القسم الثانى

قراءات مسرحية

الليلة نضحك . . مع ميخائيل رومان

وأنت قد تضحك وقد لا تضحك ، ولكنك على أى الأحوال ، لابد أن تبحث بين صفحات المسرحية عن وعد ميخائيل رومان لك بالضحك الذى منّاك به هذه الليلة . . وحينئذ سوف تكتشف بعد نهاية المسرحية أنك لم تجد – ربما – ولا ابتسامة واحدة – ولربما تعود مرة أخرى وتتصفح المسرحية من جديد وأنت أكثر عصبية وأكثر تصميماً على البحث عن الضحك . وعبثاً تحاول . وهنا تطوى المسرحية ، وشىء من الخجل يسرى فى أوصالك نتيجة هذا المقلب الذى لاشك ستحس أنك شربته – لا لشىء إلا لأن المؤلف جذبك من عينيك قائلا لك – فى حين يشير بيده نحوك فى لهجة إغراء: تعال . . « الليلة نضحك » . . هذا إذا كنت ممن يبحثون عن الضحك بوجه عام . أما إذا كنت ممن لا يعنيهم هذا الأمر كثيراً فلا شك ستلوى شفتيك امتعاضاً وأنت تطوى آخر صفحة فى المسرحية ، وفى ذهنك خاطر ملح يقول : نضحك على ماذا ؟

والحكاية ليست حكاية الضحك ، الآن على الأقل ، إنما هى حكاية المؤلف نفسه ، وحكاية المسرحية . أما المؤلف فأنتم لا شك تتذكرونه ، إنه ميخائيل رومان مؤلف مسرحيتى : « الدخان » التى عرضها المسرح القومى منذ سنوات و « الحصار » التى عرضها مسرح الحكيم . ولقد أثارت مسرحية الدخان كلاماً وحديثاً بين النقاد والجمهور على السواء . قال البعض إنها ليست مسرحية على الإطلاق . وقال البعض الآخر إنها صدى شاحب لأنفاس الكاتب الأمريكى آرثر ميللر . وتساءل البعض الثالث قائلا : ما هذا الشىء الذى اسمه الدخان ؟

وبرغم أن الإجابة على هذا السؤال ظلت معلقة فى الأذهان حتى الآن ، فإن الأكثر تعلقاً بالأذهان من ذلك هو ما أثارته « الدخان » من دخان فى سماء مسرحنا ، وعلى التحديد موضوعها الذى كان غريباً كل الغرابة عن الوجدان « المصرى » الأصيل . فقد كانت تعرض لشاب مصرى مثقف يقوم بينه وبين الآلة صراع مر ، حيث تحددت الآلية فى حياته منذ أن عُين كاتباً على الآلة الكاتبة بإحدى المصالح . وخلال صراعه ضد الآلة يفقد الهدف ، ويمزقه الضياع إلى إدمان المخدرات . وحينما تنسحق شخصيته تماماً يفيق على حطام نفسه –

ويقرر « ا » أنه : « لازم ألاقى هدف . حالاقى هدف » ثم تنتهى المسرحية ونحن لم نعرف بعد إذا كان قد وجد الهدف أم إنه لا يزال حتى الآن يبحث عنه ، ولكن أغلب الظن أنه لن يجده لأنه لم تكن هناك آية دلائل موضوعية تشير إلى ذلك .

وبقدر ما أثارته مسرحية « الدخان » من دخان ، بقدر ما أثارته « الحصار » من صمت اتضح حتى فى الكلمات التى كتبت عنها . وقد يكون ذلك راجعاً إلى أن المسرحية تناولت قضية معاصرة هى قضية اندماج الفكر والأدب فى « العمل » بمعنى أن يكون لكل منهم دور إيجابى فى المعركة السياسية . الأمر الذى لمس رأس « الدمل » فى حياة بعض الشخصيات الموجودة فى الواقع الخارجى للمسرحية ، والتى كان من الواضح أنها ذات صدى فى المسرحية أو فى أعماق المؤلف فى أثناء كتابته لها .

وإذا كان المؤلف فى حصاره ذاك قد اقترب من الوجدان المصرى المعاصر فإن القضية الأثيرة لديه – وهى قضية المثقفين وتحلل وجدانهم بإزاء أحاسيسهم بقهر معين أو وقوعهم تحت ضغط ما – لم تخل منها مسرحية « الحصار » وكذلك لم تخل منها مسرحية « الوافد » القصيرة الملحقة بمسرحية « الليلة نضحك » . وربما تكون « الليلة نضحك » هى الوحيدة من بين مسرحياته التى ينحو فيها المؤلف منحًى يختلف عما ألفناه عليه فى عملية السابقين وعمله الجديد القصير .

إنه فى الليلة نضحك لا يختار أبطاله من المثقفين وأزماتهم الشهيرة ، وإنما يلجأ إلى التاريخ الأسطورى ، ليستلهم منه موضوعاً أسطوريًّا عصريًّا . . وبالتحديد قصة شهرزاد والسلطان . . قصة السجن الذهبى الذى أودع السلطان فيه شهرزاد ، والذى تتمرد هى عليه وتتوق إلى الحرية حتى ولو كانت بلا ثياب ولا جوارى ولا حلى . والسلطان نفسه قد مل السجن فى القصر والحياة كلها . وحينما يتمرد هو الآخر على هذا السجن يصطدم تمرده بتمرد زوجته ويصبح كل منهما سجين رغبة الآخر . فالسلطان لا يريد لشهرزاد الخروج عن القصر ولو للحظة واحدة خوفاً من المجهول الذى يؤثر على شرفه وكرامته بسبب جهلها الصارخ . وكذلك شهرزاد تتفجر أخيراً ولا تريد له الخروج من القصر خوفاً من ألاعيبه . وفى هذا السجن الجديد يشاهد السلطان قصة الخصومة مع الحرية . . تمثل أمامه . .

مسرحية تدور داخل المسرحية يقوم بها رهط من حاشية القصر ، ويشترك فى أداء أدوارها شهرزاد نفسها والسلطان نفسه برغم وضعه كمتفرج – فقد كان فى مجلسه يتفرج تفرجاً إيجابيًّا ،

إذ هو يتفاعل وكل ما يدور أمامه : الزوج الذى اشترى حرية زوجته وزلف لسانه بلفظة الطلاق فما درى إلا والطلاق حقيقة واقعة وزوجته فى حضن شخص آخر أعطاها العاطفة فأعطته كل شىء . . والمؤلف يركز على «شيمة» أساسية فى المسرحية وهى أن الإنسان يمكن أن يخطئ خطأً فيظل طول عمره يدفع ثمنه ، ابتداء من السلطان حتى الزوج فى المسرحية داخل المسرحية . والسلطان وشهرزاد شخصيتان تاريخيتان مشهورتان ، غير أن المؤلف يخرج بهما فى الأيام الحاضرة ويزج بالأيام الحاضرة فى حياتهما بطريقة تعسفية واضحة . وترد على لسانيهما كلمات تتحدث عن التليفزيون والراديو والتليفون والثلاجة وما إلى ذلك من منجزات الحضارة الحديثة – لعل المؤلف بذلك يشير إلى أن معطيات الحضارة هذه بقدر ما خدمت الإنسان بقدر ما أفسدت عاطفته . أو لعلها فكرة الآلية التى دأب المؤلف على مهاجمتها دائماً وعلى خلق نوع من الصراع بينها وبين أبطاله . بدليل أن الزوجة – أو شهرزاد – فى المسرحية داخل المسرحية ما تكاد تصدق أنها ودعت حياة زوجها بما فيها من آلية تسحق شخصيتها وإنسانيتها ، حتى تنطلق مع الشاب علاء ابن الأرض الخضراء والفأس والعمل . وإلى جانب ذلك ترى المؤلف يدين أجهزة الحكم فى السلطنة عن طريق القضاء والخبير القانونى على وجه أخص ، الذى يشبه المنشار طالع آكل نازل آكل من دم الناس وأعصابهم . ويهاجم كذلك القانون الذى لم يوضع إلا للتحايل على الضعفاء إلى جانب عدم اعترافه بالعواطف الإنسانية أو الروابط العضوية ، بل إنه يحطم كل هذه العلاقات تحت ستار حماية الحقوق .

والمسرحية محشوة بالكلام ، ما بين حوار وإرشادات مسرحية . والحوار فى المسرحية يجعلنا ندرك لأول وهلة أنه هو المنفذ الوحيد فى يد المؤلف ليقول لنا من خلاله كل صغيرة وكبيرة . وهو حوار فى مستوى واحد تقريباً ، ولا يمكن أن تقوله شخصيات بعينها ، إنه كلام المؤلف نفسه . وهو كلام أفسدته – دراميًّا – قراءات المؤلف الكثيرة وتأثره بعديد من المذاهب المسرحية ، وعلى الأخص موجة مسرح العبث التى يتميز حوارها بالخلط بين المعانى والأشياء ، وهى طريقة تتواءم مع الفكرة العبثية حيث يشمل العبث كل عناصر العمل الفنى شكلا ومضموناً . ولكنها عند مؤلفنا تبدو شاذة معقدة مثيرة للغرابة . هذا إلى جانب الحذلقة فى اختيار الكلمات التى لا تعبر عن شىء نابض حيث تبعد بها إنشائيتها الصرفة عن الموضوعية . وأول خاطر يتبادر إلى الذهن فى أثناء قراءة هذه المسرحية أن المؤلف كتبها مشهداً مشهداً على حدة ، وكل مشهد منفصل عن الآخر مستقل بذاته ، ثم جمعها فى النهاية وأجهد نفسه ليلصق

المشهد بالمشهد محاولا أن تبدو المشاهد وكأنها تنساب من داخل بعضها بعضاً . . وإن كان واضحاً أن كلمات الربط فى الإرشادات المسرحية « موضوعة » بشكل احتيالى . وينهى المؤلف مسرحيته بإرشادات تبلغ الصفحات أحياناً ، يشرح فيها رقصات وإيقاعات يفرض عليها معانى بعينها ويطالبها بأن تؤديها لكى تتفق مع مضمون المسرحية .

فإذا انتقلنا إلى مسرحية الوافد وجدنا المؤلف يعود إلى موضوعه الأثير ، وهو صراع المثقفين ضد الآلة . فيصور لنا وافداً وفد على مكان ما هو على التحديد لوكاندة ميخائيل رومان وطلب طعاماً يرد به جوعه الوحشى ففوجئ بأنه لا طعام فيها إلا لمن هم « معهم » فى اللوكاندة . والغريب أنه يكتشف أن كل القائمين على الأمر فى تلك اللوكاندة كانوا من زملاء كفاحه السياسى وشركاء قضيته الاجتماعية التى شغلتهم فترة طويلة من الزمن . وشخصية الوافد كما رسمها المؤلف شخصية خربة لا ملامح لها ، أعنى لا ملامح اجتماعية محددة ، أو بمعنى أدق ليست شخصية من لحم ودم بقدر ما هى مجموعة من العبارات والاحتجاجات ضد ذلك النظام الدقيق الذى فرضه وضع اللوكاندة على عملائها . ويشير المؤلف باللوكاندة إلى أى تنظيم اجتماعى صارم من شأنه الاحتفاظ لكل ذى حق بحقه فقط دون فائض أيًّا كان لقادم غريب مجهول . ومن هنا نرانا نقع فى بلبلة شديدة ، فلا نحن مع الوافد ولا نحن ضده . كما لا نجد أنفسنا مع أُولى الأمر فى اللوكاندة ولا نجد أنفسنا ضدهم . أولا لأنها لوكاندة غريبة كل الغرابة تتعامل بالضغط على الأزرار ، والضغط على الأزرار يعنى – فى نظر المؤلف – انتفاء العلاقات الإنسانية . . ثم إنها تشبه فى تكوينها ونظامها نظام العصابات . وثانياً لأن شخصية الوافد لم تتعرف على أى منا خلالها . وصحيح أن هناك من امتدحوها من بين الأصدقاء . ولكنى كنت ألمح خلف امتداحهم لها موقفاً إنسانيًّا من موقف الوافد كرجل جائع فقط . ونحن مجتمع نتعاطف تعاطفاً شديداً مع أى جائع أيًّا كانت شخصيته وأيًّا كان تفكيره .

وقد يكون المؤلف على حق فى جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفاً من آلية الحياة التى فرضتها عليها الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا – افتراضاً – فى طريقنا إليها ، فماذا كان يضير المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصرى بدلا من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوربية بعيدة ؟ إنه لو فعل لكان ذا تأثير فعّال ولقام بدوره كما يتمنى .

ومن الملاحظ على مسرحيات المؤلف عموماً أنها تفتقر إلى الانسياب الفنى الثرى ، وأنها تبدو مرسومة بالقلم والمسطرة . وإذا كان الفن يكتب بالإحساس فإن مسرحيات المؤلف تكتب بالعقل مع اليقظة الشديدة جداً . وفى تقديرى أن اليقظة إذا زادت عن حدها تفسد الفن وتجعله أقرب إلى الرياضيات .

خيال الظل . . والمسرح العربى

لعلنا قد اتفقنا على أن المسرح فن وافد علينا . . وأنه برغم ازدهار الحركة المسرحية فى بلادنا الآن إلى حد ما ، فإننا لا يمكننا القول بأن هذا الذى وصلنا إليه يعتبر من خلق عبقريتنا أو مراحل نمو لبذرة كانت فى أرضنا من قديم الأزل . . بمعنى أنه ليس لدينا تراث مسرحى . والثابت تاريخيًّا أننا لا نقف على أرض تتكون طبقاتها من آلاف الأعمال من عباقرتنا فعلا ، لسبب بسيط وهو أننا حتى الآن لم نكتشف فى المسرح شخصيتنا الحقيقية بعد . ومع ذلك فنحن حتى لم « نتأثر » بالسمات المسرحية الأجنبية لأن المسرح لم يكن قد نقل بلغتنا العربية قديماً كأى تراث أدبى مكتوب نقلته اللغة العربية .

على أن هذا لا يعنى مطلقاً أن الفكر العربى لم يصل بنا إلى هذا اللون من التعبير . فالحق أنه إذا كانت اللغة الفصحى قد فرضت على الأدباء العرب أشكالا معينة فى التعبير كالشعر والمقامة ، فإن الشعب مع ذلك انطلق وجدانه معبراً عن نفسه تعبيراً ملحميًّا فى قصص عنترة وأبى زيد الهلالى وما إلى ذلك — وحتى لغة التفكير بالصور لحياة عرفها الشعب كذلك وله فيها باع طويل . . وذلك ما تمثل فى خيال الظل والأراجوز . ولعل اهتمامنا بفن خيال الظل بالذات مرجعه إلى « النص » ، فالنص يعطيه البقاء ويكون له تراثه الأدبى بحيث يمكن الرجوع إليه واستلهامه بعض الحقائق . وهذا الاهتمام بفن خيال الظل بدأ مع ظهوره تقريباً ، إذ انتشر انتشاراً ملحوظاً ودخل القصور والأكواخ وألفت عنه الكتب الكثيرة : التمثيل والفصول الطوال فى دوائر المعارف بأقلام العلماء العرب والمستشرقين ونذكر منها ماكتبه العلامة أحمد تيمور فى كتابه « خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب » ثم كتاب إبراهيم حمادة « خيال الظل » وتمثيليات ابن دانيال ثم ماكتبه الدكتور مندور فى كتابه « المسرح » ، وأخيراً كتاب الدكتور عبد الحميد يونس الذى ظهر ضمن سلسلة المكتبة الثقافية . والدكتور يونس من أوائل المهتمين بفنوننا الشعبية وبرجالها ويرأس تحرير مجلة للفنون الشعبية ويهدى كتابه إلى الأصدقاء الذين يتعاونون معه على إصداره . وهو يرى — فى مقدمته — أن فن خيال الظل لقى ازدهاره فى القاهرة حتى لم يعد هناك مجال للسؤال عما إذا كان

هذا الفن من ابتداع العبقرية العربية أو هو من نتاج عبقرية أجنبية . . ذلك أن المهم فى الأمر أنه فى القاهرة دخل طور الأدب الرفيع ، إذ قام بدور فعال وحاسم فى نقد المجتمع وفى تشكيله فى صور حية ذات فلسفات ومعانٍ ، ملتصقة بالشعب ومعبرة عن وجدانه الأصيل .

و « خيال الظل » ثالث ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبى غير المباشر ، أولها « صندوق الدنيا » وثانيها « القره جوز » أو « الأراجوز » بتعبيرنا العصرى . ولعل الكثيرين منا فى صغرهم شاهدوا صندوق الدنيا ، والسفيرة عزيزة حيث يجلس الواحد منا على دكة خشبية بجانب عدد من الصبية ثم ينظر فى عدسة مكبرة ، ليرى صوراً متتابعة يرشدنا إليها ويفسرها لنا ويدمج بعضها ببعض فى أحداث رهيبة لا تبين ، صاحبها الواقف بجانبنا يردد من حين إلى حين : اتفرج يا سلام . . مثلما شاهدنا وما زلنا نشاهد « الأراجوز » الآن .

وإذا دخل نمط صندوق الدنيا فى باب التمثيل على سبيل المجاز لأن عارض الصور يقوم بدور المنشد والراوية ، فإن نمط « الأراجوز » يدخل فى باب التمثيل بطبيعته ، حيث توجد شخصيات تتحرك وتنفعل وتقول حواراً ، ولكنه على أى حال لا يستعمل سوى الدمى فقط ، ومسرحاً متنقلاً مكشوفاً . أما « خيال الظل » فهو يمتاز عنهما فى أنه يستعمل الصورة والضوء معاً ، ويعرض لصور من الحياة بها عديد من الشخصيات ، وهذه الشخصيات يكمن خلفها عدد من اللاعبين المحترفين . وهناك بعض المصطلحات عرف بها اللاعبون . المصطلح العام الأول مأخوذ من صيغة « خيال الظل » ، فاللاعب المتخصص فى تحريك الشخوص اسمه « المخايل » — ومن هنا يتبين لنا أن الجمهور يدرك أن هذا الفن يقوم على التخيُّل والإيهام — أما رئيس المخايلين ، أو المخرج فى عرفنا ، الذى ينظم حركة الشخوص ويربط بين سباق الأحداث فاسمه « المعلم » . وهذا الشخص دائماً يقوم بالاستنتاج أو استهلال التمثيلية بإنشاد المقدمة . ويسميه بعضهم « المقدم » بكسر الميم . وثمة شخصية أخرى من القائمين بتحريك الشخوص اسمه « الحازق » ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحدته ، وهو يقوم بوظيفة تركيز الانتباه كلما ظهرت الحاجة من ناحية الموضوع أو من ناحية استثارة الجمهور طلباً « للنقطة » وإشاعة الضحك فى وقت واحد . ولقب آخر يطلق على بعض الشخصيات هو « الرخم » بمعناه المعروف فى لهجة القاهرة ، وهو يقوم بوظيفة المهرج ، وقد فرضت هذه الشخصية وجودها على كثير من تسميات خيال الظل . ولقد كانت كل هذه الشخوص مع ذلك تتنوع وتتلون بأشكالٍ اجتماعية مختلفة . . مع الاستعانة بالقدرة على تقليد أصوات الحيوانات .

ولم تكن الصور التى تنعكس على الشاشة مجرد لوحات يراها الإنسان كما يرى غيرها من صور الناس والحيوان والمناظر الطبيعية ، ولكنها كانت تنعكس على الشاشة بتفاصيلها وألوانها وقدرتها فى بعض الأحيان على تحريك بعض أجزائها . . وتلك مهارة مشهود بها لهذا الفن ، على معرفته الكاملة بطبيعة المادة المشكلة وعلى حسن استغلاله للألوان فى إبراز التفاصيل . ومن هنا يتضح لنا أن هذا الفن كان فنًّا معقداً ، يقوم بكل ما توسلت به الفنون الشعبية من مادة مشكلة ، من لون وحركة وإيقاع ، ونغم وكلام . وذلك فضلا عن أن التصوير الخاص به ارتبط بفنين إسلاميين هما العمارة والزخرفة . وبرغم ذلك فمسرح خيال الظل بسيط الوسائل المادية : فهو عبارة عن خيام متنقلة ذات أسوار من الخشب . . ويجرى التمثيل خلف ستار من القماش الأبيض الخفيف ، والممثلون عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط خلفها مصباح يعكس ظلالها على الستار ، والعرائس تتحرك بخيوط تصل بعضها ببعض وتنتهى فى يد صاحب الخيال الذى يحركها حسب مقتضيات الحوار . . . ومع أن من طبيعة المسرح أن يكون ليليًّا مقفلا فإنه كثيراً ما استعان فنانوه بضوء الشمس فى النهار مع استعمال الحذق والمهارة حتى لا تنقلب الصورة . . أما الحوار الذى تنطقه الظلال فغالباً ما يلقيه صاحب الخيال نفسه – الجالس خلف الستار طبعاً – مع تلوين صوته وتغييره حسب نوع الشخصيات وأحياناً كان يستعين بمساعد له يتبادل معه إلقاء الحوار . . مع توحيد الإيقاع وترتيبه فى الحركة والحوار معاً .

بهذه الإمكانيات المتواضعة قدم مسرح خيال الظل مسرحيات عظيمة تفرغ لإنتاجها – خصيصاً لهذا النمط – أدباء دخلوا التاريخ الأدبى بشأنها . ومسرحياته يسمونها « البابات » ومفردها « بابه » . ومن أهم الأدباء الذين كتبوا بل برعوا فى الكتابة لمسرح خيال الظل محمد ابن دانيال الموصلى الذى جُمعت باباته فى مخطوط اسمه كتاب طيف الخيال ، ويرجع زمن كتابتها إلى عصر الظاهر بيبرس . وهى من الناحية الأدبية تعتبر تطويراً لفن المقامة عند الحريرى والهمذانى وإن كانت البابات تختلف بعض الاختلاف عن المقامات فى أسلوبها وشكلها ، فهى أولا وقبل كل شىء استعملت لغة يمكن أن نسميها باللغة الديموقراطية ، تلك التى لا تفرق بين فصحى وعامية فى التعبير . فالحوار فى البابات يمزج الفصحى بالعامية ويتتقى من كل منها ما يصيب الهدف من الألفاظ ، فتارة تقول الشخصية زجلاً شعبيًّا ، وأخرى تقول قصيدة فصيحة ، وأحياناً قصيدة باللغتين معاً بحيث يخلق المزج بينهما لغة ثالثة قريبة إلى أفهام الناس على مختلف أفهامهم .

وبمحاولتنا الاستقصاء عن مهد خيال الظل الأصلى تكتشف أن الدكتور عبد الحميد يونس قطع برأى حاسم فى هذا الصدد . وإذا كان كل من العلاَّمة أحمد تيمور والباحث إبراهيم حمادة والدكتور محمد مندور قد ذهبوا جميعاً إلى أن هذا الفن قد عرف فى العصور الوسطى فى البلاد الشرقية والعربية وفى مصر الإسلامية – وإن كان مندور قد أضاف رأى بعض المستشرقين الألمان ، وبخاصة جورج يعقوب ويول كاله اللذين أرجعا نشأة هذا الفن إلى الصين ، بدليل أنه مازال يسمى فى اللغة الفرنسية باسم الظل الصينى ، مما يلغى ، أو يكاد ، فكرة نسبه إلى الهند – فإن الدكتور عبد الحميد يونس لا يفوته أن يعرض لهذين القولين ثم يضيف رأياً ثالثاً أدلى به بعض المستشرقين كذلك وأرجعوا فيه نشأة خيال الظل إلى بلاد الهند ، واستند فى هذا على دليلين قدمها المستشرقون : الأول وهو دليل مباشر مأخوذ عن بعض النصوص السنسكريتية لأغانى الراهبات ، وفيه إشارة إلى خيال الظل ، ومع ذلك فإن الدليل لا يؤكد أنّ الوطن الأول له هو القارة الهندية . أما الثانى ، وهو دليل غير مباشر ، فمأخوذ من صفة تتعلق بالمواد التى يتوسل بها فى أداء فن خيال الظل بجزيرة جاوة . فإن صاحب البضاعة فى تلك الديار كان يستخدم مواد هندية . ومعنى ذلك عند الباحثين المستشرقين ، أن الهند لابد أن تكون الأصل الذى أشاع هذا الفن فى جميع الأنحاء . ولكنه مع ذلك لا يقتدى بهذا الرأى فيعود ويرجع نشأة خيال الظل إلى الشرق الأقصى ، فى منطقة تشمل الهند والصين معاً . غير أنه كذلك لا يسلم بهذا الرأى تسليماً تامًّا ، فيرجع من جديد ارتباط هذا الفن فى الصين بالشمس ، أى أن الضوء الذى يركز على الصورة محدثاً انعكاساً كان يستمد من الشمس ، ولم يكن فى تلك المراحل فى حاجة إلى ما يشبه المسرح المغلق أو السمر الليلى ، كان يمكن أن يؤدى فى وضح النهار ، ومعنى هذا أنه عبَّر عن تصور قديم للبصريات ومن الصين انتقل هذا الفن إلى أماكن شتى ، وفى اتجاهات مختلفة .

ومهما يكن من أمر فإن الدكتور عبد الحميد يونس يتفق فى النهاية مع البحوث السابقة له من أن الفن كأى حلقة أساسية من حلقات التراث الشعبى العربى ، مثل ألف ليلة وليلة مثلا ، مر بثلاث مراحل بدأت من الشرق الأقصى ، ثم اتخذت زيًّا فارسيًّا ، على يد الطبقة الوسطى فى العصر الذهبى الإسلامى . وعلى كل حال فالمهم أن خيال الظل لم يصبح له كيانه المستقل بمقوماته الخاصة فى التأليف والأداء والتذوق إلا فى العالم الإسلامى بصفة عامة ، وفى الديار المصرية بصفة خاصة . . ومن هنا كان المحور الرئيسى الذى يكشف عن تطور هذا الفن إنما

ينحصر فى دنيا العرب . ولقد امتزج فى خيال الظل بوجدان الشعب العربى امتزاجاً كاملاً حتى بات من الصعوبة بمكان استخلاص مؤثرات وجدانية خارجية ، ولم يستطع أحد حتى الآن تحديد التاريخ الذى نفذ فيه خيال الظل إلى العالم العربى ، ولا توضيح متى وكيف اتخذ شكله ومضمونه العربيين برغم ما بذله العلماء الشرقيون والمستشرقون فى هذا الصدد . والنتيجة التى انتهوا إليها لا تعدو ترتيب الروايات التى قدمها هذا الفن ترتيباً تاريخيًّا .

وإذا كان العلامة أحمد تيمور يذكر فى بحثه أن هذا الفن كان من ملاهى القصر بمصر إبان العصر الفاطمى ، فإن الدكتور عبد الحميد يونس يفسر ذلك بأن هذا الفن بدأ أرستقراطيًّا وانتهى إلى الشعبية المغرقة . غير أنه يعطى تفسيراً آخر بأن الحكام فى ذاك الزمان ، مثلهم فى كل زمان ، استعانوا بشعبية هذا الفن – الذى يعتبره شعبيًّا أصلا واستغل استغلالا أرستقراطيًّا – فى الدعاية لأنفسهم بين جماهير الشعب برفع الحاجز الذى يعزلهم عن هؤلاء الجماهير . ثم يسوق دليلا على أن فن خيال الظل لم يجنح إلى التسلية واللهو فقط وإنما تجاوز ذلك إلى الدعوة إلى الإصلاح ومقاومة النزعة المتزمتة ، تلك الرواية التى قرنت خيال الظل بالبطل العظيم صلاح الدين الأيوبى . وربما كانت هذه الرواية هى التى أوحت للعلامة أحمد تيمور بأن ينسب نشأة هذا الفن إلى مصر بعد الخلافة الفاطمية . وهى تقول : أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعاين خيال الظل ليريه للقاضى الفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك : إن كان حراماً فلا نحضره ، وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلى السلطنة ، فلما أراد أن يكرر عليه فقصد إلى آخره ، فلما انقضى ، قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة ، ورأيت دولا تمضى ودولا تأتى ، ولما طوى الإزرار – طىّ السجل للكتب ، إذ المحرك واحد . ودليل آخر يورده الدكتور عبد الحميد يونس ومن قبل أوردته كل البحوث السابقة ، على اقتران فن خيال الظل بالوعظ والإرشاد ، وهى هذه الأبيات التى قصها وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم من ابان القرن السابع الهجرى :

رأيت خيال الظل أعظم عبرة ... لمن كان فى علم الحقائق (راق)
شخوصاً وأبياتاً يخالف بعضها ... (بعضا) وأشكالا بغير وفاق
تجىء وتمضى بابة بعد بابة ... وتفنى جميعاً والمحرك باق

وفى تقدير الدكتور عبد الحميد يونس أنه ربما يكون من الغريب أن تنسب هذه الأبيات

إلى أحد « أعيان » القرن السابع الهجرى ، وهو القرن الذى شهد تصفية الحروب الصليبية وأنتج كبار الصوفيين . ولكنه يرجح أن شعراء وأدباء ذلك العصر إنما كانوا ينفسون عن أرواحهم المثقلة بأعباء الحرب ، وبالتعالى على الأحداث والسخرية منها والضحك عليها . وربما كان ذلك من دواعى نجاح خيال الظل آن ذاك ، إذ اعتصم هو الآخر بالسخرية والنقد متجاوزاً الحدود المقررة عند الحكام ، حتى إن السلطان جقمق عام ٨٥٥ هـ يأمر بإبطال اللعب بخيال الظل وبإحراق شخوصه ، وباستكتاب اللاعبين عهوداً ومواثيق بعدم العودة إليه . ومع هذا استمر خيال الظل فقط ، طرأت عليه بعض التغييرات ، وأصبح هناك فن شعبى تلقائى يعكس وجدان الجماهير ، وآخر تحول إلى حرفة لها متخصصون ينقسمون إلى طائفتين : الأولى تصدر عن الشعب نفسه ، والثانية مجموعة جائلة من قبائل الغجر لها ملامحها وسماتها الخاصة . وعن طريق السلطان سليم العثمانى منذ عام ٩٢٣ هـ انتقل إلى دولة بنى عثمان . ثم انتقل إلى مصر . ثم انتقل من مصر أيضاً إلى الشمال الأفريقى ، وإلى شمال حوض البحر المتوسط ، ثم إلى إيطاليا ، وما يليها شمالا وغرباً .

ويرى الدكتور يونس أن هذا الخيال استطاع أن يضرب بجذوره فى البيئة المعربية طوال تلك القرون ، وأن يجذب إليه جماهير النظارة من كل طبقات المجتمع بلا استثناء . . وأن التقليدية التى غلبت على خيال الظل والاعتماد على الخبرة العملية التى عرف بها لاعبوه قد مكنت هذا الفن من استمالة جماهيره طوال القرون والأجيال ، إلى جانب اتكائهم على الحافظة القوية فى استيعاب المقطوعات الطوال والقصار ، بخصائصها الأسلوبية وأنغامها الموسيقية . الدكتور يونس تبعاً لذلك يأخذ على الدارسين بوجه عام والقدامى بوجه خاص انصرافهم عن موالاة فن خيال الظل بالدراسات الشاملة ، إذ قصروا دراساتهم على النص وحده دون الالتفات إلى ما يرتبط به من فنون أخرى كالرسم والإضاءة والمشاهد والتمثيل والموسيقى والغناء – باعتبار أن هذا الفن ليس مجرد نص معد للقراءة فحسب وإنما يقوم أولاً وأخيراً على كل هذه الفنون مجتمعة وما لها من ارتباط وثيق بالجمهور المشاهد فضلا عن أنه فن أفاد منه الناس على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم ومستويات تفكيرهم . هذا بالرغم من أن بعض المستشرقين انتبهوا إلى ضرورة الاهتمام بهذا الفن . فالمستشرق « مترل » فى دائرة المعارف الإسلامية يقول ضمن مقال عن فن خيال الظل والمسرح العربى : « يجمع فن خيال الظل بين فن التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر ، وشخوصه الشفافة من الأدم الملون

تظهر على الشاشة الكتانية المضاءة من الخلف تخييلا ، وهو عند الشرق المتأمل شيء أقوم من مسرحنا الواقعي الذى يميل إلى الخشونة » .

أقول إنه لما كان الدكتور يونس يأخذ على الدارسين العرب تقصيرهم فى النظر إلى هذه الفنون بعين الاهتمام والبحث والدرس . . لذا فهو يلتمس لنفسه عذراً فى عدم القيام عنهم بهذه المهمة الآن ، وقد انقرض هذا الفن ، وإنما هو يكتفى بمحاولة وصف مسرح خيال الظل وجماهيره وصفاً عاماً يفيد من الدراسة المتأنية للنصوص ويستأنس بالروايات القليلة الخاصة بهذا الفن العجيب . ثم بعد ذلك يدخل فى حياة الأديب ابن دانيال متناولا بأباته بالشرح والتحليل والدراسة . فيركز انتباهنا على ثلاث تمثيليات عارضاً إياها عرضاً وصفياً مجملا ، وهى : « الأمير وصال » و « عجيب وغريب » و « اليتيم والضائع اليتيم » . . وتمثيليتين أخريين ومشهداً من مشاهد الجهاد ضد الحروب الصليبية . ولقد عثر على هاتين التمثيليتين فيما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة عام ١٩٠٩ وهما تنسبان إلى ثلاثة من مشاهير المخايلين فى مصرهم : شيخ سعود ، وشيخ على النحلة ، وداود العطار . أما التمثيليتان فهما « لعبة التمساح » و « حسن ظنى » . وكم كان يجمل بنا أن نصاحبه فى عرض هذه التمثيليات ، ولكن نظراً لضيق المجال من ناحية واحتياج هذه التمثيليات إلى موضوع مستقل من ناحية أخرى ، رأينا أن نلتقى بالخاتمة . . وخير لنا أن نترك الدكتور عبد الحميد يونس ينبهنا إلى أنه : « ولتكن الكلمة التى أختتم بها هذا البحث على إجماله الدعوة ، أولا : إلى تصحيح التراث الفنى تصحيحاً يحتفل بما صدر عن الشعب ، وفى مكان الصدارة فن خيال الظل ، ثانياً : الاعتماد على هذا التراث ، لا فى التأريخ للفنون ، ولكن فى تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والإعلام الحديثة ، وتقدم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائن المبدعة التى ترغب صادقة فى أن يكون لها فن قومى يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان » . وإننا لنضم صوتنا إلى صوت الدكتور عبد الحميد يونس ، فنقول : لعل وعسى .

المسرح . . من ذهن المدير

حينما يذكر اسم أحمد حمروش ترن على الفور فى آذاننا أصداء بداية فترة ازدهار ثقافى واكبت ثورتنا المباركة . خلال تلك الفترة تعرفنا على الأستاذ أحمد حمروش . عرفناه صحفيًّا يكتب اليوميات والخواطر والتعليقات السياسة ، وقصصيًّا يكتب مجموعة قصص بعنوان « كومبارس » ورئيساً للتحرير فى عدد من المجلات الأسبوعية والشهرية ونصف الشهرية ، صحفية منها وأدبية ، ولعل مجلات : الهدف ، وكتب للجميع ، والكاتب ، لا تزال تذكرنا بنشاطه الملحوظ .

من خلال هذا النشاط العريض يتضح لنا أن أحمد حمروش أحسن من يتفاعل مع الجو الذى يعيش فيه تفاعلا سريعاً وحيويًّا وذكيًّا . ففى الجيش يكتب من الميدان عن « حرب العصابات » و « أسرار معركة بورسعيد » ، وفى الصحافة يرأس التحرير ، وفى الأدب يكتب القصص ، وفى المسرح يؤلف المسرحيات . . كل ذلك إلى جانب أعماله الإدارية الأخرى المرتبطة بتلك المناصب التى شغلها وما يستتبعها من مسئوليات عظيمة تتطلب من القائم عليها يقظة دائمة . . وهذه والحق يقال مقدرة فائقة .

وأحمد حمروش الذى أعطانا « خمس سنوات فى المسرح » ومسرحية « الأزمة » ومسرحية أخرى لا يحضرنى الآن اسمها . . يعطينا الآن « المسرح . . من الكواليس » . وهو كتاب يضم بين دفتيه رحلة أحمد حمروش ابتداء من تنصيبه مديراً للمسرح القومى حتى رحيله عنه مديراً عامًّا لمؤسسة المسرح ، ثم إلى منصبه الصحفى الجديد الحالى ، رئيساً لتحرير مجلة روز اليوسف . وأول سؤال يتبادر إلى الذهن عند رؤيتنا للكتاب هو : لماذا يكتب أحمد حمروش عن المسرح ، وربما تأتينا إجابة فورية بأنه أمضى خمس سنوات مديراً لفرقة الدولة المسرحية التى تعتبر أكبر فرقة مسرحية فى البلد ، وأنها لاشك سنوات حافلة بالتجارب التى يمكن أن تكون كتاباً رائعاً . ويبقى بعد ذلك سؤال آخر هو : ماذا يمكن أن يكتب أحمد حمروش عن المسرح ؟

• إن هذا السؤال يرسم فى أذهاننا حياة بكاملها لاشك عظيمة الأهمية ولاشك أيضاً أن أى

قارئ أو أى مهتم بالمسرح يتوق إلى رؤية هذه الحياة بكل حذافيرها . وربما تكون هذه الرغبة فى إزاحة الستار عن كواليس المسرح هى – فى المقام الأول – السبب فى أن القارئ يتناول الكتاب بلهفة . وبالنسبة لى أنا شخصياً كانت هذه الرغبة عينها هى المسيطرة على منذ بدأت أتصفح الكتاب وألتقى بمقدمته الضافية التى كتبها رجل نعتز به كثروة ثقافية قومية هو الدكتور حسين فوزى . ومع أن الكتاب بأسلوبه الرشيق جذبنى ولم يتركنى حتى أتممته ، فإن رغبتى فى رؤية « المسرح من الكواليس » ظلت قائمة . ربما لأننى أخطأت التصور . ولكن ما ذنبى وعنوان الكتاب يشير لى مؤكداً أن هذا المسرح . من الكواليس ؟

والمسرح من الكواليس عنوان لمجلد عظيم يمكن أن يكتبه رجل مسرح بكل ما تحمله كلمة « رجل مسرح » من معنى . لست أقول إن الأستاذ حمروش ليس رجل مسرح . ولكنى فقط أقول إن هذا النوع من الكتابة عرفه الأدب من قديم الأزل ، ليس لأن من سيكتبونه لابد أن يكونوا أدباء أو فنانين أو صحفيين أو ما إلى ذلك . . فقد يكتبه رجل فى مهنة ما سلخ فيها من عمره شيئاً طويلاً وتكونت لديه خلالها معطيات كثيرة يرى فى تبليغها للناس نفعاً وخيراً ، وفى فرنسا مثلا يطلقون على الكتاب الذى من هذا النوع اسم « جورنال » ، أى أن كاتبه يسطر فيه يومياته الحافلة بدقة ، مُركزاً على ما يمكن أن يفيد المتلقى ، ويقولون إن فلاناً خلف ثروة ، خلف « جورنالا » عظيماً ، مثل كتاب « حياتى فى الفن » لستانسلافسكى و « ذكريات الفن والقضاء » لتوفيق الحكيم . إن ستانسلافسكى « وتوفيق الحكيم » فى كتابيهما يقدمان لنا فى حقيقة الأمر « أعمالا » فنية عظيمة من خلال احتكاك كُلٍّ منهما بميدانه ، الأول : كرجل « مسرح » كبير ، والثانى : كرجل قضاء كبير أيضاً . إننا فى كتابين كهذين الكتابين نتعرف فى المقام الأول على ستانسلافسكى الفنان ، وعلى توفيق الحكيم رجل القضاء ، وتبعاً لذلك فنحن نستفيد من تجاربهما لأنها أولا مرت من خلالهما وشاهدنا مولدها وما صاحبه من ملابسات . . فالتجربة تصل إلينا مجرد تجربة مر بها الكاتب ، بل الذى يصل إلينا فى حقيقة الأمر هو حصيلة التجربة نفسها .

ولكننا فى كتاب « المسرح . . من الكواليس » نفاجأ بأن الأستاذ أحمد حمروش يسجل – مجرد تسجيل – تجربته فى إدارة المسرح القومى . صحيح أنه فى أغلب الأحيان كان يحلل بعض المواقف ، ولكنه مع الأسف كان تحليلا خارجاً عن الموضوع ، أو بمعنى أدق كان يسجل التجربة وما أثارته فى نفسه – لحظة حدوثها – من خواطر وأفكار . وقد يقول قائل :

ما المطلوب إذن أكثر من هذا ؟ ألم يتبع هذا المنهج كل من كتبوا كتباً من مثل هذا النوع ؟ . . وردّنا ، أن ثمة فرقاً واضحاً بين أن أكتب عن تجربتى وهى ملء كيانى وأنا واقف على أرض صلبة من ماض طويل فيها ، وبين موقفى نفسه وأنا لا أزال أستقبل التجربة . والأستاذ حمروش يبدأ كتابه من لحظة أن عرض عليه الأستاذ يحيى حقى إدارة المسرح القومى ، ويفرد لها فقرة يسميها « الكلمة الأولى » يشرح لنا فيها ما أثاره الخبر فى نفسه كرجل لم يكن فى حسبانه أنه فى يوم ما سيكون مديراً لمسرح الدولة ، ولذلك فكل الخواطر التى قامت فى ذهنه كانت حول ما سيفعله فى هذا المنصب الجديد ، وهو الصحفى الذى اختار الصحافة مهنة . ثم ينتقل إلى فقرة أخرى بعنوان « ومع الأصدقاء » يشرح فيها لقاءه بالفرقة لقاء حيًّا . ثم يدلف إلى فقرة « رجعة إلى الوراء » . . وهكذا يمضى بنا خطوة خطوة كأنه يهدف إلى إعلامنا بالحكاية ليس إلا . . ومن هنا جاء الكتاب نوعاً من الدردشة الصحفية . صحيح أنه يضع أنظارنا على بعض ما كان خافياً على القارئ العادى من الظروف والملابسات التى أحاطت بالمسرح القومى خلال تلك الفترة . وصحيح أنه أبرز لنا ذلك الدور الرائع الذى قام به الأستاذ أحمد حمروش فى المسرح القومى . ولكن ماذا بعد ؟ لقد علمنا أن الأستاذ « حمروش » أدار المسرح القومى بحسن كفاية ، وحل كثيراً من قضاياه وأهمها قضية الممثل الذى رد إليه اعتباره وكافأه ماديًّا ومعنويًّا ، وتدخل بنصيب مشكور فى فتح الطريق أمام جيل من كتّاب المسرح رسخت أقدامه الآن وأصبح يكوّن عنصراً هامًّا من عناصر نجاح هذه الفرقة ، وجعل المسرح – لأول مرة – يشترك فى إزكاء روح المقاومة الشعبية فى أثناء معركة بورسعيد ، وصارع من أجل استقرار الفرقة فى دار محترمة تقدم عليها عروضها ، وجاب بالفرقة الأقطار العربية فى رحلات فنية خصبة عمقت الصلة بيننا وبين أشقائنا فى الأراضى العربية ، وأذاب ما كان قائماً بين بعض الممثلين وبعضهم من خلافات .

وعلى أى الأحوال إذا كان الدور الذى لعبه الأستاذ أحمد حمروش فى إدارة المسرح القومى قد وصل إلينا عن طريق تتبعنا لنشاط المسرح عن قرب ، فإنّ تعرفنا عليه من خلال هذا الكتاب يلقى بعض الضوء على كثير من القضايا الهامة التى صادفت الأستاذ « حمروش » خلال اضطلاعه بتلك المهمة الصعبة . كقضية وقوف بعض العناصر الرجعية ضد التيار التقدمى الذى حاول الأستاذ حمروش أن يخلقه بإدخال دماء جديدة من كتاب المسرح . وقضية الميزانية الضئيلة التى كانت مخصصة لقيام الفرقة . وقضية المدير « الفنان » ، أو بمعنى

آخر المدير الممثل او المدير المخرج ، أو ما إلى ذلك . وقيل إن موقفه كفنان يخلق نوعاً من الخلافات لا تنتهى . وفوق ذلك قضية ارتباط الجمهور بالمسرح وبالنص المسرحى وكيف أن المسرح لابد أن تكون له شخصيته ليصبح هناك بالتالى إمكانية عقد صلة بينه وبين الجمهور .

نقول إن الأستاذ أحمد حمروش ألقى بعض الضوء على هذه القضايا وأمثالها . ولكن ، نحس أن الأستاذ « حمروش » صحفى « يتقد نشاطاً وحيوية دخل المسرح القومى لينقل لنا تحقيقاً صحفيًّا دقيقاً عما يدور بداخله . وكثيراً ما كانت حاسته الصحفية تشرد به إلى أبعد ما هو مطلوب بالنسبة لبعض المواقف التى كان يبحثها . حاسته الصحفية كانت تدفعه دائماً إلى أن يتكشف الأمور ، ويتسلح ضدها . لذلك كان الأسلوب يستهويه فيستغرق فى الكتابة صفحات طويلة دون داع . فهو مثلا لكى يثبت لنا أن جمهور المسرح عندنا لم يتكون بعد ، يعطينا مسحاً تاريخيًّا لنشأة المسرح فى بلدنا ، عبارة عن تسجيل معلومات مستقاة من مصادر معروفة ، يوردها دون ضرورة موضوعية ، ثم فجأة يتركها وينتقل إلى فقرة أخرى ربما تكون عن المصروفات مثلا أو عن الرحلات أو عن الميزانية . وقد خلق هذا المنهج الغريب نوعاً من التمزق فى مواد الكتاب ، والتشتت فى ذهن القارئ . فنحن مثلا نقرأ فقرة ضافية عن رحلة فى دولة عربية قام بها المسرح . ثم بلا سابق تمهيد أو ترتيب منطقى مفهوم ندخل فى فقرة عن « ثقافة الفنان » أو عن أهمية أن يكون هناك « مسرح دائم للفرقة » ، وهكذا . إن الإحساس الذى يصاحبنا طول قراءتنا للكتاب هو أن الأستاذ « حمروش » فى خضم هذه التجربة الجديدة عليه كان يحاول أن يتعرف على طريقه .

على أن الكتاب لا يخلو من فقرات طيبة ونعنى بها تلك التى حشد فيها الأستاذ حمروش كثيراً من الوقائع التاريخية التى يمكن الرجوع إليها . ولعل أهم فقرات الكتاب هى فقرات الجزء الثانى التى تقع للكاتب فى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى بعد أن ودع المسرح القومى . ومع أنها لم تتخلص من طابع التسجيل الحرفى لتحركات الكاتب واصطدامه بكثير من ثغرات النقص الإدارية التى حركت فيه اهتماماً خاصًّا بجمدها ، فإنها طرقت موضوعات هامة كموضوع المسرح الإقليمى ودور المؤسسة فى حقل المسرح . ثم يشير إلى ظهور فرق التليفزيون المسرحية بإصبع الاتهام ، مفنداً دعواه بأن هذه الفرق طغت على شخصية المسرح الجاد وكادت تقتله ، لولا أنها من جانب آخر خلقت نوعاً من الاهتمام بالمسرح وأسهمت فى تكوين جمهور للمسرح

عندنا وإن كانت خسارتنا الأدبية والمادية الناتجه عن قيام هذه الفرق أكبر بكثير من مكاسبنا منها أيًا كان نوعها . وعلى أى الأحوال فلقد سعدت جدًا بكتاب المسرح من الكواليس . . ولكن أود لو يسمح لى الأستاذ أحمد حمروش بتغيير عنوان الكتاب – بالنسبة لى على الأقل – وتسميته : « المسرح . . من ذهن المدير » .

بين الطريق الصعب والقالب التقليدى

الدكتور نعيم عطية واحد من القلائل الذين يساهمون فى تنمية الحقل المسرحى فى مصر ، بالدراسات النقدية والأبحاث والمقدمات الصافية والمترجمات الأمينة والبرامج الإذاعية الحافلة . وهانحن نراه يرغب الآن فى منح الحقل المسرحى مزيداً من نفثات روحه ، فيعطيه قطعة من ذات نفسه تكون إيذاناً لنا بأن نناقشه بشأنها ، باعتباره مؤلفاً لاناقداً ، يهدى المؤلف مسرحيته إلى صديقه شوقى عبد الحكيم « الذى اختار الطريق الصعب ورفض أن يقلد » – أى أنه بطريقة غير مباشرة يكشف لنا عن اتجاهه هو فى هذه التجربة ، موحياً إلينا أنه اتخذ لنفسه أسلوباً متميزاً خاصًا به ، وأنه هو الآخر اختار له طريقاً صعباً ورفض أن يقلد . ولعله يقصد بالطريق الصعب صعوبة أن يكون لك أسلوب منفرد ذو سمات وملامح خاصة ، أن تكون لك شخصية مستقلة . وإذا كان المؤلف يحمد لصديقه اختياره الطريق الصعب ورفضه التقليد ، فإننا لاشك نحمد له هو – نحن الأقربين – هذا الاتجاه فى حد ذاته : فهو اتجاه نحو تكوين شخصية ، ربما تكون منطلقاً نحو اكتشاف شخصية مسرحنا . وقضية التجديد قضية أزلية ، ولكنها فى بلدنا تتخذ الآن شكلا حاسماً وخطيراً ، فى زحمة هذا الطوفان الذى يغرقنا بالأشكال والقوالب الأجنبية بصورة تدعو للذعر حقيقة . فالموضوع فى بعض الأعمال كثيراً مايكون مصريًا ولكن وضعه فى شكل أجنبى يخنقه ، أو على الأقل يطغى عليه فيطبعه بطابع أجنبى ، نظراً لارتباط الشكل بالمضمون ارتباطاً وثيقاً .

فى تقديرى أن الشجاعة الوحيدة فى « الفتى الشجاع » هى شجاعة المؤلف . إنها شجاعة فريدة حطمت كل شىء فى سبيل لاشىء . تقدم المسرحية شابًا يقول عنه المؤلف إنه شجاع ، وإذا حاولنا البحث عن شجاعة هذا الفتى عميت أبصارنا لاضطرارنا قراءة المسرحية مثنى وثلاث ورباع . هذا الشاب فتى يثور على منطق أبيه الرجعى ويتمرد على حياة القصر وينزل إلى الحياة فلاتنصفه الحياة . ذلك أنه صريح ، وصراحته هى مصدر شقائه ، ومع ذلك يصر على موقفه من نبذ التقاليد القديمة ورفض النفاق الذى يقول عنه أستاذه إنه هو السبيل المتعارف عليه لترويج بضاعته وبضاعة الفتى – كما تتضح لنا ، بأسلوب تقريرى بحت – هى الأشعار

والأغنيات . وشاعرية الفتى لاتجد فى الجو المحيط به مناخاً صالحاً لنموها ، فتموت ويموت الفتى و « الذكرى على مر الأجيال باقية » .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته . أما أنا فأقول إن ثمة ذكرى فن يخلقها مثل هذا الفتى . فهو لم يترك فى إحساسى حتى مجرد التأثير ، لم أتعاطف معه ، لم أحس بأنه شاعر ، لم أحس بمشكلته ، بقضيته . لقد كان مجرد كلمات جوفاء تتوالى هنا وهناك بلا مبرر مفهوم . وكلمات الحوار تستوى مع كلمات الإرشادات ، ولا فرق بين هذه وتلك ، فيمكنك ببساطة أن تنقل الإرشادات مكان الحوار والحوار مكان الإرشادات دون أن يحدث أى خلل . فى كلمات المسرحية فوضى ، وشخصياتها لا تميزها عن بعضها أية ملامح خاصة بأى منها ، حتى الحوار الفنى يمكن أن يقوله الأستاذ ، ويمكن أن يقوله الأب ، وكذلك يمكن أن تقوله ذات الشعر الأحمر : فهو فى النهاية كلام المؤلف نفسه وتفكيره ومنطقه ، ولتذهب الشخصيات وليذهب المسرح معها إلى الجحيم . والأثر الوحيد الذى يمكن أن تتركه هذه المسرحية هو خلق أزمة ثقة فى نفس قارئها . فيتوهم القارئ حتماً ، لأول وهلة ، أن هذا الشىء المعقد بكلماته القليلة وإرشاداته الغزيرة لايمكن أن يكون موضوعاً هكذا لله فى لله ، بل لابد أن المؤلف يقصد من ورائه شيئاً ، ولكن اطمئن أيها القارئ الذى قرأها ولم يعد منها بشىء ، فقد مررنا نحن بهذه التجربة وأمسكنا بكل حرف وحللناه وأرجعناه كما يقولون إلى عوامله الأولية فاتضح لنا أن لاشىء هناك ، وأن عقليتك وعقليتنا لاتزال بخير . واعلم أن أغلب شبان القاهرة المثقفين الذين فهموا سائر التجارب العالمية ، معقولها ولامعقولها ، لم يفهموا هذا الفتى الشجاع – وقد اتضح لى هذا فى أحاديث كثيرة دارت بينى وبينهم .

أنا لا أدرى بالضبط ماذا يريد المؤلف بتجربة كهذه . هل لديه مثلا أقوال وآراء خطيرة يخاف أن يعلق فى حبل المشنقة لو صرح بها ؟ وإذا لم يكن لدى المؤلف – وهذا هو الواضح – شىء خطير ، فما الداعى لأن يعقد نفسه بهذه الدرجة ؟ إن الفن ليس هو الغموض ولكنه الوضوح والبساطة . أنا لا أحاول الانتقاص من موهبة المؤلف : فعلى العكس ، أنا ممن يؤمنون بثقافته المسرحية ، إلا أننى أرى من واجبى أن أذكره بحقيقة هامة لا أظن أنها تغيب عن وعيه . تلك هى أن غموض العمل دليل قاطع على غموض الرؤية ، وأن الرؤية إذا غمضت استحال التعبير عنها ، وأنه قد يكون المؤلف بهلواناً بارعاً فيلد مولوداً وهو لايدرى من كنهه شيئاً ، ولربما جاء ذاك المولود جرثومة تعذب البشر وتنخر فى أفئدتهم ، وقد تعيث فى الناس

فساداً ، وأنه قد يكون ذلك البهلوان ذكيًّا بعض الشيء فيتعمد إعطاءنا مولوداً لاملامح له ثم يتركنا نتراشق بالآراء وتتناطح بالحجج والتفسيرات والتكهنات على حين أنه يخرج لنا لسانه عبر أكتافنا . إنني أخشى على براعمنا الجديدة ، وعلى المؤلف بوجه خاص ، من خطر ذلك التيار البهلوانى .

الحوار فى المسرحية مكتوب على طريقة مايسمونه « بالشعر الحديث » . فمثلا تقول الفتاة حينما طلب الفتى منها الزواج :

الفتاة : إيه ؟ !

الزواج منك ؟ !

أنت مجنون !

(تسحب يديها من يديه صائحة)

اتركنى

الفتى : (غير فاهم) معذرة

ربما كان على أن أطلبك من أمك

الفتاة : (تجتاحها موجة من الغضب والاشمئزاز)

هذا سخف .

منك .

فبالله عليكم ، بماذا تسمون هذا الكلام ؟ هل هو شعر مثلا ؟ إذا كان المؤلف يرى أنه شعر ، فما أبعد مثل هذا الكلام عن الشعر ، إنه لايبلغ مستوى الكلام العادى فضلا عن أن يكون شعراً . وإذا كان المؤلف يعرف – وهو قطعاً يعرف – أن هذا ليس شعراً ، فما الداعى لأن يكتب كل حرف فى سطر ؟ ومادام المؤلف قد استخدم اللغة الفصحى فلم جاء كلامه عاديًّا هكذا ؟ إن الكلمة المسرحية كلمة يُعمل لها تمثال ، كلمة مشحونة بالانفعالات ، نابضة بالأحاسيس ، حافلة بالصور الموحية . أما هذا الحوار فإنه يمكن أن يصلح للحديث فى أى مكان آخر ماعدا المسرح . إنه يشعرك بأنه كلام مترجم . إننى لمندهش : هل هذا هو « الطريق الصعب » كما يراه المؤلف ؟ إن كان رفضه للتقليد يعنى الانزلاق إلى هذا المنحدر ، فمرحباً بالتقليد .

ومسرحية عنوانها « الفتى الشجاع » لابد أن تقوم فيها شجاعة الفتى بدور البطولة الأول .

أما فى مسرحيتنا هذه فإن المؤلف كالمدرسين سواء بسواء — يمسك مؤشراً يصاحب حوار الفتى ، عن طريق الإشادات ، مشيراً لنا على أن هذه اسمها شجاعة الفتى . على أية حال فلنقم حداً بيننا وبين هذه التجارب الطليعية ، ولنفد إلى مسرحنا التقليدى ، وسنرى أن هناك فتياناً شجعاناً حقًّا وحقيقة . وأمامى الآن مثالان للشجاعة ، نحس بشجاعتهما إحساساً نابعاً من طبيعة الموقف ، وهما راجى حمود ، المخرج السينمائى فى مسرحية « سيما أونطة » لنعمان عاشور ، وسعيد ، الضابط الشاب فى مسرحية « المحروسة » لسعد الدين وهبة .

وقد اخترت هذين النموذجين لا لأنهما بارزان فى تاريخ مسرحنا الحديث ، ولكن لأنهما بالقياس إلى فتى نعيم عطية يثيران اختلافاً حول معنى الشجاعة عموماً . والحق أنه إذا كانت « الفتى الشجاع » مسرحية يعتقد مؤلفها أنها طليعية تمشى فى الطريق الصعب ، فهى تختنق كذلك فى طريقها ذاك . أما مسرحيتا « سيما أونطة » و« المحروسة » فمسرحيتان تقليديتان ، ومع ذلك نلمس فيهما الجو المصرى الصميم بطعمه ومذاقه ونكهته . ولئن كانت الشجاعة فى نظر نعيم عطية هى تمرد الفتى على دنيا القصر وعفن التقاليد وإعلانه رأيه بصراحة تامة أدت إلى موته (مع أنه طول حياته — على حد قوله — « شغفت بالتوفيق بين الفرد والوسط الذى يتحرك فيه ، واحتفظت للشخصية بحياتها الداخلية حتى عند دخولها إلى الحياة المشتركة ، ودافعت عنه عند ضد طغيان الوسط المحيط به » ، ومع أننا لم نره طوال المسرحية إلا ميتاً موتاً حقيقيًّا) — أقول إنه إذا كان المؤلف يعتبر من الشجاعة أن تقول رأيك ، ومن نفسك أن تخرج لسانك لهؤلاء الأوغاد الذين قتلوك ، فإن الشجاعة فى نظر كل من نعمان عاشور وسعد الدين وهبة هى أن تنتصر على ذاك العفن ، الشجاعة عندهما هى إيجابية الموقف والشخصية فى آن معاً ، ليست شجاعة خطابية ولكنها شجاعة فعلية نابعة من إيمان المؤلفين بالإنسان أولا ، وبضرورة التغيير والثقة فى الإرادة ثانياً .

وكل من المخرج راجى والضابط سعيد وُضع — كالفتى إياه — فى بؤرة عفن ، هى فى حد ذاتها مناخ غير صالح لنمو بذرة طيبة . جاء الشاب راجى من بعثته الدراسية فى فرنسا ، وفى ذهنه آمال وأمجاد سينمائية يود لو يبنيها على أرض بلاده . ولكنه فوجئ بأن الواقع مر مرارة لاتحتمل . فملوك السينما فى البلد هم أبعد الناس عن السينما والفن عموماً ، إنهم مجموعة من الأفاقين النصابين اتخذوا من السينما حقلا يبذرون فيها الملاليم والدعارة على مستوييها : المادى والفكرى ليجنوها فى النهاية ذهباً يشيدون به العمارات ويقتنون التاكسيات . وفى جو كهذا

يمكن أن يكون سمير فخرى عامل الجراج السابق صاحب شركة سينمائية ، وشلضم الريجسير مديراً للإنتاج ، وشحاتة معد الاستديو مخرجاً ، وعادل زهير المحامى الغبى مؤلفاً ، وكذلك أ . م . الصحفى الدّعى ناقداً ومؤلفاً وموزداً للوجوه الجديدة والكومبارس ، والست نجوى حسين الداعرة ذات الخمسين عاماً أستاذة وفتاة أولى للدور الأول فى كل فيلم ، وأن تلفق –تبعاً لذلك– القصص والسيناريوهات ، ولامانع من أخذ رأى شلضم فى حبك مشهد من المشاهد ، ولامانع أيضاً من قبول اعتذار راجى عن إخراج الفيلم ، وليقم سمير فخرى بإخراجه . السوق رائجة والحقيقة ضائعة والمسئولية من الصعب تحديدها . لامجال هنا إذاً لشىء اسمه الفن أو الأخلاق أو ما إلى ذلك . على كل من يزمع الدخول فى الكادر ليصبح نجماً لامعاً ، أن يلف فى خرقة بالية كل مايحرص عليه الإنسان من قيم معنوية ويلقى بها عند الأقدام لتسحقها .

والتوق إلى صنع شىء ذى قيمة يضطرم فى أعماق راجى حمود ويؤرق لياليه ويكاد يزهق روح ذلك المارد الذى يتطاول رأيه فى أعماقه مانعاً إياه من الانزلاق نحو الرذيلة . ولكن شجاعة الفتى راجى تمنحه مزيداً من الصمود والإصرار على موقفه ، وتمنعه من التفريط فى قيمه ، وتعطى أمله طاقة استمرار عجيبة ، وتهيب به أن يقف فى طريق فتحية الطالبة الجامعية التى تعتبر – فى نظره وفى نظر الحقيقة – مثالا لضحية السينما المنحرفة فى البلد ، إذ كانت فتحية تود أن – تكون ممثلة (فالسينما بوضعها ذاك خلقت جيلا فاسد الأخلاق تافهاً) . ويمنعها من الدخول فى ذلك الوسط المنحل ، وينصحها مخلصاً أن تكمل دراستها الجامعية ثم بعد ذلك تفكر فى التمثيل ، بل إنه يرفض علاقة كانت فتحية تريد أن تقيمها معه . وكان بإمكان راجى أن يتحول إلى نجم لامع يلعب بالذهب لو هو فقط تنازل عن بعض مايتمسك به . ولكنه لم يفعل ، وفضل أن يبيع أثاث بيته ليحصل على قوت يومه . وكانت فتحية فى رأيه تمثل الجمهور الذى يتفاعل مع المهزلة السينمائية . وكان هو يأمل كثيراً فى تغيير هذا الجمهور ويعمل على سرعة تغييره . وفى نهاية المسرحية نشهد موقفاً بارعاً لسمير فخرى ملك السينما وهو يحاول تعرية فتحية ، فإذا تعرت فتحية وقع العقد ، وإذا وقع العقد كان ذلك إيذاناً باستمرار المهزلة . ولكن الأمور كانت قد بدأت تتكشف . وفى عز الليل يأتى راجى ليضع نهاية للمهزلة ويأخذ فتحية وقد تغيرت نظرتها وفهمت الحقيقة تماماً . وبتغير نظرة فتحية تتضح بارقة أمل فى غد السينما الذى يسعى إليه راجى .

وهذه المسرحية ، والحق يقال ، من أضعف مسرحيات نعمان عاشور فنيًّا وفكريًّا . فهى تعتمد على قطاع واحد ، هو قطاع السينما آن ذاك ، وتعمل على فضحه وكشف أسراره ، وكان من الواضح أن نعمان عاشور ويدعو إلى تأميم السينما لكى يتسنى للدولة أن تشرف بنفسها على تنمية هذه الصناعة الثقيلة . وهذه الدعوة سيطرت على ذهن المؤلف طوال كتابة المسرحية ، فجاءت المسرحية وكأنها مذكرة تفسيرية يطرحها نعمان عاشور أمام عيون الدولة لتتخذ الحل الحاسم حيالها . ولذلك خلت المسرحية من الجانب الفكرى وغدت محدودة القيمة الفنية . وهذه بالطبع عادة الأعمال الفنية الدعائية ، ينتهى دورها بانتهاء ماتدعو إليه . والحسنة الوحيدة فى مسرحية « سيما أونطة » هى ماتحفل به من حوار نابض حى . ولقد حفلت المسرحية ببعض المواقف المفتعلة ، التى أرى أن المؤلف لم يقصد بها سوى الإضحاك – مثل ذلك المشهد الذى ازدوج فيه معنى قتل زوجة إحدى شخصيات الفيلم بقتل زوجة إحدى الشخصيات الواقعية الموجودة فى نطاق الشركة . إن هذا الموقف لم يضف شيئاً جديداً ، ولعل المؤلف قصد به أن يخلق خلافاً بين سمير فخرى صاحب الشركة وبين موظفه شلضم لينتهى الأمر بطرد شلضم من الشركة وليختم بذلك الفصل الأول . على أية حال ، لقد كان مشهداً مُبالغاً فيه إلى أبعد حد . ومن المعترف به أن « عاشور » يعتنى عناية فائقة برسم الشخصيات رسماً دقيقاً .

وإذا كان المؤلف قد ركز كل اهتمامه على شخصية راجى باعتباره بؤرة الضوء والشعور التى تمركزت عليها فكرة المسرحية ، فلعل سعد الدين وهبة أكثر تركيزاً على بطله سعيد فى هذه الناحية بالذات . وربما يكون السبب فى ذلك هو الاختلاف الواضح بين البطلين . فشخصية راجى كان يشوبها ظل من اليأس من تضخم المهزلة . أما شخصية سعيد فكانت تستمد من تكثف العفن طاقة أمل جديدة . فسعيد يعيش فترة من أتعس فترات تاريخنا . وهى تلك الفترة التى سبقت قيام الثورة والتى يمكن أن نقول عنها إنها كانت إرهاصاً بقيام الثورة ، فترة كانت تعانى من أزمة ضمير عامة تسود الحياة كلها ، اختنق فيها كل شىء حتى الحياة نفسها المنطق الوحيد الذى كان يحكمها هو منطق اللاإنسانية فى معاملة الآخرين . الإنسان يصارع نفسه صراعاً غير شريف . والسلطة تستغل أسوأ استغلال . لا ، لم تكن سلطة ، بل كانت سلاحاً فى يد محتكريها يستخدمونه لتحقيق الرفاهية لهم وحدهم وسلب الدماء من عروق البسطاء والعزل من السلاح . ومركز السلطة هوالسراى ، السراى هى السلطة العليا تستخدم السلطة القضائية والسلطة التنفيذية لتحقيق أغراضها . والسلطتان – القضائية والتنفيذية – تتصارعان إحداهما

ضد الأخرى صراعاً تافهاً متمثلا فى ذلك التنافس والحقد الرهيبين القائمين بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ، صراعاً تافهاً تفاهة الفراغ الذى يعشش فى أدمغة أفرادها وحياتهم . المأمور يستخدم العمدة ، والعمدة يستخدم الخفراء ، والخفراء ينهشون لحم المساكين والمعدمين ، وقضية الشعب ضيعة حائرة تائهة ، والكل من حيث يدرى ومن حيث لايدرى مجند فى خدمة الحكام وأولى الأمر ، مسلم لهم مصيره يلعبون به كيف يشاءون .

من الطبيعى فى جو كهذا أن تنطفئ أية بارقة ضوء تلمع فى الأفق . فأيًّا كانت قوة الإشعاع فى تلك البارقة ، فهى لابد أن تختفى خلف سحابات كثيفة من الدخان . وسعيد عنصر طيب ونبتة صالحة لجيل متفتح أدرك دوره واحترم إرادته . كيف استطاع أن يتلاءم فى جو واحد مع المأمور ومعاون الإدارة ومن إليهما ؟ إن الصراع قائم على أشده بين الجو العفن الذى يقف على رأسه المأمور وبين الضابط الجديد سعيد ، والمؤامرات تحاك للإيقاع به وجذبه إلى ذلك الجو . ولعل شخصية بنت المأمور فى المسرحية هى الفخ المنصوب له . فزوجة المأمور كانت ترى فيه أحسن عريس لابنتها . وواضح طبعاً مافى هذه اللمحة من إيماءة خفية إلى ماترمى إليه زوجة المأمور ، لكأنى بهذه المرأة تمثل « طبيعة » الجو العفن التى تسعى إلى ضم هذا البرعم النظيف إلى حضنها بتزويجه من ابنتها . ولو كان قد وقع فى حبائلها لتحول بالضرورة إلى واحد منهم . ولكننا نرى سعيداً يخط لنفسه خطًّا آخر يتفق مع إرادته ووعيه بها . كان على خط مستقيم ضد المأمور وضد الجو عموماً . لم تنفع معه ألاعيب المأمور ، ولاعزائم زوجة المأمور ، ولا أحجبة أم عباس . كانت هذه المحاولات تعطيه مزيداً من الإصرار والإيمان بموقفه ، ويتخذ منها منارات يستهدى بها فى سيره نحو غايته : العمل على عدم سلب الإنسان إنسانيته ، وتوعيته بها . وكم كانت رائعة تلك النهاية التى كللت كفاح سعيد : فهاهو ذا يضع يده فى يد عبده أفندى المدرس الإلزامى ، ويتعاهدان معاً على مصادقة الكتاب . كانت هذه النهاية بداية لتحقيق أمل سعيد ، وهى نشر الوعى والإشعاع الثقافى بين الناس البسطاء حتى يدركوا حقيقة وجودهم .

وسعد الدين وهبة يسمى مسرحيته « المحروسة » . والمحروسة هى قرية من قرى مصر كانت تمتلكها الخاصة الملكية بما فوقها من زرع وضرع وبشر . ومن الواضح أن ذكاء المؤلف فى اختيار المحروسة أرضاً تقوم عليها أحداث مسرحيته أعطى المسرحية بُعداً جديداً لما كانت عليه مصر عموماً قبل الثورة . فمصر فى حقيقة الأمر لم تكن أيامها إلا محروسة كبيرة تملكها كذلك

الخاصة الملكية . ولولا وجود شخصيات كشخصية سعيد ووكيل النيابة لظلت حتى الآن ، محروسة . وهذه المسرحية هى أولى مسرحيات المؤلف المنشورة ، التى بلغت الآن ست مسرحيات . وبرغم أنها التجربة الأولى فى حياة المؤلف المسرحية ، فإنها وضعته بجدارة فى مركز تاريخى هام بالنسبة لمسرحنا المصرى المعاصر. والمؤلف يمتاز بالصدق الموضوعى أولا وبالرؤية الشعبية ثانياً .

وأعنى بالرؤية الشعبية أن موضوعاته قريبة دائما إلى الأفهام ، مع احتفاظها بمستواها الفنى الذى يضعها جنباً إلى جنب مع أية مسرحية لأى كاتب أجنبى من الكثيرين الذين نترجم لهم . ومع أن المسرحية لاتعطينا حكماً صادقاً على مسرح سعد الدين وهبة ، فإنها تحدد لنا معالم شخصيته وتحمل بذور فلسفته التى اتضحت جوانبها فى بقية مسرحياته : صراع الإنسان ضد القوة الظاهرة التى تسير دفة حياته .

« أراخت » . . اللامسرحية

من الحقائق المسلم بها فى تاريخ المسرح المصرى أن «أحمد شوقى» هو الرائد الأول للمسرحية الشعرية . وأن أحمد شوقى فى رواياته المسرحية كلها تقريباً قد وقف على أرض مسرحية ، لعل راسين وكورنى وأغلب كتّاب المسرحية الشعرية الفرنسية هم العمد التى تنتصب فوقها تلك الأرض بحكم دراسة شوقى فى باريس فى أثناء إيفاده فى بعثة لدراسة القانون الفرنسى من قبل السراى . وأن أحمد شوقى إذا كان فى أشعاره بوجه عام والمسرحية منها بوجه خاص قد تأثر تأثراً واضحاً بالتراث الشعرى العربى الأصيل ، فإنه فى مسرحياته قد جمع إلى ذلك بين الأصالة العربية فى التعبير وبين تطويع اللغة الفصحى والأوزان الشعرية الخليلية والقالب العمودى . . للمسرح . ومع أن أغلب مثقفينا يعرفون الدور الذى قام به شوقى فى المسرح الشعرى ، فإننا نعود فنلقى بعض الضوء على أسلوبه فى التناول المسرحى الشعرى لما له من أهمية فى هذا العمل الجديد الذى نعرض له بالنقد ، وهو مسرحية « أراخت » للشاعر الشاب « محمد العفيفى » .

كان من الواضح أن شوقى اتجه اتجاهاً كلاسيكياً . فهو يختار موضوعاته من التاريخ ، والتاريخ المصرى على وجه التحديد ، مقتفياً بذلك أثر شعراء المسرح الكلاسيين فى استلهامهم التاريخ موضوعات لمسرحياتهم غير أن شوقى نراه يميل إلى التاريخ الأسطورى لا التاريخ الحقيقى . وهذا ميل شاركه فيه كثير من شعراء المسرح فى كثير من بقاع الأرض . وإننا إذ نرى أثر شوقى يمتد إلى كل من عزيز أباظة وعلى باكثير فيما أنتجاه من مسرحيات شعرية انتهجا فيها نهج شوقى ، حتى فيما وقع فيه من أخطاء درامية لاتغتفر بالقياس إلى الأحكام النقدية الحديثة . . نرى كذلك أن هذا الأثر لم يقف عند حد أباظة وباكثير فحسب ، وإنما يمتد إلى شاعر من شبابنا أبناء هذه الأيام هو محمد العفيفى .

وإذ يكتب شاعر كشوقى مسرحياته التى كتبها ، فإن حكمنا على مسرحياته لابد أن يرتبط –بالضرورة والحتمية– بالظروف التى نشأ فيها فنه وحصيلة عصره الثقافى آن ذاك من هذا الفن . فإذا أضفنا إلى ذلك خواء تراثنا الأدبى من فنون المسرح تبين لنا مدى أهمية الدور الذى قام به

شوقى من ناحية ، ومدى اللين والرفق اللذين يمكن أن نتناول بهما أعماله المسرحية من ناحية أخرى . ومهما يكن من أمر فإن قيمة أعماله تلك لو خفتت على مر السنين والعصور فإنه يبقى لها فضل الريادة فى هذا المجال . أما أن يكتب شاعرنا محمد العفيفى مسرحية « أراخت » الشعرية فى هذه الأيام ، وبعد أن ساد فى حقلنا الأدبى مايمكن تسميته بالازدهار المسرحى بالقياس إلى تراثنا الفقير فى هذا الفن . فإننا يجب أن نتناولها بشىء من القسوة والرفق فى آن معاً . القسوة : لأن الثقافة المسرحية أصبحت والحمد لله ميسرة لكل من يعرف كيف يفك الخط ، وأن محمداً العفيفى كان عليه أن يعيش فى أحدث تطورات المسرحية فى عصرنا الحاضر لكى تجىء مسرحية بنت عصرها . والرفق : لأن هذه المسرحية هى التجربة الأولى فى حياة الشاعر وإن كان قبل ذلك قد أصدر ديوانين من الشعر هما « العملاق الأسمر » و « آفاق الصمت » وقد لاحظنا من قراءتنا لهذين الديوانين انتساب الشاعر أو انتماءه إلى المدرسة الكلاسيكية فى الشعر ، أو إن شئنا سميناها المدرسة القديمة التى تتخذ من القالب العمودى شكلا لمعانيها ، ومن الألفاظ القديمة المتحذلقة المحنطة أوعية للمعانى أو معارض تهتم فى الدرجة الأولى بالرنين الموسيقى والضرب الإيقاعى فى نهاية كل مربع .

وأرجو ألا يُفهم من كلامى هذا أننى متعصب لشكل القصيدة الحديث . ولكننى فقط أرمى إلى أن الشاعر فى مسرحيته هذه قد نهج نفس النهج الذى بدأه فى قصائده الأولى من ناحية الصياغة الشعرية . . وسلك طريقاً سلكه من قبله أحمد شوقى فى البناء الفنى لمسرحياته . . وفى تقديرى أن هذين خطان كبيران أوقع الشاعر نفسه فيهما دون أن يدرى . فإذا كان من المفهوم بداهة أن أحمد شوقى مع تطويعه للكلمة العربية الفصيحة، بحيث تتناسب والتلوين الدرامى للفعل فإن سجن القالب العمودى للشعر العربى القديم قد حال بينه وبين الانطلاق فى التعبير . وبدلا من أن تتحدث الشخصيات على سجيتها بما ينبع من مواقفها الدرامية ، كانت تتحدث بما يتيح للبناء العمودى فى الشعر أن يكتمل ويشكل بذلك قصيدة عصماء يمكن ببساطة أن نفصلها عن المسرحية ونعتبرها قصيدة مستقلة بذاتها كما حدث حين لحن عبد الوهاب بعض قصائد مسرحيات شوقى وغناها . هذا من ناحية الصياغة الشعرية . وأما من ناحية سلوكه طريق شوقى فإنما يتضح فى استلهامه التاريخ الأسطورى موضوعاً لمسرحيته ، مع فارق بسيط وهو أن شوقى استلهم التاريخ المصرى فى حين يستلهم العفيفى التاريخ الأسطورى الهندى ولا أحد يدرى ما الحكمة فى هذا .

إنه يختار أحدوثة تاريخية أسطورية تتحدث عن الملكة أراخت التى كانت ترتبط وجدانياً بروح الشعب الذى كان يمعن فى تعذيبه زوجها الملك بلاذ أحد ملوك الهند القدماء فى سبيل سعادته هو ، التى أراد أن يقيمها على أشلاء ضحاياه . وقد أودى تعاطف أراخت مع الشعب بحياتها ، إذ يقتلها الملك فى لحظة غضب جنونى بعد أن يقتل الحكيم «كباريون» الذى فسر له حلماً رآه ، وكان تفسير الحلم يتعارض مع خطة الملك فى بناء سعادة مزيفة تجمعه براقصة القصر «حوارا» . ولكن أراخت التى ماتت فماتت روح الشعب فى شخصها بموتها ، نراها تحيا من جديد ، فتحيا بالتالى روح الشعب وتحضر ثم تنتقم من الملك انتقاماً معنوياً يتضافر فيه الشعب مع الجيش وإن كان الملك قد قتل نفسه فى النهاية بخنجره الذى قتل به الحكيم وأراخت . وخلف هذه الأحدوثة البسيطة تلوح لنا فكرة رائعة كان من الممكن أن تقوم عليها مسرحية شعرية لابأس بها ، تلك هى فكرة الحكيم كباريون الذى قتل من أجل الكلمة فأحيا بمقتله روح النضال والكفاح فى وجدان الشعب . لو أن الشاعر ركز على هذه الفكرة وجعلنا نرى أراخت وبلاذ وكل معطيات المسرحية من خلالها . . لو أنه صبر عليها وتركها تختمر فى وجدانه حتى تنضج معها وسائله التعبيرية وحصيلته الدرامية . . لو أنه تخلص من أحمد شوقى وعايش اتجاهات العصر بكل ظروفها وملابساتها . . لو أنه أخذ من شوقى – فقط – جانباً من كلاسيكيته المهيبة ، ومن زكى أبى شادى وعلى محمود طه جانباً من رومانسيتهما ، ومن عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور جانباً من حدتهما فى التعبير وتبصرهما بالأرض التى يقفان عليها . أقول لو أن المؤلف فعل ذلك لقدم إلينا عملا مسرحياً جيداً وغاية فى الروعة .

غير أننا نراه يقدم لنا الأسطورة كما يقول التعبير الشعبى بـ« عبلها » بدون أن يدخلها فى جوفه ويتركها تخرج بعد حين وقد تحولت إلى مزج آخر فى صورة عمل فنى جديد مستلهم من روح الأسطورة . وهو بهذا قد أثار من جديد قضية استعمال الأسطورة فى التعبير الأدبى . . ولكننا لن نخوض غمار تلك القضية الكبيرة لا لشىء إلا أننا أشبعناها قولا وتحليلا على مدار السنين الفائتة حتى أصبحت من البدهيات المعروفة لكل متفرج مسرحى . وعلى أى حال فهو ليس وحده الذى وقع فى هذا الخطأ ، فكثير من كتابنا الجدد يفوتهم أن الأسطورة ما هى إلا وسيلة للتعبير عن مضامين عصرية ، وأنه لكى يتم هذا فعلى الكاتب أن تكون لديه –أولا– هذه المضامين العصرية ، ثم بعد ذلك يضمنها أسطورة ما ، بل لابد أن تكون أسطورة تتماثل مع مضامينه وتستطيع التعبير عنها . وبالنسبة لأعمال كتابنا الجدد بوجه عام ومسرحية

« أراخت » بوجه خاص نجد أن الأسطورة تستهوى المؤلف فيكتبها على الفور ، وفى أثناء كتابته لها نكاد نسمع صرير قلمه على الورق وهو يلف حولها ويدور ليلصق ، أو يركب عليها مضامين ما . ومن الواضح أن الشاعر فى « أراخت » لم يكن لديه ما يود قوله للقراء قبل أن يعثر على الأسطورة ، من ناحية أن هذا واضح فى المسرحية ، ومن ناحية أخرى أنه لوكانت لديه قيمة مضمونية معينة بالنسبة لهذه الأسطورة إذن لبحث عن مثيلة لها فى التراث المصرى ، وكان حتماً سيضع يده على الآلاف مثلها بل الأروع منها ، وحينئذ كنا نكسب مسرحية جديدة لها صلة وجدانية بنا وبالكاتب الذى يتعانق انفعاله بها مع انفعالنا لها ويحدث بذلك الأثر المطلوب .

وقد لا أتجاوز الحد إذا قلت إن مسرحية « أراخت » على ما فيها من مجهود ، لا تنتمى من قريب أو من بعيد إلى عصرنا . وأقصد ، أن قضايانا المعاصرة — وهى كثيرة بالطبع — اختفت من المسرحية اختفاءً تامًّا ، حتى إن القارئ يمكن أن يعتبرها مكتوبة أيام حدوثها إن كانت قد حدثت ، أو بمعنى أدق يتضح له أن المسرحية تدور فى عالم بعيد كل البعد عن أيامنا الحاضرة . . وفى تقديرى أن هذا أكبر عيب يمكن أن يلحق بعمل فنى أيًّا كانت قيمته الأدبية .

وإذا ألقينا نظرة فاحصة على طريقة معالجة المؤلف لمسرحيته ، نراه لا يخرج عن الدائرة التى رقص فيا كل من راسين وكورنى ومن بعدهما شوقى . . وقد لا أكون مغاليًا إذا قلت إن هذه المسرحيّات الكلاسيكية — ابتداء من راسين حتى محمد العفيفى — لم تستغل خشبة المسرح استغلالاً سليماً . . اللهم إلا إذا كانت خشبة المسرح منبراً لإلقاء الخطب والقصائد وتبليغ الأخبار ليس إلا . فإذا كانت الأحداث المسرحية لكلٍّ من راسين وكورنى ومن بعدهما شوقى تقع دائماً خلف الستارة ، فإن شاعرنا الناشئ يكاد يكون صورة مصغرة لذلك المسرح القديم . إن مسرحيته لا تحفل بأى حدث . وحتى أهم أحداثها يبلغنا عن طريق البريد المستعجل ، على لسان شخصيات تدخل المسرح وتقتحم المشاهد لا لشىء إلا لكى تبلغنا مثلا أن الشعب يثور ، أو أن كباريون يتعذب فى سجنه ، أو . . أو . . إلخ . فى حين كان المفروض أن نرى « لحدث » مجسماً أمامنا يتحدث عن نفسه بنفسه دون الاستعانة بأى مؤثرات خارجة عنه . وما دام الحدث قد اختفى من عمل درامى . فأين الدراما إذن ؟ . . ثم إن الشخصيات ليست مرسومة بدقة تجعلنا نتعرف على كل شخصية من الداخل والخارج . إننا لا نرى إلا أجساماً تتحرك وتتحدث فقط ، حديثاً لا يجوز لنا أن نعتبره حواراً لأنه غير خاضع لمقتضيات الحوار

الفنية من تطوير الفعل الدرامى والاقتراب من لحظة الذورة . . إنما هو نوع من التقاض القصائدى ، الذى يذكرك مثلا بسوق عكاظ ، حيث يقف الشاعر ثم يلقى قصيدة ثم يتلوه آخر وهكذا . . ولقد فتت الشاعر قصائده وتفاعيله ووزعها على كثير من الشخصيات ، ولكنه مع ذلك لم يحتفظ لكل شخصية بمقوماتها الخاصة وسماتها الذاتية ، ومن ثم فنحن لا نقتنع بأن ثمة كلاماً كهذا يمكن أن يصدر عن شخصية كتلك .

على أننا لا يمكننا إلا أن نشد على يد الشاعر محمد العفيفى تقديراً لجرأته فى اقتحام هذا الطريق الصعب ، وهو طريق لو يعلمون خطير . ولئن كان عبد الرحمٰن الشرقاوى قد بشر بعودة المسرحية الشعرية تبشيراً طيباً يمنحنا الثقة فى مستقبلها ، فإننا نرى أن ثمة خطوات فى هذا الطريق بدأت تعدو بمحاولات تستحق التشجيع . . والعفيفى شاعر نود له أن يتخلص من قبضة القالب التقليدى ، وأن يستزيد من دراسة المسرح والدراما . ولو فعل . . لأصبح لدينا شاعر مسرحى لا بأس به .

خطوات . . نحو مسرح مصرى

هدفى من التوفيق بين هذه المسرحيات الثلاث فى مراجعة واحدة ، محاولة التثبت من وجهة نظر طالما راودتنى منذ عرضت هذه المسرحيات على المسرح إلى أن صدرت فى كتب ، ذلك أنها – فى تقديرى – تشكل قضية هامة لا يجب أن نمر عليها بدون الوقوف عندها وتفسيرها على ضوء ما أثارته فى ذهنى من أن المسرحيات الثلاث تنتمى – من قريب أو بعيد – إلى وجداننا الشعبى الأصيل ، وتستلهم من تراثه أساليب جديدة للتعبير عنها ، تقربها من اكتشاف شخصية المسرح العربى فى مصر . وأقول « أساليب » لأن كل مسرحية استعارت من ذلك التراث شيئاً جوهرياً هاماً .

فمسرحية « خيال الظل » مثلا – لرشاد رشدى – تستعير مفهوم ذلك المسرح الشعبى المسمى باسم المسرحية نفسه ، وبمعنى آخر تستعير تلك الأرض التى أقامها مسرح خيال الظل فى أذهاننا كنمط من الأنماط التمثيلية ، وفوق هذه الأرض تحركت شخوص المسرحية لتعرض علينا ظلالنا على مسرح حياتنا . وإذا كان الإنسان يترك ظله خلف ظهره فإن خيال الظل هو انعكاس صورته إلى أمام . وظل الإنسان هو ماضيه ، يخلفه الإنسان وراءه ومع ذلك تنعكس صورته ، أو خياله ، لتواجه الإنسان فى حاضره . . وإذا كان من المفهوم بداهة أنه من غير الطبيعى أن ينظر الإنسان ، خلال ماضيه فى الطريق إلى خيال ظله المنعكس أمامه (إذ أنه فى هذه الحالة لن يرى أبعد من موضع قدميه وتكون النتيجة – طبعاً – أن يجرفه هدير الحركة فى الطريق) ، فنفس النتيجة تتحقق بالنظر إلى الماضى . والماضى فى مسرحية « خيال الظل » يتحول إلى ظل أسود قاتم يلقى خياله أمام أعين الشخصيات فيحجب عنها رؤية الحقيقة ، حقيقة نفوس الشخصيات وذواتها ، الأمر الذى يقف بهم عن مسايرة ركب الحياة فى تقدمه .

والمسرحية لا تدعو لأن ينبذ الإنسان ماضيه ويعيش فى الحياة مسافراً بلا متاع ، ولكنها تحذره من الاستغراق فى ماضيه لأنه بذلك يلقى التفكير فى حاضره الذى هو فى ذات الوقت إعداد واستعداد لمستقبله – إنها تدعوه إلى أن يستفيد من ماضيه لا أن يكون ضحية له . تهيب به أن يتخذ من ذلك الماضى متاعاً يتزود به فى رحلته عبر الحياة ، بمعنى أنه خاض خلاله غمار

التجارب . والمفلح من يحصد من تجاربه السابقة قبساً من الضوء ينير له الدرب الذى يسير عليه . والويل لمن يقف من تجاربه موقفاً سلبيًّا : إنه حينئذ يترك نفسه فريسة لها فتفسد عليه حياته . . تماماً كما حدث لعادل بطل المسرحية : فثمة تجربة مريرة جابهته فاهتز حيالها كيانه ، ضعف أمامها فلم يستطع الاستفادة منها . ولو كان قد فعل لذاب أثرها فى ضوء فهمه لها ، ولكنه انهزم تماماً ، فكونت ظلا ثقيلا حجب عنه حقيقة ذاته وظل على مر الأيام يزداد ثقلا ، ومن ثم تمضى شخصيته الحقيقية فى الاضمحلال حتى أصبح تائهاً فى ظلام كثيف يملأ ناظريه ويعميه عن شخصيته الحقيقية فتضيع تبعاً لذلك أمجاده ويصبح غير قادر على تحقيق شىء بالمرة . وكان لابد أن يبدأ رحلة البحث عن نفسه .

والقضية بين يديه وعليه أن يحققها بنفسه ويكشف عن الجانى الحقيقى عليه . وهى ليست قضية مقتل الألفى بك الذى انتدب للتحقيق فيها باعتباره وكيل نيابة . ذلك أن قضية الألفى بك هذه لم تكن فى حقيقة أمرها الذروة النهائية لقضيته هو ، قضية اختفاء ذات عادل — وما عليه إلا أن يسحب ناظريه عن انعكاس ماضيه الذى يلح عليه باستمرار ، لينظر إلى القضية نظرة جديدة . ولكنه لم يكن بعد قد فطن إلى الحقيقة ، حقيقة أن قضية الألفى بك « خيال الظل » قضيته هو — وهو ينظر إليها نظرة مغلفة بظل ماضيه الخاص ، فيباعد بذلك المسافة بينه وبين الحقيقة . إن منطوق الحكم جاهز فى منطقة اللاوعى فيه ، وهو الآن لا يحقق القضية وإنما يحاول تسول حيثيات يقيم عليها حكمه المسبق . الألفى بك قتل منذ مدة وترك ثروة وزوجة حسناء فى عز صباها ، ترك جسم المأساة التى أودت به وأودت بعادل فى نفس الوقت . إنها سلوى ، تلك التى اشتراها الألفى بك فى أوائل شيخوخته ليرى فيها ماضيه وشبابه الحافل ، ولكنه على العكس ففيها خيالا لظل ماضيه المضمحل ، فراح يتشبث به ويستبقيه ، بل ليستدعيه مستعيناً على ذلك بالعقاقير الطبية التى أفرط فى تعاطيها فسممت جسده وسحبت منه الحياة تماماً ومات .

ولو أدرك عادل هذه الحقيقة لاكتشف نفسه على الفور ، مع أنه كان يستلهم الألفى بك (باعتباره كان من أبرع وأحكم وأصدق رجال القانون فى حينه) مزيداً من الطاقة المعنوية يستعين بها على كشف الحقيقة . ولكن كيف يكشف قضية نفسه وهو مستغرق فى خضمها ؟

ها هى ذى القضية بلحمها ودمها متجسدة فى شخص سلوى تقف متصببة فى أعماقه . إن سلوى شبيهة زوجته وحبيبته السابقة عايدة صاحبة التجربة التى هزت كيانه ، إنها تجابهه الآن من جديد

وتبلبل خطواته وتضله عن الطريق . ويرى أنها هى الجانية فى كلتا الحالتين ، ولا يدرى أنه هو الجانى والمجنى عليه فى نفس الوقت . إن الذروة التى وصلت إليها قضية اختفاء الذات فى مقتل الألفى بك تستعيد نفسها فى مقتل عادل المعنوى وبالسلاح ذاته . وإذا كان عادل لم يستفد من هذه الذروة ، كما كان المفروض أن يحدث وكما يقضى بذلك منطق التاريخ الطبيعى للأشياء ، فإنه قد استفاد منها حينما تفجرت أمامه فى ذروة أخرى فى مأساة شخصية زوال . لقد كانت مأساة زوال الصبيت الذى فقد صوته ومجده وأيضاً وعيه ليلة عرسه ، فأصبح يمثل الزوال بمعناه البعيد ، وفى الوقت ذاته يمثل خيالا لظل مأساة عادل ، ظل يزداد قتامة حتى أعماه وأفقده عقله . فخنق زوجته هدية حينما تمثلت له فى صورة الماضى تمثلا ماديا (ارتدت له ثوب الزفاف لتعيده لكى يتذكرها) . لقد خنق مأساته ومأساة عادل معًا ، الأمر الذى هيأ لعادل فرصة أن يرى مأساته وهو خارج عنها ، ومن هنا بدأ يتلمس الطريق إلى الحقيقة ويمسك بأول الخيط الذى قاده إلى العثور على ذاته الهاربة فى غبار الماضى .

وإذا كان مسرح خيال الظل الشعبى يتوسل بالدمى والعرائس فيعكس خيالات ظلالها على الشاشة ليكشف لنا من خلال ذلك عن حدث معين ، فإن مسرحية الدكتور رشاد رشدى أيضاً – وتلك خطوة موفقة منه – تتوسل هى الأخرى بالدمى والعرائس التى اتخذ منها رموزاً تنبع من الواقع وتمتزج به وتعبر عنه وتكون بمثابة ظلال لأشخاصها ، تعكس لنا خيالاتها على شاشة أنفسنا ، لتكشف عن مأساتهم ومأساتنا حينما يكبل خطوات تقدمنا تشبثنا بسوءات الماضى . وفى تقديرى أن مسرحية « خيال الظل » تحتوى على مضمون ذى هدف ثورى ولا شك مائة فى المائة . فهى فضلا عن أنها تدعو إلى تحطيم آية جدر تعوق الإنسان عن الازدهار والانطلاق ، وفضلا عن أنها تمثل حيرة الإنسان وبحثه الدائم عن ذاته وعن حقيقته ؛ فإنها إلى جانب ذلك تمثل خطوة هامة فى طريق بحث المسرح المصرى عن ذاته ، عن شخصيته الحقيقية – وإنا نزعم أنها حققت هذا الغرض تماماً . ولكننا نعتبرها على أية حال خطوة ، تجربة ، قد تكون أصابت الهدف إلى حد ما ، وقد تكون خيالا لظل مسرح مصرى لن تلبث شخصيته أن تتضح معالمها فيما بعد .

والحق أننا فى سبيل الوصول إلى هذه الشخصية المنشودة نتقبل عدداً لا بأس به من المحاولات المخلصة . وإذا كان يوسف قد التمسها كذلك فى استلهامه للتراث الشعبى فى مشهد السامر ، واستلهمها الدكتور رشاد رشدى فى نمط خيال الظل وفى نمط آخر فى مسرحية جديدة

انتهى من كتابتها على ما علمنا أن اسمها « اتفرج يا سلام » مستلهمة ذلك النمط الشعبى المسمى بصندوق الدنيا ، أو السفيرة عزيزة ، والتى يقوم فيها الراوى بدور المنشد والمعلق مرددًا جملة : « عندك كمان ياسلام ، واتفرج يا سلام » – نقول إنه بالإضافة إلى محاولات كهذه ، نرى محاولات أخرى مخلصة كتجربة نجيب سرور فى مسرحيته « ياسين وبهية » وتجربة شوقى عبد الحكيم فى شفيقة ومتولى إحدى نماذجه العديدة فى هذا المجال .

ونجيب سرور يستلهم من تراثنا الشعبى شكل الملحمة . ولم يبق كثيراً ، فجاءت مسرحيته أقرب ما تكون إلى الملاحم الشعبية التى تحكى عن كفاح الشعب العربى وبطولته . وقد استعار نجيب سرور الشكل بكل حذافيره ، مع فارق واحد ، وهو أن الراوى فى مسرحية « ياسين وبهية » هو راوى العصر . ولئن كان الراوى فى الملاحم الشعبية المطولة لا يفتأ يذكرك إثر كل مقطع بأنه « قال الراوى كذا وكذا وكيت ، يا سادة يا كرام » فإن « نجيب سرور » هو الآخر ما يفتأ يذكرك من حين إلى حين بأنه يقص عن بهوت ، يقص عن ياسين عن بهية . وحتى لهجة المسرحية نفسها تكاد تكون هى لهجة الملاحم الشعبية ، بنفس الإيقاع والجرس والإيحاء . فاستهلاله لأغلب المقاطع ، كقوله مثلا : « أقص عن بهوت ، أقص عن ياسين عن بهية » ، يذكرنا بلهجة شاعر الربابة وهو يستهل روايته بقوله : « أول ما نبتدى القول نصلى على النبى » .

ولعل السر فى هذا هو أن نجيب سرور جاءت رؤيته للعمل مقترنة بشكلها هذا وملتصقة به التصاقاً عضوياً ، ذلك أن الموضوع فى عمل نجيب سرور وفى الملاحم الشعبية كلها . فكلاهما يصور بطولة شعب يود أن يكتشف نفسه فى الثورة على قوى غاشمة مستبدة . وكان من الممكن أن تكون تجربة « ياسين وبهية » تجربة رائدة لو أنه – كراوٍ – أعطانا الرؤية نفسها . صحيح أن بالمسرحية أحداثاً تجرى على خشبة المسرح ، ولكنها لا تعتبر أحداثاً بالمعنى المسرحى المفهوم للحدث . إنما هى أحداث روائية ، أو بمعنى أدق هى مجرد إرشادات ، مجرد معالم باهتة لأحداث كان من الممكن أن تشكل أروع مواقف شهدها مسرحنا تنبض بالحياة وتتدفق بشتى المعانى . غير أن الشاعر استغرق فى السرد ولم يقاوم سحر طلاوة الحديث عن بهوت ، عن ياسين عن بهية . وكان ذلك على حساب الدراما طبعًا ، حتى إن الحديث كان يبزغ من خلال السياق ثم ما يلبث أن يختفى و يبتلعه السياق من جديد . والمسرحية بهذا تعتبر سياقاً ، مجرد سياق لأحداث لم نرها متكاملة وكان يجب أن نراها كذلك . ولقد اعترف نجيب

سرور نفسه فى تقديمه لعرض مسرحيته أنه لم يكتب « ياسين وبهية » لكى تمثل على خشبة المسرح ، وإنما هو يعتبرها قصيدة طويلة استخرج منها المخرج كرم مطاوع عرضاً مسرحياً ناجحاً .

ونحن نحمد للمؤلف اعترافه هذا ولكننا لا نستطيع أن نفلت من سؤال يلح على أذهاننا وقد طبعت المسرحية فى كتاب : بماذا نسميها بالضبط ؟ هل نوافق المؤلف على ذلك الإسم الذى وضعه على غلافها بأنها « رواية شعرية » ؟ أو نخالفه فى الرأى ونعتبرها ملحمة ؟ أو نعيدها إلى تسميتها القديمة التى ضمنها المؤلف تقديمه – السابق الذكر بأنها قصيدة طويلة ؟ وإذا نرى لزاماً علينا أن نستقر على اسم صحيح نطلقه عليها ، نرى الواجب يقتضينا بل يحتم علينا أن نلجأ إلى النص نفسه لنستوضحه الحل الحاسم . غير أنه باللجوء إلى النص يتضح لنا أنها تخلو من مقومات المسرحية كمسرحية المفروض أنها تقوم على أشخاص من لحم ودم ولهم سمات وملامح مميزة . وفوق ذلك فهى لا تنتسب إلى المسرح بمعنى أن تكون ملحمة مسرحية شعرية كملاحم بريخت مثلا – كما لم يستطع النص إقناعنا بأنها ملحمة شعبية يمكن أن نتغنى بها مثلا كما يتغنى وجداننا الشعبى بملاحمه وسيره الشعبية . يعنى أننا والحالة هذه لا نملك إلا أن نسميها قصيدة ، وإن كانت تتوسل بشكل الملاحم الشعبية وإطارها العام ولهجتها بل لغتها أيضاً . . . تلك التى هى خليط من الفصحى والعامية وبمناسبة اللغة ، نرى أن قصيدة « ياسين وبهية » تثير قضية أزلية ، هى قضية ازدواج التعبير فى الأدب العربى الحديث . هذه القضية أشبعناها وأشبعتنا نقاشاً واختلافاً فى الرأى ، ومع ذلك لم نصل إلى حل حاسم أو قاعدة عامة تحددها . غير أننا فى مجال القصة النثرية قد وصلنا إلى ما يشبه الحل الوسط ، ودرج العرف فى الكتابة على أن يكون السياق العام للعمل لغة عربية سليمة ولا مانع من أن يجرى الحوار بلغة الشخصيات التى تتحدث بها فى حياتنا اليومية ، باعتباره (كما يقول الدكتور مندور) بطاقات شخصية تحمل صور وبصمات أشخاصها . وبعض كتّابنا المحدثين مزجوا بين الفصحى والعامية مزجاً فنياً بارعاً ، كعبد الرحمٰن الشرقاوى ويوسف إدريس وغيرهما ، فخلقوا بهذا المزج ما نستطيع أن نسميه باللغة الديمقراطية ، أى اللغة التى لا تعترف بالتفرقة بين فصحى وعامية وإنما الذى تعترف به حقًّا هو الكلمة فى ذاتها وما يمكن أن تثيره من معنى أو إيحاء ، ولكن تكون الكلمة المستعملة ذات أصل عربى – وأغلب كلماتنا العامية ذات أصل عربى محرف – أو ألا يكون هناك ما يقابلها فى الفصحى ، أو تكون على الأقل ملتصقة بالمعنى التصاقاً وثيقاً ، أو إذا

لم يكن هذا ولا ذاك فليس أقل من أن تكون كلمة شائعة متحررة من اللهجات الإقليمية . ولا نعنى بقولنا هذا أن الشاعر نجيب سرور لم يوفق فى انتقاء الكلمات فى استخدامها استخداماً طيباً يخدم المعنى . ولكننا نقول ببساطة إنه قد خانه التوفيق فى المزج بين الفصحى والعامية . فالمقطع الواحد نراه مكتوباً باللهجتين معاً ، حتى إننى – وقد شاهدت العرض أكثر من مرة واستملحت تجربة اللغة فيه – فوجئت بأن لسانى يتعثر فى القراءة ويختلط علىَّ الأمر وأجدنى حائراً . المقطع يظل ينساب فى وجدانى بإيقاعه الشعرى فى سلامة وبلاغة ، وفجأة إذا بالإيقاع يتكسر فى أعماق ويصيبنى بغيظ شديد مبعثه شطرات عامية صرفة بكاملها تعترض طريقى وتطالبنى بإعادة قراءة المقطع من أوله من جديد مشكلا إيّاها بالقياس إلى لهجة الكلمات لا بالقياس إلى النغم الشعرى المرسوم للمقطع . وهذا بالطبع يميع الرتم تماماً ويفصلك عن الارتباط باللحظة من حين إلى حين ، وتكتشف أنك لابد أن تتذرع بالصبر لتمضى مع هذا العمل إلى نهايته . والحق أنه عمل – برغم ذلك – يمتاز بالصدق ، ويعتبر بلا ريب وثيقة فنية لها أهميتها فى صالح قضية الشعر الجديد . على أن الجدير بالذكر حقًّا هو أن « ياسين وبهية » – وإن كانت لم تكتمل عناصرها المسرحية – تعبير تجربة أخرى ، وبقعة من الضوء فى طريقنا إلى مسرح عربى .

أما مسرحية « شفيقة ومتولى » لشوقى عبد الحكيم فهى تقودنا إلى التحدث عن موضوع هام يثيره مسرح شوقى عبد الحكيم . والحق أن شوقى اختار لنفسه طريقاً شاقًّا ، لتصل « بالفولكلور » الشعبى وبالأخص البكائيات اتصالا مباشراً . وقد أطلق بعض الزملاء على مسرحه اسم مسرح الفلاحين . أما أنا فلا أجد ثمة علاقة من قريب أو بعيد بين ما يكتبه شوقى عبد الحكيم وبين مسرح الفلاحين ، ولكن ربما يكون السر فى هذه التسمية راجعاً إلى أن شوقى عبد الحكيم يتناول كما قدمنا موضوعات ذات أصل « فولكلورى » . وكلنا يعرف ويحب المواويل الشعبية التى لا يزال شعبنا يتغنى بها ، وبعضها يحكى وقائع حدثت بالفعل وتدخّل الخيال الشعبى فى صياغتها وصبغها بلون أحاسيسه تجاه الكون والقوى « الميتافيزيقية » التى تتحكم فى مصيره وحياته . وبعضها الآخر « موضوع » ولكن بإيحاء من واقع الحياة التى يحياها ريفنا المصرى والتى تشكل – بطبيعة تكوينها – موالا عظيماً . ولا جدال فى أن تراثنا الشعبى ومواويله بالذات تتمتع بثراء فاحش ، ويكفى أن يكون لديك بعض الوعى لتضع يديك على قيم إنسانية خطيرة يتحدى بقاؤها خلودَ الزمن .

وكم كنت أود أن يغوص شوقى عبد الحكيم فى هذا التراث ويتشربه جيداً ليستخرج منه أشياء أعمق وأغنى كان يستطيع بها – ومن يدرى – أن يضع النواة الحقيقية لما نسميه بمسرح الفلاحين. إن شوقى عبد الحكيم – وأقولها صراحة – لا تربطه أدنى صلة بالفلاحين: فهو لم يلمس – مجرد اللمس – وجدانهم، ومن ثم لم يعبر عن حقيقتهم ولم يتوصل بعد إلى ما تزخر به أفئدة أولئك الناس. وإن كان قد التقط من أفواههم بعض ما يتغنون به فليس معنى هذا أنه توصل إليهم. إنه استولى وحسب على شذرات من تراثهم الفنى ثم تناولها بأسلوب غريب كل الغرابة لا عن وجدانهم فحسب بل عن وجدان الشعب عامة، وربما عن المسرح أيضاً. فهو مثلا، فى «شفيقة ومتولى» يلغى الموال تماماً، وهو بذلك إنما يلغى الدراما نفسها، يلغى «الحدوتة» والحركة والمسرح. فماذا يبقى إذن؟ فى تقديرى أن الذى يبقى فى النهاية وصدى الموال المترسب فى وجدان المشاهد أو القارئ. ولئن كان موال كموال «شفيقة ومتولى» يزخر بالمعانى التى تثيرها «الحدوتة» نفسها، عن الفتاة التى ضلت طريقها السوىّ فجلبت العار والدراما على نفسها وعلى أسرتها، فإن شوقى عبد الحكيم يحوله إلى مزق لا معنى له، مجرد حوار تنقصه بلاغة التعبير، ونطلق عليه اسم حوار، تجاوزاً، لأنه فى الحقيقة ليس حواراً بالمعنى المفهوم، وإنما هو كلام، كلام مشتت، كل كلمة تفصلها عن الأخرى مسافة أبعد من المسافة التى بين المؤلف وبين وجدان الفلاحين.