الشخصية إلى النقيض هكذا فجأة .

ولقد أغلق الجبن على شخصية سعد باباً وهمياً وجعله يتعامى عن مقتل أبيه الذى يتم على مقربة منه . كذلك لم يحاول — برغم انتهاء اللحظة — فتح الباب على نفسه بل فتحته شقيقته الصغرى ، فتحته على حطام اللحظة الحرجة . وفوق حطام هذه اللحظة وقف سعد ، لا ليواجه نفسه حقيقة وإنما ليمعن فى الهروب منها ، بالتمادى فى الهستيريا تارة وبالاحتماء فى الجعجعة والطنطنة بالألفاظ البطولية تارة أخرى . الأمر الذى أقنعنا بأن الباب الآخر لايزال مغلقاً على ذاته ، وأنه الآن لايزال سجين ذاته ، فرديته . . حتى أنه فى هذه اللحظة يتحدث فى « الملكية » مع أخيه مسعد ، حيث تولدت فى نفسه — تبعاً لشعوره بالفردية المسيطرة عليه — الرغبة المقنعة فى الملكية الفردية . وهى نتيجة ليست غريبة بالطبع ، بل هى متمنطقة مع عقدته الأساسية ، ذلك أن الطريق إلى اكتشاف نفسه قد اشتركت فى بذر الشوك فيه عوامل « فردية » بحتة ، فلو أن شعوره كان شعوراً اجتماعياً حقًّا لما أغلق على نفسه الباب بينه وبين اللحظة الحرجة ، ولمَ لا نقول إنها لحظة لم تكن بالنسبة إليه حرجة وذلك لعدم ارتباطه بشعور جماعى صادق ؟ . ثم إنه لو اقتحم اللحظة الحرجة قبل أن تكون حرجة لاكتشف نفسه فى الآخرين ، فى الجماعة . ولكنّ سعداً ، حتى وهو يقتل الضابط الإنجليزى كان فردياً بحتاً ، كان يقتله بشعور فردى ، كان « ينتقم » منه ، فقط ينتقم ، لأن الضابط القاتل — فى تلك اللحظة — لم يكن فى نظره غازياً لبلده معتدياً على حرمتها بقدر ما كان قاتلا لأبيه ، فقط قاتلا لأبيه . وفرق كبير بين أن تقتل بدافع الإيمان بحقيقة عامة تهم الإنسان فى المقام الأول ، وبين

أن نقتل بدافع الثأر كأن تثأر لأبيك مثلا . وأنت – لاسمح الله – قد تكون جباناً بطبعك ، ولكن أن يكون جبنك هذا سبيلا إلى قتل أبيك فهذا مايشحنك بطاقة هائلة ضد جبنك ، فإذا ماقُتل أباك فأنت لاشك آخذ بثأره على أى نحو من الأنحاء . وحينئذٍ لايمكن بأى حال من الأحوال أن نجزم بأنك قد أصبحت بالضرورة بطلا وأنك « تحولت » إلى شجاع ، ولربما تكون مبادلتك للقتل بالقتل فى لحظة كهذه ماهى إلا قمة الجبن ، وتكون شجاعتك آنئذٍ هى شجاعة الجبن – إن صح التعبير .

وعلى ذلك فإن شخصية « سعد » لم تكسب تعاطفنا . فإذا تبينا بعد ذلك أنها – برغم تسطيحها – تتذبذب بين كثير من المتناقضات . . لعلمنا أى سقطة سقطتها هذه الشخصية ، بل لأدركنا أى تميع أصابها . فهى مثلا ليست شخصية انطوائية حتى نتعاطف مع أزمتها حين تحاول الخروج من انطوائيتها التى تفرض عليها الجبن . كما أنها ليست شخصية قيادية مفكرة جوبهت باللحظة الحرجة بحيث نتعاطف معها أو ضدها . ولا أعتقد أن ثمة تعاطفاً يمكن أن ينشأ بين سعد وبين المشاهدين ، سواء مع أو ضد ، فلقد اتضح جبنه من بداية الخط وكان يتضح على كلماته الرنانة المليئة بالشعارات ، وبذلك بدا حماسه الوطنى واستعداداته وتدريباته ومايصحبها من ضجيج وهتاف عالى النبرة ، مجرد شقاوة جبان لا أكثر . وكان المعنى الوحيد ، المحدد والواضح ، والذى يمكن أن نضع عليه أيدينا وسط صخب هذه الشخصية الكثير ، هو : الخوف . لذلك لم يكن غريباً أن تظل هذه الشخصية بلا تطور على الإطلاق – ربما لأنها بلا ملامح إنسانية عامة تحكمها فى إطار ما . الشىء الوحيد الذى نشهد بأنه تطور بالفعل هو الخوف نفسه ، حيث وصل إلى ذروته بوصول الحالة إلى اللحظة الحرجة . وهنا نفاجأ بأن شخصية سعد هذه توقعنا فى بلبلة جديدة . فبطل كهذا ، بوصول اللحظة الحرجة إليه نراه فى لحظة انهيار لا أعتقد أنها يمكن أن تنقلب على الوجه الآخر هذا الانقلاب الميكانيكى المتقن لتكون فى التوّ ذروة الشجاعة . . وتشيعها الزغاريد إلى الميدان . وكم كنا نود لو أعطانا المؤلف سبباً مادياً واحداً يبرر هذا الجبن المتأصل فيه . وكان من الممكن أن نلحظ شيئاً كهذا من خلال سلوكه وأفعاله ، غير أن البطل الذى أمامنا ليس له سلوك ولا أفعال . إنه كلمات صاخبة ، مجرد طنين لمعدن زائف . وياحبذا لو كانت هذه الشخصية شخصية بمعنى الكلمة وفى هذا الموقف الدرامى الطيب . . إذن كسب المسرح المصرى عموداً هاماً بلا جدال ، ستقوم عليه تراجيديا مصرية فى المستقبل . إن هذا الموقف كان يحتاج إلى شخصية ذات ثقل فكرى

وموضوعى وإنسانى ، بحيث يكون احتكاكها بالحدث وصراعها مع المتناقضات ومرورها باللحظة المسرحية . . كاحتكاك الحجر بالحجر يولد شراراً مضيئاً .

* * *

وشخصية « مسعد » هى القوة العاملة فى حياة الأسرة . فالحاج نصار سلم له زمام الورشة وأصبح معلماً لايمد يده فى شغل ، وأصبح مسعد يقوم بكل شىء فى سبيل أن تحيا الأسرة وأن يتعلّم أخوه سعد فى كلية الهندسة . وهو كشخصية تنتمى إلى عائلة الفرافير قبل انتمائها إلى عائلة الحاج نصار ، نراه كعادة أفراد عائلته يعمل فى صمت ودون جعجعة ، ويعامل الأمور بسخرية واستهانة ، ويسوق « العبط على الهبالة » أحياناً بذكاء جاد . ومع ذلك فهو نقى يتمتع بصفاء إنسانى نادر يقبل به على العمل ، ولذلك فهو مرتبط كل الارتباط بالعائلة الكبرى – الوطن – مايكاد يسمع أن هناك عدوًّا دنست قدمه أرض الوطن حتى يندفع ليذود عنها – بقدر ما لديه من إمكانية – ثم يعود إلى البيت مجروحاً والهدوء يتمشى فى كيانه كأنه لم يكن منذ لحظة فى معمعة قتال . ولعل السبب فى ذلك أنه ليس واقعاً تحت سيطرة رغبة معينة فى ملكية ما . إنه لايحلم بالامتلاك . إنه يعمل فقط ويتفانى فى عمله هكذا بالغريزة ، وكل همه أن يحيا ويحيا من يعيشون حوله فيمنحونه السعادة والإحساس بالأهمية ، ولذا فإن ارتباطه بالجو العام الخارج عن حدود الجو الخاص أكثر صدقاً وإيماناً ونظافة من أخيه سعد الذى يحلم – ولو على أضعف المستويات – بامتلاك نفسه على الأقل فى المستقبل القريب . إن شخصية « مسعد » الضاحكة الساخرة ، المخلصة للعمل والمتفانية فيه ، الضاربة عرض الحائط بكل متاع الدنيا الكاذب ، الطاهرة طهر طفولة النفس الإنسانية المؤمنة إيماناً مطلقاً لاترقى إليه مناقشة بوحدة الوجدان الوطنى فى بلده . . هى فى الحقيقة تعبير عن روح شخصية ابن البلد الحقيقى الذى يبذل ويضحى ليصنع المستقبل المضىء لبعض أفراد عائلته ، فى حين لايأخذ من مثل هذا النموذج من المثقفين سوى جعجعته وترديده للشعارات والخطب الحماسية الجوفاء . وليس هذا فحسب بل إننا نفاجأ بسعد فى لحظة تعرت فيها نفسه بعد اكتشافه مقتل أبيه يكشر عن أنيابه وتستيقظ فيه روحه الفردية بأجلى معانيها وأحقر غاياتها ، إذ ينوه لمسعد بأنه – مسعد – لاشك فرح بمقتل أبيه « افرح ياعم بقيت ريس العيلة . . افرح » ، والغريب أن هذا الصدام دار بينهما لأن « مسعد » بفطرته السليمة تصدى له حينما هم بالخروج لملاقاة العدو ، تصدى له وهو مشفق عليه من جعجعته ومن جبنه ، فهو يدرك تماماً أن أخاه سعداً لن « يفعل » شيئاً بالمرة

سوى أنه قد يسوقه جبنه هذا إلى حتفه ، فتكون الخسارة فادحة ومزدوجة ، ومادام خروجه فى تلك اللحظة لن يؤتى بكسب جماعى أو حتى فردى ، إذن فليبق فى الدار يصد عنها هجمات العدو بالاشتراك معه ، وربما يمر الحال بسلام فلا ترزأ العائلة فى فقيدين خطيرين . لم يكن تصدى مسعد لأخيه بمثل تصدى الحاج نصار له ، فثمة فرق كبير بين العلاقة التى بين الحاج نصار وابنه سعد وبينهما فى ارتباط مسعد بأخيه . إن الحاج « نصار » كان يمنع ابنه من الخروج بإحساس الحرفى المكافح « الشقيان » الذى ينتفض مذعوراً ليحمى ثروته قبل أن تتبعثر فى الأرض وتدوسها الأقدام ، فسعد هذا كما قدمنا هو « مشروع » حياة قادمة حافلة بالراحة والاسترخاء والزهو بنجاح المشروع ، صرف الحاج عليها كل مدخراته ومكاسبه ، مثله مثل ساقى الماء للأرض يشغل ذهنه « الحصاد » . أما مسعد فإنه يمنع بإحساس إنسانى محض ، إحساس هو نوع من الدفاع كالذى جرح من أجله خارج الدار . صحيح إن سعداً أهانه وخدش كرامته . ولكن مهما يكن من أمر فإن سعداً هذا ليس إلا كتلة من دم مسعد وعرقه ، وعليه ألا يتركها تسيل هباء بما لا يعود بالخير . إن علاقة مسعد بأخيه سعد علاقة إنسانية بحتة لا يشوبها ظل من نزعة فردية أو رغبة فى امتلاك مادى .

ولنعد الآن إلى ماقدمنا من أن النزعة الفردية التى نضح بها موقف سعد من أخيه مسعد ، لم تقابل بغير الإشفاق الممزوج بالتأسى من جانب مسعد . فهو لم يكن يتصور أن أخاه مسعداً يمكن أن يصدمه هذه الصدمة . ومع ذلك لايتوانى عن محاولته منعه من إلقاء نفسه فى الخطر بحمق وجهالة . وحين تصطدم النزعة الفردية البحتة فى أعماق سعد ، بالنزعة الجماعية المحضة فى أعماق مسعد ، يتضح لنا على الفور مدى المأساة التى وصلت إليها العلاقات الإنسانية فى عائلة الحاج نصار . ويتضح لنا كذلك مدى ارتباط كل من الشخصيتين بالعائلة الكبرى . فسعد لم يحب أباه فقط بل « أنا أبويا مات النهاردة قصاد عينى ميت مرة — الناس بيموت لها أب واحد وأنا مات لى النهاردة ميت أب . . كلهم . . كلهم ماتوا قدام عينى . . كلهم اللبس ده . . والوش الأسمر ده والدم الأحمر ده . . وأنا مات لى النهاردة ميت أب » . أما سعد فهو ليس مرتبطاً هذا الارتباط الجماعى ، إنما المسألة فى نظره : « أنا مات لى النهاردة أب واحد . . إنما قد كل الأبهات . . دابويا أنا — لاحظوا الأنانية هنا — ده . . دابوى عندى الدنيا كلها . . أوعى تجيب سيرته على طرف لسانك » ، وهذا طبعاً استمرار للجعجعة وليس فيه من الصدق ذرة واحدة . إنما الصدق الحقيقى هو صدق مسعد فى الارتباط بأبيه ، إذ هو يرى أباه من

خلال الجماعة ويرى الجماعة من خلال أبيه ، و عاصر ارتباط كل منهما بالآخر وعايشه معايشة دقيقة ، ولذا ففى تقديره أو إن شئنا قلنا فلسفته أن هذه هى العلاقة الحقيقية التى تربط الإنسان حتى بأبيه ، ومنها ينبع الارتباط الوثيق وينشأ الحب ، وإلا فـ : « أنت كنت تعرفه منين عشان تحبه . . حيا الله كنت بتيجى كل أجازة زى الضيف وتمشى . . أنا عشت معاه وعاشرته . . أنا شفته لما كان بيشتغل بمنطلون مقطع . . وشفته لما لبس الحرير وقعدنى على المكتب . . شفته وهو بيتخانق ، وهو بيتوضا وهو بيكذب وبيزود عينى عينك فى الأسعار . . عشت معاه وياما ضربنى وقبحت فيه وجرى ورايا وحدفنى بالعدة ، وداكله خلانى أحبه أكتر . . علىّ الطلاق حبيته أكتر . . مش لأنه ولى ولا صاحب كرامات ولا حاج ، لأنه أبويا اللى شفته وشفته ضعيف وشفته مزنوق وشفته جبار . . اسكت ماتخلنيش أتكلم . . دا مش وقت الكلام . . اسكت » . بهذا المنطق البسيط الواضح ، الذكى ، يوضح مدى الهوة التى تفصل بين سعد وبين أبيه ، وكأننا به يود – لولا ذكاؤه الفطرى – لو يعلن فى صراحة تامة أن ثمة علاقة إنسانية صادقة مائة فى المائة لم تكن قائمة بين سعد وبين أبيه . والحق أننا لوتمعنا فى منطق مسعد هذا لتبين لنا صدقه فى حادثة الباب مثلا . غير أننا نحس أن تفاصيل هذا الموقف الأخير تدعم ذلك المنطق وتؤكده ، وتدلل على انهيار الكيان النفسى لشخصية سعد وكيف أنها تحللت من كل العلاقات العاطفية والإنسانية . هاهو ذا يهين أخاه مسعد فينبهه مسعد : « عيب ياسعد أنا أخوك الكبير » فيرد سعد بمنتهى الوقاحة والصراحة : « اخرس بلا أخويا بلاعمى . . أنا بعد أبويا ماليش لا أخ ولا أم ولا خال . . أنا لى أعداء وبس » ، ولكن مسعد يفحمه بالحقيقة التى لاتقبل الجدل : « اللى مايعرفش قيمة أخوه . . مايعرفش قيمة أبوه » . والحق أن هذه الـ « قيمة » لم يكن سعد ليدركها حق الإدراك . إنما يدركها مسعده وحده ، وبالعاطفة وحدها يقبل أن يجعل من نفسه فرفوراً ومن أخيه سيداً . وأخوه « سعد » يعتبر سيداً عليه لأنه – مسعد – يعرف قيمة أبيه وبالتالى فهو يعرف قيمة أخيه . . وهى القيمة العاطفية الخالصة .

فبهذه القيمة العاطفية يعيش مسعد حياته صابراً دون أن يتألم أو يتذمر ، تماماً كما يعيش أفراد أسرته – أسرة الفرافير – حياتهم يعملون فقط بل يتحولون إلى طاقة عمل وإنتاج جبارة ، والثمن هو أن يظلوا أحياء فقط . وأسرة الفرافير التى تعرفنا عليها فى أدب يوسف إدريس عموماً تتميز بميلها الحتمى الغامض إلى الثورة وإن كانت تخفى هذا الميل أو قل إنها تغلفه فى ثرى

« حواديت » و « فصولات » ، ونكت محشوة بالسخرية من كل شيء يتحكم فى حياتهم ويسيرها . وتتميز كذلك – إلى جانب مرحها وخفة روحها غير العادية – بعدم التخاذل أو الاسترخاء ، وبالانطلاق إلى العمل ومواصلته برغم عجز العمل فى كثير من الأحيان عن سد حاجاتهم ، وكأنهم بذلك يسخرون من حظهم الأغبر ومن قدرهم ويخرجون له ألسنتهم . على أن الحياة كثيراً ماكانت تضيق عليهم الخناق بكثيرة مطالبها التى يستحيل دونها التنفيذ . . فيزفرون هذا الضيق « فى الليل » – ضمن قصص أرخص ليالٍ – فى شكل سامر يديرونه ويقومون فيه بمسرحة وفلسفة ومسخرة حياتهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . وقد صعد إلى مسرح الكلام أبلغ من فيهم وأقدرهم لساناً وموهبة وذكاءً فى تناول حياتهم ومشاكلها ، وفى تناولهم هم كذلك بالسلخ ، ولتكن هذه الشخصية مثلا هى شخصية « عوف » الذى يملأ القعدة ضحكاً ومرحاً ومرارة ، ولكن بنصف قلب ، أما النصف الآخر فقد كان مشغولا فى ثمن كيلة الذرة التى تطالبه بها زوجته .

وإذا كانت الفرفورية موزعة بين أغلب أبطال يوسف إدريس ولكن بنسب متفاوتة ومختلفة فى جوهرها ، فإن « مفهومها » مع ذلك لم يكن قد تكون بعد فى ذهن المؤلف . أما وقد تكون وأصبح ذا فلسفة واتجاه وتكونت له « نظرية » ، فإن المؤلف تبعاً لذلك يتخذ منه نقطة انطلاق جديدة إلى افتتاح أرض فنية خصبة يمكنه عن طريقها اكتشاف ، « ملامح شخصية المسرح المصرى الأصيل » . وبالفعل يضع المؤلف يده على « الشخصية » المصرية الصميمة : شخصية الفرفور ، روح الشعب وضميره وعقله المتوهج ولسانه الحاد كسوط العذاب الأليم الذى لف ظهره وطوقه وقيده وشمله على مر السنين الخوالى .

وبظهور هذه الشخصية تبدأ ثورة الفرافير . وتجىء ثورتها هذه المرة شاملة كاملة مدمرة لكل الخرافات التى تحكم وجدانهم ، وهى ليست ثورة دامية ضد أحد ما أو قوة معنية ، ولكنها ببساطة ضد كل الأسياد وكل القوانين التى جعلت الواحد منهم فرفوراً ومن الآخرين أسياداً . كما أنها ليست ثورة من أجل قضية الملكية الفردية أو من أجل مكسب مادى على أى صورة من الصور ولكنها ببساطة أيضاً من أجل « امتلاك » أنفسهم – فالفرفور الذى ينوب عنهم الآن فرفور مثقف وغير عادى وذو قدرة خارقة وذكاء نادر ، إنه عملاق يقف على أكتاف التاريخ ، تاريخهم الحافل بالأسرار والمخازى والآلام والعبودية ، كما أنه شرب عرق ودموع

أشقائه وأجداده . وبهذه القدرة الهرقلية يقف أمام عنصر السيادة يتحداه أن يقنعه بسيادة السادة وفرفرة الفرافير .

والثورة ليست ثورة مدججة بالأسلحة النووية والهيدروجينية ويتزعمها زعيم . كما أنها قد لاتكون ثورة مادية يقوم بها أشخاص معينون أو يقف خلفها رجال من أى نوع . الحق أنها ثورة فكر فرفورى محض توهج فى ليل يوم طاش فيه الصواب من فرط سخونة الجو .. نفس ثورة الفرافير القديمة مخبأة فى زى (تنكيت وتريقة) وسلخ ظهور وسخرية مريرة ، غير أنها فى هذه المرة واعية بكل شىء مقدرة لكل الأمور قادرة على الإقحام واثقة من نفسها ، أوتيت من قوة الحق والمنطق طاقة جبارة تجعلها تقفز فى الهواء متمردة متحدية كأنها تريد أن (تبظظ) عيون الكون ، وتشقلبه ببهلوانية عجيبة كأنها تخرج له لسانها فى ذات الوقت . مع أن الواقع لايعدو أن يكون سامرا كالذى كان منصوباً فى القرية « فى الليل » حول عوف . والحكاية أن فى طبعنا مَيلا طبيعيًّا إلى التمسرح ، بمعنى حب التجمع وشد أنفاس الحكايات والموضوعات والقضايا ، وتطارح الآراء حول شىء ما . . مشاركة وفرجة فى آن واحد معاً . وهى حالة تذكرك بفكرة الأقنعة فى المسرح الإغريقى ، فلكأنى بالشخص فى قعدة ما فى مكان ما لدينا ، يدخل فى مسوح شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية هى شخصية « المؤدى » لشىء ما يعتمل فى داخله وأغلب اليقين أنه يعتمل كذلك فى داخل الموجودين ، والذى يحس أن هناك من « يتفرجون » عليه بانتباه وتركيز إذ ممالاشك فيه أن أغلبهم سيكونونه بعد لحظة . . ثم عودة نفس الشخص إلى وضعه كمتفرج . . ثم إنه كمتفرج لايعتبر متفرجاً عاديًّا ولكنه متفرج إيجابى ، بمعنى أنه يتدخل فى سير ما يحدث ويعطى فيه رأياً ، بل بتعبير أدق هو جزء لايتجزأ من هذه الحلقة ، متفرجاً ومشتركاً . . تلك هى حالة « التمسرح » التى تصيب الواحد منا فى مثل هذه اللحظات . وهى فكرة تنتمى إلينا بالفعل ، كما أنها نابعة من ريفنا الأصيل الخصيب . وربما كان معنى « التجمع » فى ريفنا ذا بعد ورنين ، وغيره فى المدينة . فإذا كانت تجمعات المدينة نادرة بندرة العلاقات الطيبة ، فهى من ثَمَّ متفسخة ، بين الإنسان وأخيه حواجزُ صماء حتى فى لحظات التجمع على مختلف صورها ، فإنها فى القرية متكررة بحكم قوة العلاقات فيها وبالتالى فهى متكتلة ، والفرد الواحد يحس لأول وهلة بما يعتمل فى كيان الآخرين فما بالك بهم فى لحظات تجمعهم ، ولاشك أنك تراهم فى « تمسرح » ممتع لأن الواحد منهم فى هذه اللحظة صادق مع نفسه ومع الآخرين ، وتلمح بياض أعماقه حتى وهو

يروى نكتة موجهة بمعنى ما من المعانى إلى أحد الجالسين ، ثم وهو يتقمص شخصياتها وينقل إليك إحساسهم نقلا صادقاً يجعل الموجودين ينفجرون ضاحكين ، خاصة إذا ما اتكأ على نبرة خاصة توحى بقفشة معينة ، ولاسيما حينما يكون ذاك الراوى قد ابتدع من ذهنه شخصية تقوم عليها النكتة وحملها هو ملامح شخصية الشخص الموجود بينهم والذى يهاجمها بها .

ولعل المؤلف كان يدرك هذا الفرق بين القرية والمدينة ، نراه يتوجه إلى الموجودين بالشكر والتحية ، ثم يلاحظ عليهم تباعدهم ، وكيف أن كتف الواحد منهم فى كتف الثانى وبرغم ذلك بينهما ألف كيلو . . ثم يناشدهم أن يتقاربوا وأن يتعارفوا . فهم إذا تقاربوا تعارفوا واتضحت أعماقهم بعضهم لبعض ، وإذ تتضح الأعماق يزول الخوف وتنكسر الجُدُر ويلتئم عقد الدائرة وتدب الحياة بحماس وصدق وصفاء فى حلقة هذا السامر المتصب الليلة .

ومثلما تجرأ الشيخ على فرفور قرية « منية النصر » فى قصة « طبلية من السماء » ووقف وسط الجرن يهدد السماء بالكفر مالم تهبط له الآن من عندها مائدة حافلة بأطايب الطعام ، وكان تهديده بالكفر فى حد ذاته منتهى الإيمان بعدالة السماء . كذلك وقف فرفور وسط السامر ، لايهدد خالقه بالكفر ، وإنما ليتسلح منه ويحاول أن يكون نبى نفسه ، وليعيد النظر فى كل القوانين التى تجعله « ملكاً » لغيره من الأسياد . على أن السامر الذى نصب فى قرية « منية النصر » يختلف تمام الاختلاف عنه فى مسرحيتنا هذه التى نحن بصددها . سامر « منية النصر » كان يخشى اللعنة التى يمكن أن تحل بالبلدة من جراء كفر الشيخ على ، ولذلك نرى الموجودين من أهل البلدة يحلون له « قضيته » ، وهى لم تكن تتعدى بطنه – إذا وجد الرغيف والمزاج انتفت ثورته ، حتى إنه بعد ذلك يستغل خوف البلد من اللعنة لصالح بطنه . أما سامر الليلة فى مسرحيتنا فهو لايخشى ثمة لعنة ولا أى شىء من هذا القبيل ، بل إنه يتفاعل ويصبح جزءاً لايتجزأ من السامر ومن القضية ، لأن السامر هو القضية ، والقضية هى هذا السامر المقام فلولاها ما أقيم ولولا أنه أقيم مانوقشت .

ونقول « نوقشت » لأنه ليس هناك أحداث ولا أفعال ، إنما هناك حوار حركى كلامى يقلب المسألة على كل وجوهها المختلفة بحثاً عن حل لهذه المعضلة الأزلية . فالمشكلة كما تعرضها لنا المسرحية أن يظل الفرفور فرفوراً والسيد سيداً ، ومعنى هذا أن يظل الفرفور طول عمره ملكاً للآخرين . لذلك فإن عملية البحث عن حل التى يضطرب بها هذا السامر إنما هى فى حقيقة أمرها – على نحو من الأنحاء – أية محاولة لاسترداد النفس ، محاولة لتسوية وتعديل القوانين

بحيث ألا أكون ملكاً لك وألا تكون ملكاً لى : فأنا إنسان مثلك بالضبط ولا فرق بينى وبينك على الإطلاق . . فما الحكمة فى أن تكون أنت سيداً – أى مالكاً لكل شىء بما فى ذلك مجهودى أنا ومستقبلى وحريتى ، أو أن تكون فرفوراً – أى مملوكاً لى بمجهودك ومستقبلك وحريتك ؟ ! .

والواقع أن هذا السؤال ليس أهم سؤال ولا أول وآخر سؤال فى هذه القضية . إنما هو واحد من جملة الأسئلة المحمومة التى يبعثها فرفور مطالباً لها بأجوبة شافية فلعله خلال بحثه عن أجوبة لأسئلته هذه يعثر على حل . والحل كما هو واضح ، أن يوجد على ظهر الأرض نظام ما لا يجعلنى فرفوراً ولايجعلك سيداً ، بل يجعل كلاً منا سيد نفسه – أى مالك نفسه المتصرف فيها . . والإنسان منا إذ يمتلك نفسه . . يمتلك حريته .

وتتضاءل القوة الميتافيزيقية التى فرضت هذا النظام الجائر والتى وضعت كل القوانين ضد فرفور . . تتضاءل أمام قوة البحث عن الحقيقة المطلقة بل تختفى تماماً . لم يعد هناك « مؤلف » يلوح بين الحين والحين ليكتم أنفاس فرفور ويميت الأسئلة فى نفسه . وحينئذ يصبح الإنسان فى مواجهة أخيه الإنسان ويصبح الاثنان كلاهما فى مواجهة المشكلة وعليهما أن يتصرفا فيها . ومن هنا تبدأ المرحلة من جديد بهدف الوصول إلى حل متعادل بين الاثنين . وخلال هذه الرحلة الشاقة المضيئة تتكشف كل الألاعيب غير الإنسانية التى خلقها الاستعمار وفرضها الإقطاع وتشبث بها الأسياد لكى تبقى سيادتهم . ولكن الفرفور يكون قد وصل إلى حالة رفض لأى منطق لايضع فى اعتباره أن الفرفور إنسان كالسيد سواء بسواء . وعلى هذا يتمرد على أى نظام يلغى حريته وسيادته لنفسه . ويتمرد فرفور تتوقف الحياة فهو أحد قوتين متعادلتين فى الكفاءة ، قوة العمل التى يمثلها ، وقوة الإدارة التى يمثلها السيد ، ولاقيمة لإحدى القوتين بدون الأخرى . وقد يحمى السيد كبرياءه فيتمرد هو الآخر إذ يتمرد الفرفور . . وهنا تتوقف الحياة تماماً .

ولكن الحياة لايمكن أن تتوقف ومن ثمّ لابد من العثور على حل . وباسم الأطفال الصغار تتدخل أسرة كل من السيد والفرفور لاستئناف العمل من جديد . ولعل نوع العمل الذى يقومان به – والذى هو من ابتداع السيد – مهنة دفن الموتى من البشر ، يومئ إلى أن مبدأ السيادة دائماً هو امتصاص الدماء . ودفن البشر معناه قتلهم فى سبيل مصلحة شخصية . والسيد أنجب أولاداً كثيرين اشتغلوا كلهم بدفن البشر فجمعوا من وراء ذلك ثروة طائلة .

وهؤلاء الأبناء يبدءون من الإسكندر وتحتمس حتى نابليون وموسولينى وهتلر – أى أن السيد هو الأصل أو الجذر لكل قواد الحرب الذى يهبطون على البلاد الآمنة ليسفكوا دماءها ويمتصوا خيراتها . ولما يبدأ الفرفور والسيد العمل من جديد يكون دستورهما التصالح الطبقى وسيادة كل منهما لنفسه . على أنه بينما يعمل فرفور بإخلاص وجدٍّ فى حفر القبور ، نرى السيد لايعمل بنفس خالصة بل يعمل على مضايقة فرفور . وبرغم ذلك يستمر فرفور فى العمل إلى أن يجيئهما ميت يطلب قبراً له ويطلب كذلك أحدهما فقط ليتفاهم معه فى البيع والشراء . ولكنهما يتقدمان إليه معاً بهدف التفاهم . فتكون النتيجة أن يثبت لهما الميت فشل هذا النظام الذى تنقصه السلطة . ويبدأان فى اقتراحات جديدة ولكنهما يفشلان فى الوصول إلى حل يضمن للإنسان حريته – أى ملكيته لنفسه .

* * *

وقد تطور مسرح يوسف إدريس فيما بعد إلى مايشبه الصراع بين فكرتين متناقضتين هما فكرة سلب الملكية ، وفكرة استرداد هذه الملكية . ولعلها فكرتان مترابطتان متداخلتان . . فسلب الملكية يعتبر من أحد وجوهه استرداداً للملكية ، وكذلك استرداد الملكية يُعتبر سلباً للملكية على الوجه الآخر . وفكرة الملكية عند يوسف إدريس ترتبط بهذا التدفق الحيوى المجنون الذى تضطرم به الحياة فى عصرنا . ومانسميه الآن بالتقدم إن هو إلا انحدار للرابطة الإنسانية بين البشر ، خراب للضمائر والذمم ، ذبول للوجدانات ، هجر للأرواح عن مهودها وبيوتها . ذلك أنه ليس تقدماً حقيقيًّا صادقاً ولكنه بريق زائف خادع للبصر ، ليس فى خدمة الإنسان بل ضد إنسانيته فى حقيقة الأمر . فلقد رسم للإنسان العصرى صورة للجنة على الأرض فيها مالذ وطاب من ثلاجات وبوتاجازات و . . و . . إلخ هذه المنجزات الحضارية . . ثم تركه يتطاحن ويتصارع بوحشية فظيعة فى سبيل تحقيقها ومن أجل الاستمتاع بها والمباراة على أشدها بين البشر ، والاحترام كل الاحترام لمن « يملك » ، ومن يملك يَعِش حياته طولا وعرضاً . وكل الناس تهوى أن تعيش حياتها كذلك طولا وعرضاً ، لكى يتحقق لهم ذلك لابد أن يملكوا ، ولابد أن تكون ملكياتهم قيماً مادية على أى وجه من الوجوه . وفى هذه الحالة سريعاً ماتتحول القيم المعنوية إلى قيم مادية ، وحتى إذا بقيت ثمة قيم معنوية فإنما لكى تستغل استغلالا ماديًّا صرفاً – السيادة للمادة . . وللملكية .

ويصبح قانون الروح تبعاً لذلك قانوناً بالياً لايُسمن ولايغنى من جوع ، ولايسد فم أطفال

صغار ولايفى بحاجتهم ، ولا يجعلنى – كواحد يعيش فى إطار مادى بحت – أمشى مرفوع الرأس ممتلئ البطن مستريح البال مسدداً كل مطالبى ومطالب أولادى كما أنه لاينقذنى إذا وقعت فى ضائقة ، ولايحمينى إذا قصرت فى واجب ، ولايرفع من سعرى فى سوق الحياة اليومية وفى زحمة الشارع الممتلئ بالآلاف أمثالى من الذين تقدر قيمتهم وأسعارهم بقدر ما فى جيوبهم من أموال . ليس هذا فحسب بل إن قانون الروح هذا يظل باقياً لا للاستفادة منه روحيًّا بل للارتكاز أو الاتكاء عليه وقت الضرورة . . وهو دائماً مايكون احتماءً فيه أو تذرعٌ به للذود عن مصلحة ماهى بالضرورة القصوى مادية . والناس كالنمل ، تعمل ليل نهار وبلا هوادة أو مبالاة وفى ذاتية مفرطة كيما تجمع القوت لالليوم فحسب بل لعمر طويل بعد موتها يعيشه الأبناء وأبناء الأبناء . أنانية محضة فى جمع الملكية تجتاح الناس وتلهب ظهورهم وتعميهم عن كل ماهو إنسانى . . وكأنها القيامة قامت فألهت الأب عن بنيه وأمه وذويه . وفى قصة « فوق حدود العقل » يعطينا المؤلف ثلاثة أشقاء يتنازعون ميراثاً قدره تسعة قراريط . فى سبيلها يسوق الأخ الأكبر أخاه الأصغر إلى مستشفى المجانين بتهمة الجنون ليستولى على نصيبه . وكاد ينجح فى لعبته فعلا لولا أن الأخ الثانى يتدخل وتتضح الحقيقة من خلال صراعهم . ولكنهم عندما يدركون فى النهاية أن شقيقهم الأكبر سيصار ضرراً بالغاً سرعان ماينسحبون وينسون أمر الملكية مضحين بالميراث . . وتنتصر الأخوة على النزعة الفردية وعلى نزعة الملكية .

ولكن يبدو أن هذه النهاية لم تتواءم مع وجهة نظر المؤلف ويبدو كذلك أنه وجدها نهاية غير مقنعة وغير متمنطقة مع نزعة الملكية الفردية التى بلغت هذا الأوج . فنراه يعيد النظر فيها ، فإذ بها تتمخض عن مهزلة أرضية ، وفى هذه المسرحية ينشب الصراع حول الملكية الفردية . وخلال ذلك تتعاقب أوجه مختلفة لحقيقة واحدة وهى « نونو » التى ظهرت فى عدة أشكال ، والتى ترتبط بكل من الأخوة الثلاثة وتجمع بينهم أيضاً وتكون هذه البؤرة الوحيدة – أمهم – التى تشع منها حقيقة الأخوة الثلاثة ، ثم هى فى نهاية الأمر حقيقة الدكتور نفسه التى تجيئه فى صورة زوجته حنيفة . إنها حقيقة واحدة ولكنها مختلفة الأوجه باختلاف مايضمره كل من هؤلاء . هى صورة « بلابرواز » تظهر لهم جميعاً وعلى حدة أحياناً فيحيطها كل منهم بالبرواز الذى بين جنبيه . ولعل ذلك البرواز هو الشخص نفسه بكل مايخفيه ومايعلنه . فشخصية « نونو » إذن بظهورها واختفائها إنما تظهر أمامنا من جديد لتعبر – بين صورة وأخرى – عن حقيقة هذا أو ذاك بحسب ماتخفيه حقيقته وإن كانت هى فى كل الأحوال . . « نونو » . الأمر

الذى عقد الموقف وبات من الصعب معه التيقن من : أين « نونو » الحقيقية من كل هذه الصور المختلفة . . إن « نونو » الحقيقية لو ظهرت لاتضح الموقف تماماً .

وهم جميعاً – بما فيهم التمورجى صفر – يندمجون فى عملية بحث محمومة عن « نونو » الحقيقية . ولربما كانت هى أمامهم وهم لايرونها ، أو قل إنهم رأوها بالفعل . . فمالهم لايرونها الآن ؟ ! الحق أنها لايمكن أن تظهر لأنهم يطلبونها ، فهى لاتوجد بالاستدعاء ولا بالبحث العصبى المحموم ولكنها تجىء حينما تريد هى فقط أن تظهر ، فمن طبيعتها أن تظهر فجأة وفى لحظة ما لعلها اللحظة التى تنزاح عنها الستار داخل هذه الشخصية أو تلك من هؤلاء الذين يضعون أيديهم على جسم المهزلة الأرضية ولايعرفون ماهى بالضبط حقيقة هذه المهزلة . وهى حينما تظهر سرعان ماتختفى ، ربما لأن الشخص المتلبس إياها تحركه الرغبة الدفينة فى إخفائها أو لعلها تختفى رغماً عنه . . وقد يتنكرون لها فى بعض الأحيان . ولكن الدكتور حكيم الذى كان منذ لحظات مطلوباً منه تقرير ما إذا كان محمد الثالث مجنوناً حقيقة فيؤشر بترحيله إلى المستشفى أو أنه لايزال عاقلا فيبقيه فى دنيا العقلاء . نرى موقفه الآن وقد تحول إلى العكس تماماً . فها هو الآن لايدرى ماإذا كان هو نفسه مجنون أم لايزال ينتمى إلى دنيا العقلاء ! بل إن إيمانه بالعقل يتزعزع فى هذه اللحظة . فقبل هذه اللحظة أو بمعنى أدق قبل هذا الموقف كان الدليل الوحيد على تعقله هو مايوجد فى الدنيا المحيطة به من عقلاء ، إذ لولا وجودهم لما حكم بوجود عقل لديه لأنه – كالآخرين – يرى عقله من خلال هؤلاء وأولئك العقلاء أو بالقياس إلى عقولهم . والآن تبدو عقولهم فى نفسه محل شك كبير . أى أن عقله – بالضرورة – هو الآخر بدا لنفسه محل شك كبير . وهنا تتحول القضية من قضية جماعية هدفها البحث عن الحقيقة الموضوعية خلف هذه المهزلة ، إلى قضية شخصية بحتة من جانب الدكتور حكيم هدفها البحث عن دليل يؤكد له وجود عقله . ولما كان الدكتور حكيم قد أصبح طرفاً إيجابياً فى هذه المهزلة باعتباره مرجعها النفسى ومحللها والمحقق فيها فى نفس الوقت ، لذا فإن قضيته الشخصية هذه برغم التصاقها الشديد به تظل مرتبطة بقضية الجماعة ، لأنها نابعة منها ، وتعتبر حيثية لها أهميتها من مجموع الحيثيات التى بناء عليها سيصدر الحكم فى هذه القضية ، هذه المهزلة . ويتمثل هذا الدليل فى العثور على « نونو » الذى هو فى نفس الوقت نفس الدليل الغامض المتوارى عن هؤلاء ، والذى يبحثون عنه ، وإن كانت تفاصيل بحثهم تشير إلى وجهات أخرى إلا أنها وجهات تخفى بين طياتها ذلك الدليل .

على أن الحكم فى قضيته المهزلة الأرضية لم يصدر وإنما أسدلت ستار المسرحية والمحكمة عاجزة كل العجز عن تحديد المتهم الأصيل لتدينه أو ليثبت براءته على الأقل . وذلك على الرغم من أن « نونو » قد ظهرت فى النهاية وكشفت لهم عن نفسها – أزاحت الستار عن نفسها داخل نفوسهم والحق أن الجميع متهمون فى إيجاد هذه المهزلة الأرضية ، ولكن أحداً منهم لايريد الاعتراف ، لابتهمته بل إنه متهم أصلا ، الكل راح يلقى اللوم والمسئولية على نظام الكون نفسه وسنة الحياة ذاتها .

وشخصية « نونو » على اختلاف صورها التى ظهرت فيها ، تقدم لنا الحقيقة فعلا . فهى كما قدمنا ، قدمت هى نفسها : « صورة حاجات كتيرة سهلة قوى تلقاها وتلمسها . صورة معانى عايشين طول عمركم تتكلموا عنها كأنها موجودة ، زى العدالة كأنها ممكنة ، زى العادة كأنها حقيقة ، زى الحق كأنه باين . صورة بكرة اللى بتستنوه كأنه تمام غير النهاردة بيجى بكرة زى النهاردة تقولوا بكرة . صورة أحلام كتيرة بتخلوها واقع وبتبنوا عليه الحياة مع أنه مش موجود ولاحتى فى الأحلام . صورة الأم أم والحبيبة حبيبة موش مريضة بالحب . والإخلاص حقيقى إخلاص . صورة ابتسامة مية المية طالعة من قلب كله بيبتسم . صورة الصدق نرد بيه حتى على الكدابين . صورة انتصار خير على شر . عمر حد شاف بعينه خير حقيقى ينتصر على شر . صورة أمل كل الأدلة ضده وكل اللى حوالينا بينفيه وشىء غامض زى شىء مالمش أبداً ضمان ماتعرفش إمتى بيحضر وإمتى بيغيب ، مالكش أى سيطرة عليه ، هو الوحيد اللى بيأكد ويقول : أيوه الأمل موجود . صورة فيها كل اللى موش موجود فى حياتكم . إنما علشان تعيشوا لازم يكون موجود . عرفت بأه أنا مين ؟ » . إنها لاشك تلخيص وافٍ لجوهر الصراع داخل كل إنسان . إنها فى قضية المهزلة الأرضية تعتبر عريضة الدعوى وقرار الاتهام ومذكرة الدفاع فى آن واحد . غير أن دفاعها نوع غريب من الدفاعات « فهو دفاع مدموغ بالتهمة ، وعذر يطوى فى جوانحه الذنب .

والمسألة أن المهزلة قائمة على قدم وساق حول من « يملك » ومن « لا يملك » ومن يريد أن « يملك » ، والجميع تجمعهم حقيقة واحدة هى الجنون ، بالحياة أو من الحياة . فها هو ذا محمد الأول يصطحب الأصغر محمد الثالث إلى مكتب الصحة ليعمل على إدخاله مستشفى المجاذيب كيما يستولى على نصيبه فى الميراث والميراث وإن كان فى حد ذاته عشرة أفدنة إلا أنه صورة مصغرة للثروة التى خلفها لهم أبوهم محمد الطيب محمد قارون . والحق أن أباهم لم

يخلف لهم ميراثاً يتفعون به وإنما خلف لهم لعنة كبرى هى لعنة « قارون » جدهم الذى كان مغرماً بجمع المال لا من أجل هدف حياتىّ وإنما من أجل المال فقط . . بدافع من الرغبة فى الاستحواذ والتملك والمتعة بنمو مايملك ليس أكثر . هذا هو الميراث الحقيقى الذى أورثه قارون لأبنائه ، إذ مايكاد يرحل عن الدنيا حتى يبدأ بينهم خلاف مسلح بأعتى الأسلحة الوحشية . فكلٌّ يريد أن « يستحوذ » على نصيبه من التركة ونصيب إخوته إن أمكن — فهم ورثوا مع الثروة لعنتها : الرغبة الشديدة فى الاستحواذ . وهذه الرغبة هى محك الصراع بينهم وهى التى فسختهم وقضت على البقية الباقية من إنسانيتهم . وهم بدورهم أورثوها أبناءهم وبات لها فى نفوسهم مايبررها . ومحمد الأول يعترف بهذا قائلا إنه فعلا لجأ إلى أحط الأساليب وأخس الوسائل لكى ينتزع من أخيه أرضه ، وأنه كان على استعداد لأن يعمل مالا يعمل فى سبيل أن تئول هذه الأرض إليه ، لا عن هواية فى جمع الأموال أو حُبّ فى امتلاك الثروة وإنما ضماناً لمستقبل أولاده فى هذا المجتمع المكتظ المتلاطم ، وحماية لهم من الغول المتمدد فى عرض المدينة والمدعو بالشارع يهدد كل من ليس عنده زاد ، بالتشرد ، ثم يبرر محمد الأول فعلته هذه بأنه كان حتماً أن يسرق وأن ينصب ، وأنه مادام الأمر هكذا فليسرق من إخوته أو ينصب عليهم بدلا من أن يستدير على الآخرين . وهو يفعل هذا برغم يقينه بأنه بهذا الأسلوب يطيح بمستقبل أولاده من حيث يريد أن يؤمّنه ، وأنه بذلك يكرر المأساة برغم حبه الشديد لأخواته ، وأنه إن كان يفعل ذلك مضطرًّا فإن عذره أنه الآن جزء من المأساة التى صنعها أبوه الطيب من قبل ، حينما ضيع مستقبلهم من حيث أراد تأمينه ، فإذا كان أبوه الطيب هو الذى يقف الآن وراء هذه النتيجة المؤسفة التى شكلت موقفهم الحالى بأن أوصلتهم إلى ذروة وحشية لا أمان معها ولامستقبل ولا أخوة ولا إنسانية بالمرة ، فإن محمداً الأول بدوره لا يتورع الآن عن بذر المأساة فى حياة أولاده لتفرغ فى مستقبلهم خلافات دامية . هو متأكد من هذا تماماً ولكن غول الشارع الذى يأكل الشرف والكرامة والأعراض والأرواح والذى قانونه قوة الذراع الحامل سكيناً وقوة الوحوش تتستر فى زى البشر ، كيف يقى أولاده شر هذا الغول ؟ . الحل الوحيد فى نظره أن يتحول هو نفسه إلى غول أقوى منه ، فبهذا المنطق يحيا البشر من أجل الصغار ، أى صغار ، وهو باستناده إلى هذا المنطق إنما يستجيب لطبيعة الآدمى الذى فيه . . وعلى ذلك فليحاكمه المحاكمون وليعاقبه المعاقبون حتى يسكت الألم الذى يطبق على صدره ويخنقه .

ومنطق محمد الأول هذا يلغى معنى الأبوة الحقيقى ويحوله من علاقة حب وحنان إلى علاقة

مالك بملكيته . ويفسر له أبوه الطيب هذه النظرية ومدى خطورتها شارحاً له وللمحكمة كيف أنه أدرك الآن فقط أنه بسياسة الاستحواذ والامتلاك هذه لم يعامل أبناءه كأبناء وإنما كملكية خاصة يخشى عليها من التبدد ويحميها بأسوار وأسلاك شائكة . ومع ذلك لم يقتنع محمد الأول لأنه أصلا ليس لديه الاستعداد للاقتناع ، ولا يستطيع أى منطق آخر فى الوجود إقناعه بعكس ما يؤمن به . وهذه الرغبة فى الحصول على سلطة ما عن سلطة المال ، تقابلها رغبة مماثلة عند محمد الثانى ، وهى الرغبة فى الإبقاء على سلطته كرجل بوليس . ولهذا فإن منطقه أن نحارب البشر ما أمكن ، وأن نقف ضد أى مخلوق يطمع فى الاستحواذ على ما لاحق له فيه ، فليأخذ كل إنسان ما يستحقه ، ولكن على ألا يكون ذلك على حساب وضع الآخرين ، أو بمعنى أدق لا ينبغى للإنسان مهما كان أن يبنى سعادته وسعادة أولاده على أشلاء الآخرين . على أن من رأى محمد الثالث أننا يجب أن نقضى قضاءً مبرماً على كل الدوافع المادية والحيوانية ، وأن نبقى فقط على القيم الإنسانية والدوافع الخيرة التى من شأنها إتاحة المناخ الصالح لنشوء العدل وسيادته بين الناس . وكلا المنطقين بالطبع لا يمكن تحقيقه ، لما يتسم به الأول من جمود وتعقيد ورغبة شخصية ذاتية فى الإبقاء على مركز معين ، ولما يتسم به الثانى من مثالية هوجاء وسلبية واضحة . وهنا يتضح للطيب مدى استحالة أن تتواءم العدالة مع الرغبة فى « التملك » فهو نفسه كآدمى له ما لهم من أطماع وطموح ويثقل عليه ما يثقل كاهلهم من مشاكل وأبناء وزوجة ، كان يبحث عن مدى إمكانية جمع الثروة ، أو بمعنى أدق مدى حماية الإنسان ومستقبل أولاده ، مع الاحتفاظ بالعدالة فى ذات الوقت . ولذلك فهو يرفض التعامل بمنطق هذه المهزلة الأرضية ويضع نهايتها بالنسبة له ، بأن يطلب قميص الكتاف يرتديه كأنه ينزع عن نفسه تهمة العقل الذى فرضت عليه الحياة جنونها .

وبهذا ينهى المؤلف مسرحيته نهاية موفقة . أولا لأنها لاشك ستصدم المتفرج – والمتزمت على وجه أخص . وربما جعلته لأول وهلة يأخذ موقفاً من المسرحية ويثور عليها . غير أن هذا لا ينبغى ، إنها نهاية إيجابية مائة فى المائة . ذلك أنها كالسوط يلسع إحساس المشاهد ، أو كالبركان ينفجر فى داخله ويجعله يحس بضرورة المراجعة ، مراجعة نفسه وقيمه ومعتقداته وكل ما يقوم عليه كيانه النفسى . خاصة – وهذا توفيق آخر – وأن شخصية الدكتور حكيم كان من الواضح أن ثمة وشيجة قُربى تربط بينه وبين جمهور الصالة ، لا بمجرد التعاطف العادى مثلا وإنما لأنه – فى تقديرى – كان يبدو وكأنه أحدهم ، أو كأنه جاء لهم على خشبة المسرح فى

هذه المهزلة الأرضية التى يعيشونها . وليس معنى هذا أن بقية شخصيات المسرحية لم تكن تنتمى إلى جمهور الصالة ، ولكنى أقصد أن الجمهور كان يرى المهزلة كلها من خلال شخصية الدكتور حكيم .

والدكتور حكيم ، دكتور كأى شاب من الطبقة المتوسطة تعلم وأصبح دكتوراً يحمل على صدره هموم طبقته ومشاكلها ولا يزال . وفضلا عن ذلك فهو « حكيم » الأمر الذى يذكرنا بشخصية الحكيم فى تراثنا الشعبى المعروف ، وهو الرجل الذى يعى ويدلى بالمشورة ويبحث فى أغلب الشئون . وهو كأى شاب من شبان طبقته ، طموح ، يود لو يحيا حياته سعيداً أو بمعنى أكثر وضوحاً أن تتحقق فى حياته وحياة كل الناس متعة المال والبنون زينة الحياة الدنيا . ويرى أن من حقه العمل على تحقيق ذلك ، وأن ذلك يمكن تحقيقه ، لأن الحياة فى اعتقاده ليست عرقاً واستبسالا فقط ولكنها بجانب ذلك عملية أخذ وعطاء مستمرة بين الناس وعلاقة إنسانية يسودها العدل والصفاء . ولكن الحياة كانت تتقدم به والمسئولية تزداد ثقلا على كاهله : مسئولية أن يعيش هو وزوجته وكومة من الأطفال عيشة لائقة وفضلا عن ذلك مطلوب منه أن يتحمل مسئولية أولاده ليس فقط فى الحاضر ولا فى المستقبل بل بعد أن يموت أيضاً . وهو لم يكن ليشغل البال كثيراً بهذا الأمر نظراً لما يشبه حالة اليأس بدأ يتسرب إلى نفسه من خلال ميكانيكية حياته اليومية . . لولا أن للمسئولية وكل الأشياء والمعانى والأحلام صوتاً ملحًّا هو صوت زوجته ولابد أنه صوت موجود فى كل بيت .

واليوم بينما كان يستعد لمواجهة يومه تناول قبل إفطاره جرعة مُرّة من كلام زوجته ما لبثت أن سرت فى كيانه وجمدت له صورة أولاده وكيف أنهم حتى الآن لم يدرجوا فى الحسبان ولم تتخذ بشأنهم أية خطوات أو استعدادات لتأمين مستقبلهم . ثم ما لبثت هذه الخواطر بدورها أن استقرت فى لا وعيه ، وكان لابد أن تتوارى عن ذهنه تحت أعباء العمل . ويبدأ العمل وفى وعيه — أو إن شئنا فى « حكمته » — صور عن الطبقة الوسطى تنطق بأن : مصر ما فيهاش فقر إنما فيها قلة رأى ، وليس أدل على قلة الرأى من رجل كالذى فى هذه الصورة يهرب من ضغط الواقع إلى جو حلم كاذب تهيئه له أنفاس الحشيش فتكون النتيجة أن يأكل هذا الحلم الكاذب حياته وجهده وقوت عياله وسترهم . هذه هى إحدى وجوه الصورة . أما بقية وجوهها فهى تتوالى فى صورة حية فإذا بها مهزلة أرضية . . تبدأ بالنقيض يلتقيان — ربما لأول مرة على خشبة المسرح المصرى — أمام الدكتور . رغبتان متناقضتان تمام التناقض تعانقتا وتضافرتا فى سبيل

المجيء إلى هنا ، وفى تلك اللحظة يجمعهما هدف واحد هو خلاص كل منهما من الأخرى وتجمعهما حالة واحدة ومتناقضة أيضاً وهى حالة الجنون . محمد الأول ومحمد الثالث تجمعهما الرغبة الشديدة فى ممارسة الحياة والرغبة الشديدة فى الانسحاب منها . الأول قادم ليعمل على سرعة الخلاص من أخيه ليتمكن هو من وضع يده على نصيبه فى الميراث . والثالث قادم – برغبته – ليعمل على سرعة الخلاص من أخيه كذلك ليستريح هو من شروره ومن حقارة الدنيا التى تتمثل فى سلوكه . وفى كلتا الحالتين جنون بالدنيا ومن الدنيا . وعلى الدكتور حكيم أن يفصل فى أمرهما باعتباره نقطة التقاء الحياة بالموت والبوابة التى تعطى جوازاً بالرحيل من الحياة أو إليها ، فمن تحت يد الدكتور تخرج شهادات الميلاد للأطفال وشهادات الوفاة كذلك ، وفضلا عن ذلك تشهد بما إذا كان هذا الشخص أو ذاك ما زال ينتمى إلى دنيا العقلاء أو أن مكانه قد أصبح خارج حدود العقل .

وإذ يصطدم النقيضان ببعضهما يكون الدكتور حكيم هو المحك الوحيد لتوليد الشرار . ومن أول وهلة نحس كما لو كان هذان التناقضان قد تولدا فى لا وعى الدكتور حكيم ثم تجسدا فى تلك الصورتين على خشبة المسرح واندمجتا فى صراع . وعلى إيقاع يكاد يذكرنا بإيقاع الفعل التراجيدى فى مسرحية أوديب . يتكشف الصراع بين المتناقضات شيئاً فشيئاً عن المهزلة الأرضية ، فى جوهر مزيج بين الواقع والحلم ، بين الواقع النفسى لحالة الدكتور حكيم آن ذاك وبين لحظة الحضور المسرحى لمواجسه ، بين واقع الحياة التى يعيشها وتعيشها طبقته الوسطى وبين تجوال عقله واستكشافه لمهزلتها الأرضية حتى كأننا فى عالم غريب ليس هو بالواقعى ولا بالخيالى ، كما أنه ليس بالعاقل ولا بالمجنون ولكن لا يمكن تسميته . . ما خلف حدود العقل . وعملية الاستكشاف هذه تتم فى اضطراد يلغى حدود الزمان والمكان ويتقدم من خلال التراجع إلى الخلف ويرتفع عن طريق الهبوط إلى القاع ذلك أننا لسنا بصدد أحداث درامية تقليدية تتطور لتصل إلى ذروة معينة ولكننا بصدد جدلية ديالكتكية كلما توغلنا فى أعماقها إلى القاع اتسعت بؤرة الإشعاع أمام أنظارنا واتضح على ضوئها كثير من التفاصيل الهامة ، التى تكشف لنا عن حقيقة المهزلة وتكشف – بالتالى – للدكتور حكيم عن مصيره المؤسف ومصير أولاده الذى تمثل أمامه الآن فى أبشع صورة لو أنه استمر فى الحياة بمنطقها هذا المنطق الهزلى الذى تجاوز حدود العقل ، لذلك كان حتماً أن يعزز موقفه بهذه النهاية الصارخة ، الغاضبة أعنف الغضب . . الزاعقة الترحيب بالجنون ، والرافضة لهذا العقل الذى

فشل فى أن يمنطق الحياة بمنطق إنسانى عادل ، إنها صرخة احتجاج وتمرد لا على نظام اجتماعى بعينه ولكن على عجز العقل البشرى نفسه . . مما يحفز المشاهد على سرعة البدء فى محاولة تطهير نفسه من أية نوازع فردية تقوده إلى شهوة الامتلاك وحب السلطة والرغبة فى الاستحواذ . . الطبقة الوسطى يجتمع رجالها – وهذا تقليد عائلى عريق فى ريفنا المصرى – وبحضور كبارها وصغارها ، والمتعلمين منها وأنصاف المتعلمين ، والموظفين والتجار . وفى هذا الاجتماع العائلى الرهيب نرى عدداً من المواقف المختلفة يتوزع بينها أمن عائلة الطبقة الوسطى ويحدث بسببها صدع فى تشكيل حياتها . فمحمد الأول يمثل موقف رأس المال المستغل ، ومحمد الثانى يمثل موقف الموظفين الذين لا يعنيهم من الحياة سوى هدف واحد هو الرغبة فى تصليح أوضاعهم وكفى ، بأى شكل وتحت أى ظروف ، المهم أن يحصلوا على حقوقهم كاملة ، أما كيف يتحقق هذا فذلك مالا يستطيعون الإفتاء فيه أو حتى مجرد التفكير الموضوعى ، لسبب بسيط وهو أنهم بحكم تكوينهم الطبقى والبيئى يفتقرون إلى عمق النظرة واتساع الأفق الأمر الذى يقف بهم عند حدود عدالة غامضة من الصعب تحديد ملامحها فضلا عن إمكانية تحقيقها . ومحمد الثالث يمثل المثقفين بشطحهم وجنونهم إلى المثالية فى التفكير بدرجة لا تتواءم وحدّة الواقع فتصاب بحالة سلبية أو اتخاذ موقف عكسى من الحياة يبلغ حد الانسحاب منها .

والمؤلف يختار موقفاً من أمتع المواقف وأشدها مصرية وأقدرها – تبعاً لذلك – على التعبير عن تفاصيل المهزلة . فموقف الخلاف والقتال على الميراث من المواقف التى ترتبط بتراثنا الوجدانى أعمق ارتباط ، ومن منا رأى موقفاً يتخاصم فيه البعض ويختلفون ثم لم يعلق على الفور قائلا : « يعنى بيتخانقوا على الورث ؟ » والمقصود بكلمة الورث طبعاً : الميراث . كما لو كان « الميراث » بالنسبة لنا كمصريين – وهذا شىء غريب فعلا – هو السبب الوحيد الذى من أجله تسيل الدماء وتطير الرقاب . وكلمة الميراث فى مأثورنا الشعبى ترتبط فى الأذهان بالعقار والماشية والأغنام والبيوت وما إلى ذلك من قيم مادية عينية تشكل تركة ما . ولا تذكر كلمة الميراث إلا وتصاحبها فى الأذهان صور عديدة لمحاكم وقضايا ومحضرين وحجوزات وجلسات مصاطب أو اجتماعات عائلية على مستوى كبير وخطير . والذى حدث بالضبط فى مسرحية « المهزلة الأرضية » ليس إلا تجسيداً لهذه الصور المتوارثة مع الميراث . فها هى ذى الخلافات تصل بين الأخوة إلى أبشع حد ، إلى الحد الذى يعجز عن الفصل فيه أى حاكم أو أية سلطة قضائية . ثم ها هى ذى عائلة الطبقة وبها « صفر » فرفور الفرافير المعدم الذى لم تحل قضية

حياته فى مسرحية الفرافير لعله يلتمس حلاً فى هذا الاجتماع غير العادى .

وبحضور الجد « قارون » المتهم الأول فى قضية الملكية الفردية بوضع بذورها . وحضور ابنه « الطبيب » الذى قام منه برعاية هذه البذور وتنميتها إلى أن امتدت فى الأعماق وأصبحت لعنة . وبحضور أولاده الثلاثة الذين أصابتهم اللعنة فى مقتل . وبحضور « صفر » المعدم الضائع بينهم والمتحمل أساهم . وبحضور الدكتور حكيم المحلل العقلى وفى نفس الوقت المتفرج صاحب القضية ورافع دعواها والباحث لها عن حيثيات حكم منطقى سليم وإنسانى . أقول بحضور كل هؤلاء تقوم محكمة ، ويكون « صفر » هو قاضيها ومدعيها العام وحاجبها (والكل فى الكل) بالنسبة لها . ويستطيع « صفر » بكل ما لديه من ذكاء فرفورى وحقد طبقى ، أن ينجح فى طرح القضية ووضع قرار الاتهام وأن ينجح – بوعى أو بلا وعى – فى الحصول على اعترافاتهم باشتراكهم فى إقامة واستمرار هذه المهزلة الأرضية . . أما الحكم على القضية فلم يصدر بعد . وإذا كان صفر فى مسرحية الفرافير قد ظل يدور فى حلقة مفرغة بحثاً عن الحرية . فإن الدكتور حكيم ينتهى نفس النهاية . . بحثاً عن الحقيقة القاطعة .